



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

Kelly Fabíola Viana dos Santos

**(Po)ética do Rosto: ética da alteridade na imagem do som de
Chico Buarque de Hollanda**

Brasília

2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

Kelly Fabíola Viana dos Santos

**(Po)ética do Rosto: ética da alteridade na imagem do som de
Chico Buarque de Hollanda**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão

Brasília

2019

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão

(Presidente da banca)

Prof.^o Dr.^o Júlio Cesar Valladão Diniz

(Examinador externo)

Prof.^o Dr.^o Paulo Petronilio

(Examinador externo)

Prof.^o Dr.^o João Vianney Cavalcanti Nuto

(Examinador interno)

Prof.^a Dr.^a Elga Perez Laborde

(Suplente)

Brasília

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

VK29 (VIANA DOS SANTOS, KELLY FABIOLA
(PO)ÉTICA DO ROSTO: ÉTICA DA ALTERIDADE NA IMAGEM DO SOM
DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA / KELLY FABIOLA VIANA DOS
SANTOS; orientador SYLVIA HELENA CYNTRÃO. -- Brasília, 2019.
346 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. ALTERIDADE. 2. AUTORIA. 3. ÉTICA. 4. INTERMIDIALIDADE.
5. CHICO BUARQUE. I. CYNTRÃO, SYLVIA HELENA, orient. II.
Titulo.

DEDICATÓRIA

À face que me olha através deste texto: escafandristas, sábios e futuros amantes da poesia,
da imagem e do som de Chico Buarque.

AGRADECIMENTOS

À Face una e trina do Sagrado:

O Verbo, como princípio de tudo

O Amor, como espírito que paira sobre as águas e a tudo vivifica

O Cristo, Rosto divino do homem, Rosto humano de Deus¹.

Às faces primeiras da minha chegada à vida:

Minha mãe, Astenilza Viana dos Santos (*in memoriam*), quem incutiu em mim o gosto pelos estudos. Ela acompanhou esta trajetória aqui na Terra, mas o Senhor a chamou para junto Dele onde, creio, me auxilia espiritualmente, desde 2016. Com ela aprendi a rezar ave-marias, rosários e a fazer pedidos de rogações à Sant’Anna, que é mãe e instrutora de Nossa Senhora e padroeira dos estudantes. Sem seus sonhos e sacrifícios em vida, hoje eu não estaria aqui e esta tese não seria possível.

Meu pai, Francisco Ambrósio dos Santos, que não era paulista, mas é cearense e de quem herdei o humor. De pouca leitura, porém doutor em sobrevivência. Uma espécie de “Seu Januário²”, a quem devo todo meu respeito, carinho e gratidão.

Meus irmãos:

Claus Roberto Viana dos Santos, sempre atento aos sentidos e significados dos sons e das letras de músicas. Voz e violão que congrega amigos, família e rostos conhecidos e desconhecidos, a quem não cansamos de escutar.

Fabiana Viana dos Santos, quem primeiro me ensinou a apreciar as canções de Chico Buarque e com quem tenho conversas lindas sobre canção e poesia. Presença sempre tão marcante na vida de cada um da família.

Kátia Regina Viana dos Santos, a caçula da família, que, como eu, abraçou a profissão de professora. Juntas, aprendemos e ensinamos, compartilhando dessa experiência incrível que é o magistério.

¹ Versos da música de Nelsinho Corrêa

² Da conhecida canção de Luiz Gonzaga: “Respeita Januário.” No anexo, p. 333.

Às faces que mais esperei para ver e que me mostraram meu não álibi na vida:

Daniel Henrique Santos Costa – primogênito, amor primeiro. Auxílio constante, lado a lado nos momentos de dificuldades técnicas/tecnológicas. Agradeço de maneira especial com os versos por mim adaptados da canção de Beto Guedes:

É só de ninar e desejar que a luz do nosso amor
Matéria prima dessa canção fique a brilhar
E é pra você e pra todo mundo que quer trazer assim a paz no coração
Meu pequeno amor
E de você me lembrar
Toda vez que a vida mandar olhar pro céu
Estrela da manhã
Meu pequeno grande amor que é você Daniel
Pra poder ser livre como a gente quis
Quero te ver feliz

Ana Luísa Santos Costa – filha, amor feminino. Olhares, sorrisos e uma imensa disposição em tornar a vida melhor e mais doce. Agradeço com os versos por mim adaptados de Vinícius de Moraes:

Teu nome, Ana Luísa

Teu nome, Ana Luísa
Tem qualquer coisa que afaga
Como uma lua macia
Brilhando à flor de uma vaga.
Parece um mar que marulha
De manso sobre uma praia
Tem o palor que irradia
A estrela quando desmaia.
É um doce nome de filha
É um belo nome de amada
Lembra um pedaço de ilha
Surgindo de madrugada.
Tem um cheirinho de brisa
E é suave como a carícia
É acorde que nunca finda
É coisa por demais linda
Teu nome, Ana Luísa...

Às faces acadêmicas que acolheram e auxiliaram estes estudos:

Sylvia Helena Cyntrão – não tenho como traduzir em palavras todo sentimento de gratidão, afeto e admiração que tenho por essa professora, que se tornou amiga e me acolheu como Rosto no difícil e disputado meio acadêmico. Algumas pessoas conseguem fazer a diferença, transformar e iluminar a vida de outros. Com elas sabemos que podemos ir além, porque transmitem confiança, incentivo, inspiração. Encontrei alguém assim nessa trajetória de estudos, minha orientadora, a quem serei sempre grata.

Professores que tiveram grande importância durante este trajeto pelas conversas, indicações, empréstimos e doações de livros, além de um olhar, um sorriso e, principalmente, pelo incentivo e orientações de estudo sem os quais o caminho se tornaria mais longo e mais difícil. Alguns estiveram presentes desde o início, e o reflexo de suas orientações de estudo se faz transparecer neste trabalho. Outros chegaram quase no final do percurso, mas a presença deles acrescenta o tom especial que não podia faltar:

João Vianney Cavalcanti Nuto, Sidney Barbosa, Elga Perez Laborde, Serge Margel, Anna More, Biagio D'Angelo, com os quais tive a honra de cursar disciplina, participar de congressos e ouvir as orientações no exame de qualificação. Aos demais, deixo também meu “muito obrigada”, porque cada um teve participação especial neste percurso.

Amigos, companheiros, músicos e performers do Grupo de Performance e Pesquisa Poéticas Contemporâneas – Vivoverso (UNB). Um grupo que trabalha unido e empenhadamente para manter viva a poesia no Distrito Federal, por meio de pesquisas, publicações e apresentações poético-musicais. Sob a coordenação da professora Sylvia H. Cyntrão, levamos a poesia viva, declamada, cantada e performatizada a diversos espaços públicos e privados da Capital Federal.

Companheiros, amigos e professores do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura da Universidade de Brasília, com os quais compartilhei momentos indescritíveis de estudos, viagens, leituras, risos e até morte e ressurreição (do autor). Enfim, estamos vivos e celebrando juntos esses momentos. Sob a coordenação do professor João Vianney C. Nuto, o grupo realiza importantes estudos teóricos na área de literatura e cultura, com reuniões, seminários e publicações.

Integrantes do Grupo de Pesquisa Textualidades contemporâneas: processos de hibridação (CNPq/Brasil). Agradeço, especialmente, o importante suporte obtido em reuniões e congressos deste núcleo internacional de investigadores sobre os discursos de hibridação na atualidade.

