

## CANÇÕES, FILMES E DIVAS DE *PUBIS ANGELICAL* NA MÚSICA DE CHARLY GARCIA (1972-1982)

Julio Ogas<sup>1</sup>

**Resumo:** Na primeira etapa da produção de Charly Garcia o cinema tem um papel destacado. Várias canções soltas, um disco temático e a musicalização de duas películas constituem claros indícios nesse sentido. O espaço de significação que se abre a partir desse tema permite apreciar algumas das idéias que prevalecem na proposta do autor. Tanto a linguagem literal como a simbólica se conjugam para transmitir uma mensagem de mudança sob medida do ser humano, mas profundamente implicado no entorno social de sua época.

**Palavras-chave:** música popular, cinema, Charly García

**Abstract:** In the first stage of Charly García's production, the cinema plays an important role. Several single songs, a thematic record and the music of two films are clear indications in this regard. The meaning space that opens from this subject allows appreciating some ideas that prevail in the author's proposal. Both the literal and the symbolic languages combine to convey a message of change to man extent but deeply involved in the social environment of his time.

**Keywords:** popular music, film, Charly García

O cinema constitui uma temática recorrente na ampla produção de Carlos Alberto Garcia Moreno (1951), Charly García. Na discografia produzida entre 1972 e 1982, através de seus três conjuntos estáveis, *Sui Generis*, *La Máquina de Hacer Pájaros* e *Seru Giran*, encontra-se refletida a presença desse tema em títulos como: *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras*, *Marylin la cenicienta y las mujeres*, *Qué se puede hacer (salvo ver películas)*, *Canción de Hollywood* o *Cinema Verité*, entre outros. Também é certo que em muitas dessas canções a temática do cinema compartilha, ou inclusive cede protagonismo a outras questões, como as relacionadas a assuntos de gênero ou sociais. Por outro lado, o final dessa etapa coincide com o início de sua colaboração com o diretor de cinema Raúl de la Torre, em seu filme *Pubis angelical*.

A aproximação desse fragmento das criações do músico argentino nos permite apreciar algumas características estilísticas destacadas em relação à referência a outros textos artísticos e à construção narrativa do discurso musical. O cinema na canção e a música no cinema constituem um permanente diálogo que deixa sua marca na produção de García, de maneira que citações, referências ou alusões em um e outro sentido constituem a base da estrutura significativa resultante. Este estudo, além de se aprofundar nas imagens poético-

---

<sup>1</sup> Universidad de Oviedo. Tel. + 34-985104481/3401. E-mail: [jrogas@uniovi.es](mailto:jrogas@uniovi.es). O texto foi traduzido e revisado por Geni Rosa Duarte. Doutora em História Social pela PUCSP. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da UNIOESTE. Email: [geni\\_rosaduarte@yahoo.com.br](mailto:geni_rosaduarte@yahoo.com.br)

musicistas geradas pelo autor em relação ao cinema, nos outorga a possibilidade de estabelecer algumas comparações com outras canções da sua produção, onde o ato de olhar adquire especial importância na construção do relato verbal.

### **Enquadramento inicial**

Para avaliar a relação entre cinema e música na produção de Charly Garcia centrar-me-ei em sua discografia publicada entre 1972 e 1982, seguindo assim a divisão em etapas proposta por Diego Madoery. Esse autor define essa década como a de “composição com o instrumento harmônico e a voz”, em contraposição à seguinte, que define como aquela de “composição com máquinas, desde a base até a melodia” (MADOERY, 2006: 36). Eu me deterei exatamente no disco *Pubis angelical-Yendo de la cama al living*, que dá início a essa segunda etapa, mas que é pertinente para este estudo, já que inclui a música composta por Garcia para a película *Pubis angelical*.

No interior dessa primeira etapa e através da análise da temática cinematográfica nas canções, desejo chamar a atenção sobre como um enunciado músico-verbal e músico-visual se insere no interior da construção de representações ideológicas mais amplas. Nesse sentido essa representação pode ser associada ao *topoi* do paraíso perdido que o autor expõe como contraposição à moral estabelecida. Essa busca ou retorno a um espaço ou sentir paradisíaco é compartilhado por muitos outros atores dessa época do rock na Argentina, o que me permite considerar esse último como o campo sociocultural de estudo, segundo a denominação de Philipp Tagg (TAGG, 1999: 80). No caso de García, como de tantos outros músicos de sua geração, esse espaço tem seu eixo principal na necessidade de se reencontrar com uma sensibilidade perdida ou oprimida pela sociedade de seu tempo. Por isso, em suas canções propõe uma mudança sempre na perspectiva do ser humano, ou seja, na sua forma de sentir, de pensar, de se relacionar, etc., e a partir de onde se pode abordar a situação político-social mais ampla, ainda que poucas vezes esta seja o centro do enfoque. A partir dessa apreciação global, penso ser interessante resgatar o cinema nas canções como um enunciado músico-verbal que sugere uma particular conciliação de um mundo irreal, uma ficção distante, e uma sensibilidade ideal (inocência e pele, como expressa a letra de *Cinema Verité*).

Além desse eixo principal do campo sociocultural em que se move a música de García, é necessário apontar uma característica sua que é de fundamental importância para esse trabalho. Refiro-me à intertextualidade que outorga um valor especial ao discurso e que adere plenamente ao processo de auto-identificação que realizam os atores culturais da cidade de Buenos Aires. Nesse sentido é oportuno apresentar uma citação do compositor

Gerardo Gandini, o qual, além de nomear vários referentes dessa tendência, eleva a intertextualidade à categoria de valor identitário:

... os que pensam que a música fala de si mesma e que as músicas conversam entre si no Museu Sonoro Imaginário; os que se deram conta de que essa maneira de pensar é típicas de uma certa arte de Buenos Aires: de Borges a Gironde, de Torre Nilsson a Sul Solar, do Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia” (GANDINI, 1984: 18-19) <sup>2</sup>

Como se percebe, tanto música, como literatura, cinema ou artes plásticas participam dessa concepção do texto, segundo Gandini. Com isso, essa recorrência ao cinema e à música para cinema por parte de Charly García nos coloca ante uma interessante dualidade das canções desse autor; por um lado, como se disse, são a voz de uma crítica e uma busca de mudança, e por outro, representam uma certa continuidade com o status cultural de Buenos Aires.

Para abordar esse estudo parto da noção de estilo compositivo como produto do processo de eleição e tradução que todo criador realiza. Isto é, um processo intersemiótico onde a concepção ideológica é traduzida ou interpretada no sistema de signos musicais ou musicoverbais. Assim podemos observar a interpretação que em constrições musicais realiza-se do ideológico, a partir do grau de aceitação ou negação das diferentes fontes músico-culturais que o artista tem à sua disposição.

Em linhas gerais, seguindo os princípios da semiótica da cultura proposta por Iuri Lotman e a relação entre leis, regras e estratégias exposta por Leonar Meyer em *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología* (2000), proponho uma primeira relação entre ideologia e constrições musicais (marco sonoro), que se complementa com uma cadeia de processos de interpretação, os quais passam pela adoção de certas técnicas de criação (racionalis ou intuitivas), pelo surgimento de um estilo próprio, pela peça musical em si e sua apresentação perante o público. Esse último ato gera subtextos críticos de interpretantes, do próprio criador e de outros músicos, que conduz a uma reinterpretação do fato musical em diferentes sistemas de signos (verbal, musical, visual, etc.) e à geração de um contexto (sonoro e ideacional) dentro do qual se retoma o início do processo de tradução horizontal e vertical (ver figura 1).

---

<sup>2</sup> Traduzimos as citações, com exceção daquelas em que o texto em espanhol mostra-se essencial para se compreender as letras das canções citadas.



Figura 1

Para análise das canções recorro à concepção do tópicos musical que realiza Raymond Monelle. Recordemos que para esse autor os tópicos musicais são essencialmente um símbolo que é icônico ou índice segundo as convenções ou regras. No entanto sustenta que uma particularidade geral que os caracteriza é a semiotização do seu objeto por meio de um mecanismo indexial: “a indexicalidade de seu conteúdo” (MONELLE, 2000: 17). Entre esses tópicos Monelle distingue dois tipos: o tópicos ícone-indexical e o tópicos índice-indexical. No primeiro, o signo musical remete a seu objeto por meio de sua relação de semelhança, mecanismo icônico, e seu significado se completa ao estar localizado em um contexto determinado, processo indexical. No segundo, o signo musical atua como um símbolo de um estilo e remete indexicalmente a uma determinada tendência estilística. Também recorro à proposta de análise da canção popular realizada por Luiz Tatit (2003), especialmente com relação à distinção que esse autor realizada de três processos de significação: a tematização, a passionalização e a figurativização., a partir de fatores como a tensão rítmica produzida pelas consoantes, a a entonação das vogais e o valor denotativo que esses acrescentam à fala (TATIT, 2003: 9-10). Ao longo do trabalho irei somando algumas apreciações ou modificações particulares e pontuais a essas propostas.

