

## A ILUSÃO COMPENSATÓRIA EM *O CANTOR E A MERETRIZ*

MARIA ALINE DE ANDRADE CORREIA<sup>1</sup>  
ROBSON COELHO TINOCO<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa o texto de cordel *O cantor e a meretriz*, de Klévisson Viana, o qual ressalta a relação existente entre o texto e a indústria cultural, especialmente evidenciada na ligação entre a personagem Elvira e as imagens do cantor Vicente Celestino, ou o poder da imagem no mundo do espetáculo. Além disso, a atitude antropofágica da meretriz evidencia seu estado de envolvimento com esse sistema mercadológico e de espetáculo, além de demonstrar sua ilusão compensatória advinda de uma contradição perversa das relações de mercado, caracterizada no valor de uso e no valor de troca da mercadoria dentro do sistema capitalista. A aproximação entre a literatura de cordel, com suas marcas regionais e arcaicas de estilo, e as indústrias fonográfica e fotográfica, com seus traços do mundo da mercadoria e do espetáculo, demonstra outro elo entre a cultura popular e a indústria cultural.

---

**Palavras-chave:** *Antropofagia. Imagem. Mercadoria. Ilusão compensatória.*

O poder da imagem no atual mundo do espetáculo tem sido objeto de debates nas várias áreas do saber. Dessa maneira, este artigo vem analisar o texto de cordel *O cantor e a meretriz*, de Klévisson Viana, um cordelista já muito apreciado no nosso país e extremamente atuante em seu ofício. Será ressaltada a relação existente entre a temática central do texto, que são as ações antropofágicas da personagem Elvira Maria, em se tratando das fotografias do cantor Vicente Celestino (fato evidente no próprio subtítulo do cordel, *Ou a puta que comia as fotos do ídolo*), e algumas questões convergentes à indústria cultural presentes na estrutura profunda da narrativa de Viana.

Para isso, é necessário evidenciar o papel da imagem em um mundo representado como espetáculo, particularmente após a insurgência de tendências teóricas pulverizadoras em várias áreas, inclusive na literatura, que caracterizam um pensamento chamado pós-moderno. A antropofagia da personagem Elvira e os aspectos da indústria cultural vão se aproximar especialmente na sua inelutável atração pelo cantor – representada pela ambição em adquirir as imagens de Vicente e suas manifestações

---

1 Mestranda em “Literatura e práticas sociais” pela *Universidade de Brasília* (UnB). Atualmente é professora de Ensino Médio da SEEDF. E-mail: alinebr\_1978@hotmail.com.

2 Doutor em Literatura Brasileira pela *Universidade de Brasília* (UnB). Pós-doutor em Língua Portuguesa pela *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* (PUC-SP). Atualmente é Professor Associado II da *Universidade de Brasília* (UnB). Deptº. de Teoria Literária e Literaturas. E-mail: robson@unb.br.

peculiares direcionadas a elas, todas ocasionadas pela ausência corporal do cantor e o surgimento do seu fetiche insuflado pelo sistema dessa indústria. Nesse sentido, o movimento da personagem, aquele regido pela antropofagia e suas consequências, também pode ser entendido dentro dos ditames desconstrutivistas da pós-modernidade. A antropofagia também destrói, mas sabe reconstruir um produto diferente, um sujeito emancipado, apesar dos resultados ao final não terem se conjugado dessa maneira para a personagem Elvira. Veremos os motivos.

Então, a respeito do papel e do poder aliados às imagens no mundo atual, cumpre-se observar as palavras de Francis Wolff em seu artigo (2005, p. 19):

O homem não se contenta em fabricar imagens de tudo, em todo lugar, sempre, em todas as civilizações. Essas imagens que ele fabrica exercem nele, uma vez que as produziu, uma série de efeitos consideráveis. Por exemplo, o ser humano é sexualmente estimulado pelas imagens, pelas pinturas, pelas esculturas, pelas fotografias, pelos filmes. (...) Há imagens extremamente valiosas, outras quase idênticas e que não valem quase nada[enquanto singularidade estética]. Podemos lutar *por* imagens, por sua conquista ou sua posse, podemos lutar *contra* imagens, cuspir no retrato de um inimigo assim como nele em pessoa, derrubar estátuas de um ditador morto como se fosse ele mesmo que estivesse ali para ser derrubado outra vez (grifos do autor).