Colegas de partilha das angústias, celebrações, auxílio-mútuo, ombro amigo, risos e desabafos: Beatriz Schmidt, Daise Cardoso, Dalva Martins, Elizabete Barros (leitora atenta destes manuscritos), Francisco Alves, Ludmila Gondim, Hiolene Champloni, Juliana Mantovani, Julliany Mucury, Maria Aline Andrade, Maria Pontes, Maxçuny Alves, Roberto Medina, entre tantos outros que estão no meu coração e guardarei para toda vida.

Às faces institucionais:

“Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha?” (LÉVINAS, 2004 p. 32)

UNB – Universidade de Brasília, ambiente acadêmico de estudos, afetos, amizades, histórias e mitos. Há anos propiciando o deslizamento de tarjas pretas dos olhos e revelando identidades, apontando luzes, sombras, nuances. Às vezes sinto que ela tem mil olhos e me olha com todos eles.

IL – Instituto de Letras, olhos e ouvidos abertos à diversidade do falar, ver e escutar.

POSLIT – Programa de Pós-Graduação em Literatura: eis-me aqui, sem álibi. Deixo-te essa tese, a mim confiada. Não posso retê-la, apenas agradecer a oportunidade de produzi-la. Nem tampouco ela é tua, pertence aos escafandristas, aos sábios e aos futuros amantes que virão. Virão que eu vi, Chico Buarque me mostrou.

FAPDF – Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal, instituição cujo auxílio financeiro favoreceu a apresentação desses estudos em eventos internacionais, como o VI SIMELP - Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa, em Portugal; o XXI Congresso Internacional de Humanidades, no Chile e o VIII Congresso Internacional de Ciências Humanas, na Espanha.

SEEDF – Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – imensamente agradecida, volto a fixar meus olhos na casa que me olha desde o ano de 1993. Não retorno de mãos vazias, fui buscar fogo, e as brasas que recebi ardem nos olhos e no coração.

CEF 120 de Samambaia – Escola que vem acompanhando, desde o início, os meus trabalhos acadêmicos e literários. Lugar de acolhimento muita atividade produtiva em literatura e outras artes, oferecendo espaço aberto às oficinas de desenhos e poesias. Lugar que nunca esqueço e onde também sou sempre lembrada. Tenho muito orgulho em saber que faço parte da história desta escola e ela faz parte da minha.

CEF 306 do Recanto das Emas – Polo de atendimento ao estudante do programa de Altas Habilidades /Superdotação da SEEDF (AEE AH/SD). Escola onde os trabalhos com imagens e poesias foi iniciado, e estudantes tiveram suas obras publicadas no livro *Adolescência – 40 anos do AEE AH/SD-DF*.

CEM 414 de Samambaia – espaço onde tive a oportunidade de presentear estudantes do Ensino Médio com a “oficina de desenhos e poesias” durante a Semana do Estudante promovida anualmente pela escola. Momentos em que a imagem do som de Chico Buarque chegou aos estudantes e deu a eles também a oportunidade de se expressarem por meio de imagens, sons e textos.

Resumo

A produção poética do compositor e escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda apresenta uma alteridade radical que lança o autor ao encontro do Outro, por meio da linguagem. Suas composições emprestam voz a personagens de diferentes níveis sociais; aos desvalidos, aos perseguidos, às mulheres, aos excluídos em seus grupos distintos, ou seja, pessoas muito diferentes da realidade de vida dele e de seu contexto social. Essa produção poética é analisada na tese como um exercício de exotopia (Bakhtin, 2000). O autor expressa a visão que tem do Outro a partir de seu lugar único, exterior, que o Outro não poderia ter de si mesmo. Pretende-se confirmar a tese de que essa produção forma uma poética do Rosto – responsabilidade ética individual e insubstituível que o sujeito assume perante o apelo do Outro, devido ao lugar que ocupa no mundo (Rosto conforme os estudos de Emmanuel Lévinas). Entretanto, ao assumir essa responsabilidade, o sujeito (poeta, compositor, letrista), fica também exposto aos riscos da linguagem, da escrita, visto que a linguagem ultrapassa fronteiras de espaço e tempo, sujeita-se a interpretações, afecções e usos que escapam ao controle do autor. O *corpus* deste trabalho é o livro *A imagem do som de Chico Buarque* (1999), organizado por Felipe Taborda, artista gráfico que reuniu 80 canções de Chico Buarque, aprovadas pelo compositor, e interpretadas visualmente por artistas brasileiros atuantes em artes visuais. Dessas 80 canções, 38 foram selecionadas na tese para serem analisadas em consonância com as imagens que as representam, em razão de que essas canções colocam em destaque um personagem, um Rosto. Apesar de as canções “Minha história” e “Angélica” não fazerem parte do projeto *A imagem do som*, foram acrescentadas ao *corpus* por responderem a questões específicas da tese. Em Gilbert Durand (2002), Séan Burke (2008) e Umberto Eco (2004) fundamenta-se a compreensão dos riscos de se assumir uma poética do Rosto em tempos de evolução tecnológica. Também foram identificadas as consequências desse processo, na conjuntura atual em que o texto percorre com rapidez espaços diversos, sofre as afecções do imaginário, é interpretado e utilizado em diferentes contextos, independentemente de aprovação ou anuência de seu autor.

Palavras-chave: alteridade; autoria; ética; intermedialidade; Chico Buarque.

Abstract

The poetic production by the Brazilian composer and writer Chico Buarque de Hollanda presents a radical alterity that launches the author to encounter of the Other, through language. His compositions give voice to characters of different social levels; the underprivileged, the persecuted, the women, the excluded people in their distinct groups. In other words, it refers to people from another reality in relation to the composer's one. This poetic production is analyzed in the thesis as an exercise of *exotopia* (Bakhtin, 2000). The author expresses his view of the Other from his outside single place, that the Other could not have of himself. It is intended to confirm the thesis that this production forms a poetic of the Face – the individual and irreplaceable ethical responsibility that the subject assumes before the Other's appeal, due to his place in the world (Face according to the studies by Emmanuel Lévinas). However, in assuming this responsibility, the subject (poet, songwriter, lyricist) is also exposed to the risks of language and writing, since the language transcends boundaries of space and time, is also subjected to interpretations, affections and uses that can not be controlled by the author. The it of this thesis is the book *A imagem do som de Chico Buarque* [*The image of the sound by Chico Buarque*] (1999), organized by Felipe Taborda, a graphic artist who collected 80 songs by Chico Buarque, approved by the composer, and visually interpreted by Brazilian artists working in the visual arts. Of these 80 songs, 38 were selected in the thesis to be analyzed in line with the images that represent them, because they are song lyrics that highlight a character, a Face. In Gilbert Durand (2002), Séan Burke (2008) and Umberto Eco (2004) the understanding of the risks of assuming a poetics of the Face in times of technological evolution is based. The consequences of this process were also identified in the junctore where the text quickly crosses through diverse spaces, suffers the affections of the imaginary, is interpreted and used in different contexts, regardless of approval or consent of its author.

Keywords: Otherness; authorship; ethic; intermediality; Chico Buarque.