Quanto à intertextualidade, tomo como ponto de partida a divisão proposta por Jesús Camarero, a partir de Genette, em relação à literatura. Esse autor estabelece “uma dupla distinção muito clara entre relações a) de ‘co-presença’, ‘explícita’ – citação, referência, ou ‘implícita’ – plágio, alusão – e b) de ‘derivação’ por ‘transformação’ – paródia – ou por ‘imitação’ – pastiche”. (CAMARERO, 2008: 34). Para este caso falaremos pontualmente de citação, referência ou alusão, tendo em conta que essas tipologias no plano musical podem se encaixar perfeitamente com a caracterização de símbolo musical feito por Monelle, como citamos mais acima. Nesse sentido a citação aporta um valor icônico que pode ser associado ao que Monelle define como um índice indexical (basicamente uma marca estilística) ou a um símbolo (uma relação produto de determinadas construções culturais). No caso da referência acima Camarero assinala que “é uma forma explícita de intertextualidade, mas nela não se reproduz o texto referenciado, mas se remete a ele por meio de um título, o nome de um autor ou de um personagem, ou o relato de uma situação concreta” (CAMARERO, 2008: 36). Aqui o plano principal, ainda que não exclusivo, estará no aspecto verbal das canções, onde determinadas presenças abrem um determinado espaço de interpretação. Por seu lado a alusão é semelhante à citação, mas ao não ser “nem literal nem explícita”, funde-se no texto sem romper sua continuidade e outorgando-lhe certo sentido de pertencimento a um determinado espaço cultural que compartilha com o texto referido. A alusão pode ser realizada no plano estilístico ou na relação com sons associados a seres, objetos, atividades, etc., seja através da tradução, adaptação ou utilização direta. Tendo em conta o processo intertextual e a geração de significado do texto musical, a alusão estilística constitui o que Monelle define como índice indexical e a alusão a sons ou conteúdos verbais específicos o que esse autor especifica como ícone indexical.

Esses diferentes processos de significação articulam-se dentro de três grandes grupos de criações de García relacionadas com o cinema na etapa que vai de 1972 a 1982. O primeiro é composto por aquelas canções cuja temática principal se relaciona ao cinema. Esse é o caso de *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras*, que faz parte de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, gravado pelo *Sui Generis* em 1974, onde se observa o cinema a partir da ação da censura ou, mais especificamente, do censor; *Marylin la cenicienta y las mujeres* e *Qué se puede hacer salvo ver películas* (García-Cutaia), que pertence ao disco *Películas*, gravado em 1977 pela formação *La máquina de hacer pájaros*; *Canción de Hollywood*, incluída em *La grasa de las capitales* (1979); e “Cinema Verité” pertencente a *Peperina* (1981), ambos gravados por *Seru Giran*.

Um segundo grupo é formado pelas canções onde se menciona o cinema ou os filmes, embora essa não seja a temática principal; são: *Voy a mil* (García Lebon) gravada no disco *Seru Giran* (1978), em que num verso se diz “veo películas sencillas”; *Salir de la melancolía*, de *Peperina*, com uma citação de que trataremos mais adiante; *Perro andaluz* e *Noche de*

*perros*, ambas do disco *Grasa de las Capitales*, que, como se vê, contém uma referência ao cinema em seu título, qual seja, a primeira ao filme homônimo de Luis Buñuel e a segunda parafraseando o título *Dog Day Afternoon* (1975) de Sidney Lumet; por último mencionemos a referência no título do disco e na capa do mesmo, obra de Juan Gatti, do mencionado *Películas*, e na capa também de Gatti daquele intitulado *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*.

Um último conjunto é composto pela música para cinema que García produz nesses anos. Nós nos referimos à música para *Púbis Angelical* (1982) de Raúl de la Torre e para *Alicia em el país de las maravillas* (1976) dirigida por Eduardo Pla, onde aparece a *Canción de Alicia en el país*, cantada por Raúl Porchetto, que em seguida foi gravada por García com Seru Giran no disco *Bicicletas* de 1980.

### Canção, cinema e divas

A capacidade expressiva e significante desse material mencionado nos parágrafos precedentes nos situa ante um fragmento destacado da reconstrução do Paraíso perdido que García intenta realizar. Aqui exposto através de sua percepção particular e da utilização da relação construída, a partir do cinema, pelas personagens femininas e por uma idealizada sensibilidade ou característica do feminino. Uma primeira aproximação desse aspecto se encontra nas citações de determinados filmes que aparecem nas canções e nas características dos filmes que ele musicaliza. Em *Que se puede hacer salvo ver películas* escuta-se uma citação textual de um fragmento de *Casa de Muñecas*, uma produção argentina de 1943 dirigida por Ernesto Arancibia. Dela se extrai o seguinte diálogo entre Delia Garcés (Nora) e Jorge Rigaud (Helmer Torvald): “*tal vez mis palabras te hayan parecido egoístas, pero piensa que era mi honor el que estaba en peligro. Los hombres no sabemos dar la honra por amor*”, ao que a atriz responde: “*las mujeres... ese es nuestro orgullo*”.<sup>3</sup>

Também honra, amor e valor feminino estão presentes no fragmento de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), citado na passagem introdutória de *Salir de la melancolía*. Recordemos que as infidelidades com relação a seu marido ou a insinuação de um *striptease* da personagem interpretada por Rita Hayworth, são apresentadas como “sacrifício de sua honra” para chamar a atenção do ser que verdadeiramente ama, com quem, diferentemente de Nora, fica no final. A passagem selecionada deste filme é quando Gilda é retirada do cenário por Johnny, depois de insinuar despojar-se de sua roupa, enquanto canta “*Put the*

---

<sup>3</sup> Esse fragmento é uma adaptação de Alejandro Casona (autor do roteiro do filme) do terceiro ato da peça de Henrik Ibsen: “HELMER: *Nora, con placer hubiese trabajado por ti día y noche, y hubiese soportado toda clase de privaciones y de penalidades; pero no hay nadie que sacrifique su honor por el ser amado. NORA.- Lo han hecho millares de mujeres*”.

*Blame on Mame*” (Allan Roberts / Doris Fisher), e diz a seu marido (na versão em castelhano): “*¡Ahora todo el mundo sabe la verdad, todo el mundo sabe que al gran Johnny Farrell le engañaron, que en realidad se ha casado con una...*”. Frase interrompida pela conhecida e sonora bofetada, o que dá lugar à introdução instrumental e ao cantarolar, em cima do que se ouve a citação do filme quando o protagonista masculino diz “*no podrá pensar en nada claramente*”.

No caso de *Púbis Angelical* (1982), baseado na novela homônima de Manuel Puig, é narrada a história de uma mulher ou de três delas que se comunicam através dos sonhos. Das três mulheres representadas pela atriz Graciela Borges, Ana, “em conflito consigo mesma e com suas relações matrimonial, amorosa e maternal” (JENSSEN, s/d), é o plano consciente, enquanto Ama (atriz dos anos trinta, vítima de Hollywood) e W-218 (uma mulher recrutada para prestar serviços sexuais num tempo futuro) são o inconsciente, mas todas “compartilham o mesmo anseio por encontrar o ‘homem perfeito e superior’.” (JENSSEN, s/d). Entre o sonho e a realidade em que se move o relato, Ana, em sua necessidade de ser querida, se vê envolvida em uma trama política – de poder e de montoneros – da qual tenta escapar. Deixando de lado a distância temporal do texto de Puig entre essa produção e as citações feitas por García nas canções mencionadas, a protagonista também aqui busca liberar-se do poder masculino e seu anseio é por uma verdade baseada no amor.

Uma variante dessa leitura do mundo feminino e do cinema pode ser encontrada, por um lado, na citação da canção *Over the Rainbow* (Harold Arlen / Yip Harburg) do filme *O Mágico de Oz*, utilizada em *Marilyn la cenicienta y las mujeres*, e por outro, na *Canción de Alicia em el país*, do filme de Eduardo Pla já citado. Aqui ambas as personagens convocadas nos situam perante a figura da menina que emerge no mundo irreal para encontrar e retomar um significado para as “coisas reais”, em suma, a dualidade entre ingenuidade e transcendência.

Mais além das diferenças das personagens (mãe e esposa abnegada, mulher fatal redimida, espectadora inocente / partícipe necessária ou ingênua sonhadora), todas respondem aos cânones cinematográficos da Hollywood dos anos quarenta. Por isso entendo ser necessário deter-me brevemente nas avaliações que faz Heather Laing em *The Gendered Score* (2007) com relação à música nos filmes da década de 1940 (*Music in 1940s melodrama and the woman’s film*). A autora aponta que “a música e a caracterização das mulheres no cinema é uma imagem clara de uma história das idéias culturais sobre a mulher e sua representação dramática”. Isto é, que o que se manifesta no cinema é uma “codificação socialmente aceita, que atribui funções narrativas particulares e possibilidade às mulheres, mais do que qualquer conexão essencial entre a música e as emoções, a sexualidade e a subjetividade feminina”. Ainda que, por outro lado, não deixe de reconhecer que existe, nos filmes, aparentemente, “uma inerente e iniludível circularidade que distingue a relação das

mulheres com a música. A representação da personagem feminina realizada pela música não diegética em particular, sugere que suas palavras e ações são impregnadas por uma profundidade emocional e por uma veracidade que muitas vezes é difícil de encontrar nos personagens masculinos”. Para concluir que nos filmes a dinâmica gerada a partir da música não diegética, a narrativa e o contexto social marcam o papel feminino como o mais poderoso e o mais impotente dos personagens cinematográficos (LAING, 2007: 23-24).

A referência a esse texto de Laing, que compartilha pontos de vista com autoras como Kathryn Kalinak ou Caryl Flinn, entre outras, não só nos aproxima desse mundo das citações ou musicalizações em García, mas coincide, de certa forma, com o valor significativo que ele dá à inclusão da temática cinematográfica em suas canções.

