

“A VIDA É UMA CANÇÃO INFANTIL...”: UM ESTUDO MITOCRÍTICO DO VIDEOCLÍPE DE “CANÇÃO INFANTIL” DE CESAR MC. FEAT CRYSTAL

Zilda Dourado Pinheiro – zildadourado18@gmail.com

Universidade Estadual de Goiás, UEG, Quirinópolis, Goiás, Brasil, orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7997-2595>

RESUMO: este artigo faz um estudo mitocrítico do videoclipe de “Canção infantil”, do cantor Cesar MC. Feat Crystal. A fundamentação teórica é a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand (2002), em sua vertente de estudo dos mitos. De acordo com Durand (2002), o mito é uma narrativa arquetipal, composta por símbolos e arquétipos que subjazem todas as produções culturais humanas. Assim sendo, para realizar um estudo do mito, Durand (1996) criou a mitodologia, método de levantamento dos mitemas de uma obra ou de uma época para descobrir o seu mito diretivo. Dentro desse contexto, o presente trabalho assume a mitodologia em sua parte mitocrítica, isto é, um estudo do mito de uma obra específica, no caso, o texto multimodal videoclipe “Canção Infantil”. A intertextualidade constitutiva da letra traz várias referências aos contos de fadas e canções infantis, que associadas ao audiovisual, configuram um mito de heroísmo moderno, em que a arma é a palavra e a redenção é o amor.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Texto multimodal; Gilbert Durand;

1 INTRODUÇÃO

Existe uma frase célebre do escritor Ferreira Gullar que diz o seguinte: “A arte existe porque a vida não basta”. Realmente, em algum momento do nosso cotidiano, a vida pode se colocar à nossa frente com toda a sua face monstruosa: violência, guerras, pandemias, e outras mazelas. Tudo isso nos deixa no mais profundo estado de incompreensão. Contudo, o ser humano não costuma se deixar por vencido diante dessas adversidades. O homem comunica a sua vontade, constrói o seu mundo, as suas personas e, dessa maneira, guia-se pelos mistérios da vida, até encontrar a inevitável hora da morte. Vida e morte, dois extremos, duas forças psíquicas que regem boa parte das criações humanas.

Diante da complexidade dessas duas forças psíquicas, Gilbert Durand compreendeu a força simbólica que move o homem em seu cotidiano e o faz simbolizar a vida. O ser humano sonha, imagina, simboliza e comunica para vencer a morte, diariamente. A beleza está justamente nesse longo e diversificado processo de significação do mundo, de leitura e de construção das relações entre as pessoas, e destas com o seu meio circundante. Tanta beleza, que pode ser cômica ou trágica, fez Durand nos mostrar uma humilde e complexa lição: a de que nada do que é humano pode ser estranho.

Não é estranho, mas surpreende.

Este trabalho traz uma dessas surpresas, vinda diretamente do Brasil, do povo negro, que sempre, ao longo de sua história, transformou dor em arte, luta em dança, solidão em fé, tal como se vê na

capoeira, no samba, nas religiões, enfim, em todas as manifestações da voz negra na história brasileira. Assim, no ano de 2019, após várias notícias de assassinatos de pais de famílias negras, de crianças negras, de helicópteros atirando em escolas, surge no Youtube o videoclipe, “Canção Infantil”, de César Mc. Feat. Crystal.

O gênero é o rap. A letra é uma releitura dos contos de fadas. O videoclipe se passa na escola e no teatro. Todo esse conjunto de elementos demonstra a emersão de imagens metafóricas carregadas de novos significados imaginários, atualizando velhos mitos, para buscar respostas diante de questões complexas do ser humano: o que é a vida? Como vencer o mal que nos ameaça dia após dia?

Essas questões não são novas. Gilbert Durand (2002), em sua obra basilar *As estruturas antropológicas do imaginário*, diz que o imaginário humano é a base fundadora de todas as criações humanas, seguindo a sua função eufemizante para o ser humano conseguir lidar com a angústia da morte. Logo se vê, criamos para viver. E sob esse viés, Durand (2002) teorizou como é o imaginário humano, a sua estrutura e dinamização, tirando-o do lugar da mentira e colocando-o na base do capital pensante do homo sapiens. Dessa maneira, o imaginário é definido como um conjunto de imagens e o modo de suas relações presentes no psiquismo humano.

O imaginário é o modo como as imagens simbólicas se organizam em nosso psiquismo. E a sua dinamização ocorre porque o ser humano tem a faculdade da imaginação. Imaginar, portanto, é o processo pelo qual o ser humano se organiza psiquicamente em imagens de luta, de comunhão, de ciclicidade que sustentam toda a nossa percepção do meio que nos cerca e de como nos expressamos biologicamente, socialmente, e linguisticamente. Danielle Rocha Pitta (2005), discípula de Gilbert Durand no Brasil, demonstra que a imaginação é uma função da nossa mente, com a qual nós criamos significados e damos sentido ao mundo.