Résumé

La production poétique du compositeur et écrivain brésilien Chico Buarque de Hollanda présente une altérité radicale qui amène l'auteur à rencontrer l'Autre, par le biais du langage. Ses compositions prêtent la parole à des personnages de différents niveaux sociaux; aux défavorisés, aux persécutés, aux femmes, aux exclus dans leurs groupes distincts, c'est-à-dire, des personnes très différentes de sa réalité de vie et de son contexte social. Cette production poétique est analysée dans la thèse comme un exercice d'exotopie (Bakhtine, 2009). L'auteur exprime sa vision de l'Autre, à partir de son lieu unique, extérieur, et que l'Autre ne pourrait pas avoir de lui-même. On prétend confirmer la thèse que cette production constitue une poétique du Visage – une responsabilité éthique individuelle et irremplaçable que le sujet assume devant l'appel de l'Autre, en raison de sa place dans le monde (Visage selon les études d'Emmanuel Levinas). Cependant, en assumant cette responsabilité, le sujet (poète, compositeur, lettriste), est également exposé aux risques du langage et de l'écriture, car le langage dépasse les frontières de l'espace et du temps, se soumet à des interprétations, des affections et des usages qui échappent au contrôle de l'auteur. Le *corpus* de cette oeuvre est le livre *A imagem do som de Chico Buarque [L'image du son de Chico Buarque]* (1999), organisé par Felipe Taborda, graphiste qui a réuni 80 paroles de Chico Buarque, approuvées par le compositeur, et interprétées visuellement par des artistes brésiliens travaillant dans le domaine des arts visuels. Sur ces 80 paroles, 38 ont été sélectionnées dans la thèse pour être analysées en fonction des images qui les représentent, car ces paroles mettent en évidence un personnage, un Visage. Bien que les chansons "Minha história" e "Angélica" ne fassent pas partie du projet *A Imagem do som*, elles ont été ajoutées au *corpus* parce qu'elles répondent à des questions spécifiques de la thèse. Chez Gilbert Durand (2002), Séan Burke (2008) et Umberto Eco (2004), on s'appuie sur la compréhension des risques liés à la prise en charge d'une poétique du Visage en période d'évolution technologique. Les conséquences de ce processus ont également été identifiées dans la conjoncture actuelle dans laquelle le texte se déplace rapidement dans de divers espaces, souffre des affections de l'imaginaire, est interprété et utilisé dans différents contextes, indépendamment de l'approbation ou du consentement de l'auteur.

Mots-clés: altérité; questions dauteur; éthique; intermedialité; Chico Buarque.

Lista das canções e ilustrações analisadas nesta tese³

Nº	Título	Autor (a) da ilustração	Página
1	A Banda	Ana Durães	275
2	Angélica	Sem ilustração	130
3	A Rita	Alexandre Sant'Anna	217
4	Até o fim	Antônio Peticov	248
5	Atrás da porta	Silvia Ribeiro	112
6	Beatriz	Billy Bacon	195
7	Bom conselho	Patrício Bisso	51
8	Brejo da Cruz	Verônica D'Orey	163
9	Cálice	Arthur Omar	76
10	Carioca	Moema Cavalcanti	151
11	Carolina	Jarbas Lopes	233
12	Com açúcar, com afeto	Gabriel Vilela	197
13	Construção	Cristiano Mascaro	91
14	Cotidiano	Elaine Stephan	203
15	Deus lhe pague	Telma Vilas Boas	93
16	Ela desatinou	Rafic Farah	69
17	Eu te amo	Pedro Martinelli	125
18	Feijoada completa	Roberto Bertiner	198
19	Folhetim	Luiz Zerbini	210
20	Futuros amantes	Murillo Meirelles	252
21	Geni e o zepelim	Cristina Amorim	226
22	Iracema voou	Marcia Ramalho	165
23	Mil perdões	Luciano Figueiredo	206
24	Minha história	Sem ilustração	106
25	Morena de Angola	Rosângela Rennó	187
26	Noite dos Mascarados	Alex Cerveny	72
27	O cio da terra	Ricardo Leite	61
28	Olhos nos olhos	Victor Arruda	128
29	O meu guri	Óscar Ramos	138
30	O que será	Daniela Thomas	245
31	Paratodos	Maurício Arraes	268
32	Pedro pedreiro	Luiza Ruberti	97
33	Pivete	Ricardo Van Steen	147
34	Sabiá	Muti Randolph	181
35	Soneto	Flávio Colker e Flávio Papi	238/241
36	Tanto amar	Brígida Baltar	186
37	Último blues	Amador Perez	256

³ Por ordem alfabética

38	Valsinha	Guto Lacaz	279
39	Vida	Cristina Guerra	283
40	Viver do amor	Ana Muylaert	213/214

Índice de Ilustrações

FIGURA 1 – IMAGEM ILUSTRATIVA DO AUTOR.....	27
FIGURA 2 – BOM CONSELHO – PATRÍCIO BISSO	51
FIGURA 3 – O CIO DA TERRA (RICARDO LEITE)	61
FIGURA 4 – ELA DESATINOOU (RAFIC FARAH)	69
FIGURA 5 – NOITE DOS MASCARADOS (ALEX CERVENY).....	72
FIGURA 6 – CÁLICE – ARTHUR OMAR.....	76
FIGURA 7 – CONSTRUÇÃO – CRISTIANO MASCARO	91
FIGURA 8 – DEUS LHE PAGUE (THELMA VILAS BOAS).....	93
FIGURA 9 – PEDRO PEDREIRO (LUIZA RUBERTI).....	97
FIGURA 10 – ATRÁS DA PORTA (SILVIA RIBEIRO).....	112
FIGURA 11 – EU TE AMO (PEDRO MARTINELLI)	125
FIGURA 12 – OLHOS NOS OLHOS (VICTOR ARRUDA).....	128
FIGURA 13 – MEU GURI (ÓSCAR RAMOS)	138
FIGURA 14 – PIVETE (RICARDO VAN STEEN)	147
FIGURA 15 – CARIOCA (MOEMA CAVALCANTI).....	151
FIGURA 16 – BREJO DA CRUZ (VERÔNICA D'OREY)	163
FIGURA 17 – IRACEMA VOOU (MÁRCIA RAMALHO).....	165
FIGURA 18 – SABIÁ (MULTI RANDOLPH)	181
FIGURA 19 – TANTO AMAR (BRÍGIDA BALTAR)	186
FIGURA 20 – PÉS DE LUANDA (ROSÂNGELA RENNÓ)	187
FIGURA 21 – BEATRIZ (BILLY BACON).....	195
FIGURA 22 – COM AÇÚCAR, COM AFETO (GABRIEL VILELLA)	197
FIGURA 23 – REDONDO (ROBERTO BERLINER)	198
FIGURA 24 – COTIDIANO (ELIANE STEPHAN)	203
FIGURA 25 – MIL PERDÕES (LUCIANO FIGUEIREDO).....	206
FIGURA 26 – FOLHETIM (LUIZ ZERBINI), BUQUÊ DE ROSAS.....	210
FIGURA 27 – FOLHETIM (LUIZ ZERBINI), CARTÃO.....	210
FIGURA 28 – VIVER DO AMOR (ANNA MUYLAERT), RELICÁRIO FECHADO.....	213
FIGURA 29 – VIVER DO AMOR (ANNA MUYLAERT), RELICÁRIO ABERTO	214
FIGURA 30 – A RITA (ALEXANDRE SANT'ANNA).....	217
FIGURA 31 – GENI E O ZEPELIM (CRISTINA AMORIM)	226
FIGURA 32 – CAROLINA (JARBAS LOPES)	233
FIGURA 33 – SONETO (FLÁVIO COLKER E FLÁVIO PAPI)	238
FIGURA 34 – SONETO (FLÁVIO COLKER E FLÁVIO PAPI), DETALHE.....	241
FIGURA 35 – O QUE SERÁ? (DANIELA THOMAS).....	245
FIGURA 36 – ATÉ O FIM (ANTÔNIO PETICOV)	248
FIGURA 37 – FUTUROS AMANTES (MURILLO MEIRELLES)	252
FIGURA 38 – ÚLTIMO BLUES (AMADOR PEREZ).....	256
FIGURA 39 – PINTURAS GIOVENTÚ (ELISEU VISCONTI) E GIOCONDA (LEONARDO DA VINCI.)	258
FIGURA 40 – PARATODOS (MAURÍCIO ARRAES).....	268
FIGURA 41 – A BANDA (ANA DURÃES).....	275
FIGURA 42 – VALSINHA (GUTO LACAZ)	279