### ***Películas de La máquina de hacer pájaros***

Uma produção onde o cinema mostra boa parte dessa capacidade significativa segundo a concepção de García é o *long-play Películas* (1977).

Aqui nos defrontamos com o que podemos definir como um álbum conceitual, onde os diferentes temas musicais convergem para uma temática principal. É assim que as canções das faixas dois, *Marylin, la cenicienta y las mujeres (un drama femenino)*, e quatro, *Qué se puede hacer salvo ver películas (5 Oscars de la academia y el ciclón)*, se inserem dentro de uma estrutura significativa mais ampla. Nesse sentido, dos oito temas que compõem o disco, o da abertura e dos encerramento são instrumentais: *Obertura 7,7,7 (un gran comienzo para una gran película)* e *En las calles de Costa Rica (Ae, ae que sabroso)*. As faixas dois, quatro e seis estão relacionadas com a temática sobre o feminino e as “codificações socialmente aceitas” em torno dele. Assim, na faixa dois são Marylin e a *cenicienta* (borralheira) as protagonistas; na quatro, a atriz (“*que se seca y mira el mar*”) e seu conversível; e na seis, a mulher que não pensa nem come, em *El vendedor de las muñecas de plástico (no hay nada mejor que una nena de goma)*. As canções das faixas ímpares, como veremos posteriormente, estabelecem uma certa relação de contradição ou oposição com as anteriores. Os temas dessas faixas são: da três, *No te dejes desanimar (ivamos todavía!)*; na cinco, *Hipercamdombe (El grito milenario del Río de la Plata)*; e na sete, *Ruta Perdedora (un drama urbano)* (Figura 2).

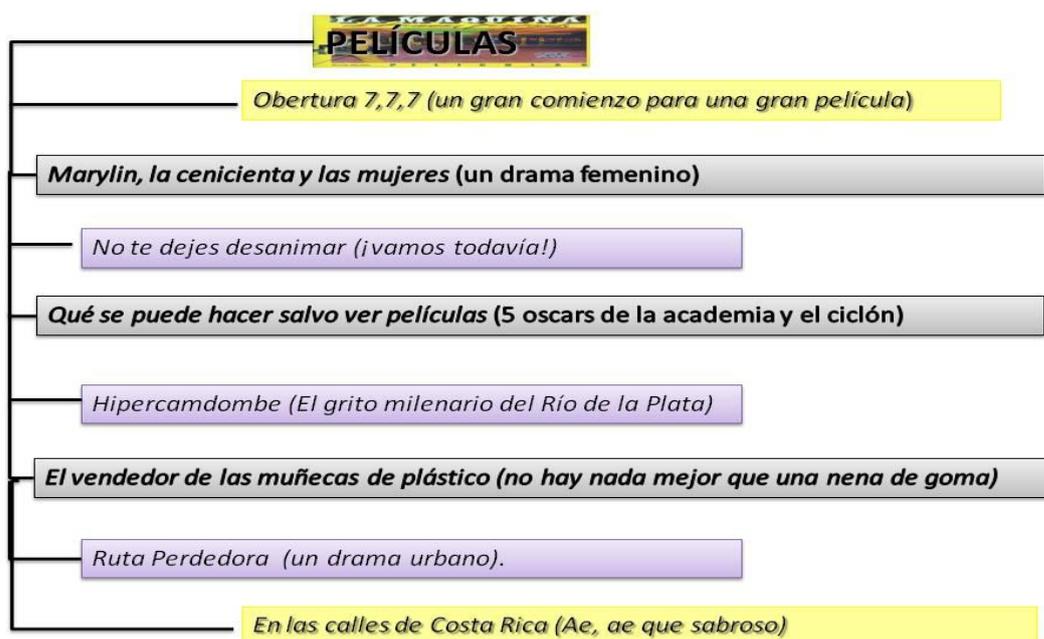


Figura 2

A canção *Marylin, la cenicienta y las mujeres (un drama femenino)* (Figura 3) se abre com a citação de *Over the Rainbow* à maneira de introdução, realizada por cordas sintetizadas e acompanhamento de piano. A parte principal da melodia vocal é dividida em três frases, que se expõem com os primeiros onze versos e se repetem com os onze seguintes. Como fecho dessa parte vocal há uma frase executada por um coro de meninos sobre o último verso, “*todos tenemos hogar*”.

**MARYLIN, LA CENICIENTA Y LAS MUJERES**

Introd.	a	b	c	d	Inst.
1ª vez Marilyn tomó demasiadas pastillas ayer/La habían dejado sola le habían mentido/ Con la pollera blanca flotando en el viento la ves/Sobre los subterráneos había nacido	Y cuando la vimos morir/ La vida nos vino a decir/ "Esto no es un juego loco estamos atrapados"	Por eso/ Quémate en el fuego fatuo/ Báñate en el verde lugar/ pero vuelve pronto a casa...	Todos tenemos hogar.		
2ª vez Sana y salva la cenicienta nunca fue feliz/ Siempre fue una fregona vuelta princesa/ Las mujeres vienen al mundo sin saber porque/ Ella tampoco entiende el significado	Y viven en jaulas sin sol/ y aman con el corazón/ "Esto no es un juego nena estamos atrapados"	Por eso/ Quémate en el fuego fatuo/ Báñate en el verde lugar/ pero vuelve pronto a casa...			

Figura 3

Encontramos uma primeira unidade significativa na citação do início, e que, seguindo a concepção dos tópicos de Monelle, converte-se em um ícone que dialoga com a armação simbólica do texto. É assim que se estabelecem dois níveis de relações entre o campo semântico que aporta o valor icônico de *Over the Rainbow*. Um primeiro nível é o constituído a partir de sua origem como música de cinema para crianças e esse mundo ideal onde os sonhos podem ser realidade (de que fala a letra de Yip Harburg), e o último verso da canção de García (“*todos tenemos hogar*”). Dentro desse nível se percebe, por um lado, a relação de complementaridade que se dá entre a referência a esse mundo ideal e ao nosso lar, o que, por sua vez, é reforçada pelo elemento icônico constituído pelas vozes infantis que cantam o verso final da canção. Por outro lado, observa-se uma relação de uma certa oposição entre ambas as passagens, bastante evidente no aspecto tonal (Fá maior, “*over the...*” e Mi b menor no verso final), e relativamente claro na instrumentação (a relevância da guitarra acústica que acompanha o verso final contrasta com as cordas sintetizadas e o piano do início).

Um segundo nível de redes significantes é produzido entre a citação e a primeira estrofe. Esta apresenta características que combinam a passionalização (notas agudas e repetições das mesmas que fazem às vezes de prolongamentos) com a tematização (reiteração da figuração rítmica). De forma que essa tematização passionalizada centra-se no suicídio, algo que estabelece uma relação de complementaridade ao introduzir o fato de que Judy Garland, protagonista de *O Mágico de Oz*, faleceu nas mesmas circunstâncias que Marilyn Monroe. Também se dá uma transposição dessa complementaridade na primeira estrofe da segunda seção, onde, por essa conexão, o ato de abandonar uma forma de vida para seguir, ou para satisfazer, o ser amado, tal como o faz a borralheira, se equipara com o suicídio (Figura 4).