O raciocínio – a razão, outra função da mente – permite sem dúvida analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra, é necessário imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos das religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... criam filosofias, teorias, religiões, obras... criam, a cada instante, o universo. (PITTA, 2005, p. 12).

Por causa da faculdade da imaginação, o imaginário é individual e coletivo, simultaneamente, porque cada indivíduo constrói-se em sua singularidade ao inserir-se em um grupo social. Tal construção é dialético ao nível das imagens, o que configura os aspectos biológicos, pulsionais, psíquicos, cósmicos e sociais do imaginário. Esse diálogo entre o imaginário individual e o imaginário coletivo é o denominado por Durand (2002) de trajeto antropológico. Portanto, pode-se considerar cada criação humana como uma materialidade desse trajeto.

Dentro desse contexto, o videoclipe “Canção Infantil” será analisado nessa perspectiva de Durand (2002), para compreender qual (os quais) o (s) sentido (s) que a população negra no Brasil está criando para se manter como grupo, diante de tantas situações violentas vivenciadas em seu cotidiano. A abordagem mítica justifica-se pela própria concepção dada por Durand (2002). O mito é um conjunto de símbolos e arquétipos que tendem a se configurar como uma narrativa, subjacente ao discurso. O mito é a camada arquetípica do discurso que justifica todo o universo criado ali. Assim sendo, analisar o mito significa apreender a narrativa ancestral da humanidade que se atualiza na criação em análise. A recorrência de algumas dessas narrativas na literatura, na pintura, na música, no cinema, na ciência, enfim, em todos os diversos elementos de uma cultura, aponta para qual narrativa mitológica determinado grupo social está atualizando naquele dado espaço de tempo.

É possível estudar um mito presente em uma obra e uma sociedade. Para isso, Durand (1999) sistematizou a mitodologia, uma metodologia de estudo dos mitos. Esse método divide-se em dois procedimentos: a mitocrítica e a mitanálise. Esta estuda o mito diretivo de um grupo e aquela estudo o mito de uma obra específica. Inclusive, a mitocrítica precede a mitanálise. Em razão da escolha do objeto de estudo, este trabalho fará um estudo mitocrítico, em que, seguindo as orientações da mitodologia, fará um levantamento dos traços míticos mais recorrentes no videoclipe, os mitemas, para o reconhecimento do seu mito diretivo.

Para tanto, após essa introdução, o presente texto apresentará mais detalhes da teoria do imaginário, direcionando-os para a análise do videoclipe. Nas considerações finais, algumas reflexões sobre a jornada heroica serão apresentadas para compreender a mensagem da obra analisada.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

O Trajeto Antropológico apresenta em seu dinamismo uma ordem biológica e uma ordem sociológica. Esta é a do imaginário coletivo e aquela é a do imaginário individual. A organização de ambos não estabelece relações de anterioridade, embora a sua explicação neste trabalho seja mais linear, para facilitar na compreensão do arcabouço teórico. Assim, o imaginário individual estrutura-se em schémes, arquétipos, regimes e símbolos.

Durand (2002) estudou a teoria da reflexologia de Betcherev, perspectiva que comprova a existência de três reflexos dominantes, fundamentais para a percepção humana: o da verticalidade, o da deglutição e o da cópula. São gestos perceptíveis nos recém nascidos, quando os bebês tentam ficar em pé, ou buscam se alimentar no seio da mãe. O gesto da cópula é reconhecido nos movimentos rítmicos do corpo, se configura ao longo da vida, por meio das danças e do sexo. Desse modo, como esses gestos são basilares para a sobrevivência humana, todas as representações simbólicas encontram a sua raiz nesses

três reflexos dominantes, o que Durand (2002), seguindo essa representação imaginária, denominou-os como Schémes.

Os schémes são da ordem da espécie humana. Ainda nesse sentido de coletividade, a primeira materialidade desses reflexos é o arquétipo, segundo a psicologia analítica de Carl Gustav Jung. De acordo com Durand (2002), o arquétipo é uma imagem universal, presente no inconsciente coletivo, que se atualiza em cada cultura. Pitta (2005) mostra o arquétipo da grande mãe, a imagem universal da maternidade acolhedora, fonte da vida, que pode ser encontrada nas imagens de Maria, para os cristãos, e de Iemanjá, para os fiéis da Umbanda e do Candomblé.

O símbolo também é uma imagem, com um sentido mais específico, porque é a forma como a cultura se apropriou do arquétipo. Na linguagem verbal, o símbolo materializa-se na metáfora, porque vincula-se ao sentido figurativo da linguagem. Os símbolos estão presentes nas obras literárias, nos filmes, nos seriados, nos rituais, nas propagandas, etc.

