

## Sobre Meninos e Homens

### Por uma Leitura Edipiana: Rufus Wainwright e a Canção *Dinner at Eight*

Mariano Tavares

*Deve haver em nosso íntimo uma voz preparada para admitir o poder arrebatador do destino em Édipo... E há, de fato, um motivo na história de Édipo que explica o veredicto dessa voz interior. Seu destino nos emociona tão somente porque poderia ter sido o nosso próprio, porque o oráculo nos fez, ao nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. (FREUD, 1987: p.257-258)*

### Édipo enquanto Dândi: Rufus Wainwright e o Nascimento da Canção

Filho dos cantores e compositores Loudon Wainwright III e Kate McGarrigle<sup>1</sup>, Rufus Wainwright nasceu em Nova Iorque, em 22 de julho de 1973. Alguns anos antes, Kate mudara-se de Montreal para Nova Iorque para se apresentar em cafés na cidade, cumprindo uma trajetória muito comum entre cantores *folk* no fim dos anos 1960 e início dos 1970. Foi em meio ao fervilhante circuito de música *folk* nova-iorquino que os dois se conheceram. Artistas extremamente competitivos, Loudon e Kate tiveram uma relação tão apaixonada quando tempestuosa. Seu casamento durou apenas três anos, durante os quais nasceram os dois filhos do casal, Rufus e Martha, que mais tarde também se tornariam cantores.

Após o fim do casamento com Loudon, Kate voltou para Montreal<sup>2</sup>, onde seus filhos seriam criados, e onde retomou a dupla formada com sua irmã Anna, com quem já havia gravado dois álbuns. Crescendo num ambiente de grande criatividade e estimulado por Kate, desde cedo Rufus Wainwright interessou-se por música. Ouvia sem parar a coleção de discos da mãe e, ainda criança, seus interesses eram tão abrangentes quanto fosse possível, variando desde música clássica e ópera até Edith

---

<sup>1</sup> Cantora, compositora e multi-instrumentista canadense, nascida em Saint-Sauveur-des-Monts, Quebec, Kate é mais conhecida pela dupla *The McGarrigle Sisters*, formada com sua irmã, *Anna McGarrigle*, com quem já gravou cerca de 10 álbuns.

<sup>2</sup> Sobre Montreal Rufus diria: “Foi uma oportunidade maravilhosa ter sido criado aqui e não em Nova Iorque, porque embora minha mãe já fosse relativamente famosa, não cresci com a típica ética americana do mundo do espetáculo”(WAINWRIGHT, 2005).

Piaf e Judy Garland, por exemplo, passando ainda pela música pop e por sucessos radiofônicos da época.

Essa variedade de interesses e influências em Rufus talvez explique, ao menos em parte, a originalidade melódica e harmônica presente na arquitetura de suas canções, a grandiloquência dramática dos arranjos, e a complexidade de sua *persona* artística, opondo, a uma forte teatralidade *camp*, a melancolia trágica, cortante, do solitário e *outsider*.

Para o cantor e compositor Sting, Rufus

[...] está fora do tempo e é, por isso, atemporal. Ele poderia aparecer em qualquer era da música e ainda continuaria a ser uma voz única e a ter coisas especiais a dizer. [...] As letras, as alterações dos acordes, a estrutura harmônica da canção, são muito sofisticadas para a música pop. Portanto não se trata de musica pop. É algo muito mais refinado e abrangente que isso. (WAINWRIGHT, 2005).

Mesmo tendo recebido certa formação musical erudita, Rufus cedo migraria para a música popular, retomando e redefinindo o conceito de *singer-songwriter*<sup>3</sup>, uma tradição popular norte-americana cuja expressão original remeteria aos trovadores renascentistas e à canção medieval. O termo *singer-songwriter* refere-se ao artista que escreve e canta as próprias canções, geralmente fazendo-se acompanhar apenas de um violão ou piano, também por ele tocado<sup>4</sup>. Embora a noção de *singer-songwriter* possa nos remeter aos trovadores celtas e medievais (que cantavam canções *mutantes*, de autoria incerta), a tradição norte-americana de compositores

---

<sup>3</sup> Por acreditarmos que não há um termo equivalente na língua portuguesa, optamos por não traduzir o termo *singer-songwriter*. Supomos que o termo *cantor-compositor*, comumente utilizado no Brasil, não define com exatidão a tradição americana à qual Rufus Wainwright pertence. Em alguns momentos, optaremos por utilizar o termo *cancionista*, utilizado por Luiz Tatit.

<sup>4</sup> Rufus Wainwright apresenta-se geralmente em dois tipos de shows: os shows com banda, caracterizados pela grandiloquência dos arranjos e dos vocais, e os shows solo, em que se acompanha apenas do piano e do violão. Em 2008, Rufus fez sua primeira turnê no Brasil, apresentando-se com um show solo (voz, piano e violão) no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília.

interessados, acima de tudo, em originalidade lírica e musical, em construir uma voz pessoal e inconfundível, é um produto do século XX.