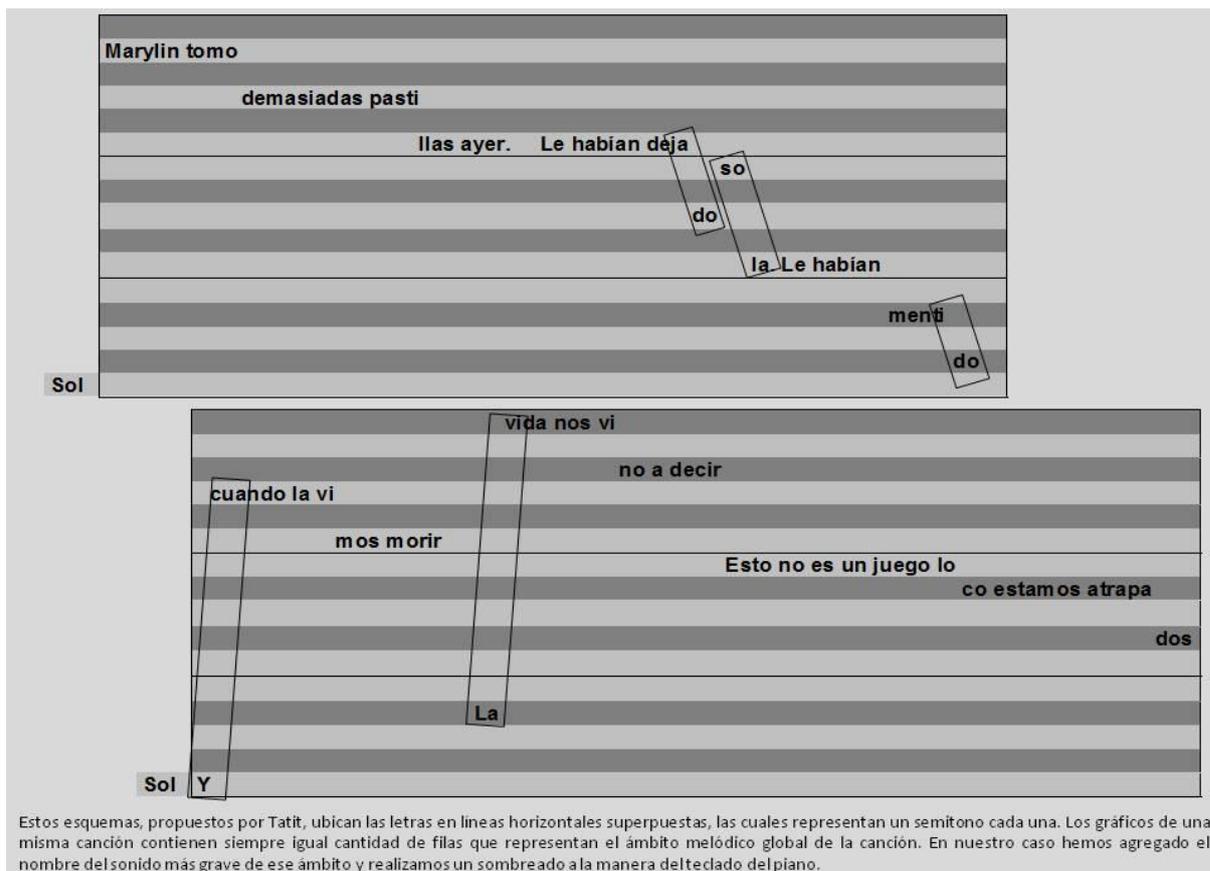


Figura 4

Essa rede significativa se completa com a passionalização que se apresenta em “b” e a tematização de “c”. No caso de “b”, essa passionalização se compõe a partir dos amplos saltos melódicos e do prolongamento das vogais, especialmente nos dois primeiros versos. Também nos dois primeiros versos de “c” é quando se torna mais evidente a tematização, com um trabalho rítmico marcado da letra que é potencializado pela textura homorrítmica utilizada. Enquanto em “b” se produz o dar-se conta do peso dos esquemas sociais ou o poder sobre o feminino, em “c” se expõe a definitiva oposição entre o mundo do cinema ou do conto e a realidade. Aqui, em “c”, quando, no final dos dois primeiros versos, as palavras “fátuo” e “lugar” se realizam como um monema ascendente, o que, segundo Tatit, indica suspensão, e o fragmento melódico se aproxima de uma figurativização, isto é, quase da fala ou do grito, produz-se a tensão necessária para chamar a participação do enunciatório. De forma que essa solicitação de ação contida nesses versos, não só se dirige às personagens femininas, mas também ao receptor da mensagem.

Ao seguir-se a essa passagem imperativa uma descida no registro melódico e na intensidade, quando se completa a sugestão de ação com o verso “vuelve a casa pronto”, encontra-se a conexão necessária para tornar perceptível esse fator de oposição de assinalamos entre a citação inicial e o verso final. Podemos interpretar que o mundo dos

sonhos que promete a canção do Mágico de Oz não é exatamente esse lar que toda mulher tem e ao qual deve voltar, ou que todos temos e ao qual devemos voltar, depois de nos queimar no fogo fátuo ou nos banharmos no verde lugar. Por último, a mesma relação musical que se observa em “c”, se dá, ampliada em sua extensão e com outro material, na parte instrumental que fecha essa canção.

Para sintetizar as relações de oposição e complementaridade dadas a partir do poético e sua fixação expressiva a partir do musical, que sustentam o processo de significação global da canção, nos valem dos quadros de Greimas (Figura 5).



Figura 5

No caso da outra canção que relaciona o cinema com o feminino, *Que se puede hacer salvo ver películas*, podem-se mencionar as seguintes unidades significantes:

- O tópico índice-indexical nos remete a um estilo de música cinematográfica de filmes para a televisão própria dos anos setenta. Ele, por sua vez, se conecta com o índice similar da *Obertura 7,7,7*, acentuada pelo efeito da percussão do início dessa canção, uma maraca girada lentamente, que recorda essa idéia de amanhecer bucólico do começo do tema inicial do disco.
- Muito unido ao anterior está outro índice-indexical, como é a reiteração no baixo de um salto de quinta (Mi b – Si b). Isso nos aproxima de uma música simples, estandardizada, que, por um lado, se une a essa idéia de filme de baixo orçamento, mas, por outro, estabelece uma relação de complementaridade com a melodia da parte “a” e especialmente com a expressão angustiada da voz. Por extensão essa complementação conduz ao verso final da segunda estrofe, *Y se va, ya verán*, que expressa a obviedade de

certos argumentos cinematográficos, especialmente aqueles dedicados à televisão, aparelho que é mencionado em uma das passagens dessa letra.

- c) O ícone-indexical que constitui a citação do fragmento do filme *Casa de Muñecas* antes mencionado. O espaço significativo criado por essa citação é muito destacado dentro da canção e do tema aqui tratado. Sua presença contrasta com a descrição dessa atriz com uma atitude impostada que a canção descreve de início. Recordemos que Nora, a protagonista do filme, diz essa frase quando decide sair de sua casa, abandonando seu marido e seus filhos, para deixar de ser uma boneca. Novamente está presente a figura feminina que, buscando ser ela mesma, sai do “lar” ditado pela convenção para buscar o próprio “lar”.
- d) Por último, é necessário ressaltar duas passagens instrumentais, uma que precede a citação anterior e outra que se segue aos versos *Me acercaré al convertible/ le diré quiero ser libre/ Llévame por favor*. No primeiro caso é o encerramento da parte instrumental com um solo de piano, em uma parte na qual se repete o estribilho e é constituída por uma repetição de uma escala ascendente. No segundo é a subida cromática de um motivo, cujo ponto principal é uma terceira e uma sétima maior. Ambos, além de serem passagens que geram uma tensão expressiva no discurso, eu os considero, pela sua localização textual, elementos simbolizadores da passagem da dimensão da realidade à ficção. Tal como se localizam nessa canção.

**QUE SE PUEDE HACER (Salvo ver películas )**  
 Música: Carlos Cutaia Letra: Charly García

Frase "a"

u			
na ac			
E	triz	ra el	
lla es	Se	mi	
	ca y		
	se		
Fa		mar	

Se viste de plata  
 Nadie la viene a buscar

---

2º vez  
 Que se puede hacer  
 Salvo ver películas  
 Sueño con la actriz  
 Que se seca y mira el mar

---

3º vez  
 Sobre la T.V. se duermen mis dos gatos  
 Salgo a caminar para matar el rato  
 Y de pronto yo la veo entre los autos  
 Justo cuando la luz roja cierra el paso

Figura 6

**QUE SE PUEDE HACER (Salvo ver películas )**  
 Música: Carlos Cutaia Letra: Charly García

Frase "b"

1º vez  
 No espera que toquen timbre  
 Se monta en su convertible  
 Y se va ya verán

2º vez  
 Mi corazón es de ella  
 Mi mente esta en las estrellas

3º vez  
 Me acercaré al convertible  
 Le diré quiero ser libre,  
 Llévame por favor

Me a	con		
		tible.	
cer	re al	ver	Lle
			va
			me Por
			fa
	ca		vor
Fa			

Figura 7

Como se salienta dessa enumeração das unidades significantes mais destacadas dessa canção, as duas últimas se opõem à duas primeiras, Enquanto nas duas primeiras há certa frivolidade e um ato de evasão frente ao cinema televisivo, mas duas últimas torna a aparecer essa necessidade da personagem feminina de encontrar sua liberdade e sua identidade, que é o espaço ao qual o enunciador apela para ir.

De maneira que nessa canção podem-se sintetizar as relações de oposição e complementaridade que sustentam o processo de significação global da canção da seguinte forma:



Figura 8

A terceira canção que se refere às normas estabelecidas para a mulher pelo mundo masculino é *El vendedor de las muñecas de plástico*, com música de Gustavo Bazterrica (guitarra de *La Máquina de Hacer Pájaros* e letra de Charly García). Aqui se manifesta um índice que focaliza todos os componentes de signo da canção. Referimo-nos à clara presença da música de filmes para adultos (cinema XXX) <sup>4</sup> dos anos setenta, já presente nos arranjo vocal e na parte instrumental do início. Depois dessa introdução, quando surgem a melodia e a letra da canção, essa relação intertextual de alusão move-se para um gênero muito próximo

---

<sup>4</sup> Agradeço aos alunos de *Máster en Música* da Universidade de Oviedo do curso 2010-2011 que me chamaram a atenção para essa relação.

ao mencionado, que é a música de publicidade, a qual é evocada pela melodia, pela impositação vocal, pelo aspecto rítmico e, evidentemente, pela letra da canção. Essa tipologia de construção textual eu a denomino alegórica, já que nela todos os signos ou tópicos que constituem a obra musical se integram em função de uma fonte referencial principal, proposta pelo índice-indexical. De modo que se conjuga a alusão estilística direta do mesmo com outras marcas metafóricas dadas pelos componentes poético-musicais restantes. A partir daí, e seguindo o esquema proposto por Peter Bürger para a relação entre alegorias e obras de vanguarda (BÜRGER, 1987: 131), observa-se que se produz sentido reunindo-se dois elementos isolados da realidade (segundo ponto do esquema de Bürger), a convenção do *jingle* (aceito e reconhecido por toda a sociedade) e a de um produto que permanece oculto ou fora do campo da boa moral (os filmes para adultos e a boneca inflável, os quais, conseqüentemente, nos conduz à mulher-objeto). Também, prosseguindo com Bürger, e seu quarto princípio, pode-se dizer que nessa alegoria se representa a história desse controle da mulher como decadência.