Assim, em primeiro lugar, fica evidente o caráter universal que a imagem possui no contexto humano, principalmente por meio da sua presença desde o paleolítico superior em vários pontos do mundo, nas imagens de cabritos e bisões, até nos desenhos mais simples das crianças nas escolas de qualquer lugar. Essa linguagem absoluta de apreensão pictórica não poderia deixar de intervir nas relações humanas, em vários níveis, até o ponto de potencialmente determiná-las na atualidade.

Voltando aos ditames de sedução da imagem, é sabida sua característica potencial de tornar próxima, presente, uma singularidade que se toma como ausente. Além disso, ela pode desqualificar o espaço físico ou temporal tomado como distância daquilo que está sendo representado. Diferentemente dos símbolos da linguagem humana, que devem ser retomados e admitidos como convenções, sob pena de se tornarem inelegíveis, pois não retratam o signo pela sua similitude com a coisa representada, a imagem ao contrário possui essa aproximação de semelhança limítrofe com a coisa retomada. Apesar disso, a imagem não a atualiza enquanto *anima*.

Comparativamente, a palavra enquanto linguagem só é passível de sentido quando compartilhada de um mesmo sistema linguístico para lhe dar um mínimo de suporte semiológico. O processo interpretativo parte do concreto visível/fonológico da palavra (o qual é desprovido de semelhança imediata com o objeto representado), transpassa-a por meio desse sistema mínimo de sentidos, para somente aí chegar ao que se vai representar. De forma mais rudimentar, “a imagem remete diretamente à coisa (um para um), representa *por* ela mesma. O vínculo é unívoco e direto do

representante ao representado (...)” (WOLFF, 2005, p. 25. Grifo do autor). Há uma maior sofisticação interpretativa/cognitiva da linguagem em comparação ao trabalho com imagens. Por isso o crítico afirma: “(...) o que faz a própria potência da imagem, o que explica os poderes de captação que ela tem sobre o homem, *não são suas próprias virtudes, mas, ao contrário, seus defeitos*” (WOLFF, 2005, p. 25).

Por esse pensamento, a primazia da indústria cultural tem como uma de suas principais bases o uso mercadológico das imagens, as quais não são mais representadas somente como simples artefatos comerciáveis, patentes de lucro real, mas também assumiram ares de reflexos do caráter humano, transcendendo todo o seu valor. Agora, a singularidade humana ganha *status* reprodutivo para que a massa de consumo possa atingi-la: eis o surgimento da abstração estética da mercadoria. Os representantes da indústria cultural, atuantes nesse papel de espetáculo, trabalham em função de manter a ilusão da sua singular existência em proximidade com a sua reprodutibilidade diante dessa massa.

Analicamente, antes da imagem assumir-se enquanto *status*, há uma singular incongruência nas prerrogativas de interesses entre aqueles que desejam possuir uma mercadoria e aquele que fornece o produto desejado, lógica importante para o entendimento da sublimação de seu valor final. A perspectiva do valor de uso, centrado no sujeito desejante de possuir, tem por base a subjetividade, a qual está calcada primordialmente nas sensações humanas e por isso passíveis de serem manipuladas. Do outro lado, está a representação do valor de troca, centrada na finalidade valorativa do produto – portanto racional, já que está “sob o controle consciente do ponto de vista da valorização” (HAUG, 1997, p. 74) e é “dominante na relação livre dinheiro/mercadoria” (HAUG, 1997, p. 74). O resultado previsível é “um campo de força antagonico” (*idem, ibidem*), o qual reproduz uma tensão de forças desigual que, naturalmente, será decidido pela valoração produtiva, a qual produz a abstração estética da mercadoria.