FIGURA 43 – VIDA (CRISTINA GUERRA)	283
FIGURA 44 – PRÊMIO CAMÕES DE LITERATURA.....	287
FIGURA 45 – PRINCIPAIS MÍDIAS UTILIZADAS NAS 80 ILUSTRAÇÕES DO PROJETO	321
FIGURA 46 – PRINCIPAIS MÍDIAS UTILIZADAS NAS 38 ILUSTRAÇÕES QUE COMPÕEM O <i>CORPUS</i>	321
FIGURA 47 – OCORRÊNCIA DE ALGUMA REPRESENTAÇÃO DA FACE HUMANA NAS 80 ILUSTRAÇÕES	322
FIGURA 48 – OCORRÊNCIA DE ALGUMA REPRESENTAÇÃO DA FACE HUMANA NAS 38 CANÇÕES DO <i>CORPUS</i>	322
FIGURA 49 – FOTOGRAFIA DO COMpositor NO ENTERRO DA VEReadora MARIELLE FRANCO (PSOL)	323
FIGURA 50 – MEME COM O ROSTO DO ARTISTA	324
FIGURA 51 – CIRCULO CROMÁTICO.....	324
FIGURA 52 – VESTIDO DO DESFILE DE ZUZU ANGEL.....	325
FIGURA 53 – EXEMPLO DE DIRECIONAMENTO DO OLHAR.....	325
FIGURA 54 – AS DUAS CHAVES (DETALHE DA FOTOMONTAGEM DE MÁRCIA RAMALHO).....	326
FIGURA 55 – MATISSE PINTANDO UM DOS PAINÉIS DA CAPELA DE VENCEURA	326
FIGURA 56 – IMAGEM DE “A VIRGEM E O MENINO JESUS.”	327
FIGURA 57 – DETALHE DA IMAGEM “BEATRIZ”	327
FIGURA 58 – PIRÂMIDE DAS NECESSIDADES DE MASLOWF	328
FIGURA 59 – FLOR DE PITOMBA (DETALHE DA OBRA “CARIOCA”)	328
FIGURA 60 – NASCIMENTO DA VÊNUS (AMADOR PEREZ)	329
FIGURA 61 – A TERCEIRA MARGEM DO RIO, VISTA FRONTAL DA OBRA	330
FIGURA 62 – <i>A TERCEIRA MARGEM DO RIO, VISTA PANORÂMICA</i>	330

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 Perfil – Articulações entre sujeito e linguagem na poética do Rosto.....	27
1.1 Perfil filosófico – Lévinas e a ética da responsabilidade	30
1.2 Perfil do artista – Chico Buarque, um artista brasileiro	36
1.3 Rosto – O sujeito como epifania na elaboração poética de Chico Buarque.....	45
1.4 Bom conselho – Articulações dialógicas entre texto e imagem.....	51
1.5 Autorretrato – Máscara, persona e Rosto	66
2 Ângulo – Rosto, exotopia, caleidoscópio	78
2.1 Um Rosto em construção – Caleidoscópio textual	80
2.2 Rosto – Exotopia e legitimidade na Imagem do Som de Chico Buarque	92
2.3 Minha história – Uma canção de ninar a alteridade infinita.....	102
2.4 Atrás das lentes – O <i>punctum</i> fotográfico sob o ângulo da despedida	110
3 Tarja preta nos olhos – Sobre ver e ser visto.....	132
3.1 Se alimentar de luz – Faces ocultadas da pobreza e da orfandade	137
3.2 Iracema voou: horizontes fronteiriços da (po)ética do Rosto	165
3.3 Faces do feminino – E se eu pudesse entrar na sua vida?.....	191
3.4 Uma pedra no percurso do zepelim: corpos abjetos têm Rosto	221
4 Rosto – O impossível desvio	242
4.1 A face dos futuros amantes – Arqueologia do amor	249
4.2 Um Rosto fosforesce no fascínio do último blues	255
4.3 Evoé! Na estrada com Chico Buarque e outros artistas	264
4.4 A banda e Valsinha – Infinitas cortinas com palcos atrás	271
CONCLUSÃO	288
REFERÊNCIAS.....	300
APÊNDICE.....	317
ANEXOS	321

INTRODUÇÃO

Chico Buarque de Hollanda é um artista, compositor e escritor brasileiro que iniciou sua carreira na década de 1960, momento em que a canção popular torna-se um veículo de comunicação que expressava ideias as quais outros meios estavam sendo impedidos de expressar. Como compositor, o artista inicia sua trajetória utilizando-se de técnicas poéticas para elaborar as letras de suas canções. Devido ao momento histórico repressivo⁴, os compositores da MPB assumem a prerrogativa de atender certas expectativas que foram surgindo em relação às mensagens veiculadas pela letra da canção popular. Heloísa Buarque (1980) se pronuncia a esse respeito esclarecendo que as letras das canções tiveram de alcançar um *status* literário, a fim de se contrapor à inexpressividade⁵ da poesia daquele momento. Jovens compositores, oriundos das universidades, iniciaram um movimento de elaboração literária das letras de suas canções. Em meio a esse contexto político-cultural conturbado de meados dos anos de 1960 é que Chico Buarque desponta com suas canções bem elaboradas poética e musicalmente.

Desde o início de sua carreira, com canções como “Pedro Pedreiro” e “A Banda”, o compositor já apresentava forte ligação com a temática da perspectiva do Outro, em especial com as minorias, os excluídos, os marginalizados. A exploração dessa temática em suas obras não se restringe apenas à presença de indivíduos subalternos e emudecidos representados em sua poética, mas, sobretudo a uma opção estética de adotar um estilo poético que, por meio da linguagem popular, proporciona a aproximação desses indivíduos da poesia, na qual eles se veem representados de uma maneira peculiar. Por essa característica de intensa produção de subjetividades, bem evidenciada em sua obra, funda-se a tese de que as canções de Chico Buarque formam uma poética do Rosto.

Pela maneira radical de perceber a alteridade a partir dos estudos de Emmanuel Lévinas, entendida nesta tese como Rosto, compreendemos que a poética de Chico Buarque se orienta na direção do Outro, em resposta ao apelo da alteridade. Essa orientação decorre do lugar que o compositor ocupa no mundo, que proporciona a ele, individualmente, a condição de oferecer uma resposta a esse apelo. E, em se tratando de representação poética, a resposta a esse apelo se dá, evidentemente, por meio da organização estética textual. Trata-se de um

⁴ A partir da destituição do governo de João Goulart (Jango), em abril de 1964, pelos militares, iniciou-se no Brasil uma ditadura militar que durou cerca de 20 anos (de 1964 a 1985). Durante esse período o país foi submetido à imposição de um estado de exceção, com supressão dos direitos civis e ditadura militar.