Dentro dessa estrutura, há dois campos expressivos que se destacam. O primeiro é formado pelo arco produzido entre a figurativização, aproximação com relação à voz falada, dos dois primeiros versos e o fragmento da voz falada da parte central do tema. Nos primeiros versos se conseguem dois planos da fala, o reclame da primeira parte destes (“*compren...*”, “*la más...*”) e o cochicho cúmplice da segunda (“*...mi muñeca inflable*”, “*...dulce y más amable*”), contraste gerado pela diferença de altura (uma sexta descendente) e o desenho melódico. Corporiza-se definitivamente essa presentificação da relação eu / tu (enunciador / enunciatário) em um aqui / agora em um tom de proximidade, ao modo do slogan publicitário, que adota a voz falada. O segundo âmbito expressivo é o da corporização definitiva da denúncia do modo feminino que o homem cria à sua conveniência, que encontramos na passionalização cristalizada pelo desenho melódico que a melodia fixa na segunda estrofe ou estribilho.

**El vendedor de las muñecas de plástico**  
Letra: Charly García  
Música: Gustavo Bazterrica

Figura 9

Até agora me centrei na relação cinema-mulher neste disco para observar sua caracterização e derivações, mas agora é oportuno atentar para as relações de implicação e contrariedade que se estabelece com as canções restantes do disco. Dessa forma é possível completar a implicação da temática tratada na construção discursiva global do autor.

A terceira canção do disco é *No te dejes desanimar*, que pela temática poético – verbal estabelece uma relação de oposição com *Marilyn, la cenicienta...*, especialmente quanto à menção do suicídio apontada anteriormente. Recordemos que nos últimos três versos, essa terceira canção expressa: “*No te dejes desanimar/ No te dejes matar/ Quedan muchas mañanas por andar*”. Essa incitação para o abrir-se para ser feliz e escapar do “cárcere” que são as obrigações sociais, apóia-se na alusão à música acadêmica da tradição clássico-romântica. Os índices estilísticos que sinalizam essa alusão são encontrados na utilização de um *ensemble* de cordas, certo trabalho imitativo e inclusive na quadratura da melodia. Aquí observamos como García e Carlo Cutaia (co-autor da música) recorrem a um tópico característico do cinema, como assinala Flynn em seu trabalho, qual seja a música acadêmica, clássico-romântica para simbolizar essa idéia de paraíso perdido.

Não deixa de chamar a atenção esse recurso estilístico, justificado por esse momento de apelação ao transcendente nessa produção, mas em clara dissonância com a sintetizada perfeição da música de filmes televisivos às quais se alude tanto na *Obertura 7,7,7*, como na canção seguinte, *Qué se puede hacer...*

Prosseguindo com as canções restantes, *Hipercandombe*, tanto na referência ao título com na alusão musical, incorpora no disco o tópico da música latino-americana. Em relação à canção precedente, *Qué se puede hacer...*, por sua rítmica se contrapõe à languidez desta, e por seu contido verbal, a complementa, especificando essa necessidade de evasão no cinema. Desse modo se pontua que viver no cinema é uma forma de escapar das confusões na cidade e inclusive há um chamado para escapar da paranóia da cidade. Até o final de *Hipercandombe* a parte do sintetizador incorpora paulatinamente um ícone correspondente a uma sirene, justamente antes que a voz de García convoque ao “mambo”.

Por último, em *Ruta perdedora* está presente a cota de desilusão, como para assinalar que esses “lares ideais” não existem. O ícone constituído pelo som gravado da moto, sugere um certo toque de veracidade a essa canção. Em relação ao valor semântico das unidades significantes, pode-se destacar:

- que o uso do contrabaixo dá uma certa continuidade ao elemento icônico introduzido pelo motor da moto;
- que quando a voz retoma o tema da casa prometida (“*Como un tonto me creí lo que me dijiste/ Nuestra vida será blanca y buena/ Nuestra casa será verdadera/ Nuestra ciudad será hermosa desde hoy*”) aparecem em primeiro plano as cordas sinterizadas, uma lembrança do *ensemble* de cordas de “*No te dejes desaminar*”;
- que na passagem onde a voz expressa: “*Y no se quien es el tonto en el espejo/ Y mi alma no quiere y se va lejos*”, escuta-se novamente o elemento simbolizador da passagem da dimensão da realidade à ficção, agora Numa escala ascendente da flauta.

O último elemento significativo a destacar é o tema instrumental que fecha essa produção discográfica, que retoma o tópico da música latino-americana, aludindo a *Hipercandombe*, no material rítmico e nos sons utilizados em algumas passagens, mas que também inclui, em seu fragmento central, uma transformação de um dos materiais da *Obertura 7,7,7*. Se relacionamos este último tema instrumental com o primeiro, avaliamos como passamos daquele mundo ideal e idealizado dos filmes à realidade latino-americana. O que pode ser considerado o eixo sobre o qual se desenvolve o conteúdo expressivo dessa produção musical.

A referência ao contexto mais próximo se faz presente também na capa do disco. Aqui a base é uma foto do grupo musical que sai do cinema onde se projetou “Trama Macabra” (*Family Plot*, de Alfred Hitchcock, 1976), e em primeiro plano aparece uma pessoa cega com um quadro debaixo do braço com a mesma foto da imagem da capa. Esta última se repete

novamente dentro desse quadro e dá a idéia de que segue se repetindo até onde a vista pode perceber. Por um lado, o título do filme localiza temporalmente o trabalho (1976/77), e simbolicamente alude ao “processo” colocado em marcha pelos militares no poder nesse momento. A cegueira e a repetição infinita de uma imagem alude à temática do olhar tratada nas canções e o ver ou não ver, ou o ver filmes para não ver a realidade. Como diz García: “*en esa época [...] lo único que se podía hacer en la Argentina era ir al cine, no se podía realizar nada salvo vivir sueños de otros, mirar los sueños de la civilización*” (Apud CHIROM, 1983: 78).

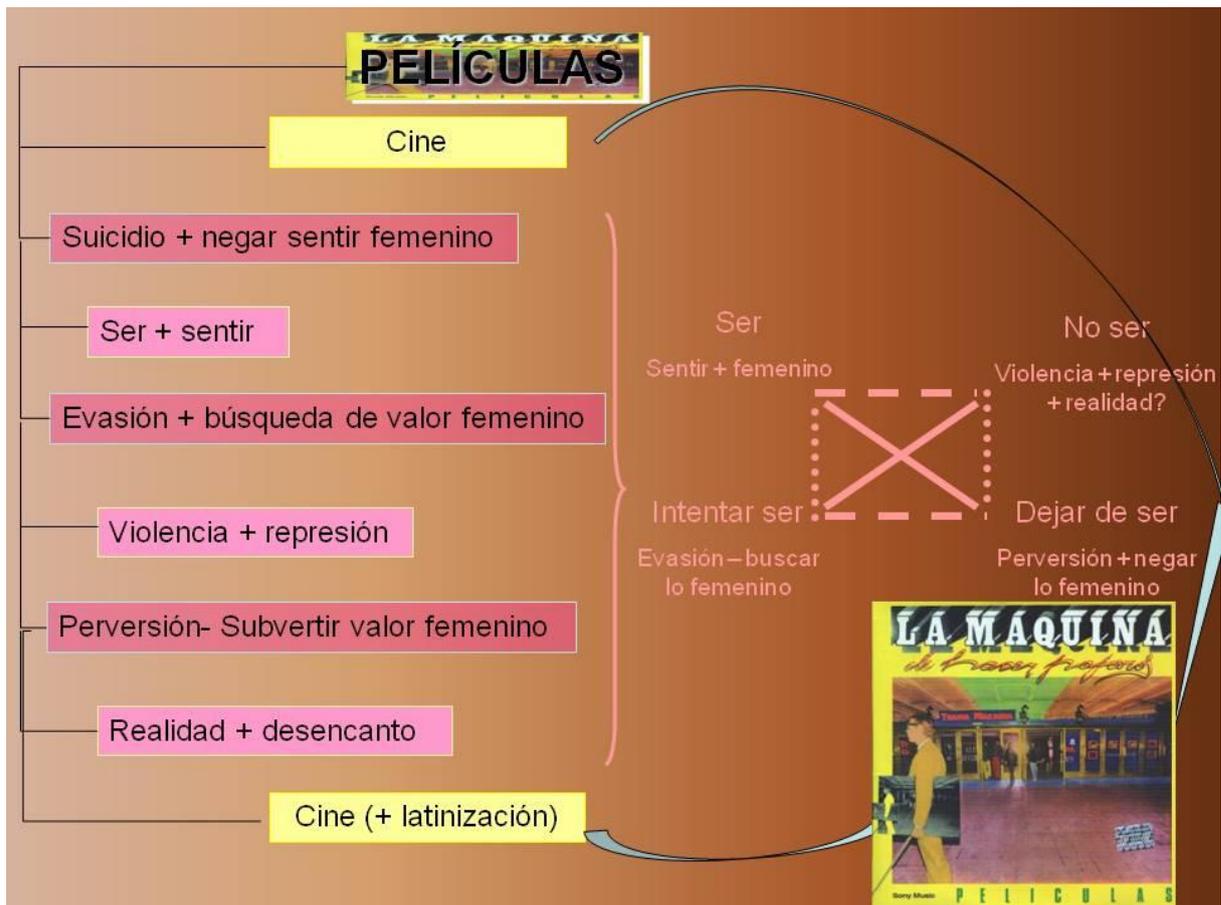


Figura 10 : Do disco *Películas*, realizado por Juan Oreste Gatti para Talent Microfón.