A abstração estética, então, domina violentamente a mercadoria, sublimando sua extensão externa e tornando independente seu valor, criando então um “ser intermediário”, livre de todo o seu sentido original. Esse ser intermediário expressa e constitui a “função de uma relação social”, esta já concretamente transformada na figura do “comprador e vendedor” no sistema capitalista (HAUG, 1997, p. 74). Continuando o raciocínio do crítico:

A relação antagonica constitui a função; a função econômica, por sua vez, leva à formação de técnicas e fenômenos que serão os seus portadores. Deve-se representar o fenômeno concretamente do seguinte modo: tudo o que está a caminho do funcional conduz a êxitos econômicos desproporcionais que – se repetidos conscientemente – acarretam o atrofiamento econômico de tudo o que não tenha sido abrangido por esse desenvolvimento. A função que leva à abstração estética da mercadoria é a função de realização que obtém, na promessa estética de valor de uso, o seu meio motivador da compra (HAUG, 1997, p. 74).

Essa é a primeira explicação para o poder das imagens na sociedade capitalista. Mas há outros motivos, e a maioria estão vinculados a esse processo de sublimação da mercadoria. As consequências também são esperadas: elas recebem o poder de provocar as emoções mais variadas naqueles que se deixam influenciar, advindas dos aspectos da subjetividade humana. Reações extremadas em prol da posse de imagens representativas da indústria cultural são quadros constantes desta sociedade pós-moderna, senão mesmo manipulada em todos os seus níveis. A massa consumidora a venera, respeit-lhe e a deseja. Finalmente a palavra de ordem: desejo.

Voltando ao princípio, imagens são apenas formas e cores, sem algum valor abstrato, além dela mesma: “círculos, quadrados, linhas, pontos” trabalhados juntos como suporte material de descrição de coisas ou seres. Porém, existe um momento na atitude de contemplação da imagem pelo homem em que ela ganha traços distinguíveis de qualquer outra descrição imagética. Não se vê mais somente o que está sendo dado materialmente, uma paisagem ou uma foto de alguém conhecido. Vê-se além e por meio dela. Vê-se uma representação, isso é claro, mas ela é promovida a um grau mais alto de representatividade. Dessa forma, ela agora:

(...) torna presente ao mesmo tempo alguma coisa ausente (...) é então o representante, o substituto, de qualquer coisa que ela não é e que não está presente. Ela representa o que ela não é (...) Em suma, a imagem é um ser menor do que aquele que ela representa, é um falso ser, simples imitação da aparência, é múltipla em lugar de uma (WOLFF, 2005, p. 20).

A constatação de que a origem conceitual de imagem já representa uma inferioridade corporal no que consta de presença de *anima*, não remetendo aqui a questões puramente estéticas, admite-se desde o princípio a ilusão para o consumidor de seus produtos, que será gerada a partir da sua abstração estética enquanto mercadoria. Caberá aos mecanismos de valoração desse esteticismo encobrirem seus aspectos ilusórios para uma efetivação de resultados de mercado.

Dessa maneira, o indivíduo enredado nas correntes de manipulação dos aspectos sensuais-instintivos da tecnocracia da sensualidade veiculada pela indústria cultural já pressupõe de antemão a sua ilusão. Fica clara a noção de que a “contradição global” (HAUG, 1997, p. 70) da estética da mercadoria no sistema capitalista desde o início denuncia o valor e a produção da mera aparência do produto ofertado. A conclusão é de que há uma relação ambivalente que indubitavelmente levará à ilusão iminente em todo o seu processo; o mistério será apenas quando essa revelação será anunciada para cada um.