Os schémes, arquétipos e símbolos compõem um sistema dinâmico, denominado de mito. Segundo Durand (2002), o mito já é um princípio de racionalização, porque esses elementos do imaginário tendem a aparecer em forma de narrativa. Essa história é fundadora dos valores de uma cultura, orientando o seu desenvolvimento e as suas mudanças. Por tudo isso, o mito é da ordem sociológica do trajeto antropológico.

Durand (2002) estudou imagens presentes em várias culturas, mitologias, artes e religiões e percebeu que elas se organizam em constelações. Esse agrupamento aponta para um schéme que congrega arquétipos e símbolos em um significado comum. A essas constelações, Durand (2002) deu o nome de regimes do imaginário, porque são estruturas compostas por um isomorfismo de imagens simbólicas análogas. A princípio, foram classificados dois regimes: diurno e noturno. Posteriormente, Strôngoli (2009) descobriu o regime crepuscular.

Antes de adentrar nos regimes, faz-se necessário pontuar que os símbolos podem ser ambivalentes, isto é, apresentam mais de um sentido. Isso fez Durand (2002) categorizar um grupo de imagens que apresentam um sentido de negativo, de morte. Trata-se de símbolos que figurativizam o mal, apontando assim para o primeiro processo de eufemização da angústia. Os símbolos teriomórficos estão ligados à animalidade (fervilhamento, animação, mordicância); os símbolos nictomórficos são aqueles da noite terrificante (situação de trevas, água escura); e os símbolos catamórficos estão ligados ao sentido das quedas moral e física, relacionadas às situações de violência e de morte. Em face desses símbolos, os regimes organizam as imagens ora para dividir os opostos ora para harmonizá-los. Também é possível agrupar as imagens em um movimento cíclico de organização de uma filosofia de vida.

O regime diurno agrupa as imagens de luta, de antítese e de luminosidade. É o regime da estrutura heroica, ligado ao schéme da verticalidade. Essas características agrupam imagens em torno de sentido

de dividir, de separar e de lutar. Nesse regime está a estrutura heroica, representada pelo arquétipo do herói, pois este é a figura da divisão entre o bem e o mal, da luminosidade vencedora, da visão reveladora do caos e da purificação do mundo.

O regime noturno agrupa as imagens de comunhão, de eufemização e de descida introspectiva. Essas características agrupam as imagens no sentido de difundir e harmonizar. Nesse regime está a estrutura mística do imaginário, em que o herói faz uma lenta descida introspectiva, para harmonizar os contrários, eufemizar os males do mundo e criar um mundo de si para si. O arquétipo da grande mãe encontra-se nesse regime pelo seu semantismo de acolhimento.

Já o regime crepuscular agrupa as imagens cíclicas, cujo o semantismo permite o agrupamento de imagens diurnas e imagens noturnas na construção de uma filosofia de vida baseada em ciclos de morte e de renascimento. Nesse regime também é possível observar uma alternância entre imagens diurnas e noturnas na construção do discurso da obra.

Durand (2002) disserta que o imaginário sempre busca o equilíbrio, segundo a sua natureza dialética e a ambiguidade do símbolo. Por isso, diz-se que uma pessoa saudável precisa equilibrar as vivências entre os regimes diurno e noturno. Isso se dá porque, segundo Durand (2002), essa constante reequilibração se desenvolve em quatro ordens: no equilíbrio vital, no equilíbrio psicossocial, no equilíbrio antropológico, e na função transcendental.

O equilíbrio vital se dá no processo de figurativização dos símbolos que eufemizam a angústia da passagem do tempo até a morte, já presente nos regimes do imaginário. O equilíbrio psicossocial envolve uma metodologia terapêutica, segundo Pitta (2005, p.37) *em certos casos de doença mental, o que está em jogo é o equilíbrio entre os regimes do imaginário, visto que toda intensificação de um regime leva ao desequilíbrio e à patologia, seja para o indivíduo, seja para a sociedade.* O equilíbrio antropológico está relação ao imaginário coletivo, de modo que algumas sociedades tendem a priorizar as imagens de um determinado regime, como é o exemplo do ocidente, civilização em cuja constelação de imagens predomina o regime diurno. E a função transcendental está relacionado ao modo como o ser humano cria as artes, as filosofias, as religiões, etc. Essas criações permitem ao seu humano a transposição do mundo material pela busca por respostas diante dos mistérios da vida e de alguns absurdos advindos das relações sociais. Dentro desse processo, o mito se configura como um discurso mítico que revela as respostas de uma dada cultura para a vida, para a morte, para si mesma e para o outro.