Quase sempre escritas em primeira pessoa, as letras das canções dos *singer-songwriters* possuem um forte tom confessional, com temas que variam entre o sentimento amoroso (geralmente não correspondido), introspecção, e reflexões filosóficas. A partir dos anos 1950 e 1960, principalmente através do *folk* e do *country* (e mais tarde também através do rock ‘n’ roll) esses temas evoluíram também para questões sociais e políticas, de onde nasceriam as chamadas *canções de protesto*. Entre os mais renomados *singer-songwriters* da canção em língua inglesa estão Bob Dylan, Leonard Cohen, Lou Reed, Nick Drake, Joan Baez, Joni Mitchell e Tracy Chapman.

Também a partir dos anos 1960, a América Latina desenvolveria sua própria tradição de *singer-songwriters* incorporando elementos da música e da cultura locais. No Brasil, principalmente a partir do Tropicalismo, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Milton Nascimento, Belchior, Tom Zé e, mais recentemente, Lenine, Chico César, Marcelo Camelo, Zeca Baleiro e Moska, por exemplo, re-inventam seguidamente a tradição brasileira de *singer-songwriters*.

Cantor, compositor e ator, Loudon Wainwright III<sup>5</sup> nasceu em Chappel Hill, Carolina do Norte, em 5 de setembro de 1946, mas foi criado em Bedford, Nova Iorque. Como grande parte dos músicos de sua época – nos anos 1960 – Loudon começou sua carreira ainda no colégio, compondo e cantando ao violão. Em 1970 decide mudar-se para Nova Iorque e passa a fazer pequenos concertos em bares e cafés. Nesse mesmo ano assina seu primeiro contrato com a gravadora *Atlantic Records* e lança seu primeiro disco, *Loudon Wainwright III*.

Como aconteceria com muitos outros cantores, Loudon foi recebido como “o novo Bob Dylan”, fato que ele mais tarde satirizaria na canção *Talking New Bob Dylan*, de 1992. Para o crítico musical Ken Tucker (online, 1998, p. 36) do jornal *The New York Times*, Wainwright pode ser definido como um “rei – ou o príncipe *clown* – dos *singer-songwriters* idiossincráticos,” dedicando grande parte de sua carreira à

---

<sup>5</sup> Mais conhecido nos Estados Unidos, principalmente pelo público interessado em música *folk* e *country*, e pela crítica especializada, Loudon Wainwright III já gravou 23 álbuns, colaborou em inúmeros trabalhos de outros músicos, fez 13 trabalhos como ator entre séries de TV e filmes de longa metragem, sendo dirigido por diretores como Tim Burton (em *Big Fish*) e Martin Scorsese (em *The Aviator*, no qual atua com os filhos Rufus e Martha Wainwright). Seu último álbum, *Recovery*, foi lançado em 2008.

escrita de “canções autobiográficas maliciosas sobre, como ele mesmo define, o que dá errado em relacionamentos e famílias, muitas delas sobre seus filhos Rufus e Martha”<sup>6</sup>.

Embora tenha construído uma carreira sólida e respeitada, e mantido certa regularidade e coerência ao longo dos anos, Loudon nunca se tornou um sucesso comercial. Seu primeiro álbum foi recebido com grande entusiasmo pela crítica, mas Wainwright III nunca foi um sucesso de vendas. Ele se tornaria mais conhecido nos Estados Unidos pelo sucesso da canção *Dead Shrunken (in the Middle of the Road)*, de 1972, e por sua participação na terceira temporada da série de TV *M.A.S.H.*, de 1975, interpretando o capitão Calvin Spalding, o cirurgião-cantor.

Mesmo tendo crescido em Montreal, Rufus sempre teve uma boa relação com Loudon, a quem visitava regularmente. Em entrevista para o documentário *All I Want*, diria: “Quando eu era pequeno, ia a Nova Iorque ver meu pai e ele me levava aos musicais, e esta é a minha grande história musical” (WAINWRIGHT, 2005). Ainda assim, o fato de que entre os dois sempre houve amor e admiração não impediu que certa atmosfera de competitividade tenha se instalado, naturalmente, entre eles. O próprio Rufus parece ter consciência plena do conflito, ao falar do relacionamento de Loudon com o pai:

Meu pai e meu avô gostavam muito um do outro mas tinham uma relação muito competitiva e carregada [...] Na verdade, é um tipo de ciclo que ocorre muito na minha família, sobretudo do lado paterno. Creio que meu avô também não teve uma relação muito fácil com o pai dele. Meu avô morreu muito jovem. Tinha sessenta e poucos anos e o meu pai, creio, nunca teve oportunidade de retificar essa situação, ou aquela relação, tanto quanto gostaria. Creio que isso o afeta profundamente ainda hoje (WAINWRIGHT, 2005).

Além disso, alguns atritos nunca totalmente sanados, como o divórcio dos pais aos três anos de idade, a ausência de um figura masculina na infância (lamentada por Rufus no documentário *All I Want*), a rebeldia durante certa fase da adolescência, e a

---

<sup>6</sup> Entre as canções autobiográficas mais explícitas que Loudon escreveu sobre relacionamentos entre pais e filhos, estão “Be Careful, There’s a Baby in the House,” “Your Mother and I” (uma dolorosa explicação sobre o divórcio, para os filhos), “Being a Dad”, “A Father and a Son” (sobre a agressividade e a violência edípicas presentes nas relações com o pai, o avô e com o próprio Rufus), e a mais notória de todas “Rufus is a Tit Man”, uma canção satírica sobre o ciúme irracional de que era tomado quando o filho estava sendo amamentado.

homossexualidade<sup>7</sup> precocemente assumida, devem ter certamente contribuído para que se instaurasse a *situação edípica* – tal como a entendemos – que engendraria a canção *Dinner at Eight*.