Os mecanismos podem ser variados, mas todos eles estão em prol do mesmo objetivo: fazer circular o capital por meio da manipulação das sensações humanas, que se dá através da mercadoria com valor subjetivo. Para a presente argumentação, discute-se o valor das imagens como mercadoria capaz de ressignificar “o domínio sobre as pessoas exercido em virtude de sua fascinação pelas aparências artificiais tecnicamente produzidas” (HAUG, 1997, p. 67). Em outras palavras, insurge-se

a tecnocracia da sensualidade, em seu mecanismo antigo utilizado no domínio político e social por dirigentes de governos, que agora está a serviço do capitalismo para ressignificar o real. A partir dos métodos dessa estratégia social, a indústria cultural poderá gerar o fetiche da mercadoria. Para o autor:

Esse domínio, portanto, não aparece de imediato, mas na fascinação da forma estética. Fascinação significa apenas que essas formas estéticas arrebatam as sensações humana. Em razão do domínio dos aspectos sensíveis, os próprios sentidos passam a dominar o indivíduo fascinado. A famosa alegoria platônica da caverna contém os momentos de uma tal relação de fascinação, embora o organizador e o *cui bono* – o proveito – tirado por ele das relações de dominação permaneçam inteiramente ocultos na abstração filosófica. O alto grau de artificialidade e o requinte técnico do local imaginado por Platão quase não foram percebidos. (...) O resultado não se restringe mais a determinados lugares sagrados ou representativos de algum poder, mas forma uma totalidade do mundo sensível no qual em breve nenhum momento terá deixado de passar pelo processo de valorização capitalista e de ser marcado por suas funções (HAUG, 1997, p. 67-69).

Voltando aos ditames de sedução da imagem, é sabida sua característica potencial de tornar próxima, presente, uma singularidade que se toma como ausente. Além disso, ela desqualifica o espaço físico ou temporal tomado como distância daquilo que está sendo representado. Diferentemente dos símbolos da linguagem, que devem ser retomados e admitidos como convenções, pois não retratam o signo pela sua similitude com a coisa representada, a imagem possui essa aproximação de semelhança (WOLFF, 2005, p. 25).

Na narrativa de cordel *O cantor e a meretriz*, encontra-se uma antropofagia imagética com a função de ilusão compensatória para a personagem principal. A princípio, a voz narrativa em textos escritos de cordel normalmente segue a mesma regra: o narrador principia o seu relato tecendo a ligação com seus prováveis leitores, de modo explícito, por meio de uma indagação argumentativa, o tema central que vai se desenrolar ao longo da estória (VIANA, 2003, p. 01) – “Leitores: quem não sofreu/ Nas portas de um lupanar?”.

A construção sintático-semântica deste questionamento, antecedido do vocativo direcionado aos interlocutores, privilegia uma estratégia de aproximar o universo de vivência do outro com aquele do protagonista, para que haja, desde o início do narrar, um fio que possa conduzir, de maneira efetiva, o leitor às vias de fato do que será narrado. É o próprio fio de cordel. Componente a esse elo, o imperativo e uma rapsódia (VIANA, 2003, p. 01): “E vejam neste relato,/A puta comer retrato/De um cantor popular...”.

O que se entrevê é a apresentação da protagonista, uma meretriz por nome Elvira Maria, e suas ações de um período de sua vida. Já de início, a constatação do *leitmotif* demonstra um movimento de antropofagia às avessas da protagonista, pois sua maior peculiaridade é a deglutição de retratos de um

cantor popular chamado Vicente Celestino. Em primeiro lugar, é preciso notar que a ação antropofágica detém um sentido de interiorizar um material externo, levá-lo a um processo circulatório interno de transformação e, por fim, expelir um novo material orgânico, impregnado de uma nova matéria-prima inovadora. O mais importante, nestes casos, é o fato de que consumir as partes de um ser humano apresenta-se num caráter de contexto mágico e cerimonial, o qual caracteriza tanto as comunidades canibais registradas pela antropologia como, aqui, os feitos de Elvira.

