

PARA CADA SILÊNCIO TRAUMÁTICO, A POESIA DE UMA CANÇÃO: AS PERFORMANCES DA CANÇÃO MOON RIVER NOS FILMES DE ALMODÓVAR E BLAKE EDWARDS

DOI:

Hêmille Perdigão
Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Paraná - Brasil
hrsperdigao@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

RESUMO: No filme *La mala educación* (2004), de Pedro Almodóvar, um importante personagem é o diretor de cinema Enrique Goded que, no início do enredo, planejando uma adaptação fílmica, inicia a leitura do conto *La Visita*, escrito por seu amigo de infância Ignácio. Imediatamente aparecem, em uma prévia, as cenas de seu futuro filme, dentre as quais a performance da canção *Moon River*, de Mancini e Mercer, como adaptação da narrativa de um estupro sofrido por Ignácio quando criança. A canção foi originalmente performada por Audrey Hepburn no filme *Breakfast at Tiffany's* (1961), de Blake Edwards, e reaparece no filme espanhol com uma nova letra. Tendo quatro versões da canção – a saber, a versão em língua inglesa e a em língua espanhola fora da encenação, a versão performada no filme espanhol e a performada no filme da década de 1960 – os objetivos deste texto são: analisar a escolha de *Moon River* para substituir a dramatização de um estupro e analisar como as performances nos dois filmes trazem significados distintos entre si e distintos também da performance da canção fora de uma cena cinematográfica. A metodologia empregada foi a análise das letras das canções; a princípio, isoladamente, e, em seguida, em uma tabela com as imagens de cada um dos filmes. Para isso, foram utilizados: os conceitos de canção de Luiz Tatit e Evandro Botti de Cerqueira, o conceito de performance de Ruth Finegan e, também, as associações entre poesia e imagem por Coleridge, Shelley e I.A. Richards.

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Imagem. Cinema. Poesia. Trauma.

FOR EACH TRAUMATIC SILENCE, THE POETRY OF A SONG: THE PERFORMANCE OF THE SONG MOON RIVER IN ALMODÓVAR AND BLAKE EDWARDS'S FILMS

ABSTRACT: In the film *La mala educación* (2004), by Pedro Almodóvar, one important character is the film director Enrique Goded. In the beginning of the plot, he reads the novel *La Visita*, written by his childhood friend Ignácio, with the intention of making a cinematographic adaptation. While Goded reads, the scenes from his future film appear. In this preview, there is a performance of the song *Moon River*, composed by Mancini and Mercer, as an adaptation of the scene of the sexual abuse suffered by Ignácio. The song was originally performed in the film *Breakfast at Tiffany's* (1961), by Blake Edwards, and reappears in the Spanish movie with modifications in the letter. With four versions of the song – which are: the version in English and the one in Spanish out of the movie, the version performed in Almodóvar's movie and in Edwards's movie – the objectives of this text are: 1) to analyse how the song replaces the role playing of the rape and 2) to analyse how the performances of the song in the two films bring different meanings among them and also a different meaning compared to a performance out of a movie scene. The methodology used was analysing the songs' letter; at first separately and then in comparison to the cinematographic images. In order to do that, the concepts of song by Luiz Tatit and Evandro Botti de Cerqueira, the concepts of performance by Ruth Finegan and also the association among poetry and image by Coleridge, Shelley and I.A. Richards were used.

KEYWORDS: Song. Image. Movie. Poetry. Trauma.



INTRODUÇÃO

No início da década de 1970, o espanhol Pedro Almodóvar, então funcionário administrativo de uma companhia eletrônica, fazia seus primeiros filmes em Super 8. Somente na década de 1980, ele passou a se dedicar exclusivamente à profissão de cineasta, produzindo filmes marcantes pela naturalização do excessivamente cômico e do excessivamente trágico. Os personagens de Almodóvar, com seus atos impensados e/ou com seus atos repetida e demasiadamente planejados, encenam a possibilidade de qualquer ser humano cometer crimes, visto que tanto para heróis quanto para vilões, a receita do cineasta espanhol é a mesma: o bem e o mal se misturam em uma solução aparentemente homogênea, mas basta algum rearranjo externo para que ou o bem ou o mal seja decantado e prevaleça. Por trabalhar bem isso, Almodóvar faz com que assistir a seus filmes seja uma experiência de reflexão acerca das contradições intrínsecas aos julgamentos mais corriqueiros e bem aceitos das sociedades.

Em suas representações cinematográficas, Almodóvar utiliza artes de diferentes gêneros para colocar seus espectadores diante do espetáculo da humanidade. A esse método, ele dá o nome de “inflação da narrativa”: “Até dois anos atrás, essa espécie de inflação da narrativa era um argumento que muitos críticos utilizavam contra mim. Em geral, a mistura de gêneros lhes causa problemas. Parecem pensar que é uma coisa que não se deve fazer, e é justamente isso que se tornou minha especialidade” (Almodóvar, 2008, p. 263).

Um dos filmes de Almodóvar em que a mistura de gêneros é marcante é *La mala educación* (2004). No enredo, um ator se apresenta diante do cineasta Enrique Goded alegando ser Ignácio, seu amigo de infância, que agora tem o nome artístico Angel. Só saberemos posteriormente, mas quem se apresenta diante de Enrique é, na verdade, Juan, ator e irmão mais novo de Ignácio, que se passa por ele para conseguir um trabalho. Angel/Juan conta ter sido escritor anteriormente; então apresenta, como de sua autoria, um conto intitulado *La Visita*, que é, na verdade, uma produção literária de Ignácio, baseada, em parte, na sua infância em um colégio católico.

Embora os espectadores ainda não o saibam, quando Goded inicia a leitura do conto, o que aparece na tela já são as cenas do seu futuro filme, ou seja, à medida que o cineasta lê *La Visita*, as cenas do seu filme homônimo se materializam. Em função disso, os espectadores não veem o texto escrito, mas o filme já pronto, em uma prévia de algo que, naquele momento da leitura de Goded, ainda é um projeto. Nessa prévia, temos a personagem Zahara (nome adotado por Ignácio para sua personagem autobiográfica na fase adulta) na sacristia de seu antigo colégio, onde está outro personagem importante da história: Padre Manolo, um pedófilo que abusou sexualmente de Ignácio quando ele era uma criança e aluno do colégio. A primeira ocorrência do crime foi em um passeio a um rio, que era uma premiação aos estudantes que tirassem as melhores notas.

Tendo em si as más lembranças de quando era uma vítima, Zahara se apresenta ao sacerdote falsamente como irmã de Ignácio, e diz que tem um amigo em um periódico

que se interessa por publicar o conto *La Visita*, de autoria do seu irmão. Em uma chantagem, ela diz que poderá desistir da publicação caso receba dinheiro. Na cena, a câmera filma a página do conto em que padre Manolo aparece como personagem. Pausando o filme para ler o excerto da narrativa focado pela câmera, percebemos que a visita se desenrola no filme exatamente como é narrada no conto, com tamanha fidelidade que a fala de Zahara naquele momento é a reprodução exata do que está escrito na página. No plano da ficção do filme e do conto, é como se Zahara estivesse tornando realidade aquilo que escreveu seu *alter ego* e criador Ignácio.

Contudo, a correspondência fiel entre o conto e o filme é interrompida na cena seguinte, a saber, a da adaptação da narrativa da primeira vez que Ignácio foi vítima dos abusos sexuais cometidos contra ele por seu professor de Literatura do colégio, Padre Manolo. Quando Zahara aponta para a parte do conto que o pedófilo deveria começar a ler, a câmera filma o movimento dos olhos de Manolo em um processo de leitura. Alguns instantes depois, começa uma narrativa na voz em *off* de Ignácio quando criança, que marca a transição da leitura do conto pelo padre para a cena traumática do passado.