Quando contava por volta dos vinte anos, depois de uma tentativa fracassada e solitária de morar e fazer shows em Nova Iorque, Rufus voltou a Montreal e continuou a praticar o máximo possível. Loudon, que já tocava e admirava as canções do filho, ouviu algumas gravações *demo* que este havia feito com Pierre Marchand (à época trabalhando com as irmãs McGarrigle), e mostrou-as ao produtor e compositor Van Dyke Parks, que levou-as até Lenny Waronker, diretor-executivo da *Dreamworks Records*, gravadora pela qual foi imediatamente contratado. Rufus muda-se então para Los Angeles e grava o Álbum *Rufus Wainwright*, de 1998, que foi recebido pela crítica e pelos músicos do mundo inteiro como algo novo e único, elevando Rufus à condição de promissora estrela internacional, o *enfant terrible* de uma música que se dizia *pop* mas era, de fato, inclassificável. Para Anthony DeCurtis, crítico e colunista do jornal *The New York Times*, “havia um senso de autoridade que geralmente não encontramos num álbum de estréia. A sensação era a de que ele tinha chegado já completamente formado, com uma gama extremamente complexa de influências” (WAINWRIGHT, 2005).

Mesmo sem alcançar grande sucesso comercial, *Rufus Wainwright* trouxe o que seu autor tanto buscava: fama internacional e uma carreira sólida, tornando-o conhecido por críticos e apreciadores de música no mundo inteiro. Misturando uma profusão de vocais sobrepostos (o que, com o tempo, se tornaria uma de suas marcas), cordas, metais e ragtime, por vezes sugerindo uma atmosfera de *cabaret*, mas sempre melancólicas, as canções do álbum elaboram-se em torno de *confissões*<sup>8</sup> francas sobre

---

<sup>7</sup> Rufus Wainwright foi o primeiro artista a assinar um contrato com uma grande gravadora (*Dreamworks Records*) e iniciar uma carreira no mundo do showbiz internacional assumindo ser homossexual. Isso teria, segundo alguns críticos, e também segundo artistas como Elton John, atrapalhado o seu desempenho comercial, principalmente nos Estados Unidos. Acreditamos que este pode ser um dos fatores, embora de menor importância. A música de Rufus não poderia ser um sucesso comercial por uma série de elementos que incluem: a sofisticação poética e imagética das letras, a atmosfera operística (dos vocais e dos arranjos), o uso de material extremamente confessional (de temática *queer* ou não) como temas, o requinte harmônico e melódico das canções, entre outros. Tudo isso distancia o material elaborado por Wainwright da simplicidade elementar exigida pelo artesanato tradicional da canção pop comercial.

<sup>8</sup> As canções compostas por Rufus Wainwright são chamadas de *confessionais* pois são quase sempre sobre temas ou impressões extremamente pessoais, e sobre a forma como se vê e age no mundo. Como

os problemas de um grande amor não correspondido, ou de impressões sobre pessoas muito próximas (como em *Beauty Mark*, na qual ele fala das semelhanças com a mãe). Entre alguns outros prêmios, Wainwright foi eleito pela revista *Rolling Stone* como o artista revelação do ano, e seu disco, um dos melhores do ano. De volta a Nova Iorque, agora não mais um total desconhecido, e certamente embriagado pelo reconhecimento crítico, Rufus iniciou uma vida desregrada de drogas (principalmente *Crystal Meth*) e sexo descartável, fatores que possivelmente motivaram as primeiras desavenças mais sérias com Loudon.

O êxito obtido com *Rufus Wainwright* provocou o que Rufus mais tarde chamaria de “uma explosão de mídia e atenção”, que ele admite não ter tido inteligência suficiente para enfrentar, sem confundir-se. Em entrevista para a televisão americana<sup>9</sup> o próprio compositor reconhece que, diante do sucesso, seu ego inflado gerou a impressão de que conquistara “uma licença para falar e agir como quisesse”. O fato de ter sido naturalmente comparado ao pai pela imprensa, no início, parece ter originado uma tentativa de fugir da sombra imposta pelo vulto paterno, levando-o a afirmar em entrevistas que seu talento independia de relações familiares, e que seria “muito mais reconhecido do que ele jamais fora.”

Assim, depois de uma seção de fotos e entrevistas que fizeram juntos para a revista *Rolling Stone*, na qual o novo gênio promissor apareceria ao lado do pai, o “cantor *folk* dos anos 70”, Loudon tentava alertar o filho sobre os caminhos arriscados por onde sua imaturidade o conduziria quando Rufus dispara a frase terrível: dizia, em claras palavras, que somente graças a ele Loudon estava finalmente fotografando para a *Rolling Stone*, a maior revista sobre música pop do mundo. A reação foi, como diria Rufus, “visceral”, originando um conflito que trouxe à tona “a verdadeira natureza de ambos”<sup>10</sup>. Depois de uma ruidosa discussão em que se feriram até o limite da dor e do ressentimento, os dois não se falaram ou se viram por mais de seis meses.