⁵ O termo “inexpressividade” é utilizado pela pesquisadora no sentido de pouca expressão nos meios de divulgação de maior visibilidade.

processo criativo orientado para a alteridade, cuja busca se radicaliza no texto. Entretanto, ao assumir tal orientação poética, o compositor se expõe aos riscos da escritura e, em especial, da escritura que escreve o Outro.

Ao desenvolver uma tese também assumimos riscos e, um dos riscos que assumo nesta tese diz respeito ao paralelo que se abre entre o conceito de Rosto do filósofo e a obra poética do compositor, por onde perpassam diversas teorias, diferentes ideias e inúmeras polêmicas. Entretanto, como Magali Mendes de Menezes se justifica em seu texto *O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino*, também aqui me justifico e esclareço que o viés relativo ao conceito de Rosto empregado nesta tese é da ordem do apelo que se manifesta e clama por resposta individual, em decorrência do lugar único ocupado por quem é interpelado. Portanto, esse é já um parêntese dos muitos que se fazem necessários nessa trajetória percorrida em paralelo:

[...] tendo consciência de que desprezar um conceito do interior de uma obra é sempre arriscado, pois podemos perder o conjunto das reflexões que dão suporte a seu surgimento. Mesmo assim, assumimos esse risco, tendo o máximo cuidado de abrir parênteses, quando esses forem necessários, para ‘clarear’ um conceito que busca justamente fugir à luz. (MENEZES, 2008, p. 230)

Entre as motivações que me instigaram a estudar o tema da alteridade na poética de Chico Buarque estão:

a) Os estudos realizados enquanto escrevia minha dissertação de Mestrado intitulada “Recursos estéticos e alteridade: leitura interartes do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa”, defendida em dezembro de 2014.

b) As atividades do Grupo de Performance e Pesquisa *Poéticas Contemporâneas – Vivoverso*, que em 2014 realizou uma homenagem em comemoração aos 70 anos de Chico Buarque e 40 anos de seu disco *Sinal Fechado*.

O Grupo de Performance e Pesquisa Poéticas Contemporâneas – Vivoverso, desde a sua criação, em 2007, vem propiciando ampla reflexão, debate e pesquisas sobre a representação poética literária e contemporânea, por meio da performance, da música, da poesia e do trabalho crítico. Um dos autores teóricos muito requisitado no trabalho desenvolvido pelo grupo é Umberto Eco (2004), com seus estudos sobre a interpretação, em que a divide em três vetores de intenção: a *intention auctoris*, a *intention lectoris* e a *intention*

*operis*⁶. Considerando o pensamento de Eco, entende-se que um estudo baseado em alteridade no texto literário deve contemplar esses três vetores. E, por compreender a obra de Chico Buarque como “universal” e não “circunstancial” (em consonância com o pensamento do professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva⁷), deu-se a opção pelo livro *A Imagem do Som de Chico Buarque*, de Felipe Taborda (1999), como *corpus* desta tese. Sendo assim, a opção por este *corpus* se deve à possibilidade de verificar nas canções de Chico Buarque ali contempladas variação temporal e de interpretação visual, correspondendo à necessidade de representação dos três vetores de interpretação propostos por Eco (2004). Além disso, foram acrescentadas ao *corpus* duas canções que atendem a abordagens específicas a serem analisadas nesta poética do Rosto. São elas: “Minha história”, para suprir a necessidade de análise relativa à adaptação de música estrangeira feita pelo compositor, e “Angélica”, para verificar a transposição estética de fatos envolvendo pessoas reais.

No livro *A Imagem do Som de Chico Buarque* (1999), temos 80⁸ letras do compositor – aprovadas por ele para a realização do projeto –, e interpretadas visualmente por artistas brasileiros atuantes em artes visuais. As canções escolhidas para o projeto não pertencem exatamente a um grupo temático, pois contemplam variados temas e foram produzidas em diferentes épocas. Um dos critérios de seleção de artistas para participar do projeto era atender à necessidade de que fosse representada uma diversidade de campos criativos. Então, foram selecionados artistas atuantes em diferentes linguagens das artes visuais. A distribuição das canções para a interpretação visual produzida pelos artistas escolhidos foi feita por sorteio. Dessa forma, a opção por este *corpus* ocorre devido à possibilidade de fazer averiguações da tese por meio da análise de canções produzidas em diferentes épocas da vida profissional do compositor e cujas interpretações contemplam uma variedade de olhares expressos em diferentes mídias.

O livro *A Imagem do som de Chico Buarque* nos proporciona verificar o movimento de extensão do texto para além da voz e da musicalidade, alcançando, também o campo visual. Este alcance visual propõe novas significações no espaço/tempo e evidencia a condição paracrônica da obra de Chico, amplamente teorizada por Costa (2004). Os sentidos das canções de Chico Buarque, por seu caráter atemporal, comportam assimilações que ultrapassam épocas e contextos. Dessa maneira, a análise das canções associadas às imagens

⁶ Conforme ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Tradução dos termos: intenção do autor, intenção do leitor e intenção da obra.

⁷ Em SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974, p. 13.

⁸ Ver tabelas demonstrativas no anexo p. 340 em diante.

remete à discussão sobre a temporalidade, nos impulsiona para além do tempo linear e cronológico, ordenado pelo texto, e nos lança ao estatuto do atemporal e do contratemporal. Em outras palavras, por meio da associação imagem/texto constatamos aquilo que é prerrogativa da poesia: o apontar ao não dito, ao devir, ao que está por dizer. Uma vez que a obra se sobrepõe ao seu criador, ela é movimento constante ao infinito que é o Outro, dentro da obra e fora dela, na sua disseminação.

A disseminação da obra, que acontece no espaço e no tempo, percorre lugares, pensamentos e subjetividades multifacetadas, ocorre dentro de uma abertura para o futuro, franqueando a possibilidade do novo. Ao apresentar a transposição das canções de Chico Buarque para imagens, a obra *A Imagem do Som de Chico Buarque* é chamada por Juliana Cavalcanti Figueirêdo e Marcelo Pessoa (2012) de crônicas-imagens. Nesse mesmo sentido, a pesquisadora Míriam Bevilacqua Aguiar,⁹ em tese de doutorado, analisa canções do compositor que retratam e avaliam o cotidiano da sociedade brasileira e como essas canções, pela estrutura do texto, a escolha da temática e o compromisso com a realidade de seu surgimento se assemelham a crônicas. A crônica, tipo narrativo de texto curto, de assimilação mais imediata e cotidiana, demonstra bem a característica dinâmica da obra de Chico Buarque, em progresso e com o estatuto de ser reinventada. Nesta tese observamos que as ideias e os conceitos em destaque nas obras do compositor são analisados, discutidos, reinventados e até contestados pelas imagens que as ilustram. Assim, para além do estatuto de crônica, as interpretações que os artistas visuais fornecem às canções de Chico, por meio de imagens, transmitem uma diversidade de significados intermediários.

Algumas dessas imagens parecem retratar a canção de forma literal, acomodando à linguagem visual a mensagem mais direta que a letra transmite. Por outro lado, encontramos imagens que se distanciam da mensagem original da canção, e necessitam de uma análise mais detida em relação ao contexto de inovação que elas adicionam à mensagem. Há uma variedade de suportes, técnicas e meios empregados na elaboração das obras, o que também exerce influência sobre a significação de cada imagem¹⁰. Trata-se de um processo contemporâneo caracterizado pela interdisciplinaridade e desenvolvido por meio de processos intermédias.

⁹ AGUIAR, Miriam Bevilacqua. Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. 2014. 240 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo-SP, 2014.