A forma como o filme é conduzido por Almodóvar nos faz pensar inicialmente que a cena, tal como a vemos, é uma memória de Ignácio, ou até mesmo uma memória de padre Manolo, que rememora seu ato pedófilo enquanto lê. Todavia, a cena não é uma memória do passado, mas sim uma projeção do futuro, pois é parte do filme de Enrique Goded. Como espectadores, não temos acesso a uma representação fiel da memória de Ignácio, uma vez que o seu conto já resulta de alterações, feitas por ele mesmo, das suas memórias, a fim de escrever uma ficção. Ao invés das memórias de Manolo e/ou Ignácio, temos acesso a uma representação modificada da representação modificada das memórias. Explico. Existe o fato: Ignácio, na infância, foi vítima de violência sexual cometida por padre Manolo pela primeira vez em um dos passeios ao rio. Ignácio representa essa experiência escrevendo o conto *La Visita*, no qual ele ficcionaliza parte do que viveu; isso significa alterar a realidade para transformá-la em arte, de modo que o conto é uma representação ficcional escrita das memórias de Ignácio, com alterações. O filme de Goded, por sua vez, é uma representação cinematográfica do conto homônimo, com novas alterações.

Para além da infidelidade à realidade que é intrínseca a todas as representações artísticas, Ignácio acrescenta à sua história uma parte que não aconteceu, mas que ele gostaria que tivesse acontecido, a saber, a parte em que ele se chama Zahara e retorna ao colégio para fazer uma chantagem com padre Manolo, e assim, obter dinheiro para não publicar o conto. Embora não tenha sido publicado, ainda antes de ser adaptado para o cinema o texto de Ignácio já teve alguns leitores. Um deles foi o seu próprio irmão, Juan, que dividia a casa com ele. Por ser ator, Juan, em sua leitura, imagina o conto adaptado para o cinema e se imagina atuando, fazendo o papel da protagonista Zahara. Até aqui, temos: 1) as imagens dos fatos ocorridos, ou seja, as imagens reais das memórias de Ignácio; 2) as imagens dos fatos que não ocorreram, mas que Ignácio gostaria que tivessem

acontecido, ou seja, as imagens resultantes dos pensamentos vingativos de Ignácio; e, por fim, 3) as imagens da leitura de Juan, que configuram uma prévia de um filme resultante da adaptação do conto de Ignácio no qual ele é o protagonista.

Quando Juan pega o conto e o leva a Enrique, surgem mais imagens: as das memórias de Enrique, que conheceu de perto os personagens do conto quando era criança, precisamente, na época em que o enredo se passa. Tais imagens se misturam a outras: as imagens que são a prévia do filme que Enrique fará baseado no conto de Ignácio. De todas as imagens que mencionei, nós, espectadores, temos acesso apenas às últimas, ou seja, apenas às imagens do filme de Goded, resultantes da sua própria leitura do conto.

INNERVISIONS

“Or do we have to take our wings and fly away
To the vision in our mind?”
(Stevie Wonder)

I. A. Richards, em seu livro *Princípios de Crítica Literária*, elenca “os eventos que ocorrem quando lemos um poema”:

O olho é representado lendo uma sucessão de palavras impressas. Segue-se, como consequência, uma corrente de reação em que seis espécies distintas de acontecimentos podem ser distinguidas.

I - As sensações visuais das palavras impressas

II - Imagens intimamente associadas com estas sensações

III - Imagens relativamente livres

IV- Referências a várias coisas, ou “pensar em” várias coisas

V- Emoções

VI - Atitudes afetivo-volitivas (Richards, 1967, p. 98).

Richards (1967, p. 101) explica que “para cada tipo possível de sensação há uma possível imagem correspondente”. Explica também as diferentes imagens que surgem para cada leitor:

Em suas reações totais a um poema, ou a uma única linha dele, as suas imagens livres são o ponto em que duas leituras muito provavelmente vão diferir, e o fato delas diferirem, pode perfeitamente ser bem imaterial. Cinquenta leitores diferentes experimentarão não uma pintura comum, mas cinquenta pinturas diferentes (Richards, 1967, p. 101).

Apesar de as explicações de Richards serem para poemas, elas são válidas para outros textos. No caso do filme *La mala educación*, quando Enrique Goded lê o conto de Ignácio, surgem imagens. Assim, ao invés da sequência proposta por Richards, de surgimento de imagens a partir da leitura de um poema, o que temos no filme de Almodóvar é o surgimento de imagens a partir da leitura de um conto. A narrativa, por Ignácio, do momento traumático do primeiro abuso sexual de Padre Manolo é substituída por uma sequência de imagens e uma nova versão da canção *Moon River*, de Henri Mancini e Johnny Mercer, adaptada e com letra em língua espanhola. A canção se tornou co-

nhecida quando interpretada pela atriz Audrey Hepburn no filme *Breakfast at Tiffany's* (1961). Trata-se de uma adaptação, por Blake Edwards, da novela homônima de autoria do escritor estadunidense Truman Capote, publicada em 1958. No filme espanhol, uma nova versão da letra é cantada pelo ator Pedro José Sanchez Martínez, que interpreta a criança Ignácio. Enquanto o menino canta, o ator que representa padre Manolo toca um violão. Em seu filme, para as imagens que surgem da sua leitura do conto, Goded traz uma poesia correspondente, que vem a ser a nova letra para a conhecida e antiga canção *Moon River*.

A associação entre poesia e imagem era assaz comum no Romantismo, como podemos ler nos escritos de S. T. Coleridge do século XVIII:

Imagens, por mais bonitas que sejam, embora copiadas fielmente da natureza, e com igual exatidão representadas em palavras, por si só não caracterizam o poeta. Elas só se tornam prova do gênio original quando são modificadas por uma paixão predominante; ou por pensamentos ou imagens correlatos despertados por essa paixão... ou, finalmente, quando uma vida humana e intelectual lhes é transferida do próprio espírito do poeta (Coleridge apud Abrams, 2010, p. 82).

Contemporâneo de Coleridge, Percy Shelley conceituou a poesia como “a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna” (Shelley, 2012, p. 86). Segundo Abrams, “alusões à poesia como representação ou imagem, [...] sobrevivem na crítica do início do século XIX” (Abrams, 2010, p. 75). Pela leitura dos excertos de Richards, vemos que sobreviveram no século XX; e, pela análise do filme de Almodóvar que proponho neste texto, veremos que sobrevivem também no século XXI, uma vez que poesia e imagem, no filme espanhol, se vinculam na representação da representação, ou seja, no filme *La Visita*, que é uma adaptação cinematográfica do conto homônimo.

Neste texto, analisarei, do filme de Almodóvar, apenas a cena do primeiro abuso sexual cometido por Padre Manolo contra Ignácio, em um passeio ao rio. A cena é composta: 1) pela poesia em espanhol, que é a nova letra da canção *Moon River*, cantada pelo ator que interpreta Ignácio, ou seja, pelo ator que interpreta aquele que viveu a experiência traumática na posição de vítima de violência sexual; 2) pela música *Moon River*, de Henri Mancini, tocada pelo ator que interpreta Manolo, ou seja, pelo ator que interpreta aquele que viveu a experiência traumática na posição de autor da violência; 3) pelas imagens do cineasta Enrique Goded, que não viveu a experiência traumática, mas leu o conto de Ignácio e fez a adaptação cinematográfica do texto.

O preâmbulo da cena é composto por três imagens. Na primeira, há o papel com o conto escrito, e, sobre ele, o dedo de Zahara aponta onde padre Manolo deve começar a leitura (Figura 1). Em seguida, a câmera filma a página sem o dedo de Zahara, e, então, surge a voz em *off* de Ignácio lendo o excerto indicado por sua personagem autobiográfica (Figura 2). Por fim, a última imagem do preâmbulo da cena é o rosto de padre Manolo lendo o conto (Figura 3). Começa, então, a cena do abuso sexual de Ignácio, na qual o menino, ao invés de narrar, canta a canção *Moon River* com a nova letra em espanhol. O desfecho da cena, assim como o preâmbulo, conta com três imagens importantes: a pri-

meira é a dos olhos de padre Manolo lendo o conto (Figura 4); a segunda é a página do conto (Figura 5), lembrando aos espectadores que tudo o que foi visto fazia parte de uma leitura de um texto escrito. É interessante observar que a página do conto está cortada e com *zoom*. Isso porque a câmera está imitando o olho do leitor em um processo de leitura, lendo cada palavra por vez. Por fim, o rosto de Enrique Goded em um processo de leitura (Figura 6) revela que toda a cena não resulta da leitura do texto por padre Manolo, mas sim da leitura do conto pelo cineasta, que começou nos minutos iniciais do filme.