### Olhar e realidade

A partir da análise até aqui realizada podem-se inferir unidades significantes semelhantes em outras canções de García dessa época. Uma delas é o elemento simbolizador da passagem da dimensão da realidade à da ficção. Uma primeira aparição desse tópico em relação ao cinema é encontrada na subida cromática que termina em um grito da passagem

central de *Las increíbles aventuras del señor Tijeras* (1974), na qual a poesia reflete como o censor tira a limpo toda a sua perversão: *perversión “Y el hombre la acuesta sobre la alfombra, / la toca y la besa, pero no la nombra. / Se contiene, suda y después, / con sus tijeras plateadas, recorta su cuerpo, / le corta su pelo, deforma su cara, / y así rutilada la lleva cargada hasta la pantalla / justo a la mañana”*. Outra subida cromática seguida de quase um grito aparece no começo de *Ahí te vi entre las luces*, onde a parte vocal faz menção ao ato de olhar.

Dois fragmentos relacionados com essa simbolização da passagem real-virtual através do olhar são: o acompanhamento do solo melódico de baixo do início de *Noche de Perros*, e o conhecido início, com o salto melódico de quinta na guitarra, de *Alicia em el país*, e, por fim, a imitação de um semitom ascendente na passagem: *“el trabalenguas trabalenguas / el asesino te asesina”*. Em ambos os casos podemos falar de uma estilização desse recurso expressivo composto pela subida cromática no disco do *Sui Generis* ou nas escalas ascendentes e progressões à distância de semitom assinaladas em *Que se puede hacer salvo ver película*. Também nesses dois exemplos encontramos esse caráter de passividade e expectativa que foram assinalados nessa última canção; no caso de *Noche de Perros* se mantém com a presença quase permanente do *ostinato* do acompanhamento mencionado e no caso de *Alicia* se rompe com o ritmo quase marcial da bateria.

Características semelhantes, quanto ao caráter, podem ser apreciadas no início de *Canción de Hollywood*. Aqui novamente o desenho do acompanhamento tende ao estático, mas rapidamente avaliamos que nesse caso não há uma passagem do real ao virtual, mas que ambos os planos aparecem superpostos. É assim porque ao acompanhamento com preponderância dos graves se superpõe um cravo sintetizado que, evidentemente, ressalta os agudos tanto pelo material concedido quanto pelas propriedades do timbre do som escolhido. Desse modo surgem três planos bem diferenciados, acompanhamento, voz e cravo, que somente parecem tender a se fundir a partir do surgimento das colcheias na caixa da bateria.

Nessa relação canção – cinema – mulher a partir da perspectiva de Charly García merece uma menção especial a canção *Cinema Verité*. Aqui o processo de construção está condicionado a refletir o olhar do enunciador, que é o próprio García no imaginado papel de diretor de cinema. A construção do relato musical pode ser associar, de certa forma, com o conceito de modelação análoga de Leonard Meyer (2001: 74). Dado que o trabalho tímbrico / textual está associado com os planos que a parte verbal descreve, todo ele dominado pelo “plano subjetivo” que sustenta a canção, onde o receptor percebe o relato através do olhar do enunciador. Assim o “plano médio curto” cinematográfico com o qual se apresentam as personagens, se sustenta com uma parte de piano e baixo com sons longos; só muda o timbre do piano entre a descrição de ambas as personagens (feminina / masculina). Depois, quando se descobrem as intenções da personagem masculina, soma-se uma voz e uma linha no piano

a uma oitava da voz principal, semelhante a um plano médio. O enlace entre essa frase e a seguinte está a cargo do baixo e da voz com a mesma melodia, sempre com o acompanhamento do piano no timbre da segunda personagem (masculina). Essa passagem atua como uma ampliação gradual do enfoque, que favorece o “plano geral curto” onde se descreve o ato de sedução (“*el sabe como impresionar*”, etc.), sendo as cordas sintetizadas as que geram esse efeito de ampliação do espaço visualizado. Depois da repetição do mesmo material se introduz, com um decrescendo, a parte central da canção, que é onde o enunciador toma o protagonismo, e do relato de uma situação nos traslada a uma forma particular de olhar. Aqui se reforça o índice principal dessa canção, que é a alusão à música do romantismo tal como é concebido pelo cinema da década de 1970. Isto é, ainda que a instrumentação, o uso harmônico e melódico tenha traços próprios da música pop, o sentido expressivo global continua sendo romântico.

Nessa canção chama a atenção a ausência da bateria e a preponderância que têm as cordas na segunda frase e na parte central. Nesse último caso, coincidindo com a manifestação do cineasta/García de sua capacidade para enxergar o que os outros não vêem e a de conciliar o quase impossível. Essa passagem adquire um valor significativo destacado, já que o vínculo entre o caráter romântico da música e a atitude do enunciador nos isola da relação entre as personagens femininas e a transcendência que a música não diegética outorga às suas palavras. Desse modo é possível deduzir que o poder do (a) olhar / voz que o cineasta/compositor García expõe se apresenta como de uma grande transcendência quanto à relação arte e realidade (inocência / pele), mas talvez para o autor, sua voz / olhar é mesmo impotente para a voz dessas personagens femininas de cinema que ele cita. Também devemos chamar a atenção para o fato de que essa transcendência de valores que antes tinha a personagem feminina passa ao enunciador, ao se outorgar à personagem feminina da canção um papel passivo, associado a seu pertencimento a uma classe social acomodada. Para encerrar essa canção aparece novamente uma canção dos anos quarenta cantada por uma voz feminina, o que estabelece um certo nível de concordância com as canções tratadas anteriormente.

### **Pubis angelical**

A participação de García em música para cinema havida começado em 1976 com o filme *Alicia en el país de las maravillas* de Eduardo Pla. Nos créditos do mesmo se indica como responsáveis pela música Gustavo Beytelman, Enzo Gioco e Charly García, ainda que este último só tivesse realizado a canção *Alicia en el país*. García aponta: “somente fiz uma canção para o filme *Alicia en el país de las maravillas*, la primeira parte da canção *Alicia (Bicicleta)*. Mas não compus mais pois o prometo era meio delirante” (Apud CHIROM, 1983:

96). A canção apresenta marcadas diferenças, especialmente na instrumentalização, com a versão do *Seru Giran* que depois adquiriu uma ampla difusão; aqui a introdução contém certos efeitos elétricos que depois desaparecem no acompanhamento da voz e no interlúdio, ficando um tratamento totalmente acústico em que predomina o uso do piano e da flauta.

Também ele havia participado com *Sui Generis* da filmagem para cinema dos concertos que foram difundidos com os títulos de *Hasta que se ponga el sol* (1973) e *Adiós Sui Generis* (1976). Com Raúl de la Torre, além de *Pubis Angelical* vai realizar posteriormente *Funes, un gran amor* (1993) e *Peperina* (1995), esta última que toma como ponto de a canção homônima de García que também deu título ao quarto disco (1981) de *Seru Giran*, grupo que musicaliza e participa desse projeto. Também posteriormente García participou como ator e com sua música em projetos como *Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera, *Una noche con Sabrina Love* (2000), de Alejandro Agresti, e algumas de suas canções foram incluídas como trilha sonora de filmes como *Buenos Aires vicerversa* (1996), inclusive tendo ele rodado um curta como diretor, *Tu amor*, em 2001.

A música do filme *Pubis angelical*, como já disse, foi editada em um disco junto com o primeiro trabalho solo de García. Nesse trabalho cinematográfico incluem-se: 1. “Operación densa”; 2. “Despertar del mambo”; 3. “Rejas electrificadas”; 4. “Pubis angelical”, 5. “Monóculo fantástico”; 6. “All I do the Whole Night Through”; 7. “Serenio fantástico”; 8. “Trasatlántico Art Deco”; 9. “Caspas de estrellas”; 10. “Crimen, divina, productor”; 11. “Pubis angelical (vocal I)”; 12. “Pubis angelical (vocal II)”; 13. “Futuro pobre”; 14. “Tribunas del futuro pobre”; y 15. “Todos los pubis juntos”.

O método de trabalho para esse filme foi descrito por García da seguinte maneira:

Eu não vi o filme até que ele estava terminado, pois ele [Raúl De la Torre] trabalhava de preferência com a música. Ele me contava cada cena. Por exemplo, me dizia: “Agora entra a moça na casa, que música para essa cena. E na realidade, essa forma de trabalhar é muito melhor porque não está tudo muito digerido. Com esse método de trabalho, eu imaginava coisas que não existiam e muitas cenas do filme foram sugeridas pela música [...] De la Torre revalorizou minha música, há muita música minha no filme. Há temas de que ele tirava da parte instrumental e deixava só a voz nos vinte e quatro canais, ou seja, em parte também modificou minha música e o fez com muito ouvido e respeito. (Apud CHIROM, 1983, p. 97)

Em *Pubis Angelical*, o desdobramento da trama é reforçado pela presença da música, já que esta só aparece nos momentos quando Ana recorda seu passado ou sonha, comunicando-se com as outras duas mulheres, Ama (o passado) e W218 (o futuro). Em algumas passagens, como em certas cenas, quando Ana recorda enquanto escreve seu diário (11’50”; 15’43”; 59’18” ou 63’30”), ou o sonho aparece depois da injeção de um calmante (17’53”), a música serve de transição entre a sala do hospital e o ambiente evocado. Também no epílogo, o tema principal (*Púbis angelical*) aparece como fundo das últimas palavras da

protagonista em sua cama na clínica e são introduzidos os títulos de fechamento que sucedem a essa cena.