Esses rituais religiosos/mágicos configuravam-se como forma de prestar respeito e desejo de adquirir as características do prisioneiro na tentativa de aproximação subjetiva e valorativa. Os símbolos e os ritos empregados nessas cerimônias eram de fato primordiais para se atingir o objetivo da morte do guerreiro e podiam levar dias ou meses, dependendo de vários outros fatores. O lugar de sua futura imolação deveria ser minuciosamente preparado durante todo esse processo (STADEN, 1988). Para Elvira, essas ações de sacrifício também se estabelecem, demonstrando o valor deusificado de sua paixão, mas principalmente como demonstrações de afeto e de desejo de posse de seu cantor preferido (VIANA, 2003, p. 6-7):

(...) Comprava tudo o que via,/Com matéria referente/A qualquer simples menção/Que me lembrasse o Vicente./E qualquer fotografia,/Em qualquer lugar que eu via/Eu tomava de presente...

Enfeitar o meu quarto,/Era a minha distração./(...) E só o meu príncipe encantado/Era o astro da canção.

(...) Contemplava o seu retrato/Na parede do meu quarto,/Chorava de ficar rouca...

Juntei as economias/E um gramofone comprei,/Para botar no meu quarto./Meu cantinho incrementei:/Só meu e de Celestino (...).

Dessa forma, comer a carne de um inimigo guerreiro, tomado como corajoso e altivo, competia ao executor a obtenção do poder do outro, de seus conhecimentos. A honra demonstrada em matar e deglutir o guerreiro, ou a aceitação passível da morte inevitável do preso, representava honra para ambos, trazendo a ascensão social do capturador dentro da tribo e a morte gloriosa do capturado como forma de se tornar parte eterna na memória de seus algozes (STADEN, 1988). Nesse sentido, Elvira representa a cumpridora apaixonada da mistificação de seu ídolo, digerindo-o somente por meio de suas fotos, já que sua presença corpórea é ausente, e renovando seus próprios sentimentos, mesmo sem reciprocidade automática, e a valoração sublime de Vicente.

Essa transmutação antropológica foi amplamente conceituada e utilizada na literatura pelo Modernismo brasileiro e, com novas formas, tem ganhado certa continuidade na pós-contemporaneidade. O *Manifesto Antropófago* (MA), numa atitude de se posicionar prontamente ao que é estrangeiro – recebê-lo de braços, e bocas, e ouvidos abertos, mas com o intuito de esmagá-lo interiormente e

transformá-lo –, demonstra ainda a vontade de se mesclar a esse estranho: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões.” (ANDRADE, 1928).

Assim, Elvira demonstra uma antropofagia voltada para a indústria cultural, num movimento com características de ilusão compensatória devido à ausência de seu objeto de desejo. Para a personagem, Vicente Celestino não é um estranho, mas torna-se estrangeiro de sua própria realidade física e social, pois ela faz parte do mundo da prostituição, elemento representativo do sexual como mercadoria na história da humanidade, nas suas mais diversas fases e de todas as épocas. A meretriz, nesse sentido, nada mais é que um produto desse sistema, ou seja, uma mercadoria destinada à prestação de serviços sociais a partir do uso das figuras sexualmente estimulantes do sistema capitalista (HAUG, 1997, p. 81).

O cantor, apesar de habitar um local social distante do seu, também não passa de um elemento de pessoal, constituinte do “mecanismo econômico de seleção” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 115) da indústria cultural e com valor de investimento ostensivo para o mesmo sistema. Os grandes astros desse sistema só são mostrados ao público por estarem profundamente marcados com seus traços essenciais, de terem sido testados pelos seus olhos.

Assim, Elvira e Celestino podem habitar níveis socialmente diferentes, mas os dois se ajustam perfeitamente como produtos do mesmo sistema que os separa. Esse primeiro distanciamento é um dos elementos que constituem a perversidade da lógica mercadológica capitalista: os contatos sensoriais-corpóreos imediatos no sexual como mercadoria são apenas valores de uso realizados materialmente, mas valorizados sob a forma de “abstração estética” (HAUG, 1997, p. 81).