Após o encerramento da canção, a voz em *off* de Ignacio retorna narrando o fato. Sua narrativa volta a ser fiel ao que está escrito no conto, o que podemos ver na página cortada que aparece no desfecho. Assim, a narrativa do conto é interrompida apenas na parte do abuso sexual, que é substituída por uma canção com as imagens correspondentes a cada verso.

Vemos, então, que Almodóvar e/ou Goded troca a narrativa de Ignacio pela canção e pelas imagens justamente no momento da adaptação da memória traumática. As imagens da memória e do conto de Ignacio, nós não vemos. As imagens da leitura de Juan e de Manolo, também não. Vemos apenas as imagens da leitura de Goded, que, em seu filme, brinca com os gêneros, assim como o faz seu criador, o cineasta Pedro Almodóvar.

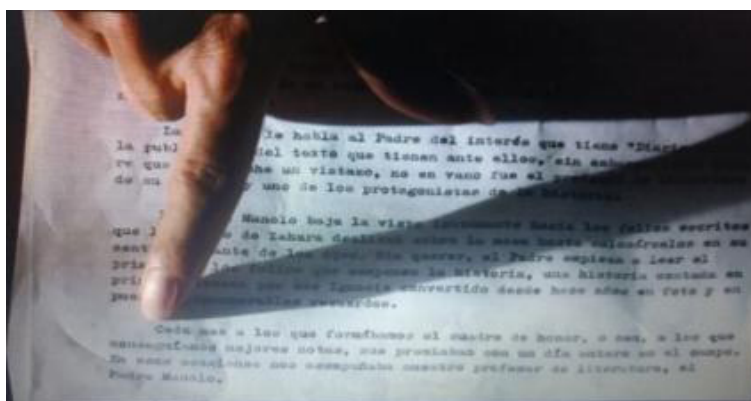


Figura 1: Preâmbulo da cena: Zahara apontando onde padre Manolo deve ler.

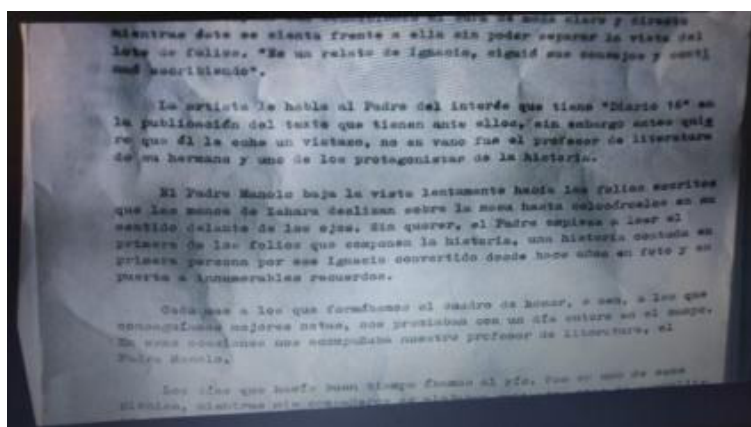


Figura 2: Preâmbulo da cena: a página do conto está cortada onde começa a narrativa do abuso sexual.

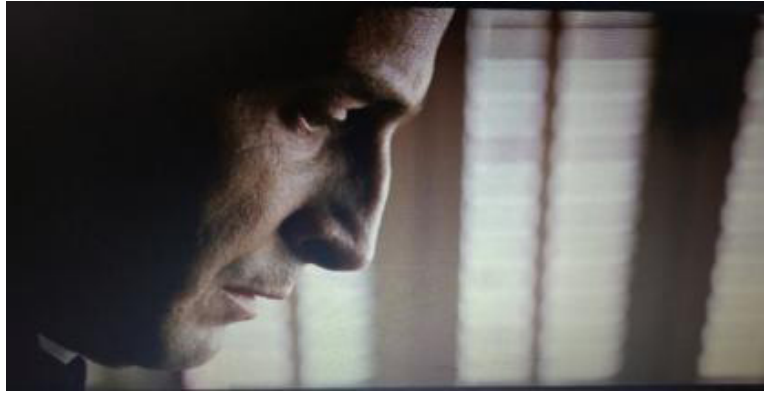


Figura 3: Preâmbulo da cena: Padre Manolo começa a ler o excerto do conto em que o abuso sexual é narrado.

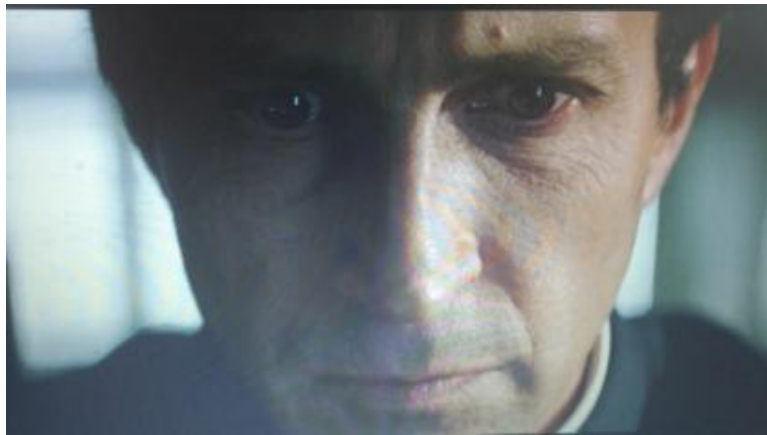


Figura 4: desfecho da cena: padre Manolo finalizando a leitura do excerto do conto em que o abuso sexual é narrado.

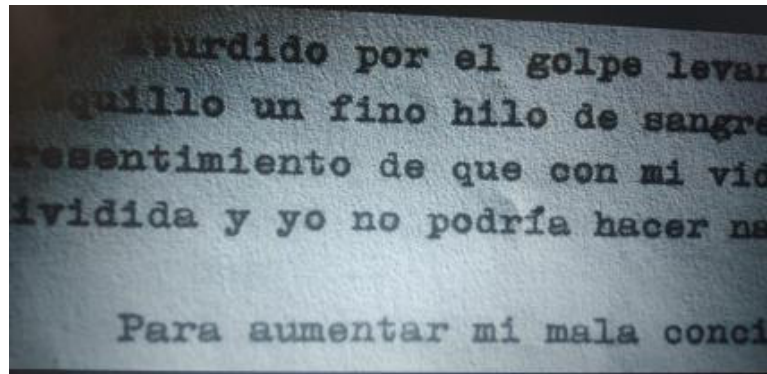


Figura 5: desfecho da cena: página do conto com zoom e cortada.

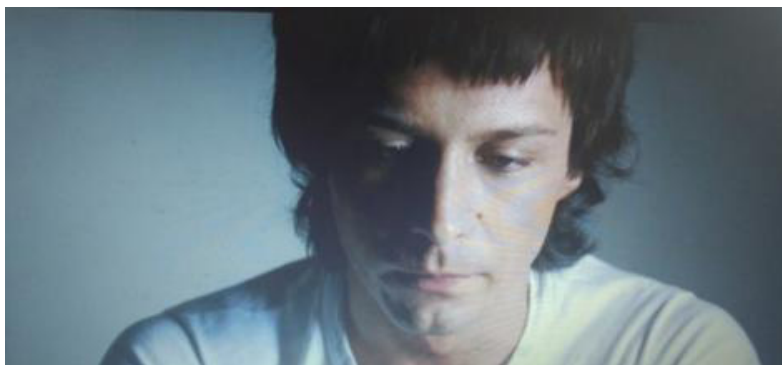


Figura 6: desfecho da cena: Enrique Goded lendo o excerto do conto em que o abuso sexual é narrado.

A poesia da imagem ou a imagem da poesia; a poesia da música ou a música da poesia...

“Minha música vem da
Música da poesia [...]”
(Caetano Veloso).