Essa estruturação narrativa, evidentemente, não somente condiciona os fragmentos onde se faz presente a música, mas incide diretamente nas características da mesma e sua relação com a imagem. Nesse sentido, e em traços gerais, pode-se apontar que o discurso do filme apresenta um claro distanciamento da tradicional sequenciação até um clímax principal, algo que de alguma maneira o faz renunciar a fragmentos com uma forte capacidade expressiva que atuam como condensadores das tensões presentes nas histórias contadas. Porém, com exceção da cena onde Ana descobre o alcance de sua enfermidade e em seu monólogo final, seus sofrimentos são apresentados como parte desses sonhos ou recordações, gerando um distanciamento no enunciatário. Algo que, além de constituir a essência dessa desestruturação expressiva da narração, gera um discurso simbólico onde é difícil subtrair a relação entre a história dessa(s) mulher(es) e uma particular interpretação da história argentina. Esta característica situa esse relato, como os demais de Puig, dentro do neomitologismo do século XX (LOTMAN, 1999: 207-213), sendo aqui a figura feminina a que recebe atributos e desenvolve ações que podem traduzir a do país. Assim, no relato temos: por um lado, essa bela atriz dos anos trinta, desejada e traída tanto pelo colonialista materializado em Alejandro, o fazendeiro direitista por temor de quem Ana abandona a Argentina, como pelo agente secreto estrangeiro materializado em Pozzi, o advogado montonero amante de Ana; por outro lado, está a escrava sexual do futuro, que satisfaz o ancião Alejandro e é seduzida pelo revolucionário Pozzi; como elemento comum, manifesta-se o fato de que ambas são temidas pelos homens que as controlam e dominam pela sua capacidade de ler o pensamento. Essas características do relato são as que abrem o campo referencial às idealizadas riqueza, atrações e possibilidades da Argentina, em relação a seu passado e futuro, mais ainda no presente da narrativa o conflito que Ana deve enfrentar, em seu refúgio no México, é o de colaborar com Pozzi no seqüestro de Alejandro tendo como pano de fundo a atuação montonera da década de 1970.

Em relação à música e ao distanciamento expressivo apontado, se páginas atrás mencionava a relação entre a música do romantismo, o *ensemble* de cordas e a importância do discurso feminino, aqui esse apoio musical não se faz presente, ainda que em determinadas seqüências a voz da mulher expresse valores transcendentais semelhantes aos dos filmes dos anos quarenta. O fragmento mais significativo nesse sentido é aquele que se desenvolve entre 43'20" e 47'20", uma cena / sonho que tem como tema musical *Trasatlántico Art Deco*. A cena pertence à história de Ama, é introduzida por uma imagem de um transatlântico da primeira metade do século XX sulcando o mar e depois um baile em seu interior, após o que se passa para um quarto onde, antes de fazer amor, o agente secreto (Pozzi) adverte Ama que estão sós, diante da perseguição dos agentes de seu próprio país e

daqueles do marido dela. Depois de realizar o ato sexual, como em pensamentos, sem mover os lábios, produz-se o seguinte diálogo:

-Ama: ¿Por qué todos desconfían de mi?  
-Agente/Pozzi: Temen que tu padre te haya pasado el secreto, y peor todavía, hay quien dice que tu padre creó un ser, mitad humano mitad máquina, que un día logrará leer el pensamiento. Será un hombre invencible.  
A. -Y porque no una mujer  
A/P. - una mujer tiene cosas más importantes que hacer, como cuidar del hombre que la quiere  
A. -yo no pido otra cosa en la vida que me quieran  
A/P. -yo siempre te querré.

Como se pode ver, esse fragmento pode ser equiparado às passagens de filmes dos anos quarenta citados por García em suas canções. Mas no fragmento descrito desta cena o autor recorre a um tema musical em que seu índice estilístico principal pode ser associado a um *fox-trot* lento e a melodia é sussurrada por sua voz, sem que apareça nenhum traço de clímax melódico nem tensão harmônico-romântica. Índice e melodia estabelecem uma distância expressiva com o relato que é interrompida pela reaparição de *Operación densa* (o primeiro tema musical que havia aparecido no filme), que agora está associado expressivamente com a confabulação das personagens masculinas. Esse distanciamento e aproximação da música, ou objetividade e subjetividade do uso sonoro, nesta cena sintetiza o claro-escuro que pretende García estabelecer com suas composições. Nesse sentido a música se associa ao jogo que propõe Puig de contraste entre brancos e negros, que evocam o dia e a noite, ou o sonho e o pesadelo em que vivem as três mulheres, acostumadas “ao seu humilde canto de sombras” (JESSEN, s/d: 2)

Essa dualidade entre a expressividade da narração visual- verbal e a musical pode ser apreciada em diferentes passagens do filme. No início, *Operación densa* (1’50” a 3’) não somente apóia a sensação de desassossego que gera a intervenção cirúrgica, mas também chega ao descritivismo em passagens como a inserção do bisturi ou a descrição do mecanismo de relojoaria que supostamente é extraído da protagonista. Algo semelhante acontece no seguinte fragmento musicalizado, *Despertar del mambo* (3’30” a 5’35”), mas em *Rejas electrificadas* a angústia ante o confinamento é atenuada rapidamente pela aparição de uma paisagem onde o índice estilístico do *fox-trot* se faz evidente.

Em linhas gerais, pode-se avaliar como, nas passagens nas quais intervêm as diferentes versões de *Púbis angelical*, o caráter musical tende à sincronização expressiva com a imagem e a palavra, reforçando e, às vezes, enriquecendo seu conteúdo dramático. Algo semelhante se dá com a utilização do tema musical *Futuro pobre*. No entanto a idéia de objetividade ou distanciamento aparece em cenas musicalizadas com temas como *Monóculo fantástico* (17’53” a 19’43”), onde o alegre valseado se contrapõe à marca de poder, dominação e submissão que o diálogo contém, ou *Sereno fantástico* (30’07” a 33’03”)

(citação de *20 trajes verdes*, editado no álbum *Peperina* do *Seru Giran*), onde prisão e amor são contemplados a partir do olhar irreal do tema musical.

Como se observa, outro recurso utilizado por García é a citação ou recapitulação de alguns dos temas já apresentados no filme. Além da inclusão de *Operación densa* em *Trasatlántico Art Deco*, observa-se a inserção de *Púbis angelical* em *Tribuna del futuro pobre* (105'52" a 108'55"). Essa interconexão entre fragmentos mais ou menos distantes é produzida também na recorrência a certos índices estilísticos. Tal é o caso do *fox-trot* já mencionado, que além de estar presente na primeira parte de *Trasatlántico...*, aparece no primeiro encontro a só entre Alejandro e Ana (63'54" a 65'35") e em uma das missões sexuais de W218 (76'46" a 78'15") quando convida o ancião Alejandro a dançar. Essas interconexões geram um espaço de sentido que une os espaços narrativos conectados. Quando *Operación densa* reaparece em *Trasatlántico...*, identifica-se a intervenção cirúrgica de Ana ou o despertar posterior de Ama, ao descobrir, esta última, a traição de seu marido e seu amante. No caso do *fox-trot*, através desse índice sonoro Ana e W218 se equiparam em sua relação com um Alejandro real ou imaginado, mas também se relacionam com a consumação do amor entre Ama e o agente (Pozzi) no barco.

Esse último índice estilístico está associado com o único tema não composto por Charly García que aparece nesse trabalho, *All I do the Whole Night Through* ou *All I Do is Dream of You*, de Arthur Freed y Nacio Herb Brown. Essa canção, ainda que cantada aqui por uma voz feminina, ao utilizar o acompanhamento do *ukelele*, nos evoca a interpretação que Gene Raymond realizou dela no filme *Sadie McKee* (1934), dirigido por Clarence Brown e protagonizado por Joan Crawford <sup>5</sup>. Se a primeira aparição desse tema (24'23" a 26'33") está associada ao despertar para o verdadeiro amor de Ama em seu primeiro contato com o agente (Pozzi) enquanto o poderoso marido recebe a ordem de acabar com ela, a segunda está marcada pela introdução da cena onde W218 descobre, através do seu poder de ler a mente, a traição de JS\$\$ (Pozzi) que só deseja mata-la. Dessa forma novamente aparece o claro-escuro entre trama visual-verbal e a música, já que, enquanto a canção expressa a impossibilidade de viver sem esse amor, de não deixar de pensar em ela / ele, a trama nos mostra como o suposto amor que a mulher desperta no homem esconde os desejos de manipulação, dominação e traição por parte deste.

Todavia, essa canção nos situa na dualidade da citação, com relação a seu funcionamento discursivo. Como símbolo ou, mais pontualmente, índice estilístico, sua coordenação com o *fox-trot* nos coloca ante a associação da forma de agir e dos desejos das

---

<sup>5</sup> Recordemos que esta canção, mas com um andamento muito mais rápido, se faz presente em *Singing In The Rain* (1952) cantada pelas coristas na cena posterior à saída, de dentro de um bolo, de Debbie Reynolds.

personalidades masculinas. Eles não amam de verdade, não são sinceros, somente buscam possuir e dominar essas três mulheres, algo que também pode ser visto como uma simbolização da atitude dos governos e dos poderes em relação ao país, Argentina. Do mesmo modo, a presença da canção de Freed e Brown atua como um ícone que não pode ser desassociado da personagem feminina que dá nome ao filme dos anos trinta, a qual se adapta a todos os cânones de cinema de Hollywood dessa época. Dessa forma é possível determinar uma conexão evidente entre os ideais femininos que García expõe em suas canções e os que aparecem refletidos, além do roteiro de *Púbis angelical*, nos processos de musicalização do autor para esse trabalho cinematográfico.