¹⁰ Observar no anexo gráfico ilustrativo das mídias empregadas na elaboração das obras visuais do projeto. p. 320/ 321.

Entretanto, destaca-se aqui a imagem como ilustração das letras poéticas, elemento norteador de sentidos para a composição da obra ilustrada. À canção, que já apresenta caráter híbrido, agregam-se os sentidos suscitados pelas imagens visuais. Nesse contexto, as obras são analisadas como um conjunto significativo no campo das intermedialidades. No sentido físico do termo, uma mídia se refere ao suporte no/com o qual se processa a criação artística, que pode ser desde o próprio corpo até a tinta, o pincel, o tecido, a câmera de vídeo, os instrumentos musicais e as novas mídias digitais. Na contemporaneidade, o termo “mídia” ganha ainda estatuto de “arte” em geral. O estudo das intermedialidades abrange, portanto, os processos interartes, juntamente com as mídias e seus textos.

Irina Rajewsky (2012) subdivide os fenômenos intermidiáticos em três categorias, de acordo com o foco de sentido restrito que os resultados das relações intermídias apresentam. Dessa maneira, a primeira categoria se refere ao processo de produção intermídias, quando temos um produto de mídia transformado em outro. Um exemplo de fenômeno intermidiático que pode ser disposto nessa categoria é a adaptação literária, como a transposição de um romance para uma mídia audiovisual (cinema, televisão, vídeo). Nessa categoria, o foco se encontra no processo de transformação de um produto para concretização em outra mídia. A segunda categoria ocorre quando duas mídias se juntam para formar outra, numa combinação de mídias distintas num mesmo produto. Nessa categoria, o foco se encontra no resultado obtido da combinação de mídias, como, por exemplo, a *performance* e a ópera. A terceira categoria diz respeito às referências intermidiáticas, quando uma mídia usa de seus próprios meios para se referir a outra mídia. O foco desse tipo de intermedialidade se encontra no sentido, como por exemplo, a referência de um texto literário em um filme, ou a musicalização de um poema.

Com isso, a abordagem das intermedialidades nesta tese, em sentido amplo, se orienta pela noção de que esse termo se refere a todos os tipos de relação entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes, e ainda entre mídias e artes em geral. Em sentido restrito, as imagens ilustrativas das canções analisadas podem ser enquadradas numa das categorias proposta por Rajewsky (2012), a depender do tipo de relacionamento que a obra visual estabelece com a canção. Assim, as imagens apresentadas para o projeto *A imagem do som de Chico Buarque* apresentam aspectos de referência intermidiática, uma vez que, por seus próprios meios, buscam referência de sentidos em outra mídia, ou seja, a canção. Entretanto, conforme a relação de sentidos estabelecida entre obra visual e canção, cada obra pode ser categorizada em um campo específico de fenômeno intermidiático. Ao se pensar essa classificação, o que

se pretende é a ancoragem em estudos teóricos consistentes que possibilitem a análise e elucidação da complexidade de elementos observados, bem como fomentar a discussão dos principais problemas em relação aos estudos das intermedialidades.

Considere-se que as imagens suscitam uma discussão sobre *o dizer e o dito*, como percurso contínuo da obra de arte no tempo, possibilitado pela alteridade. O tempo é promovido pela alteridade, na medida em que o Eu, finito, é lançado à ideia de infinito por meio da relação Eu-Outro. Então, existo em relação ao Outro que expande a minha existência no tempo, enquanto outro. Conforme o pensamento de Lévinas, o tempo vivido, experimentado, é uma consciência advinda da experiência do sujeito em relação com a exterioridade, com o diferente, com a alteridade. A experiência mais profunda do tempo, conforme o filósofo, ocorre em relação com o Outro, de forma inesperada e incontrolável. O que torna relevante as análises das imagens produzidas a partir das canções de Chico Buarque é justamente essa relação do sujeito com a exterioridade, destacando-se o registro dessa relação, por meio da imagem. Nesse registro, observamos a conscientização do tempo, a partir do relacionamento com a alteridade. A fim de se delinear o estatuto dessa relação, buscamos compreender a noção de alteridade no pensamento contemporâneo.

Os estudos sobre alteridade nos séculos XX E XXI têm buscado se desviar da percepção ontológica prevalecente na filosofia ocidental desde Descartes (1637)¹¹. Ao tentar estabelecer todos os fenômenos dentro de um esquema lógico-matemático, o racionalismo moderno chegou aos extremos da primazia da razão em detrimento da experiência sensível. Entretanto, o racionalismo esbarra nas limitações do raciocínio, que não é capaz de dar conta de todos os fenômenos, demonstrando falhas em áreas cuja acuidade sensível se torna um desafio ao pensamento racional.

As ideias relativas à alteridade sofreram grande influência do racionalismo no pensamento ocidental, que buscou priorizar a filosofia ontológica e, assim, acabou por estabelecer a primazia do Eu em detrimento do Outro.¹² Ao tentar encaixar o Outro dentro da consciência do Eu, o que se conseguiu foi controlar, dominar, domesticar o Outro, identificar-se com ele, mas, de modo algum, apreendê-lo. Muitas vezes, o que se denominava Outro era, na verdade, apenas uma variada manifestação do Mesmo. E este Mesmo tinha procedência, gênero, sexualidade, etnia, formação e classe social bem definidos. Tudo o que não se

¹¹ Obra “O discurso do Método”, em que o autor lança a célebre sentença: “penso, logo existo.”

¹² Os conceitos Eu, Outro, Rosto, Ente, Ser, Alteridade, Responsabilidade, são expostos nas obras de Lévinas com a primeira letra em maiúscula, a fim de diferenciar suas ideias em relação a esses conceitos do uso comum e, por esse mesmo motivo, neste trabalho buscamos seguir essa premissa.

encaixava nos padrões do Mesmo pertencia a uma alteridade exótica e subalterna, a qual deveria ser domesticada ao ponto de se adequar aos preceitos do Mesmo.

O individualismo anuncia uma ideia de liberdade e autonomia bastante atraente, necessária, por certo, para se romper com certos tipos de autoritarismos e com pensamentos totalizantes. Contudo, o pensamento individualista traz problemas em relação à invocação da ideia de um Eu central que se autoconstitui e tudo constitui a partir dele mesmo. Um problema capaz de afetar a percepção da alteridade no mundo contemporâneo, pois ao constituir o mundo a partir de si mesmo, o indivíduo está, na verdade, negando a alteridade. A consequência disso é o surgimento de diversos grupos formados por afinidades de pensamentos e ideais em que impera o reducionismo da alteridade ao Mesmo, enquanto se afasta o confronto com o Absoluto Outro. O diferente, aquele que não pertence ao grupo, à mesmidade, é visto como ameaça.

O filósofo lituano, Emmanuel Lévinas considera a diferença de forma ética e responsável, rompendo com diversas teorias reinantes no pensamento ocidental. Lévinas rompe com o racionalismo, com a unidade, com a totalidade. Para ele o ser humano surge da solidão absoluta, sem pai, sem unidade, sem totalidade, sem racionalidade universal, sem nenhuma definição prévia do que se deveria ser humano. Essa solidão absoluta forma um abismo entre um ser humano e outro, o qual não é possível transpor. Sendo assim, como então, se resolve a questão da alteridade no pensamento de Lévinas? Ele propõe a transcendência, a metafísica como aquilo que está além do abismo que me separa do Outro e, então, apresenta o conceito de Rosto.