Acerca da representação realista das artes, discorre Merleau-Ponty:

existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades [...]. Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta. [...] As ideias e os fatos são apenas os materiais da arte, e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o que se cala, dentro da seleção de perspectivas (esse capítulo será escrito a partir do ângulo de visão de tal personagem, outro, segundo o ponto de vista de outro personagem) e no tempo variável da narrativa. A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético (Merleau-Ponty apud Xavier, 2018, p. 97-8).

Pelas definições acima, o papel do cineasta, de representar em imagens, se iguala à do poeta. Merleau-Ponty explana o que o próprio Ignácio fez com sua experiência traumática, transformando-a em um conto poético, e o que Goded fez do conto de Ignácio, transformando-o em um filme cujas imagens e trilha sonora são poéticas. Ao invés de uma descrição didática ou uma dramatização do abuso sexual, o cineasta optou por colocar o leitor em estado poético por meio de uma canção.

Em sua dissertação de mestrado, Evandro Botti de Cerqueira (2011, p. 02) define:

A canção, em sua versão urbana e contemporânea, é uma forma de expressão artística que une três elementos distintos: texto, música e performance [...] A difusão de uma canção se dá através da performance de um cantor que, para interpretar uma obra, utiliza-se simultaneamente de inúmeros recursos de ordem cênica, musical, retórica etc. Esses recursos podem ser percebidos, ou mesmo analisados, separadamente, como canais independentes, porém, durante a fruição de uma canção o efeito estético é experimentado como um todo.

No mesmo sentido, Ruth Finnegan afirma:

Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez infável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todos facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performático que não pode ser dividido (Finnegan, 2008, p. 24).

Tanto Cerqueira quanto Finnegan defendem a performance como a realização da canção; todavia, Cerqueira chama a atenção para a possibilidade de percepção e de análise de cada elemento separadamente. Neste texto, para a análise das quatro versões da canção *Moon River*, – a saber, a canção em inglês e a em espanhol fora de qualquer encenação, e as canções performadas nos filmes *Breakfast at Tiffany's* e *La mala educación* – farei a decomposição da performance das cenas dos filmes em três elementos: poesia, música e imagem, e analisarei apenas os elementos poesia e imagem, *a priori* separadamente, e, em seguida, em conjunto, a fim de estabelecer relações entre o que é cantado e o que é representado pelos atores na cena do filme. Esse modo de análise em duas etapas facilita a percepção de como a letra da canção possibilita interpretações distintas quando tomada como poesia e quando inserida na performance de uma canção em uma produção cinematográfica.

Uma vez que há teorias contrárias ao tratamento das letras de canções como poesia, é válido justificar o emprego do termo “poesia” neste texto em referência às letras das canções quando analisadas isoladamente, ou seja, quando analisadas fora das performances nos filmes. Em seu texto *A arte de compor canções*, Luiz Tatit diferencia letra e poesia, e, por conseguinte, letrista e poeta:

os letristas diferem significativamente dos poetas. O seu principal desafio é encontrar a expressão ou frase linguística que retire de melodia o seu valor prosódico. Só depois entra em pauta a coerência semântica da letra, às vezes com dependências sintáticas bem elaboradas, outras justaposições flutuantes pouco definidas em termos narrativos. De todo modo, a relação da letra com a melodia produzindo oralizações plausíveis é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico. É o que faz a maioria dos compositores preferir trabalhar a partir de melodias prontas (Tatit, 2016, p. 15).

Tatit cita o depoimento de Nando Reis (apud Siqueira Júnior, 1995, p. 289), que apoia sua defesa:

Na verdade eu não separo letra e música. Faço as duas coisas juntas. Escrevo bastante, gosto de fazer letra e nunca acho que tenha uma letra boa. Se você pegar e ler uma letra ela não vai se sustentar, como uma poesia. Existe outra carga de significados que a letra adquire quando cantada (Tatit, 2016, p. 16).

Por fim, defende que

para o letrista, é muito mais importante criar níveis de compatibilidade com a melodia do que desenvolver um raciocínio coerente, uma narrativa ou mesmo certa autonomia poético-literária no seu texto. Alguns compositores brasileiros, como Djavan e Luiz Melodia, são muitas vezes criticados pela vagueza ou até obscuridade dos seus versos em canções com enorme sucesso de público. Tais críticas, porém, incidem invariavelmente sobre letras separadas de suas respectivas melodias, o que revela a superficialidade da avaliação e a falta de sintonia com os critérios realmente cancionais (Tatit, 2016, p. 18).

Embora ciente da pertinência das defesas de Luiz Tatit, que se sustentam com os exemplos de Djavan e Luiz Melodia e com o comentário de Nando Reis acerca do seu processo criativo, defendo que, em vários casos, existe, sim, “uma certa autonomia poético-literária” no texto das canções. Assim como há várias canções cujas letras *não* se sustentam como poesia, há outras tantas que se sustentam, *sim*, como poesia, sem os demais elementos da performance, contudo, com possibilidades de interpretação diferentes de quando em conjunto com os demais elementos da performance. Não considero que a interpretação isolada de um dos elementos da performance seja falha ou incompleta; entendo que seja apenas uma interpretação distinta, a qual muito me interessa.

Destarte, meu ponto de partida para este texto é que, ao contrário dos exemplos de Tatit, as poesias das duas canções *Moon River* – tanto a do filme de Edwards quanto a do filme de Almodóvar – se sustentam independentemente da melodia e dos outros elementos da performance. Já o meu ponto de chegada é a defesa de que, quando inseridas na performance dos atores nos filmes, ambas as poesias têm seu sentido relevantemente alterado. Neste trabalho, me deterei às alterações de sentido da poesia proporcionadas pelas imagens cinematográficas; e deixarei, quiçá para análises futuras, as alterações de sentido proporcionadas pelos demais elementos da performance. A minha opção por me deter nas imagens e na poesia decorre do fato de as imagens, na minha hipótese, serem resultantes da leitura do conto pelo personagem cineasta de *La mala educación*, e de a poesia em espanhol ter sido uma substituição da letra original da canção em inglês, de autoria de Johnny Mercer. Analisando esses dois elementos da performance da canção, isolada e conjuntamente, é possível discutir a escolha da canção e das imagens para uma cena de representação do estupro de uma criança.

MOON RIVER, O AMADO

“Some people want to fill the world with silly love songs
And what’s wrong with that?”
(Paul McCartney)

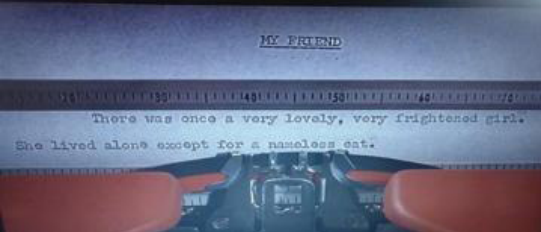

Em *Breakfast at Tiffany’s* (1961), a canção *Moon River* é interpretada pela atriz Audrey Hepburn. Em uma semelhança à mistura de gêneros de *La mala educación*, o filme é resultado de uma adaptação da novela homônima de Truman Capote. Assim, o que Blake Edwards fez com a novela de Capote é o mesmo que o personagem Enrique Goded fez com o conto de Ignácio, a saber, uma adaptação da literatura para o cinema. O filme da década de 1960 conta com um protagonista em crise criativa, Paul Varjak, que se muda para o mesmo prédio da protagonista feminina Holly Golightly. Na cena em que a canção *Moon River* é cantada, Paul está diante da máquina de escrever, em suas primeiras linhas de uma narrativa sobre Holly, mas é interrompido pela cantoria da moça. Transcrevo a seguir os versos de Johnny Mercer:

Moon river, wider than a mile
I’m crossing you in style some day
Oh, dream maker, you heart breaker