Destarte, um estudo das imagens simbólicas presentes em qualquer obra pode mostrar quais são as questões que a sociedade está vivenciando naquele momento em questão. O mito pode apresentar quais são as respostas que podem guiar os seres humanos em suas vivências como grupo social. Para isso, os grupos sociais antigos executaram inúmeros ritos de passagens. Hoje em dia, com uma sociedade

digital, imersa em mundo cheio de imagens audiovisuais, são os filmes, seriados, livros, propagandas, redes sociais que dão as questões e as respostas dos inúmeros grupos sociais.

Dentro desse contexto, o videoclipe “Canção Infantil” pode ser considerado como mais uma questão/resposta que a sociedade brasileira está vivenciando no século XXI: a violência urbana contra os pobres, negros e favelados. Essa obra foi lançada em junho do ano de 2019, logo após a enorme comoção nacional diante duas situações de violência, conhecidos como “os oitenta tiros” e o caso da menina Ágatha. Para analisar melhor o discurso mítico, o presente texto irá dividir o videoclipe em dois planos: o linguístico e o audiovisual.

2.1. O PLANO LINGUÍSTICO

A letra de “Canção Infantil” constrói-se em um jogo de intertextualidades com várias canções infantis populares e contos de fadas. As primeiras estrofes fazem referência à obra “A casa” de Vinícius de Moraes:

Quadro 1 – Primeiras estrofes da letra de “Canção Infantil”

Era uma casa não muito engraçada Por falta de afeto, não tinha nada Até tinha teto, piscina, arquiteto Só não deu pra comprar aquilo que faltava Bem estruturada, às vezes lotada Mas memo lotada, uma solidão Dizia o poeta, o que é feito de ego Na rua dos tolos gera frustração Yeah, yeah, yeah Hmm, hmm, hmm Yeah, yeah, yeah, yeah Hmm, hmm, hmm	Yeah, havia outra casa, canto da quebrada Sem rua asfaltada, fora do padrão Eternit furada, pequena, apertada Mas se for colar tem água pro feijão Se o Mengão jogar, pode até parcelar Vai ter carne, cerveja, refri e carvão As moeda contada, a luz sempre cortada Mas fé não faltava, tinham gratidão Yeah, yeah, yeah Mas era tão perto do céu Yeah, yeah, yeah Mas era tão perto do céu	Como era doce o sonho ali (Como era doce o sonho ali) Mesmo não tendo a melhor condição (Mesmo não tendo a melhor condição) Todos podiam dormir ali (Todos podiam dormir ali) Mesmo só tendo um velho colchão (Mesmo só tendo um velho colchão)
--	--	--

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/cesar-mc/cancao-infantil/>

De acordo Durand (2002), o simbolismo da casa traz um semantismo sobre a personalidade daquele que o habita. É a morada íntima, onde o ser humano encontra descanso e nutrição. Contudo, no trecho do Quadro 1, é possível ver uma ambivalência da imagem da casa. Na primeira estrofe, podemos classificar essa imagem dentro do regime diurno. A casa rica é um lugar de antítese, que opõe a comunhão ao individualismo, como se percebe nos substantivos “teto”, “piscina”, “arquiteto”, que, no discurso,

apontam para o sentido de alto, baixo, controle. Tudo isso opõe o indivíduo ao seu grupo, logo, por isso, não é uma casa aconchegante, é uma casa assombrada pela riqueza.

Já a casa pobre pode ser classificada dentro do regime noturno das imagens. É uma casa onde há substantivos que remetem ao *schème* de deglutição – “carne”, “cerveja”, “refri” – e ao sentido da comunhão, como se vê na expressão “água pro feijão”, empregada para a recepção de visitas. Nas palavras de Durand (2002, p.243 - 244):

[...] A própria organização dos compartimentos do apartamento ou da choupana: canto onde se dorme, lugar onde se prepara a refeição, sala de jantar, quarto de dormir, dormitório, sala de estar, celeiro, casa da fruta, granja, sótão, todos estes elementos orgânicos trazem equivalentes anatômicos mais do que fantasias arquiteturais. A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. (...) A casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja tempo, palácio ou cabana. E a palavra “morada” duplica-se, como nos *Upanixades* ou em Sta. Tereza, do sentido de parada, repouso, “centro” definitivo na iluminação interior.

Seguindo as palavras de Durand (2002), pode-se afirmar que a casa rica é o centro do individualismo e a casa pobre é o centro da união. Ambas personificam duas figuras sociais antagonistas: o patrão com profissão (arquiteto) e o operário sem recursos (luz cortada – parcelas). Por isso que, na terceira estrofe, o sono compartilhado é o símbolo do amor, embora esteja evidente a condição extrema de pobreza.