Uma vez que não há ideia ou experiência capaz de promover aproximação com o Outro, só resta a possibilidade de que o Rosto se manifeste a partir dele mesmo. O Rosto é, pois, revelação, epifania. Não se trata de uma pintura, de um retrato, de uma forma estética e plástica da face de alguém, mas da face humana que se coloca diante de mim como apelo ético. Apelo a que se cumpra um mandamento: “não matarás.” É também um pedido de clemência, para que o Outro não seja ignorado, apagado ou dominado. O Rosto é, portanto, apelo ético que se manifesta a mim e clama pela preservação de sua existência. Algo que se manifesta individualmente a mim em decorrência do lugar que ocupo, e que me vem como Rosto, como apelo, ao qual me sinto impulsionado a responder: “eis-me aqui”, ainda que essa resposta me exponha a riscos.

O lugar que o artista, poeta, compositor, cancionista ocupa na sociedade é um lugar privilegiado de fala. Sendo assim, o artista ocupa um espaço no campo literário que lhe

oportuniza obter legitimação de voz. E, sem negar as contaminações ideológicas e as diversas disputas deflagradas neste campo, em muitos casos o artista empresta a sua voz àqueles que se encontram sem condições, por qualquer motivo, de se expressar. Outras vezes, verifica-se a exotopia¹³, já que o artista ocupa um lugar específico, do qual consegue acessar uma perspectiva que reconhece, acolhe e analisa aspectos do Outro que ele não poderia acessar do lugar onde se encontra. Justamente neste ponto se aprofundam os problemas de representação do Outro, ao abranger aspectos políticos, sociais e circunstanciais que avaliam, legitimam e disseminam discursos, estereótipos, preconceitos, entre outros. Contudo, a escrita continua sendo uma forma de dizer o Outro e, sendo assim, há que se pensar sobre quando e como essa representação pode ser feita de forma a expressar um olhar sobre o Outro menos contaminado por preconceitos ou por desejos autoritários de dominação.

A Literatura busca acessar o humano por meio da linguagem, mas a linguagem é um fenômeno sociocultural, muito dinâmico, porém limitado. Sabemos que ela não dá conta da totalidade de uma vida, e isso se torna um desafio para o escritor. O desafio de utilizar-se dos recursos da linguagem de maneira que, afinal, sobressaia-se menos a linguagem e mais o humano. A organização da linguagem poética requer uma elaboração mais refinada, com uso de figuras de linguagem, imagens, sugestões, conotação. Por se tratar de mensagem que adota o uso da função poética, o desafio está, sobretudo, no embricamento dos recursos estilísticos empregados na elaboração do texto à extração das ideias, dos pensamentos, dos comportamentos, das ações e reações, enfim, do espírito humano. A escrita emerge da solidão, do *il y a*¹⁴ e conclama um autor a dá-lhe o acabamento, movimento primeiro, indispensável a sua existência.

Considerando-se a poética como arte de elaborar, compor e ressignificar os elementos semânticos para promover a manifestação de uma realidade, a poética do Rosto seria, então, aquela que busca possibilitar a expressão da realidade do Outro por meio da linguagem. De forma similar à manifestação do Rosto como epifania, também a linguagem se manifesta a partir de si mesma, pela interminável cadeia de enunciados que possibilitam à língua penetrar na vida.¹⁵ Mas o Outro, conforme Lévinas, é o infinito e, dessa forma, não cabe nas limitadas fronteiras da linguagem. Seguindo o pensamento do filósofo que eleva a ética acima do ser, a

¹³ Conceito de Bakhtin (2000), etimologicamente, a palavra é formada pelo prefixo “ex”, que significa fora e “topos”, que significa lugar. Portanto, lugar externo, diz respeito ao olhar que o outro consegue ter de mim e que eu mesmo não poderia ter.

¹⁴ O “il y a”, conceito fundamental do pensamento de Lévinas, refere-se à condição humana em seu momento impessoal de haver, anônimo, indefinido.

¹⁵ Conforme pensamento de Bakhtin em relação à linguagem (2000, p.282).

poética do Rosto provém não de uma ontologia do Outro, mas de uma responsabilidade ética do sujeito em relação ao Outro.

Pergentino Pivatto (FFCH/PUCRS), na palestra *Ética e diferença no pensamento contemporâneo*¹⁶, explica que a ética em Lévinas não provém da racionalidade, nem das negociações, nem das relações de poder, mas do apelo do Rosto que clama: “não matarás”. Longe de negar as disputas sociais, políticas e ideológicas do campo literário e menos ainda os problemas concernentes à representação do outro, uma poética do Rosto atende ao apelo do Rosto que diz: “não me deixe morrer.” Este apelo abre a consciência do Eu e lhe chama à responsabilidade. Responsabilidade de ordem individual e não intercambiável, pois provém do lugar que o sujeito ocupa no mundo. A resposta do Eu perante o apelo do Rosto é: “eis-me aqui”. Se não respondo ao apelo, cometo assassinato.

O objetivo deste trabalho é, portanto, defender a tese de que as canções de Chico Buarque formam uma poética do Rosto, pois respondem ao apelo da alteridade por representação poética responsável, ao qual o poeta responde: “eis-me aqui”, ainda que para isso tenha de enfrentar os riscos que essa atitude comporta. Isso não significa que as letras poéticas do compositor não apresentem problemas de representação, mas que é possível verificar nelas um movimento em direção ao Outro como resposta ética ao apelo do Rosto.

A estrutura desse trabalho compreende quatro capítulos nos quais as ideias vão sendo apresentadas e desenvolvidas juntamente com a análise das canções e das obras visuais que as interpretam. Para fins de embasamento teórico, fazemos inicialmente uma revisão da literatura concernente aos assuntos que serão abordados durante todo o texto, como alteridade, exotopia, representação, enunciação, interpretação, imaginário, autoria, ética. Todos estes assuntos são considerados imprescindíveis aos estudos sobre a possibilidade de uma poética do Rosto. Cada um deles será abordado tendo como fio condutor o pensamento de um autor teórico de referência, quais sejam: Emmanuel Lévinas (alteridade, ética), Mikhail Bakhtin (enunciação, exotopia, autoria, representação, alteridade, dialogismo), Blanchot (escritura, autoria, alteridade), Umberto Eco (interpretação, representação), Gilbert Durand (imaginário), Roland Barthes (autoria), Séan Burk (autoria, ética).

O primeiro capítulo recebe o título de *Perfil – Articulações entre Sujeito e Linguagem na Poética do Rosto*, por conter as considerações gerais acerca do assunto da tese. Buscamos apresentar o perfil do artista, Chico Buarque, com sua obra sempre em progresso ao longo do tempo, sendo reinventada, e sua importância na cultura brasileira. Neste primeiro momento,

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=usbBdOaDg2Y>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

há apresentação das ideias principais que nortearão a tese, fornecendo informações sobre a fundamentação teórica que nos auxilia a refletir sobre o surgimento de uma poética do Rosto na obra do compositor. Embora os assuntos abordados sejam diversos e complexos, neste capítulo pretendemos verificar como que, por meio da linguagem, com seu complexo sistema de enunciação, o autor intenta a representação do Outro. E, uma vez iniciado este trabalho de representação, quais são os problemas que afetam a elaboração da obra, tais como as interferências do imaginário, seu contexto de produção e os conflitos próprios do campo literário. Sendo assim, o primeiro capítulo é dedicado à revisão da literatura e aos esclarecimentos sobre como cada um dos assuntos relacionados ao tema principal (poética do Rosto) dão suporte ao desenvolvimento da ideia.