A personagem Elvira, enquanto elemento de uma sociedade, faz parte de um mundo voltado para a comercialização de seu corpo enquanto objeto de prazer. O elemento econômico, nesse sentido, baseia-se estritamente no valor de troca e consumo do seu estar na vida a partir de sua própria sobrevivência como mulher. Para ela, então, não se conjuga uma divisão entre o que é social e o que é econômico, já que a venda e o uso transitórios de seu corpo só podem estar ligados ao seu poder econômico.

Nessa visão, a protagonista reutiliza a antropofagia para unir-se ao cantor em todos os níveis propostos pelo MA: socialmente, economicamente e, em algum sentido, filosoficamente. A necessidade insuflada na exteriorização do seu desejo, o canibalismo, traz como marca a urgência em minimizar o grande espaço que desnivela seu mundo e o mundo de Celestino. A partir de um desejo de abstração estética do objeto de seu querer, Elvira Maria escolhe as ações antropofágicas como meio de junção entre ela e Celestino. Seu corpo, seu espírito e seus pensamentos sempre estão se movimentando de encontro a este, na ânsia de assumi-lo como seu e desta forma fazer parte dele: a “única lei do mundo” agora faz cair todas as máscaras do individualismo, da coletividade, das religiões. É por esse

entendimento que Elvira Maria nunca será só Vicente, mas naqueles momentos ela também não é só Elvira, porém tanto uma como o outro de Vicente (VIANA, 2003, p. 7-9):

De repente, levantava-me/E escolhia um retrato:/Atracava-me a ele,/Como quem prova um bom prato;/Dava beijos de montão/Embolava pelo chão,/E o mastigava no ato.

Certa vez aconteceu:/Uma noite, eu me excedi/Com as fotos do Vicente./Além da conta bebi/E do jeito que faz o gato,/Fui lambendo o seu retrato/Logo depois, o comi...

Mastiguei todas as fotos/Que eu tinha do trovador./Numa atitude impensada,/P'ra saciar meu amor!/Degustei, com avidez/(Foi essa a primeira vez/Que devorei o cantor!)

(...) Nessa noite, tomei todas/E comi logo umas três.../Acompanhando a cerveja,/Comi quatro, cinco, seis (...).

Dessa maneira, Elvira gasta de sua energia, de seu tempo, de seus pensamentos, sentimentos e sonhos em ouvir as canções de seu ídolo, em ler sobre ele em artigos textuais diversos, em preparar-lhe um espaço quase que sagrado à memória para, então, possuir suas fotos, representação imagética do seu desejo sentimental, para logo mais contemplá-las, degustá-las e digerir-las. A personificação doada aos objetos fotográficos mostra o grau de delírio consumista ligado aos sentimentos da jovem meretriz, ainda encantada com as miragens do produto cultural.

Observe-se o relato do dia em que a personagem ouviu “uma bonita canção/De uma voz sobre-humana” e na inconfundível qualidade de “voz de tenor” ou “voz celestial”. Neste, Vicente Celestino lhe fora reconhecido como único, especial, capaz de transformações importantes em sua existência (VIANA, 2003, p. 4-5):

Tinha uma jura comigo/Por ser muito opiniosa,/Dizia, com meus botões:/O amor é uma prosa!/Eu, só gosto do dinheiro/E quem tiver de balseiro,/Pode vir que sou fogosa!

(...) Quando aquela voz ouvi,/Tudo mudou, de repente,/Meu olhar de meretriz/Viu foi um anjo na frente!/Segui o vulto e a melodia/E acordei, no outro dia, /Em estado sorridente...

(...) Mas aquele canto, então/Transformou o meu destino!/Com sua voz de tenor,/A vida teve sabor/Com Vicente Celestino...