Opondo-se a uma figura cujo talento, ainda que inconscientemente, o oprimira, a atitude de Rufus parece ter sido uma tentativa de superar o pai no território onde ambos atuam: a música. Para se constituir enquanto indivíduo e

---

se observa, esse é um traço característico do *singer-songwriter* tradicional que ele parece ter herdado do pai. Tentando evitar possíveis comparações equivocadas entre os trabalhos dos dois, é relevante lembrar o esclarecimento do próprio Rufus: “Quase tudo o que componho são canções de amor sobre rapazes, na maioria das vezes música romântica sobre amores fracassados. Meu pai demoniza e satiriza o amor. Eu o persigo” (TUCKER, 1998).

<sup>9</sup> Entrevista disponível no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=ERwLIImfyans>

<sup>10</sup> *Idem*.

enquanto artista, e instaurar o reino do novo que substitui o mais velho – um ritual entranhado na própria natureza –, Rufus Wainwright refaz o percurso fundamental de Édipo, de onde nasce a canção *Dinner at Eight*.

Enquanto produto artístico, a canção popular não apenas projeta as subjetividades do compositor mas transforma elementos mentais em matéria fônica (melódica e lingüística) e constrói um movimento catártico através da materialização da frase e da repetição de uma emoção ou idéia. Diferentemente da fala pura, que é mortal, fugidia, e não pode jamais ser reproduzida, a fala da canção solidifica em uma cadeia rítmica e melódica a pulsação performática da subjetividade do compositor. Para Luiz Tatit:<sup>11</sup>

como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de idéias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. [...] A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico. E nessa conversão do conteúdo subjetivo em matéria objetiva muitas transformações se sucedem. (TATI, 1996: p.18),

Embora o modelo que hoje reconhecemos seja relativamente novo (no Brasil, por exemplo, ela nasceria nos anos 1920) a canção tem, como observa Tatit (2006, p. 54), “a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós.” Justapor palavra e música parece ser uma tentativa de eternizar a efemeridade da fala, de perpetuar na memória o que se quer dizer como infinito. A partir desse ponto, eliminadas as fronteiras entre a fala e o canto, a canção já não é mais somente palavra ou composição musical, mas uma totalidade complexa e inseparável “oscilando entre a convergência e a contradição, e incluindo todo tipo de deslocamentos, compatibilidades e complementaridades” (OLIVEIRA, 2006: p. 325).

### **Édipo sem Crepúsculo: Drama e Eternidade do Mito**

---

<sup>11</sup> Cantor, compositor, semiótico e professor, Luiz Tatit é autor de alguns dos mais importantes trabalhos sobre a canção popular no Brasil. Em seus textos, Tatit utiliza o termo *cancionista* para referir-se à tradição brasileira do compositor que escreve e canta as próprias canções.

Para Roland Barthes (2001: p 132), o mito é uma fala específica, “investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria”. A natureza livre e plural da fala mítica faz com que ela sempre se renove, abrindo-se em novas e múltiplas variantes que se sobrepõem num processo de contínua expansão da linguagem e da narrativa. Barthes também observaria – mesmo concebendo que haja mitos muito antigos – que os mitos não são eternos: eles aderem à linguagem durante certo tempo e depois desaparecem, sendo substituídos por outros. Para Barthes a natureza mítica é, portanto, essencialmente histórica, “pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (2001: p.132).

Édipo, errático e incerto como a linguagem e como o próprio mito, haveria de desafiar a temporalidade mítica observada por Barthes, entranhando-se na fundação espiritual do ocidente para chegar aos nossos dias sem jamais calar-se, ainda ostentando enigmas e imagens insolúveis, ainda exigindo interpretações de todos nós.

Para Silvia M. S. Carvalho (1984: p.19) “nenhum mito da antiguidade clássica propõe de forma melhor que o de Édipo uma reflexão sobre o que é o homem, o que é esta entidade a que pertencemos e que se tem auto-definido, desde sempre, como Humanidade”. Sua presença entre nós atravessa todos os níveis de nossa existência pois, cedo ou tarde, somos obrigados a reconhecer, como ele, que o outro somos nós mesmos. Como tudo o que nos alcançou do teatro grego, fundamentalmente mítico, Édipo “nunca deixou de estar presente, nunca deixou de nos interessar nos últimos quatro séculos<sup>12</sup>” (BARTHES, 1990: p.82).

A situação edípica elaborada por Freud, o chamado *Complexo de Édipo*, opera-se a partir de elementos como ódio, rivalidade e destruição<sup>13</sup>. A *cena* freudiana é, portanto, a cena de um triângulo amoroso clássico, formado na mente infantil.

---

<sup>12</sup> Roland Barthes refere-se aqui, historicamente, ao particular interesse que a cultura clássica grega passa a exercer sobre a cultura ocidental e as artes em geral a partir, principalmente, do Renascimento italiano no século XVI. Isto possibilitaria, entre outras coisas, o surgimento da ópera enquanto gênero, cujo formato inicial tentava imitar o modelo da tragédia grega.