No plano paralinguístico, esses estrofes são intercaladas pela voz feminina que canta em tom de canção de ninar (“Yeaaahh” – “Hummm” – “Como era doce o sono ali”), o que nos remete para o mundo dos sonhos, onde os personagens dos contos de fada ganham vida e são narrados pelo cantor, como se vê nas estrofes seguintes do Quadro 2:

Quadro 2 – Mais estrofes de “Canção Infantil”

A vida é uma canção infantil É sério Pensa, viu? Belas e feras, castelos e celas Princesas, Pinóquios, mocinhos e... É, eu não sei se isso é bom ou mal Alguém me explica o que nesse mundo é real O tiroteio na escola, a camisa no varal O vilão que tá na história ou aquele do jornal	As balas ficaram reais, perfurando a Eternit Brincar nós ainda quer, mas o sangue melou o pique. O final do conto é triste quando o mal não vai embora O bicho papão existe, não ouse brincar lá fora, pois Cinco meninos foram passear Sem droga, flagrante, desgraça nenhuma A polícia engatilhou: Pá,	Diretamente do fundo do caos procuro meu cais no mundo de cães Humanos são maus, no fundo, a maldade resulta da escolha que temos nas mãos Uma canção infantil, à vera Mas lamento, velho, aqui a bela não fica com a fera Também pudera, é cada um no seu espaço Sapatos de cristal pisam em pés descalços	E na ciranda, cirandinha, a sirene vem me enquadrar Me mandando dar meia volta sem ao menos me explicar De Costa Barros a Guadalupe, um milhão de enredos Como explicar para uma criança que a segurança dá medo? Como explicar que oitenta tiros foi engano?
--	---	--	---

Diz por que descobertas são letais? Os monstros se tornaram literais Eu brincava de polícia e ladrão um tempo atrás Hoje ninguém mais brinca Ficou realista demais	pá, pá, pá Mas nenhum, nenhum deles voltaram de lá Foram mais de cem disparos nesse conto sem moral Já nem sei se era mito essa história de lobo mau	A Rapunzel é linda sim, com os dreads no terraço Mas se a lebre vim de Juliet, até a tartaruga aperta o passo Porque é sim tão difícil de explicar	Oitenta tiros, oitenta tiros, ah
--	---	--	----------------------------------

Fonte: <https://www.letras.mus.br/cesar-mc/cancao-infantil/>

Os trechos acima configuram um discurso de antítese entre a fantasia dos contos de fadas e a realidade da infância no Brasil. Assim, a presença dos símbolos teriomórficos, em seu semantismo de animalidade, expressa-se nos substantivos “Bicho Papão”, “Fera”, “Lobo Mau” e convergem para a figura do policial, o grande vilão. Os substantivos “balas”, “sirenes”, “sangue”, “tiros”, “oitenta tiros” e as onomatopeias “pá pá pá” também contribuem para o imaginário do mal por trazerem o semantismo das quedas moral e física, trazendo à tona a simbologia catamórfica. Dentro desse cenário de trevas, também é importante mencionar a reconfiguração da princesa Rapunzel, colocada como uma criança negra, duplamente marginalizada pelo racismo e pela exclusão social. Logo, diferente do conto de Grimm, a Rapunzel de dreads não precisa ser salva, ela precisa ser protegida de um mundo cheio de morte e de desilusão.

Após o trecho dos oitenta tiros, a letra da canção traz um novo agrupamento de imagens. Tal como se mostra no Quadro 3:

Quadro 3 – Últimas estrofes de “Canção Infantil”

Carrossel de horrores, tudo te faz refém Motivos pra chorar, até a bailarina tem O início já é o fim da trilha Até a Alice percebeu que não era uma maravilha	Tem algo errado com o mundo Não tire os olhos da ampulheta O ser humano, em resumo, é o câncer do planeta A sociedade é doentia e julga a cura careta Deus escreve planos de paz, mas também nos dá a caneta E nós, nós escrevemos a vida, iPhones, a fome, a seca Os homi, os drone, a inveja e a mágoa O dinheiro, a disputa, o sangue, o gatilho	Tá tudo do avesso, falhamos no berço Nosso final feliz tem a ver com o começo Somente o começo, somente o começo Pro plantio ser livre, a colheita é o preço A vida é uma canção infantil, veja você mesmo Somos Pinóquios plantando mentiras e botando a culpa no Gepeto Precisamos voltar pra casa	Onde era feita com muito amor Onde era feita com muito amor (Mesmo só tendo um velho colchão) Mas era feita com muito amor Mas era feita com muito amor
--	--	--	---

	Sucrilhos, mansões, condomínios e guetos		
--	--	--	--

Fonte: <https://www.letras.mus.br/cesar-mc/cancao-infantil/>

Essas últimas estrofes da letra de “Canção Infantil” trazem imagens cíclicas associadas à imagem da casa, aqui representada em seu semantismo do regime noturno. Segundo Durand (2002, p.323), *o círculo, onde quer que apareça, sempre será o símbolo da totalidade temporal e do recomeço*. Desse modo, todas as imagens cíclicas presentes no final da música apontam para um renascimento, a partir de uma tragédia. As imagens do “Carrossel”, “Ampulheta”, “Plantio”, “Colheita” e “casa” criam um semantismo de novo ciclo, o domínio do tempo para a construção de uma nova vida. Outro ponto que contribui para essa constatação é a repetição da palavra “começo”, três vezes, este número também remete ao sentido de ciclicidade.