(...) Deu brilho à minha existência/De um jeito tão natural, (...).

Ao contrário de sua visão romantizada, observa-se que a imagem de sua mercadoria, com valor inerente e superestimada, representa um dos padrões de conduta produzidos pela indústria cultural. Daí, então, a constatação: a antropofagia, que normalmente resultaria em um novo elemento carregado de positividade, termina por estar às avessas, pois o elemento primordial digerido é a própria indústria cultural, o que termina em alimento mal digerido, indigestão cultural. A confusão essencial do que

se possui advém de vários aspectos apregoados pelo sistema aludido, um deles a falsa aparência da individualidade, transformada de sujeito à massa de consumo cultural por qualquer um de seus setores de produção:

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. (...) A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. (...) No quadro da rádio oficial, porém, todo traço de espontaneidade no público é dirigido e absorvido, numa seleção profissional, por caçadores de talentos, competições diante do microfone e toda espécie de programas patrocinados. Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. (...) A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 113-116)

Ressalte-se a importância da voz no chamamento da personagem – Elvira não se enamora por alguém que tenha visto, mas por sua voz melodiosa, a força das canções ouvidas pelo rádio, ou posteriormente o gramofone, que transmuta o elemento da indústria fonográfica, parte constituinte da indústria cultural. Na acusação de responsabilizar os dirigentes desse mercado, Adorno e Horkheimer esclarecem que aqueles nem mesmo estão mais preocupados em encobrir a falsa identidade particular de seu sistema, pois seu poder se corrobora quanto mais evidente se torna seu caráter mercadológico: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. (...) Eles se definem a si mesmos como indústrias (...)” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 114).

Aqui a voz aparentemente celestial é a voz suprema da indústria das massas, chamando incessantemente seus cativos para se deixarem envolver no ritmo da sua necessidade de consumismo. A explicação tecnológica para um grande número de adeptos talvez sejam os padrões adotados pelo sistema, explicado por uma lógica cíclica que aprisiona cada sujeito. Além disso, há um destino previsível para todos os que se tornam constituintes dessa massa, apesar das pequenas distinções feitas para cada nível social presente nela. A meretriz se torna fruto desse condicionante da indústria cultural, e seu produto (as fotos, os textos sobre o cantor, a voz no rádio) já estava anteriormente disponível a si (ADORNO, HORKHEIMER, p. 114-116):

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores (...). De fato, o que o [contingente de aceitação sem resistência] explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa (...). A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. (...) Para todos

algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. (...) Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo.

Elvira Maria passa por esse processo de círculo perverso, voltando constantemente ao mesmo estado anterior de animosidade consumista do seu ídolo. As marcas de sua ilusão já lhe eram um pouco visíveis, mas isso não lhe bastava para quebrar a força centrípeta da indústria cultural (VIANA, 2003, p. 8): “E procurei esquecê-lo,/(...) O tempo foi se passando/E eu dele não esquecia./Olhava p’ra mim e sorria/E o meu peito em carne viva,/ ‘O Ébrio’ ou a ‘Patativa’,/Gritava Elvira Maria!”.

Voltando a uma questão anterior, viu-se que a materialidade do corpo do cantor não era uma realidade, até certo momento do poema, mas apresentava-se como engano dos sentidos, proporcionado prioritariamente pelas ações da indústria cultural. Ou seja, a corporeidade anulada do cantor foi substituída pelas facilidades proporcionadas pela indústria fotográfica e suas tecnologias. Aquilo que seria presentificado como frustração vigente na personagem para a concretização de seus ritos – a inegável ausência de seu cantor –, torna-se apenas ilusão compensatória, num movimento de conformação do sujeito com suas posses adquiridas da divindade.