<sup>13</sup> Grande leitor de Shakespeare, Freud deixa-se atrair também pelo drama de outro herói trágico, *Hamlet*, este sim envolvido em uma nuvem espessa de ciúmes, sensualidade e violência. Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud afirma que o *Hamlet* de Shakespeare tem raízes fincadas no mesmo solo que *Édipo Rei*. A tempestade mental na qual *Hamlet* vive sua trajetória parece-nos espelhar o conflito edípico freudiano muito mais acertadamente do que a peça de Sófocles, pois é *Hamlet* quem vive o *complexo de Édipo* até o limite do suportável: 1) deve vingar a figura de um pai ausente, a quem



É destino de todos nós, talvez, dirigirmos nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica. O rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis (FREUD, 1987: p. 258).

A interpretação de Freud, tanto para o mito quanto para a tragédia de Sófocles, parece-nos extremamente vulnerável. Tal vulnerabilidade deve-se, principalmente, à importância que é dada ao casamento entre Édipo e Jocasta, atribuindo-lhe indicações de um desejo sexual inexistente tanto no mito quanto na tragédia, aparentemente apenas para explicar a atração incestuosa entre mãe e filho, e ao conflito entre pai e filho apresentado como o resultado de uma disputa sexual pela atenção materna. A única menção a um possível *desejo* incestuoso presente no texto de Sófocles (e que Freud parece ter utilizado como princípio fundamental de sua teoria) é a fala de Jocasta, quando, ainda sem saber que a maldição dos Labdácidas se cumprira, tenta tranquilizar seu marido-filho, afastando da memória de Édipo o medo de que a profecia do oráculo se cumprisse: “Não deve amedrontar-te, então, o pensamento/Dessa união com tua mãe; muitos mortais/em sonhos já subiram ao leito materno”(SÓFOCLES, 2006: p. 67).

Freud parece ignorar que, tanto no mito e suas variantes quanto no drama de Sófocles, o casamento entre Édipo e Jocasta acontece apenas como consequência da vitória deste sobre a esfinge, e que não há, no texto de *Édipo Rei*, qualquer menção a um possível desejo ou paixão entre os protagonistas. Além disso, a tese freudiana afirma que o *complexo de Édipo*, sendo o impulso primordial para a formação da personalidade, estaria no âmago de toda neurose humana, tendo, assim, um caráter universal. Ao apontar para certa universalidade do *desejo* incestuoso infantil, Freud também não observa que o vínculo físico-afetivo entre mãe e filho não é essencialmente sexual nem está presente em todos os indivíduos e culturas.

---

hostilizara por ter lhe roubado a atenção e o amor da mãe na infância, abandonando-lhe aos cuidados de Yorick, o bobo da corte; 2) a vingança que se impõe a *Hamlet* – sobre a qual ele reflete incessantemente, talvez tentando escapar da *Moirá* – dirige-se à figura paterna tríplice que o *rival* Claudius representa: tio, padrasto, rei; e 3) na tragédia de Shakespeare, *Hamlet* sofre claramente pela luxúria indisfarçável existente entre a rainha Gertrudes e Claudius.

De acordo com Patrick Mullahy (1986: p. 301), “quando não suprimida, a sexualidade infantil, em vez de primordialmente dirigida à mãe, é normalmente satisfeita por meios auto-eróticos ou pelo contato com outras crianças”. A *cena edípica* freudiana se completaria no conflito entre pai e filho como resultante de uma rivalidade sexual pelo amor materno, o que também nos parece ser facilmente contestável, uma vez que tal rivalidade, quer no mito ou na tragédia, não se apresenta.

O conflito entre pai e filho é um produto da sociedade patriarcal e autoritária, [...] pouco tem a ver com a rivalidade sexual. Semelhante atitude e o tratamento dado pelo pai, ao filho que ele gerou, opõem-se ao desejo humano de ser livre e independente. Assim o desejo humano tem de ocorrer, quer abertamente, quer inconscientemente (MULLAHY, 1986: p. 301).

Em parte baseando-se na tese “O Matriarcado<sup>14</sup>”, do antropólogo suíço Johann Jacob Bachofen, o psicanalista e filósofo Erich Fromm propõe uma leitura do mito de Édipo completamente diversa da interpretação freudiana. Desviando-se da análise/interpretação psicanalítica, Fromm, ao contrário de Freud, observa o mito como uma totalidade narrativa sem convergir para apenas um único ponto de interesse. Para Fromm parece não haver dúvida quanto ao tema central do mito: o conflito de gerações, o duelo violento e hostil entre pai e filho, o velho e o novo, a autoridade e a independência.

[...] nas sociedades patriarcais a relação do filho com o pai é de submissão, por um lado, e, por outro, de rebelião, o que contém em si um elemento de permanente dissolução. A submissão ao pai é diferente da fixação na mãe. Esta é uma continuação do vínculo natural, da fixação na natureza. (FROMM, 1976: p. 57).

Se observarmos os desdobramentos do mito nas duas outras partes da trilogia<sup>15</sup>, até a morte de Antígona, veremos que a organização sofocleana do mito

---

<sup>14</sup> Em sua teoria, Bachofen interpreta o mito de Édipo como simbólico da luta travada entre os sistemas matriarcal e patriarcal. Édipo representa, de acordo com Bachofen, a última investida da ordem matriarcal contra a ordem patriarcal. O desaparecimento de Édipo no bosque das Eumênides representa a vitória do sistema patriarcal, hierárquico, autoritário, olímpico.