A partir do levantamento das principais imagens da letra da canção, pode-se afirmar a predominância do regime diurno, em seu esquema de antítese, dentro da estrutura heroica. A emersão das imagens cíclicas transpõe essa polarização diurna, trazendo a possibilidade de renovação. No plano audiovisual, essas imagens congregam-se à duas outras imagens: a figura do herói que é personalizada pelo César MC e à figura da criança negra, personagens que fazem o elo entre o a linguagem verbal e a linguagem não-verbal para a construção do mito diretivo da obra.

2.2. O PLANO AUDIOVISUAL

O herói proposto por Campbell (2005) é um indivíduo que vivencia uma jornada de luta. Assim, o herói parte do seu mundo comum, é iniciado para adquirir conhecimento, vivencia a luta, vence o mal e retorna à sociedade para compartilhar os louros de sua transformação. Dessa maneira, a jornada heroica também pode ser considerada como um rito de passagem que, no cotidiano, coloca pessoas comuns na busca por seus sonhos e objetivos de vida. No videoclipe, o herói é protagonizado pelo cantor Cesar MC e a sua jornada é mais explícita na parte audiovisual do texto.

O plano audiovisual desenvolve-se em três espaços: dentro de um carro baleado, dentro de uma sala de aula e dentro de um teatro. Todas essas representações apresentam inúmeras oposições de luz e de sombra; das cores preta e branca. Também é interessante destacar que o carro baleado, ao reproduzir o episódio do atentado de oitenta tiros ao carro de uma família no Rio Janeiro, apresenta a noite terrificante das trevas, uma das figurativizações do mal do regime diurno, conforme Durand (2002). O espaço da sala de aula já apresenta uma oposição entre a luz do sol e a sua sombra. Como se vê abaixo:

Figura 1 – Imagem da escola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ri-eF5PJ2X0>

A sala de aula como um espaço de aprendizado também pode ser compreendida como a segunda casa da infância. É o primeiro lugar onde as crianças irão aprender sobre a vida em contato com as artes, com a literatura e com os contos de fadas. A figura 1 mostra várias borboletas na cortina, que, segundo Durand (2002), em sua representação imaginária, simbolizam as transformações da vida. Essa imagem conflua para o regime crepuscular por ser um símbolo cíclico. Logo se percebe que o reconhecimento das adversidades da vida pode ser um processo de mudança na vida das crianças. Inclusive, nesse momento do clipe, as narrativas dos contos de fadas são recontadas na perspectiva de uma infância violentada pela polícia, pela pobreza e pela discriminação racial.

O espaço de teatro no videoclipe apresenta objetos típicos de uma apresentação infantil: lreteiro em EVA; balanço; o vocalista Cesar MC e a cantora Crystal estão vestidos de branco, posicionados em frente a uma plateia cheia de crianças. Ambos trazem outras duas oposições: voz doce feminina x voz amarga/revoltada (masculina). Assim temos o arquétipo da grande mãe em oposição ao arquétipo do herói. Duas figuras centrais na infância demonstrada pelo clipe.

O herói personificado no cantor César MC usa roupa branca no início do clipe e, ao longo da história, uma mancha vermelha de sangue se intensifica em seu peito. Até chegar ao momento em que ele cai de joelhos no palco. Em termos de imaginário, a predominância da noite terrificante, do barulho ensurdecedor e o sangue trazem uma significação de queda moral. Toda a violência, descaso social e racismo denunciados pela letra foram os grandes vilões, eles venceram e o herói foi derrotado.

Figura 2 – Imagem do Cesar MC



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ri-eF5PJ2X0>

Nesse momento do videoclipe, o cantor diz em tom de ira:

Tá tudo do avesso/ falhamos no berço/ nosso final feliz tem a ver com começo/
somente o começo/ pro plantio ser livre/ a colheita é o preço/ a vida é uma canção
infantil/ veja você mesmo/ somos Pinóquios plantando as mentiras e botando a culpa
no Geppeto,

Essa associação da imagem audiovisual com a imagem construída intertextualmente com a história do Pinóquio demonstra um semantismo de que a jornada heroica, tal como posta, baseada em ilusões, em armas, em monstros é uma farsa. Por tudo isso, a necessidade de um recomeço. A derrota também é um recomeço, porque traz a necessidade de buscar novas estratégias de luta para vencer os verdadeiros vilões do meio social. Quando o cantor está ajoelhado, o plano de filmagem muda, focalizando a plateia e a aparição de uma menina negra, de cabelos soltos e flores brancas no cabelo. Ela toca no ombro do cantor, aponta para a plateia e todas as crianças ali presentes acendem uma luz, como se mostra a seguir.