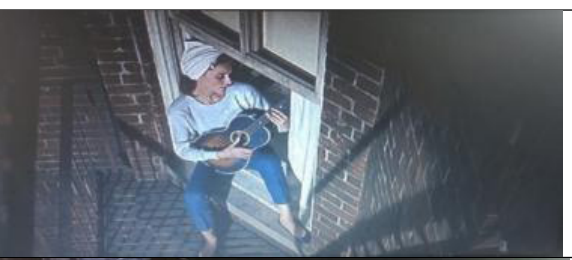




Wherever you're goin', I'm goin' your way
 Two drifters, off to see the world
 There's such a lot of world to see
 We're after the same rainbow's end
 Waitin' 'round the bend
 My Huckleberry friend
 Moon river and me¹

Na poesia de Mercer, o eu lírico começa a versar sobre a grandeza do rio que planeja atravessar algum dia. O rio, para ele, é uma figura que fabrica sonhos, e, por conseguinte, quebra corações. Apesar disso, o eu lírico assume que vai com ele aonde quer que ele vá, e define a dupla formada com o rio como dois andarilhos pelo mundo. Diz ainda que ambos estão atrás do mesmo pote de ouro no fim do arco-íris. Trata-se de uma referência a um mito irlandês que se tornou uma metáfora para a realização dos sonhos. Por fim, associa o rio a Huckleberry, o herói do livro *The adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, cujo enredo é sobre amizade e fidelidade em aventuras de viagem, assim como o que o eu lírico propõe ao “moon river”. Por fim, termina a poesia com o verso “Moon river and me”, que marca a permanência da associação.

Blake Edward – assim como o cineasta real Almodóvar, assim como o cineasta ficcional Goded e assim como todos os cineastas – possivelmente expõe aos espectadores as imagens que estiveram, um dia, em sua mente durante a leitura da novela de Truman Capote. Tais imagens contam com versos correspondentes a elas na performance da canção *Moon River* que se desenvolve no filme. Vejamos, em uma tabela, as imagens escolhidas pelo cineasta e os versos de Mercer correspondentes:

Poesia	Imagem
Moon river, wider than a mile	
I'm crossing you in style some day	

¹ “Moon river, mais largo que uma milha
 Eu vou te atravessar com estilo algum dia
 Oh, fabricante de sonhos, seu destruidor de corações
 Aonde quer que você vá, eu vou no seu caminho
 Dois andarilhos, livres para ver o mundo
 Há muito mundo para se ver
 Estamos atrás do mesmo final do arco-íris
 Esperando ao redor da curva
 Meu amigo Huckleberry
 Moon river e eu” (Tradução minha).

<p>Oh dream maker</p>	
<p>You heart breaker</p>	
<p>Wherever you're going, I'm going your way</p>	
<p>Two drifters off to see the world There's such a lot of world to see</p>	
<p>We're after</p>	
<p>the same</p>	
<p>rainbow's end Waitin' 'round the bend My Huckleberry friend Moon river and me</p>	

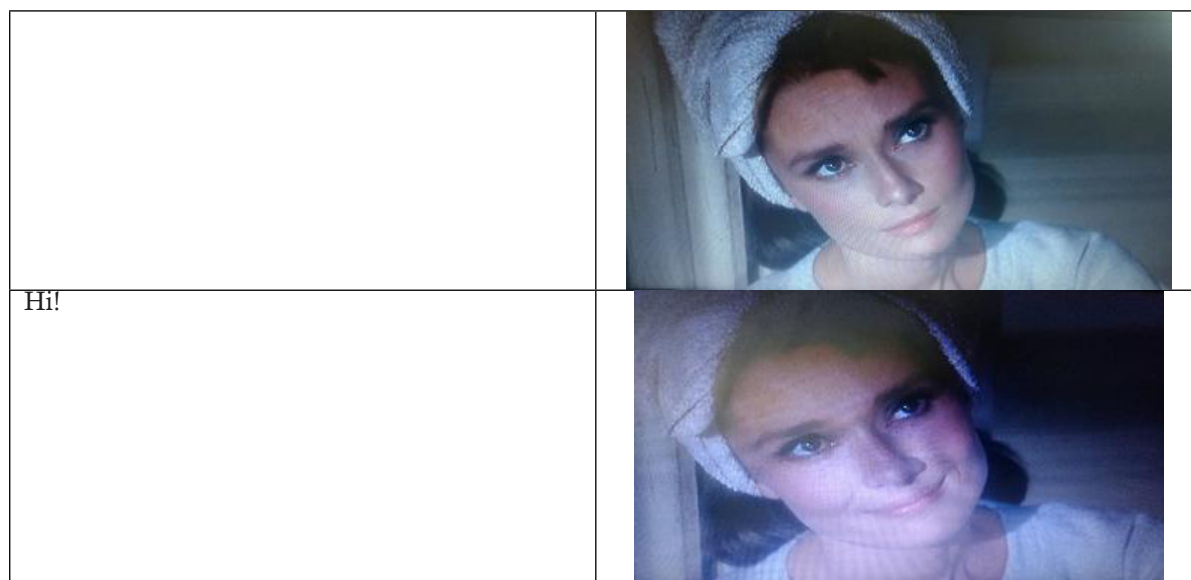


Tabela 1: Imagens do filme *Breakfast at Tiffany's* correspondentes à letra da canção *Moon River*
 Fonte: elaborada pela autora.

A cena começa com a imagem do conto de Paul ainda na máquina de escrever, em processo inicial de escrita. Interrompido pela canção, o protagonista vai até a janela, onde se prostra. A partir disso, Paul se torna o interlocutor dos versos. Quando ouvimos os versos “*Wherever you’re goin’, I’m goin’ your way*”², Holly é vista de cima, ou seja, do ponto de vista de Paul, como se a câmera fosse o olho do amado. Entende-se que, apesar de Paul estar distante, ele quer ir com Holly aonde ela for.

Na imagem em que Holly é vista a partir de um ponto na sua frente, em consonância, a letra da canção é de proximidade: “*Two drifters, off to see the world/ There’s such a lot of world to see*”³. Uma vez que o eu lírico da letra já se encontra junto ao interlocutor, percorrendo os caminhos do mundo, na performance do filme, a câmera, em uma tentativa de acompanhar o eu lírico, também se coloca mais próxima do que anteriormente. Nos versos seguintes, a aproximação gradativa continua. Quando Holly canta “*We’re after...*”⁴, Paul é novamente filmado de baixo pra cima, porém, formando uma imagem mais ampla que anteriormente. Da correspondência entre a poesia e a imagem da canção, entendemos que o pronome “*we*”⁵ se refere ao par Holly e Paul. A partir de então, até o fim da canção, temos um *close up* de Holly cantando.

Béla Balázs explica que “*Close-ups* são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes” (Balázs apud Xavier, 2018, p. 78). Acresço aqui a explanação de Hugo Münsterberg:

2 “Aonde quer que você vá, eu vou no seu caminho” (Tradução minha).

3 “Dois andarilhos, livres para ver o mundo
 Há muito mundo para se ver”
 (Tradução minha).

4 “Estamos atrás...” (Tradução minha).

5 “Nós” (Tradução minha).

O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam a isso de *close-up*. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático. [...] O *close-up* supre as explicações (Münsterberg apud Xavier, 2018, p. 31).

A expressão de Holly nos momentos finais da canção é triste, com o olhar perdido. Como o *close-up* elimina as circunstâncias externas, até mesmo Paul é eliminado nesse momento. Isso acontece porque, ao fim da canção, o encontro de Holly com o *Moon River* ainda não aconteceu. O *close-up* reforça a solidão da protagonista, e a canção, entoada em uma janela, se torna, assim, um canto para atrair para si alguém que seja de fato seu *moon river*. Dessa forma, as imagens associadas à canção possibilitam uma interpretação distinta da interpretação da poesia. Na poesia isolada, o eu lírico já encontrou quem lhe acompanhasse, ou seja, já está junto ao *moon river*, percorrendo o mundo. Na canção do filme, Holly apenas se imagina junto ao *moon river*, e a câmera, novamente em consonância, faz o movimento de aproximação de Holly e Paul. Embora os olhares dos protagonistas ainda não se cruzem, a câmera faz a aproximação deles com o recurso da ampliação das imagens. Todavia, nos versos finais, o *close-up* em Holly, ao eliminar o protagonista masculino, transparece a dúvida da moça, o seu receio de não ter realmente encontrado alguém para percorrer consigo os caminhos do mundo. Por fim, após finalizar a performance, Holly olha para Paul e sua expressão de preocupação se transforma em alegria e alívio. A canção é encerrada com Holly dizendo “Hi!”⁶ a Paul. O cumprimento marca o enfim encontro de olhares dos protagonistas, mas a parceria pela vida ainda não está firmada. Em função disso, a performance da canção no filme de Edwards, com o jogo de câmeras fazendo a ampliação gradativa das imagens de Golightly e Varjak, é uma prolepse da história do filme. Nas cenas seguintes, o casal se formará, viverá bons momentos, mas a protagonista feminina hesitará em permanecer no relacionamento. Apenas nas cenas finais do filme é que ela decidirá se unir a Paul. Assim, a canção *Moon River*, no filme *Breakfast at Tiffany's*, vem preencher o silêncio dos sentimentos de solidão e incerteza da protagonista, que, ao invés de comunicar o seu desejo de ter alguém por perto e os seus receios de estar em um relacionamento amoroso, canta e toca a canção. Os sentimentos implicitamente comunicados em sua performance ficarão evidentes apenas adiante no filme.