<sup>15</sup> De acordo com Junito de Souza Brandão (2007, p.45) fala-se em trilogia “ao nível de encadeamento do mito, não dentro do pressuposto de que as três peças tenham sido encenadas de uma só vez, na ordem do tempo, ou seja, numa das muitas Dionísias Urbanas em que o maior dos trágicos de Atenas

repousa exatamente no enfrentamento atemporal entre pai e filho: o duelo mortal entre Édipo e Laio em *Édipo Rei*; a hostilidade e o rancor entre Édipo e seus filhos Etéocles e Polinice em *Édipo em Colono*; e o combate entre Creonte e seu filho Hêmon em *Antígona*.

O velho antagonismo, quer seja entre pai e filho, avô e neto, ou pai e pretendente à mão da princesa é sempre uma luta pelo poder, cujo desfecho é sempre a vitória do mais jovem. Essa disputa entre *pai e filho*, ao que tudo indica, fazia parte de um rito, o combate de morte que, nas sociedades primitivas, permitia ao jovem rei suceder ao velho rei (BRANDÃO, 2001: p. 248).

Essa disputa reflete um condicionamento de renovação presente na própria natureza. Desta forma, o mais velho, enfraquecido pelo tempo, permite manter viva sua força e seu sangue, ainda que num plano mágico e inconsciente.

Eis o que aqui se afirma: que o mito de Édipo permanece vivo e tem nos interessado sempre e tanto pois espelha uma travessia existencial que reside na própria condição humana, finita, mas sonhando com a imortalidade; e que a dramatização do mito, tal como elaborada por Sófocles, deve ser entendida como um conflito de gerações em que o velho deve ser substituído pelo mais novo num processo quase sempre violento, moldado pela força brutal que nos impele a completar, mesmo que inconscientemente, certos ciclos de nossa misteriosa existência. Ao chamarmos de *edipiana* a leitura que se pretende fazer da canção *Dinner at Eight*, queremos afirmar que Rufus Wainwright, partindo de um incidente familiar factual, tentando reorganizar seu mundo, re-escreve e re-vive, poética e musicalmente, o conflito fundamental do mito de Édipo, um drama que reflete e ilumina, de uma maneira ou de outra, a vida de todos nós.

### **Eu Quero ver Lágrima nos seus Olhos: *Dinner at Eight*<sup>16</sup>, uma Leitura Edipiana**

---

competiu. Todos sabemos que *Antígona* foi encenada em 441 a.C, onze anos portanto antes de *Édipo Rei*, e *Édipo em Colono* somente foi levada à cena postumamente, em 401 a.C., vinte e nove anos depois de *Édipo Rei* e quarenta anos apos *Antígona*”.

<sup>16</sup> Composta por volta de 1999, *Dinner at Eight* somente seria gravada no álbum *Want One*, de 2003. São relevantes algumas observações do compositor: “Eu literalmente esqueci *Dinner at Eight* depois que ficou pronta. Eu a escrevi enquanto escrevia as canções do *Poses*, meu segundo álbum, e até poderia tê-la cantado nele. Mas depois que escrevi eu achei que era

Podemos supor a canção popular como a tentativa mais bem sucedida de circunscrever ou apreender a existência. Se pensarmos em termos de *execução*, o tempo da obra – a voz que canta, ainda que seja numa gravação ouvida no rádio – é sempre o tempo teatral do agora, a presentificação de uma experiência tornada possível pela vinculação da fala ao canto. Ao revestir a fala *real* de continuidade melódica e articulação, a canção elimina seu caráter efêmero. Essa aproximação entre linhas melódicas e linguagem verbal cria um efeito de aparente realidade, uma verdade elaborada e performatizada pelo *singer-songwriter*. De acordo com Tatit (1996, p. 17), o que o cancionista traz à tona são textos que vêm da vida, ou dos “estados de vida”. E essa vida que se refaz na canção é geralmente a experiência do próprio compositor, ou aquilo que ele viu e sentiu.

Portanto, a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende, mais precisamente, o encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo, e de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções (TATIT, 1996: p. 18).

Estruturalmente, *Dinner at Eight* é uma canção muito simples, organizando-se quase sempre pelo desenvolvimento – possivelmente intencional – de alguns acordes em ciclos repetitivos, que retornam sempre ao mesmo ponto inicial. O compositor e cantor Tom Chaplin observa que, dentre as canções compostas e gravadas por Rufus, ela não tem “grandes orquestras nem seções de metais. Basicamente, é apenas ele ao piano. [...] É uma canção muito simples em nível sonoro e também na forma como foi gravada. O que de fato nos prende a ela é o conteúdo emocional e lírico” (WAINWRIGHT, 2005).

Com a voz harmonizada apenas pelo piano (instrumento que estrutura todo o arranjo, e em torno do qual todos os outros elementos se alinham), os versos iniciais da canção, “*No matter how strong/I’m going to take you down with one little stone*”

---

pessoal, cortante e dolorosa demais, para lidar com ela àquela altura. Então, esqueci-me dela” (WAINWRIGHT, 2005). A leitura que se pretende fazer a seguir refere-se ao fonograma extraído do álbum *Want One* (WAINWRIGHT, Rufus. *Want One*. New York City: Dreamworks, 2003. 1 CD, 66 min.).