Figura 3 – Imagem do final do clipe



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ri-eF5PJ2X0>

De acordo com Durand (2002), a luz e o branco são símbolos espetaculares isomorfos ao céu, trazendo o semantismo de pureza celeste e iluminação. Na jornada heroica do clipe, o herói encontra uma redenção e um conforto porque o recomeço está defronte de si, na figura da criança. Por tudo isso, a plateia encerra o videoclipe cantando com suavidade: *Mas era feita com muito amor...*

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O plano linguístico do vídeo permite a divisão da obra em três partes. A primeira parte (representada no quadro 1) pode ser considerada com a *construção da morada*, uma vez que a ambivalência da imagem da casa mostra a oposição social entre ricos e pobres. A segunda parte (representada no quadro 2) pode ser entendida como a própria *concepção da vida*, já que é o momento em que os elementos tradicionais dos contos de fadas são refratadas por uma realidade social cruel que coloca a infância dos pobres em risco. E a última parte (representada no quadro 3) pode ser considerada como *o recomeço*, pois o discurso evidencia a construção de uma nova vida, sustentada por uma casa feita de amor.

No plano audiovisual, essas partes podem ser associadas à jornada heroica vivenciada pelo cantor Cesar MC. A parte da *construção da morada* pode ser considerada com o ponto de partida de sua iniciação heroica, onde ele toma conhecimento do seu campo de batalha. A parte da *concepção da vida* é a liminaridade, quando o herói vivencia a batalha e é derrotado. E a última parte *o recomeço*, pode ser considerada como uma nova chance para o herói transformar a si mesmo e o seu mundo. Para ajudá-lo nessa missão, ele conta com a ajuda das crianças.

O papel da infância e das crianças é de bastante relevância para o videoclipe. Também é digno de nota de que todas elas são negras. A criança negra está presente na Mitologia dos orixás, representada

pelos Ibejis, irmãos gêmeos, que são orixás crianças. Em Prandi (2001, p.375 – 376)), há uma narrativa chamada “*Os Ibejis enganam a morte*”:

Quadro 4 – Mito Os Ibejis enganam a morte

Os ibejis, os orixás gêmeos, viviam para se divertir Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô. Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos, Que ganharam de presente de sua mãe adotiva, Iemanjá. Nessa mesma, a Morte colocou armadilhas Em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos Que caíam nas suas arapucas. Homens, mulheres, velhos ou crianças Ninguém escapava da voracidade de Icu, a Morte. Icu pegava todos antes de seu tempo de morrer haver chegado. O terror se alastrou entre os humanos. Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros, Todos se juntavam para pôr fim à obsessão de Icu. Mas todos foram vencidos. Os humanos continuavam morrendo antes do tempo.	Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Icu. Um deles foi pela trilha perigosa. Onde Icu armara sua mortal armadilha. O outro seguia o irmão escondido, Acompanhando-o à distância por dentro do mato. O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor. Tocava com tanto gosto e maestria Que a Morte ficou maravilhada, Não quis que ele morresse E o avisou da armadilha. Icu se pôs a dançar inebriadamente, Enfeitiçada pelo som do tambor do menino. Quando o irmão se cansou de tanto tocar, O outro, que estava escondido no mato, Trocou de lugar com o irmão, Sem que Icu nada percebesse. E assim um irmão substituiu o outro E a música jamais cessava	E Icu dançava sem fazer uma pausa. Icu, ainda que estivesse muito cansada, Não conseguia parar de dançar. E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível. Icu já estava esgotada E pediu ao menino que parasse a música por instantes, Para que ela pudesse descansar. Icu implorava, queria descansar um pouco. Icu já não aguentava mais dançar seu tétrico bailado. Os Ibejis então lhe propuseram um pacto. A música pararia, Mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas. Icu não tinha escolha, rendeu-se Os gêmeos venceram. Foi assim que os Ibejis salvaram os homens E ganharam fama de muito poderosos, Porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar Aquele peleja com a Morte. Os Ibejis são poderosos, Mas o que eles gostam mesmo é de brincar.
---	--	---

Fonte: PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Durand (1996) defende a existência de um mito latente e de um mito patente como narrativas fundantes do discurso de uma obra. As imagens desses mitos dialogam-se entre si de duas maneiras: por repetição e por atualização. A constante repetição de imagens do regime diurno, configuram um herói derrotado, angustiado. Assim, foi possível identificar três mitemas da jornada heroica: o herói, a batalha e a derrota. O mito do herói pode ser considerado com o mito patente desse videoclipe.