## Epílogo

Nessa faixa da produção de García relacionada com o cinema, pode-se constatar a intencionalidade de uma alta codificação do discurso, tanto por parte desse artista como de seus companheiros de estrada (co-criadores, intérpretes e diretores artísticos). Mais além da multiplicidade semântica de todo texto, não é complexo apreciar os níveis de coordenação e oposição que se dão nessa música, que demarca com bastante precisão a significação do discurso. Isso facilita a compreensão da mensagem, em um todo de acordo com a proposta de uma mudança sempre a partir da medida do ser humano mencionada mais acima. Uma mudança que cria ponte até a vida cotidiana a partir do mundo estetizado representado pelo cinema, dentro do qual se resgata a idealização do papel feminino e seu poder desestruturador da ordem estabelecida.

Ainda que não seja objeto deste estudo, não se pode deixar de mencionar o alto grau repercussão que teve essa música no público da Argentina e de outros países da América Latina. Recepção que possivelmente esteja relacionada de alguma maneira com as características de codificação do discurso. Mas sem entrar nas causas e razões dessa aceitação, é evidente que o enunciador, García, se mostra convencido da necessidade e das características da mudança proposta, a ponto de não duvidar de que esse convencimento deve embargar o enunciatário tanto como o fascina a ele próprio. Em definitivo sua música atua em relação à mensagem de suas canções da mesma forma que a música não diegética o faz com as personagens femininas e suas ações nos filmes de Hollywood das primeiras décadas do cinema sonoro. De forma que com ela busca dar a seu discurso uma profundidade emocional e veracidade que gere o movimento e, até certo ponto, o compromisso por parte do enunciatário.

Assim como em *Púbis angelical* esses atributos da palavra e a ação da mulher / pátria se contraponham à atitude interesseira e traidora dos homens / políticos, García, através da rede poético-sonora, infunde aos ideais que propugna uma transcendência que constitui a

evidência de sua busca de diferenciar-se de outros discursos estéticos e políticos de sua época. Para isso, o indivíduo e suas próprias limitações centram-se em um primeiro plano, insistindo na busca de novas atitudes que se apóiem nos valores transcendentais do ser humano, onde a presença do feminino é fundamental. Mas esse enfoque não é excludente, pelo contrário, é perfeitamente compatível com um plano mediano e um plano geral onde esse homem novo deve enfrentar o contexto e as circunstâncias. Espaços onde não só serão identificados genericamente os males que atiraram o ser humano para fora desse paraíso perdido, mas que também corporificam as chagas sociais desses tempos, especificamente das ditaduras e regimes autoritários. Nesse jogo de perspectivas, na música aqui tratada, o plano de mudança interior relacionado com o feminino se confronta com o controle e o conceito de posse do homem, a perda de auto-estima e a submissão aos valores impostos, o consumo e a hipocrisia, a intolerância, a traição, o poder político e a opressão das ditaduras.

Como reza a canção de García, “Canción de Hollywood”, poderíamos dizer, “*es el fin / del infinito en cinerama / es el fin / de este programa / tiempo de meditación*”. Uma meditação que deve necessariamente perpassar por dois sulcos diferentes, mas interconectados, porque a música e o músico tratado não são alheios a isso. O primeiro atem a ver com essa exaltação da figura feminina dentro de um espaço como o do rock, internacional e nacional, marcado por um forte machismo. Basta se pensar no papel mínimo da mulher no rock desenvolvido na Argentina durante esses anos. O segundo está ligado à codificação da linguagem, algo que a música popular em geral e ele negam, seguido de uma despreocupação criativa ou uma “intuição natural”. Mas se voltamos aos exemplos referidos, a seleção de citações e índices estilísticos deixam pouco espaço à casualidade e muito à causalidade que prevê o efeito resultante.

### **Bibliografía**

- BARTHES, Roland. *The Death of the Author*. In: **Image – Music – Text**. Nueva York: Hill and Wang, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad y ambivalencia**. Barcelona: Anthropos, 2005.
- BLOOM, Harold. **La angustia de las influencias**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973.
- BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CAMARERO, Jesús. **Intertextualidad**. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. Barcelona: Anthropos, 2008.
- CARNICER, L; DÍAZ, C. El abuelo, ¿Hijo de quien era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino. **Actas del Congreso de la IASPM**, México DF, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em 9 de marzo de 2011.
- CHIROM, Danie. **Charly García**. Buenos Aires: El juglar, 1983.

- COLINO, J.; PÍREZ, J. **La historia del rock uruguayo**: La década del 6. Montevideo: Mera Editor, 1996. (Volume1).
- COMPAGNON, Antoine. **La Seconde Main ou le travail de la citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- DE LUCAS, Javier (eds.). **La multiculturalidad**. San Sebastián: C.G.P.J., 2002.
- DEL RIO, Carmen. **Jorge Luis Borges y la ficción**: el conocimiento como ficción. Miami: Ediciones Universal, 1983.
- DIETRICH, P. **Araçá Azul**: uma análise semiótica. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Barcelona: Lumen, 1981.
- ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Lumen, 1990.
- FLINN, Caryl. **Strains of utopia**: gender, nostalgia, and Hollywood film music. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1992.
- GANDINI, Gerardo. "Estar". **Resumen II Jornadas de música del siglo XX**. Córdoba, p. 18-19, 1984.
- GARAY SÁNCHEZ, Adrian de. **El rock también es cultura**. México, DF: Universidad Iberoamericana, 1993.
- GARCÍA, Miguel. **Rock en papel**. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina. La Plata: Editorial Universidad de la Plata, 2010.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- GOLDSTEIN, Miriam y VARELA, Mirta. Dictadura política... ¿Democracia del rock? Rock nacional 1976-1982. **Cuadernos de la comuna**, nº 23, Santa Fe, Municipalidad de Puerto General San Martín, p. 16-22, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **En torno al sentido**. Madrid: Fragua, 1973.
- HATTEN, Rober. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. **Criterios**, n. 32, p. 211-219, 1994.
- JACOBSON, Roman. **El marco del lenguaje**. México, D.F.: FCE, 1988.
- JESSEN, Patricia B. (s.d.). **Pubis angelical**: Paradigma de la construcción social/política en la narrativa de Manuel Puig. Disponible em: <http://tell.fl.purdue.edu/fla-archive/1989/spanishhart-htmi/jessen-ff.htm>. Acesso em 09 de marzo de 2011.
- KALINAK, Kathryn. **Settling the score**: music and the classical Hollywood film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LAING, Heather. **The Gendered Score**: Music in 1940s melodrama and the woman's film. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- LÓPEZ CANO, Ruben. **Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico**: tópicos y competencia en la semiótica musical actual, 2001. Disponible em: <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>. Acesso em 9 de marzo de 2011.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Madrid: Editorial Cátedra, 1999.

- MARCHI, Sergio. **No digas nada**. Biografía de Charly García. Buenos Aires: Random House Mondadori, 1997.
- MARTÍN GALÁN, J.; VILLAR TABOADA, C. (eds.) **Los últimos diez años de la investigación musical**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- MADOERY, Diego. Charly García y la Máquina de hacer música”. In: **XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas argentinas de musicología del INM**, 2006, La Plata – Buenos Aires. Disponível em: [http://www.inmuvega.gov.ar/imagenes/Resumenes\\_Jornadas\\_2006.pdf](http://www.inmuvega.gov.ar/imagenes/Resumenes_Jornadas_2006.pdf). Acesso em 9 de marzo de 2011.
- MEYER, Leonard. **La emoción y el significado en la música**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- MONELLE, Raymond. **The Sense of Music**. Princenton: Princenton University Press, 2000.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v.20, n.39, p.203-221, 2000.
- NOMMICK, Yvan. La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. **Revista de musicología**, v. XXVIII, n.1, p. 792-807, 2005.
- OGAS, Julio. **La música para piano en Argentina (1929-1983)**. Mitos, tradiciones y modernidades. Madrid: ICCMU, 2010.
- PABÓN, Consuelo. Estética de la crueldad - América cruel. **Revista Texto y Contexto**, n. 22, p.74-97, 1993.
- PINTOS, Victor. **Tanguito la verdadera historia**. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- POLIMENI, Carlos. **Bailando sobre los escombros**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2001.
- VARELA, M.; ALABARCES, P. **Revolución mi amor**. El rock nacional (1965-1976). Buenos Aires: Editorial Biblos, 1988.
- VILA, Pablo. El rock música argentina contemporánea. **Punto de Vista**, n.30, p.23-29, 1987.
- VILA, Pablo. Argentina's Rock Nacional: The struggle for meaning. **Latin American Music Review**, v.10, n.1, p.1-28, 1989.
- REAL ALCALÁ, J. Alberto del. **Ne identidades colectivas: la disputa de los intelectuales (1762-1936)**. Jaén: Universidad de Jaén, 2007.
- ROSSO, Alfredo (ed.). **30 años de rock nacional**. Buenos Aires: Sony Music, 1996. (Volume I, CD 1).
- TAGG, Philip. Analysing popular music: Theory, Meted, and practice. In: MIDDLETON, Richard (ed.). **Reading Pop**. New York: Oxford University Press, 1999.
- TARASTI, Eero. **Myth and Music**. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada** v.1, n. 2, 2003. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html>

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 21/07/2011