(“Não importa o quão forte/Eu vou te derrubar com uma pequena pedra”), evocam o mito bíblico de Davi<sup>17</sup> que, sem armadura, vestindo somente uma túnica e armado apenas com uma funda, derrubou o gigante Golias com uma pequena pedra, matando-o com sua própria espada. Aqui a persona lírica da canção parece querer aludir à possibilidade de triunfo daquele que seria supostamente o mais fraco, sobre aquele que se diz, ou que se acredita, mais forte. Os versos seguintes, “*I’m going to take you down and see what you’re worth/What you’re really worth to me*” (“Eu vou te derrubar e ver o quanto você vale/O quanto você, de fato, importa para mim”), fecham o primeiro ciclo indicando que é preciso derrubar a figura do pai-rival para poder enxergar com clareza o valor que o fantasma paterno representa.

Retornando ao ponto inicial, o mesmo ciclo harmônico recomeça, e o deslocamento circular de desenvolvimento tonal que se repete é desta vez ampliado, dramaticamente, pela entrada da orquestra, já anunciada ao final do primeiro movimento cíclico, da primeira estrofe. Os versos que seguem, “*Dinner at eight was ok before the toasts full of gleams*” (O jantar às oito foi bom até que as torradas faiscaram”), relembram uma amizade que se consumiu num fogo de luz ofuscante, para, em seguida, rememorar o episódio da revista *Rolling Stone*, apontando para a compreensão da existência de um caminho circular e cíclico que instaura o duelo de forças edípico – já experimentado anteriormente pela *persona lírica* – e assumir sua culpa, sua imaturidade: “*It was great until those old magazines/Got us started up again/Actually, it was probably me again*” (“Tudo ia bem até que aquelas velhas revistas/Nos fizeram recomeçar/Na verdade, provavelmente tenha sido eu novamente”).

Construído sobre a mesma estrutura harmônica dos dois ciclos anteriores, um terceiro movimento cíclico anuncia a inevitabilidade do embate mortal profetizado pelo oráculo de Delfos. A partir desse ponto a atmosfera trágica e melancólica da canção torna-se ainda mais intensa e dramática com a entrada das flautas, do acordeom (tocado por Kate McGarrigle), e da harpa. Decidida a não mais fugir da

---

<sup>17</sup> De acordo com a tradição bíblica, David foi tocador de harpa na corte de Saul, a quem sucedeu no trono de Israel, tornando-se um importante rei. Na luta contra os Filisteus, quando todos se encontravam aterrorizados pela figura gigantesca de Golias, Davi o enfrentou sozinho, vencendo-o apenas com uma funda e algumas pedras, “em nome do senhor dos exércitos, o Deus dos exércitos de Israel” (SAMUEL I). Ainda segundo a tradição bíblica, Jesus é apontado com sendo um descendente do rei Davi.

cena edípica, a *persona lírica* da canção – que é o próprio Rufus, em seu exercício de *singer-songwriter* confessional –, desvela antigas mágoas e ressentimentos:

*“But why is it so  
That I’ve always been the one who must go  
That I’ve always been the one told to flee  
When in fact you were the one,  
Long ago, actually in the drifting white snow  
Who left me?”*

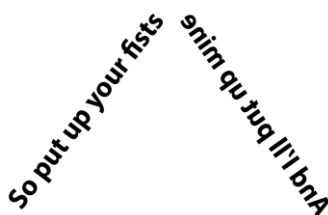
(“Mas por que será  
Que eu tenho sido sempre aquele que tem de partir  
Que eu tenho sido aquele que deve fugir  
Quando, de fato, foi você  
Que há muito tempo, durante o degelo da branca neve  
Me abandonou?”)

Possivelmente porque precede a disputa antevista pelo narrador, esse terceiro ciclo estende-se por seis versos aos invés dos quatro das estrofes anteriores, retardando, através de pausas dispersas ao longo do verso *“Long ago, actually in the drifting white snow”* (“Há muito tempo, por entre a neve branca amontoadada”), o embate final com o fantasma paterno. Interessante notar como a frase final da harpa, acompanhando esse mesmo verso e concluindo o ciclo que antecipa o confronto edipiano, desenha um movimento de queda partindo das notas mais agudas para as graves, e sublinha a cena dramática sugerindo representar, sonoramente, o cair da neve onde o filho fora há muito abandonado.

Talvez, por sua aproximação com a ópera e a música clássica, muitas canções de Wainwright, como é o caso de *Dinner at Eight*, não apresentam um refrão claro, definido, como costuma haver na canção pop tradicional. A cena seguinte, que difere harmônica e melodicamente dos ciclos descritos anteriormente, poderia funcionar como um refrão – embora não se repita – pois constitui o clímax dramático da narrativa, quando todos os instrumentos atuam juntos, avolumando o vigor imposto pela voz e pelo piano, e evidenciando a tensão final da peleja edipiana.