As imagens cíclicas, imagem da casa e a imagem da criança negra trazem uma narrativa mítica latente, pouco conhecida, cuja força provém da emersão de uma nova mitologia em ascensão na nossa sociedade: a sabedoria ancestral africana. Assim, o videoclipe traz também os seguintes mitemas: a criança

negra, a perda para a morte (inversão dos contos de fadas) e a salvação pela arte (o teatro, o coral infantil e as luzes nas mãos da plateia infantil). Esses mitemas configuram o referido mito dos Ibejis como a narrativa latente dessa obra.

O mito do herói e o mito dos Ibejis são duas forças míticas que trazem uma atualização do heroísmo para a sociedade brasileira. A jornada é protagonizada por um herói negro, cuja a missão é a de vencer o descaso do estado com as periferias, a violência policial, o racismo. A sua arma é a palavra e a reescrita da história. Os seus aliados moram juntos em sua casa, com afeto, sabedoria e amor. É um herói de carne e osso, impotente diante dos grandes vilões da vida real. Retorna à sociedade ferido, revoltado. Ele só encontra o conforto e o recomeço entre as crianças da sua comunidade que ensinam a ele a importância da arte e do amor.

Bell Hooks, no texto “Vivendo de amor”, defende que o sistema escravocrata criou condições difíceis para que as pessoas negras pudessem vivenciar o amor em sua plenitude. Trata-se do amor próprio, do amor aos seus e do amor à sua cultura. A submissão aos diferentes modos de violência inibiu a expressão das emoções e o autocuidado das pessoas negras, porque, naqueles tempos, tudo isso significava um tipo de fraqueza. Esse processo social e histórico configurou um modo de ser negro fundamentado pelo enrijecimento das emoções, ignorando as próprias necessidades emocionais, somados às poucas demonstrações de afeto dos negros consigo mesmos e entre si.

Dentro desse contexto, o videoclipe “Canção infantil” traz como o mito diretivo um novo tipo de heroísmo. Um herói que busca a união com a sua comunidade, que luta pela igualdade, usando como arma a palavra e o amor como escudo. Esse novo herói ainda está surgindo nas crianças negras que, mesmo vulneráveis socialmente, ainda são a esperança de um mundo melhor. Elas são poderosas, mas o que elas gostam mesmo é de brincar.

Durand (1996) mostra que os mitos são revisitados pela cultura em diversos momentos da vida em sociedade, principalmente quando existem mudanças em curso. Esse autor também defende a imaginação como a verdadeira manifestação da liberdade, o que é extremamente reconfortante. Para a comunidade negra brasileira, isso significa que essas pessoas estão se resgatando como grupo em diferentes espaços sociais. Novas estéticas artísticas e novos mitos estão sendo contados e recontados para transformar a sociedade brasileira. O videoclipe “Canção Infantil” emociona, impacta e traz a esperança dos Ibejis como a nossa luz no fim do túnel. Por essa constatação, é possível afirmar: quando o homem quer mudar o curso da história, ele muda os seus mitos.

4 REFERÊNCIAS

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CESAR MC. FEAT CRYSTAL. *Canção Infantil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RieF5PJ2X0>. Acesso em: 02 mar. 2020.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

HOOKS, B. *Vivendo de amor*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em 02 de março de 2020.

PITTA, D. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005.

STRÔNGOLI, M. O imaginário da menina e a construção da feminilidade. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 26-40, out/dez 2009.

Title

“A vida é uma canção infantil”: a mythocritical study about the videoclipe “Canção Infantil” by Cesar MC. Feat Crystal.

Abstract

This article is a mythocritical study of the song's video clip "Canção Infantil" by Cesar MC. feat Crystal. The theoretical substantiation is the Anthropology of the Imaginary by Gilbert Durand (2002) in his study about myths. According to Durand (2002), the myth is a archetypal narrative constructed by symbols and archetypes that subdue all the cultural human productions. This way, to do a study about the myth, Durand (1996) created a mythodology, a method of research and enumeration of the mythmas of a work or a time to discover its directive myth. In this context, the current paper takes on the mythodology in its mythocritic part, in another words, a study of a myth about a specific work, in this case, the multimodal text video clip "Canção Infantil". The constitutive intertextuality of the lyrics has a great number of references to fairy tales and children songs, that associated to audio-visual, configures a myth of modern heroism, which says the word is the weapon and the redemption is the love.

Keywords

Myth; Multimodal text; Gilbert Durand.

Recebido em: 03/03/2020.

Aceito em: 19/03/2020.