Percebemos, por essa breve análise, que as imagens do filme majoritariamente acompanham a ideia da letra: uma promessa de travessia, de união, que aos poucos vai se concretizando. O jogo da câmera, de estar inicialmente de um ponto distante de Holly, depois de frente e, por fim, em *close-up*, é uma prolepse da própria história do filme: Paul e Holly terão uma aproximação gradativa. Também a discrepância entre a letra da canção

6 “Oi!” (Tradução minha).

e a expressão de tristeza de Holly no momento do *close-up* é uma prolepse da incerteza que a moça terá, em dado momento do enredo, quanto a permanecer com Paul. A protagonista se sentirá sozinha e duvidará do sucesso do relacionamento. Todavia, assim como no final da canção houve a mudança da feição triste para a alegre, no final do filme, o casal terá uma união feliz.

EL RÍO DE LA LUNA, O TURVO

“Mas acima de tudo atiraste uma pedra
Turvando essa água”
(Herivelto Martins/ David Nasser).

Retornando à cena do abuso sexual de Ignácio no filme *La mala educación*, de Almodóvar, já vemos uma coincidência com o filme de Blake Edwards: a imagem inicial da cena com a canção *Moon River* é uma página de um conto, a saber, o conto *La Visita*, de Ignácio. A câmera passa por ela rapidamente, sendo possível ler apenas se pausarmos o filme. Ademais, há um corte na página que impede a leitura completa. Sabemos que o que é cortado é a narrativa do abuso sexual praticado por Padre Manolo, do qual Ignácio foi vítima. No filme de Goded, o silêncio decorrente da dificuldade de narrar o trauma é substituído pela melodia do abusador e pelo canto de sua vítima. Transcrevo a nova letra da canção, em espanhol:

Moon river, no te olvidaré
Yo no me dejaré llevar
Por el agua, agua turbia
Del río de la luna
Que suena al pasar

Río y luna, dime donde están
Mi Dios, el bien y el mal
Decid.

Yo quiero saber
Qué se esconde en la oscuridad
Y tú lo encontrarás
Río y luna, adiós

Mi luna, vem y alúmbrame
No sé ne donde estoy, por qué
Oigo el rumor de aguas turbias
Que me llevan lejos, muy lejos de mí

Moon river, dime donde están
Mi Dios, el bien y el mal
Decid

Yo quiero saber
Qué se esconde em la oscuridad

Y tú lo encontrarás
Moon river, adiós⁷

Assim como fiz na seção anterior, tratarei os versos como poesia, uma vez que estão isolados da música e das imagens; somente no segundo momento farei a análise deles como versos de uma canção performada em um filme.

No início da poesia, o rio da lua aparece no vocativo em língua inglesa *moon river*, o que pode ser uma referência ao rio da canção original, ou seja, ao amigo, parceiro de viagens, fabricante de sonhos. Em seguida, o eu lírico diz que não se deixará levar pelas águas turvas do “*rio de la luna*”. Aqui, é explicitada a diferença entre o “*moon river*” e o “*rio de la luna*”. O primeiro, com todas as características positivas atribuídas por Mercer; o segundo, não confiável e com águas turvas. Na segunda estrofe, o vocativo muda novamente. Agora, ao invés de a “*moon river*”, o eu lírico se dirige a duas figuras, “*rio*” e “*luna*”, ou seja, ele dissocia o *moon river* em duas figuras distintas do rio e da lua. Nessa estrofe, o tom do eu lírico é de desespero, pois ele quer muito saber onde estão o bem e o mal.

Ainda com a mesma urgência, na estrofe seguinte, o eu lírico explicita querer saber o que se esconde na escuridão. Uma vez que ele havia pedido para saber onde estão o bem e o mal, entendemos que há uma sabedoria de que o bem e o mal estão misturados, assim como está misturado no rio aquilo que o torna turvo. Essa mistura do bem e do mal deixa o eu lírico espanhol com ânsia de saber o que se esconde na escuridão, sentimento assaz diferente da expectativa do eu lírico da letra da Mercer, de aventuras rumo ao pote de ouro no fim do arco-íris. O espanhol sabe que, nos caminhos percorridos, haverá o mal escondido, difícil de separar do bem, assim como é difícil separar as águas do rio daquilo que causa a turbidez. Ele inclui, em seu vocativo, a lua, por sua capacidade de tornar visível o que está na escuridão, de modo que ela poderia lhe revelar onde o mal se esconde.





Para além de incluir a lua, o eu lírico começa a se dirigir apenas a ela. Na mesma estrofe, quando canta “*Y tú lo encontrarás*”, o “*tú*” já é uma referência apenas à lua, e não








7 “Moon river, não te esquecerei
Eu não me deixarei levar
Pela água, água turva
Do rio da lua que soa ao passar
Rio e lua, diz-me onde está
Meu Deus, o bem e o mal
Diz
Eu quero saber
O que se esconde na escuridão
E tu o encontrarás
Rio e lua, adeus
Minha lua, vem e me ilumina
Não sei nem onde estou, porque
Ouço o rumor das águas turvas
Que me levam longe, muito longe de mim
Moon River, diz-me onde estão
Meu Deus, o bem e o mal
Diz
Eu quero saber
O que se esconde na escuridão
E tu o encontrarás
Moon River, adeus” (Tradução minha).

mais ao par “*río y luna*”. Isso se confirma para nós na estrofe seguinte, quando o vocativo “*Mi luna*” surge após o eu lírico ter dado adeus ao par *río e luna* no verso “*río y luna adiós*”. O eu lírico prefere dirigir sua súplica apenas à lua porque ela ilumina e, de certa forma, denuncia o que se esconde no escuro, ao passo que o rio segue seu caminho sendo conivente com o que há de escuro, de turvo, e que o leva para longe de si. A voz infantil que canta isso nos remete a um menino que pede socorro à lua para ter seus últimos momentos de crença de que é possível separar o bem e o mal.

Em um desejo de permanecer com a visão pueril do mundo, o eu lírico faz mais uma tentativa e retorna ao vocativo “*Moon River*” – naturalmente impregnado de todas as características de bom companheiro que Mercer lhe deu –, e implora aflitadamente pelo mesmo ensinamento: saber onde estão o bem e o mal. Porém, não obtém resposta. Em função disso, o desfecho da canção é a despedida do “*moon river*” de Mercer pelo eu lírico. Assim, em seguida a se despedir do par “*río y luna*”, o eu lírico se despede do “*moon river*”, mas em momento algum se despede da lua. Isso mostra que, ao contrário do de Mercer, o eu lírico espanhol não quer seguir o curso do rio, que mistura o límpido e o turvo, pois prefere seguir seu caminho com a lua, que joga luz sobre a escuridão, que separa o claro do escuro com sua iluminação.