O primeiro verso desse trecho da canção, *“So put up your fists and I’ll put up mine”* (“Então erga seus punhos e eu erguerei os meus”), dá a impressão de ter sido cortado ao meio, de modo a formar duas frases melódicas idênticas, de mesma altura,

que sugerem o desenho verbal e musical de erguimento dos punhos para a luta, ou até mesmo a figura de duas espadas em riste, que poderiam ser assim representadas:



So put up your fists  
emim qu juq ll' l' bnA

Depois de erguidas as armas para o duelo, o verso seguinte, “*No running away from the scene of the crime*” (“Não há como fugir da cena do crime”) projeta uma imagem melódica circular (e cíclica, uma vez que falamos do mito de Édipo), favorecida pelo movimento ondular da harpa e das cordas da orquestra, sugerindo um trajeto eterno, contínuo e inevitável.



No running away from  
the scene of the crime

O lugar escolhido para o combate ancestral é sagrado, um campo de batalha infinito que se estende pela existência afora até o fim dos tempos, até o fim do mundo: “*God’s chosen a place/Somewhere near the end of the world*” (“Deus escolheu um lugar/Algum lugar perto do fim do mundo”) e que decerto tem a eternidade do Édipo que habita em nós: “*Somewhere near the end of our lives*” (“Algum lugar perto do fim de nossas vidas”).

A partir daqui a persona lírica parece enxergar o conflito edípico como um processo natural e inescapável que já não mais lhe surpreende, através do qual começa a enxergar a figura paterna com mais clareza e ternura. As escolhas feitas ao longo do percurso de ambos parecem não mais justificar a hostilidade e a violência do duelo, pois o novo fará sempre chorar ou sofrer o mais velho, até que ambos renasçam, refeitos, de dentro da tempestade:

*“But till then no daddy don’t be surprised  
If I want to see the tears in your eyes*

*Then I know it had to be  
Long ago, actually in the drifting white snow  
You loved me.”*

“Mas até então, papai, não se surpreenda  
Se eu quiser ver lágrimas nos seus olhos.  
Agora eu sei que tinha de ser  
Há muito tempo, por entre a neve branca amontoada  
Que você me amou.”

Já a partir do final do trecho ao qual chamamos de clímax, encerrando o duelo através da compreensão plena de um conflito do qual não se pode ou deve fugir, *Dinner at Eight* parece alcançar uma serenidade até então inexistente. Todos os instrumentos, as cordas, harpa, piano e voz suavizam, para encerrar a cena edípica fechando um grande ciclo que retorna ao início da canção, repetindo sua primeira estrofe ou, como aqui chamamos, seu primeiro ciclo.

*“No matter how strong  
I’m going to take you down with one little stone  
I’m going to take you down and see what you’re worth  
What you’re really worth to me.”*

“Não importa quão forte,  
Eu vou te derrubar com uma pequena pedra,  
Eu vou te derrubar e ver o quanto você vale  
“O quanto você, de fato, vale para mim.”

Compreende-se, ao final, que esse movimento circular de retorno a um mesmo ponto de partida revela não apenas certas características da estrutura tradicional das canções, mas também a presença do drama de Édipo em toda trajetória social. O enfretamento a que ele esteve condenado, imanente em nossa própria (in) consciência, possui o mesmo movimento circular e cíclico sobre o qual a canção de Rufus Wainwright está estruturada: é um destino comum ao humano. Porque já não é mais fala simplesmente, a voz da canção pode durar indefinidamente, e renovar-se a cada execução, resgatando o tempo presente da enunciação e operando um movimento que se configura catártico por restaurar a experiência no corpo do próprio *singer-songwriter*. Rufus Wainwright escreve a *canção edípica* não apenas como uma



estratégia para se fazer ouvir no meio do caos, mas também como uma forma de encarar o trauma, curar a própria ferida, e compreender seu lugar dentro e fora do pai.

### **Referências Bibliográficas**

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega (Vol. III)*. Petrópolis, Vozes, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10ª ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

CARVALHO, Sílvia M. S. O mito de Édipo: uma análise antropológica. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins. *O enigma em Édipo rei e outros estudos de Teatro antigo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG/CNPQ, 1984.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1987.

FROMM, Erich. *Psicanálise da sociedade contemporânea*. Tradução de L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

MULLAHY, Patrick. *Édipo: mito e complexo*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara S.A., 1986.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: letra x estrutura musical. *Revista aletria (UFMG)*. Belo Horizonte, p. 323-333, jul./ago. 2006.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução, apresentação e notas de Mário da Gama Cury. 12ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

TATIT, Luiz. Cancionistas Invisíveis. In: *Revista Cult*. nº 105, ano 9, p. 54-8, São Paulo, 2006.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TUCKER, Ken. Rufus, son of Loudon, and his take on love. New York City, The New York Times, 19 de abril de 1998.

Disponível em:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C02E1D71F3DF93AA25757C0A96E958260>.

Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

**Obras (CD/DVD)**

WAINWRIGHT, Rufus. *Want one*. New York City: Dreamworks/Geffen Records, 2003. 1 CD (66 min).

WAINWRIGHT, Rufus. *All I want* (documentário/musical). Diretor: George Scott. Produtores: Nick de Gunwald e Martin R. Smith. Toronto: Universal Music/Geffen Records, 2005.