A união social, proposta como único regimento universal pelo *MA*, pode assumir caracteres econômicos e filosóficos, lembrando aspectos da indústria cultural. Assim também aconteceu com a meretriz a partir do dia em que se dá seu encontro com a voz de Vicente Celestino: a cerimônia solene, mas a um estranho reconhecido mundialmente, e, dessa maneira, poder experimentar a possibilidade de reconhecimento e de preenchimento de um vazio cultural e estético também.

Como realidade submersa, o valor sagrado que é cultivado pela meretriz personagem em torno do cantor popular retoma valores do espetáculo, fenômeno também advindo da indústria cultural. Percebe-se, dessa maneira, que esta é a responsável por todo o movimentar da narrativa; a estória caminha, desenvolve-se e finaliza-se sempre movida e gerada por ela. Da mesma maneira, a força motriz da indústria cultural também promove o surgimento da cultura de massa, que, por sua vez, apresenta-se como o próprio cerne da existência significativa da protagonista, pois, como tal, somente ganha esse status narrativo enquanto se alimenta e se movimenta de e para aquela.

Nos momentos em que a personagem surge no papel de uma velha, ela é caracterizada como amargurada e rejeitada pela sociedade, pois já houvera abandonado a ilusão da máquina industrial e também já não servia aos valores estéticos desse sistema: a ilusão houvera acabado. Ainda mais, a prostituta, como símbolo e existência, é um representante de um dos grupos sociais mais estigmatizados pela sociedade ocidental. Em comparação àqueles que são simplesmente considerados economicamente ou culturalmente privados, sua marginalização, contrafeita a sua presença, parece absurda. A meretriz é a marginalizada da própria margem social.

Assim, a desilusão final da personagem, mostrada nas suas altas e baixas animosidades de consumo direcionado, somente mostra o triunfo duradouro e vagaroso da máquina cultural contemporânea, depois de um ápice seu alcançado na vida dos seus sujeitos. Elvira precisou tomar uma overdose de indústria cultural, por meio das fotos, do gramofone, do álbum de fotografias, e da própria presença fugaz e, portanto, ilusória, de Vicente Celestino para abandonar a ilusão formada por esta. A alteridade ilusória é a miragem criada por esse sistema, deixando clara a sua contradição. Todo produto é semelhante e a revelação tardia de sua verdade causou sofrimentos irreversíveis em Elvira Maria.

## COMPENSATORY ILLUSION IN *O CANTOR E A MERETRIZ*

**Abstract:** This work analyzes the text of cordel “O cantor e a meretriz”, which highlights the relation between the text and the cultural industry, especially evidenced in the link between the character Elvira and the images of the singer Vicente Celestino, or the image’s power in the world of the spectacle. Further, the anthropophagic attitude of the courtesan/harlot evidences her state of involvement with this marketing system and of spectacle, in addition to demonstrate her compensatory illusion originated from perverse contradiction present in the use-value and in the value of the commodity’s exchange within the capitalist system. The impendence between the cordel literature, with its brands regional and archaic in style, and the phonographic and photo industries, with its traits of in the world of the commodity and spectacle, demonstrates another link between the popular culture and the cultural industry.

---

**Keywords:** *Anthropophagy. Image. Commodity. Compensatory illusion.*

### REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “A indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista de Antropofagia*. Ano 1, nº 1, maio de 1928. Disponível em <[www.antropofagia.uol.com.br](http://www.antropofagia.uol.com.br)>. Acesso em 03/06/2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11ª ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. “Literatura como sistema”. In: *Formação da literatura*. 9ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora

Itatiaia Ltda., 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiro de. “Xamanismo e sacrifício”. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

SLATER, Candace. *A vida no barbante – a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.

VIANA, Antonio Klévisson. *O cantor e a meretriz ou A puta que comia fotos do ídolo*. 2ª ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

WOLFF, Francis. “Por trás do espetáculo: o poder das imagens”. Trad. Eric Roland Rene H. In: NOVAES, Adauto (Org). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 16-45.

*Recebido em 29/08/2012. Aprovado em 08/04/2013.*