Vejamos, agora, quais são as imagens, no filme, atribuídas a cada verso da canção:

Poesia	Imagem
Moon River	
Non te olvidaré	
Yo non me dejaré	
Llevar	

<p>Por el agua</p>	
<p>Agua</p>	
<p>Turbia</p>	<p>"La mala educación" en #MarzoTodoAlmodóvar</p> 
<p>Del río de la luna</p>	<p>"La mala educación" en #MarzoTodoAlmodóvar</p> 
<p>Que suena al passar</p>	<p>"La mala educación" en #MarzoTodoAlmodóvar</p> 
<p>Río</p>	
<p>Y luna</p>	








Dime dónde está	
Mi Dios, el bien y el mal Decid	
Mi Dios, el bien y el mal Decid	
Yo quiero saber	
Qué se esconde En la oscuridad Y tú lo encontrarás	
¡No!	
¡Ignacio!	

Tabela 2: Imagens do filme *La mala educación* correspondentes à letra da canção.

Fonte: Elaborada pela autora.

Analisando a canção na performance do filme, vemos que, ao cantar o primeiro verso, “Moon River”, Ignacio olha para padre Manolo, mas logo se sente incomodado e olha para baixo. Em seguida, se vira para o rio à sua esquerda. Essa movimentação

constante da cabeça de Ignácio marca grande parte da cena: ele olha à direita, para padre Manolo, à esquerda, para o rio, com pausas em que olha para baixo. Dessa oscilação, destaco alguns momentos específicos. Ao final do verso “*No te olvidaré*”⁸, a câmera foca na paisagem do rio vazio, sem ninguém dentro. A associação entre a imagem e o verso cantado mostra como Ignácio não se esquecerá do rio; quando não houver mais excursões do colégio, permanecerá apenas o vazio dos pensamentos traumáticos internamente. Ao cantar “*Yo no me dejaré...*”⁹, Ignácio está inicialmente com a cabeça baixa, mas quando canta “*llevar*”¹⁰, encara Padre Manolo. Aqui, o sacerdote se torna um interlocutor, a quem o menino diz que não se deixará levar. Nos versos “*Por el agua agua turbia / Del río de la luna*”¹¹, há uma equidade estabelecida entre o que Ignácio vê à esquerda e à direita. À esquerda, o rio turvo que engana, aparentando ser límpido, e, à direita, padre Manolo, que engana, aparentando ser apenas bondoso, mas tendo em si o mal da pedofilia. Quando canta a palavra “*turbia*”¹², o menino está olhando para baixo, nem para o rio, nem para o padre, como quem, ensimesmado, reflete sobre a turbidez das coisas e das pessoas.

Na estrofe seguinte, a câmera se afasta de Ignácio e Manolo para filmar o que faziam as outras crianças no passeio. A cena é do mergulho de uma criança na água. Ao ser cantado o verso “*Dime dónde estás*”¹³, todos os meninos agitam a água, ficando, assim, escondidos atrás da água em suspensão, e, nesse momento, a aparente limpidez do rio chega a ser quase convincente de que não há nada de turvo ali. Isso acontece porque esses são meninos que, ao contrário de Ignácio, não descobrirão ainda a turbidez das águas, pois viverão os passeios da escola com a inocência que é própria da infância. Para os versos “*Mi Dios, el bien y el mal / Decid / Yo quiero saber*”¹⁴, a imagem é dos mesmos meninos nadando quase sincronicamente. A quase sincronicidade aponta para a dificuldade de diferenciar bem e mal, uma vez que ambos estão sempre juntos.

No verso “*qué se esconde...*”¹⁵, a melodia cessa; só a voz de Ignácio permanece. A imagem é de arbustos, dos quais a câmera lentamente se aproxima, em uma procura. Após os versos “*En la oscuridad / Y tú lo encontrarás*”¹⁶, a cantoria é finalizada com um grito de não. Ignácio corre e cai na terra; padre Manolo vem atrás, ajeitando a batina, do que inferimos que já aconteceu o abuso sexual.

8 “Não te esquecerei” (Tradução minha).

9 “Eu não me deixarei...” (Tradução minha).

10 “levar” (Tradução minha).

11 “Pela água, água turva
Do rio da lua
” (Tradução minha).

12 Turva (Tradução minha).

13 “diz-me onde está” (Tradução minha).

14 “Meu Deus, o bem e o mal
Diz
Eu quero saber” (Tradução minha).

15 “que se esconde...” (Tradução minha).

16 “na escuridão
E tu o encontrarás” (Tradução minha).

No filme de Almodóvar, a canção não é executada até o fim, mas é interrompida no verso “*Y tú lo encontrarás*”.¹⁷ Detenhamo-nos nesse verso, pois na poesia isoladamente a sua interpretação muito se difere da interpretação do mesmo verso na performance da canção, em *La mala educación*. Isso porque, no filme, a interrupção e as imagens associadas ao verso alteram o seu sentido. Com a imagem do abuso sexual implícito culminando em uma queda de Ignácio no chão, o “*tú*” do verso, que pela poesia se referia à lua, passa a se referir ao próprio Ignácio. O eu lírico da poesia era uma criança esperançosa de ser instruída pela “*luna*”, sua interlocutora, sobre onde estava o mal. Dessa forma, na poesia analisada isoladamente, o eu lírico é o menino e a interlocutora é a lua. Já na canção do filme, quem diz o verso “*Y tú lo encontrarás*” é uma voz indefinida que responde à súplica dos versos anteriores, ou seja, que responde ao menino que ele mesmo encontrará o mal; por conseguinte, o interlocutor passa a ser Ignácio, que foi obrigado a descobrir, sem instruções da lua, onde se escondia o mal. E ele, de fato, encontra, ao ser vítima de pedofilia. O encontro com o mal é ilustrado na imagem seguinte, do mergulho de Ignácio no chão. Se ele desejava tanto ver aquilo que deixava as águas do rio turvas, ele acaba mergulhando e se ferindo justamente na terra e na areia, elementos responsáveis pela turbidez de um rio. Todavia, o seu mergulho é *apenas* na terra e na areia, sem estarem misturados na água, o que lhe causa uma ferida, e faz com que ele pare de cantar, alterando a poesia da canção com um grito de “Não!”.

Por fim, temos a última imagem da cena: um fio de sangue faz com que a testa de Ignácio se abra e surja, entre as duas partes, o rosto de Padre Manolo (Figura 7). A imagem lembra a paisagem de um rio, como se as partes da face de Ignácio fossem as margens, e como se o rosto de Manolo fosse o rio; no caso, não o *Moon River* da letra de Johny Mercer, mas “*el río de aguas turbias*” da poesia em espanhol.



Figura 7: o fio de sangue dividindo a face de Ignácio em duas.

17 “E tu o encontrarás” (Tradução minha).



Tabela 3: Comparativo entre o mergulho da criança que foi e o da que não foi vítima de violência sexual.

Fonte: elaborada pela autora

O mergulho de Ignácio no chão nos remete ao mergulho do menino no rio, em uma imagem anterior. Essa relação entre as cenas nos faz diferenciar Ignácio das outras crianças de sua idade, que, por não terem sido abusadas pelo padre naquele passeio, mergulham no rio e podem ainda fazer suas as palavras da letra de Johnny Mercer, ou seja, elas ainda podem ter sonhos de viver aventuras que terminem no pote de ouro do fim do arco-íris. Já Ignácio, ao invés de um gostoso mergulho no rio, mergulha na terra e se fere, pois, ao contrário dos demais de sua idade, ele sequer pode experimentar a ilusão de um *moon river* que o levará às belezas do mundo. Para ele, há apenas o mergulho naquilo que deixa a água do rio turva: a terra seca, dura, com areias que sujam e pedras que ferem.

EL RÍO DE LA LUNA E THE MOON RIVER

Comparando os dois filmes analisados, vemos que, em *Breakfast at Tiffany's*, Holly é quem canta e toca o violão ao mesmo tempo, tendo total controle sobre a execução da canção. Todavia, a história de Holly está prestes a ser escrita por outra pessoa, Paul Varjak, um homem que tem o poder de modificar o destino dela, de ser o que a canção propõe: alguém para percorrer com ela um belo caminho. Assim, Holly tem controle da canção naquela cena, mas não tem controle sobre a escrita da sua própria história, que será contada por outra pessoa: por Paul.

No filme espanhol, ao contrário, Ignácio apenas canta, enquanto Manolo toca o violão. Tocar um instrumento enquanto outra pessoa canta significa determinar o tom e o andamento da canção. Além do que, o próprio verbo “*tocar*”, em espanhol, é o mesmo para tocar o instrumento e para tocar o corpo de alguém, o que explica a escolha de Manolo, um pedófilo, como violonista. Entretanto, apesar de sua posição desvantajosa de vítima, apesar da sua dependência na execução da canção, Ignácio, em sua vida, assumiu o

controle dos dias que se sucederam ao trauma e escreveu sua própria história no conto *La Visita*, em que ele narra o episódio que modificou seu destino negativamente. Em acordo com a letra da canção, padre Manolo mistura o bem (a religião, a instrução de literatura) e o mal (a violência sexual). Dessarte, no filme de Almodóvar, Ignácio não tem controle da cena: ele canta *acompanhando* o padre, o qual toca tanto o violão quanto seu corpo. Na narrativa de sua história, ao contrário, ele tem total controle, tanto que nem mesmo o cineasta Enrique Goded ousou apresentar uma dramatização do momento do trauma, optando, ao invés disso, por combinar música, poesia e imagem.

Em ambos os filmes, as letras das canções têm significados diferentes na performance do filme e na poesia da canção isolada. Na poesia *Moon River* em inglês, o eu lírico tem certeza de que estará sempre com o seu amado interlocutor, ao passo que, na performance da canção no filme *Breakfast at Tiffany's*, Holly está vacilante, insegura e receosa quando canta os últimos versos. Enquanto na poesia *Moon River* em espanhol isolada o eu lírico passa seis estrofes pedindo, sem resposta, para lhe mostrarem onde o mal se esconde, na canção performada em *La mala educación*, antes do fim da terceira estrofe o eu lírico já obtém uma resposta: para que o mal se revele, é necessário sair ferido da descoberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Who broke your heart and made you write that song?”
(Michael Chain).

Os filmes confirmam a defesa de Richards de que “na experiência poética as palavras atingem um efeito através das imagens que lhe são associadas” (Richards, 1967, p. 98), uma vez que o próprio cineasta faz a associação das imagens a cada verso, e, em alguns momentos, até a cada palavra da canção. Em *La mala educación*, como criador, o cineasta ficcional Enrique Goded não se limita a “descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas [a] criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético” (Merleau-Ponty apud Xavier, p. 97-8). Goded, ficcionalmente, e Almodóvar, na vida real, colocam os leitores da cena em um estado poético através do uso das imagens. Goded realiza seu filme expondo cinematograficamente as imagens resultantes da leitura que fez: da canção *Moon River*, do conto de Ignácio e, também, do famoso filme *Breakfast at Tiffany's*. Se, segundo Richards (1967, p. 101), “em suas reações totais a um poema, ou a uma única linha dele”, cada leitor cria uma imagem diferente, as imagens resultantes das leituras que o cineasta faz nos são apresentadas em seu filme *La Visita*, que, por sua vez, pertence ao filme *La mala educación*, de Pedro Almodóvar.

Vimos que, em *Breakfast at Tiffany's*, a canção *Moon River* aparece como prolepse da história de amor de Holly e Paul. Vimos também que, em seus filmes *La Visita* e *La mala educación*, os cineastas ficcional e real, Enrique Goded e Pedro Almodóvar, respectivamente, atribuem aos atores de seus filmes a função de cantar e tocar uma canção, ao invés de atribuírem a eles as funções de dramatizar e/ou narrar o excerto traumático. Em

busca de uma possível explicação para a preferência dos cineastas reais e ficcional pela canção, convém lermos uma passagem do livro *O Cancionista*, de Luiz Tatit:

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com a justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou ideia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse a originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia (Tatit, 2002, p. 19).

O excerto explica o fato de Holly Golightly cantar e dedilhar a canção enquanto Paul tenta narrar a história do próprio filme. Embora Truman Capote tenha escrito a história de uma mulher solitária, e embora o escritor ficcional Paul Varjak esteja diante de uma máquina de escrever, pronto para narrar a solidão de sua vizinha e enamorada, a experiência fica limitada a Holly, que a viveu. A canção, então, se torna o meio de resgate subjetivo das experiências de Holly na condição de mulher sozinha, com traumas e maus anseios. Tais experiências, por mais apaixonado que Paul esteja, ele não consegue sequer acessar, quem dirá narrar em seu texto.

Tatit descreve também o que o personagem Enrique Goded pode ter pensado, como cineasta. Ao inserir a melodia em seu filme, e colocar Padre Manolo como quem está dedilhando, Goded passa ao espectador a ideia de que houve “o resgate subjetivo da experiência” que somente Manolo e Ignácio tiveram. Como cineasta, ele entende que a narrativa do conto de Ignácio deveria ser interrompida para que uma canção fosse iniciada. Não bastaria colocar os atores para atuarem em uma cena de estupro; seria necessário que os atores que interpretam Manolo e Ignácio introduzissem, no filme, uma canção.

“A música, escreveu Wackenroder, ‘mostra-nos todos os movimentos de nosso espírito, descorporificado’” (Abrams, 2010, p. 76). Segundo Friedrich Schlegel (apud Abrams, 2010, p. 76), a “poesia era também uma espécie de música espiritual”. Música e poesia “admite-se universalmente... são irmãs gêmeas” (Hazlitt apud Abrams, 2010, p. 76). Essas artes irmãs gêmeas, que dividem o ventre da canção, vieram ao socorro do cineasta Enrique Goded para complementar as imagens surgidas de sua leitura de um fato tão traumático da vida de outro ser. Afinal, narrar o trauma de um estupro de outrem é tarefa árdua demais para ser possível. Isso porque um trauma de violência sexual descorporifica os espíritos do seu agente e de sua vítima, e faz com que ambos guardem, mútua e impenetravelmente, uma mensagem. Tal mensagem, como o conto de Ignácio no filme de Almodóvar, ninguém além deles consegue ler completamente; quiçá, às vezes, alguém consiga vislumbrar brevemente algum excerto em uma página cortada. Contudo, basta estarmos atentos para perceber que, em vários momentos de nossas vidas, nos chegamos

aos ouvidos as músicas espirituais que atam, sigilosa e eternamente, a alma de quem sofreu um estupro à alma de quem fez sofrer.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **O Espelho e a Lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ALMODÓVAR, P.; STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Tradução de Sandra Monteiro e João de Freire, 2008.
- BÁLAZS, B. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- CERQUEIRA, E. B. **Para fazer uma canção**: um estudo sobre a composição de canções. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2011.
- FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. Tradução de José Lino Grünewald. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- MÜNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- RICHARDS, I. A. **Princípios de Crítica Literária**. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.
- SHELLEY, P. B. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. A defence of poetry and other essays. São Paulo: Landmark, 2012.
- TATIT, L. A arte de compor canções. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 11-20, 2016.
- TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

FILMOGRAFIA

- MÁ EDUCAÇÃO (LA MALA EDUCACIÓN). Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha: 2004. Brasil: Fox Films do Brasil, 2004. [DVD]. (106 minutos), colorido.
- BREAKFAST AT TIFFANY'S (BONEQUINHA DE LUXO). Blake Edwards. Jurow Shepherd. Estados Unidos: 1961. Brasil: Paramount Pictures, 1961. [DVD]. (115 minutos), colorido.

CANÇÕES

- MANCINI, Henri; MERCER, Johnny. *Moon River*. Interpretação de Audrey Hepburn. In: BREAKFAST AT TIFFANY'S (BONEQUINHA DE LUXO). Blake Edwards. Jurow Shepherd. Estados Unidos: 1961. Brasil: Paramount Pictures, 1961. [DVD]. (115 minutos), colorido.
- MANCINI, Henri; MERCER, Johnny. *Moon River*. Interpretação de Pedro José Sanchez Martinez. In: MÁ EDUCAÇÃO (LA MALA EDUCACIÓN). Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha: 2004. Brasil: Fox Films do Brasil, 2004. [DVD]. (106 minutos), colorido.