O segundo capítulo recebe o título de *Ângulo – Rosto, Exotopia, Caleidoscópio*, pois pretende abordar mais detidamente o tema da alteridade e exotopia nas canções de Chico Buarque, em consonância com as obras visuais que as interpretam. Aqui, os principais assuntos abordados são representação e interpretação. Intentamos verificar nas letras poéticas e nas obras visuais correspondentes as perspectivas e mudanças de perspectivas em relação ao Outro. Relacionamos a *intention auctoris*, a *intention lectoris* e a *intention operis*, vetores de interpretação propostos por Eco (2004), aos estudos sobre alteridade, exotopia e autoria, a fim de averiguar perspectivas diversas, dentro e fora da obra, sem deixar de pensar a respeito dos limites da interpretação. Buscamos nas letras poéticas uma abertura que possibilite a contemplação da alteridade do autor, do personagem e do leitor. Analisamos neste capítulo o olhar do autor sobre o Outro, os olhares dos leitores sobre sua obra e o que a obra revela de si, enfim, os diversos olhares em relação ao Outro, encontrados na obra *A Imagem do Som de Chico Buarque*.

O terceiro capítulo recebe o título de *Tarja preta nos olhos – Sobre ver e ser visto* e pretende analisar mais detidamente as letras poéticas que representam o Outro marginalizado, excluído, perseguido, destituído de voz. Sempre em consonância com as interpretações visuais correspondentes, neste capítulo refletimos sobre as dificuldades e divergências em ver e imaginar o Outro. Os problemas de emprestar a sua voz a quem se encontra sem possibilidade de falar por si, as interferências do imaginário na produção artística e a exposição aos riscos da interpretação, do uso e dos abusos do texto são tratados neste capítulo sob o viés da representação de grupos marginalizados. A questão central a ser verificada é o papel do autor e da obra em contexto de silenciamento de vozes, subalternidade e exclusão social.

O quarto capítulo recebe o título de *Rosto – O impossível desvio*, porque procura consolidar as razões defendidas na tese por que as canções de Chico Buarque formam uma poética do Rosto. A abordagem neste capítulo é baseada nos conceitos defendidos por Lévinas em relação à responsabilidade ética, à interpelação do Rosto e ao Outro como infinito. Atendendo ao apelo do Rosto, o autor responde com o que ele possui de exclusivo e que o coloca em posição de atender a este apelo: a sua obra. Mas, ao assumir essa responsabilidade ética, o autor também esbarra nas limitações da linguagem, na sua condição humana suscetível ao erro e no julgamento da sociedade que recebe a obra. As noções de “inacabamento”, “ato responsável” e “não álibi” de Bakhtin são imprescindíveis para a elaboração das ideias apresentadas.

Além disso, recorreremos também aos estudos de Blanchot quanto ao tipo de relacionamento possível entre autor, texto, escritura e obra. Buscamos dissertar sobre os percalços inerentes à escritura para relacioná-los à perseverança em se produzir uma poética do Rosto ao longo do tempo. Esse e outros problemas que envolvem a obra de arte em seu movimento constante entre o *dizer* e o *dito* são abordados de forma distinta pelos três teóricos em questão. Portanto, as ideias elaboradas e desenvolvidas por Lévinas, Bakhtin e Blanchot fornecem o suporte teórico necessário para o embasamento e definição desta tese.

1. Perfil – Articulações entre Sujeito e Linguagem na Poética do Rosto

“Soprei seu rosto sem pensar/E o rosto se desfez em pó”¹⁷



Figura 1 – Imagem ilustrativa do autor

* Imagem retirada do livro *A Imagem do som* de Chico Buarque

¹⁷ Versos da canção “A moça e o sonho”.

As canções de Chico Buarque abordadas neste estudo retratam a diversidade e a diferença, dando voz a personagens das mais diversas categorias. Trata-se de uma produção poética inclusiva que nos permite reconhecer, entre tantos “Outros”, a alteridade de sujeitos “sem rosto,” cuja subjetividade parece ser ignorada ou negligenciada numa sociedade que tende a padronizar comportamentos socialmente aceitos, deixando à parte os sujeitos que escapam à imposição desse padrão. Pelas expressões radicais de alteridade reconhecidamente observadas nas obras do compositor em diversos estudos e livros publicados¹⁸, analisaremos sua obra como sendo uma composição poética do Rosto.

O título desse trabalho apresenta a palavra (Po)ética com a primeira sílaba entre parênteses para destacar a palavra “ética.” Isso significa que este estudo aborda a questão da ética da alteridade relacionada à produção, divulgação e interpretação da obra literária. A compreensão de ética neste estudo é fundamentada no pensamento do filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995), que faz uma crítica à filosofia ocidental; destituindo a ontologia de seu lugar de destaque no pensamento filosófico, para em seu lugar instituir a ética como primazia. Lévinas, assim como também Bakhtin, desmontam as bases do Eu central e colocam no centro a relação entre o Eu e o Outro, dando primazia à alteridade. Dessa forma, o sujeito ético é aquele que reconhece a primazia do Outro no relacionamento com o Eu, pois a ética antecede o ser. Lévinas não estabelece regras a serem seguidas e nem sua ética pode ser confundida com a moralidade. A ética de Lévinas se dá por meio do relacionamento humano e decorre da epifania do Rosto.

A noção de Rosto delineada nesta tese provém do pensamento do filósofo, ou seja, alteridade radical que se revela como epifania. Não se trata de uma pintura, de um retrato, de uma forma estética ou plástica da face de alguém, e nem de conhecimento anatômico, mas da face humana que se coloca diante de mim como apelo ético. Apelo a que se cumpra um mandamento: “não matarás.” É também um pedido de clemência, para que o Outro não seja ignorado, apagado ou dominado: o Rosto, como apelo ético, que se manifesta e clama pela preservação de sua existência. Lévinas usa a expressão bíblica “não matarás” em sentido

Alguns exemplos:

FONTES, M. H. S. *Sem fantasia. Masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

¹⁸ MENESES, A. B. de. *Figuras do feminino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ampliado, incluindo a questão na perspectiva de não se interpor contra a existência do diferente para apagá-la.

Estudiosos dos textos de Lévinas também costumam atribuir a escolha do termo Rosto à tradição bíblica e judaica, levando em consideração a origem judaica do teórico. Entretanto, sua obra acabou influenciando muitos pensadores cristãos e “mostrou a possibilidade de fazer uma reflexão séria e valiosa a partir da inspiração bíblica, considerando tais textos não menos ricos em experiência humana e sabedoria do que os escritos gregos e outros”, como afirmou Pergentino Pivatto, em entrevista à Revista IHUon-line (2008).

Dentro desta perspectiva ética de relação com o Outro é que inserimos a poética de Chico Buarque. E situamos essa perspectiva em relação ao contexto de origem do autor, um ambiente em que o conhecimento, a preocupação sociocultural do país, a música e a arte em geral estavam presentes. Considere-se que o contexto de vida, desde o nascimento, foi determinante para que a sua obra atingisse consagração, inclusive, como obra literária brasileira de destaque, com centenas de estudos produzidos sobre ela. Logo no início da infância de Chico, o pai, Sérgio Buarque de Hollanda, foi nomeado diretor do mais importante museu de história de São Paulo, o Museu do Ipiranga. É inegável que o autor teve uma boa formação intelectual desde a infância e esteve sempre voltado para questões cruciais da história do povo brasileiro, assim como para os problemas que perpassam a nação numa perspectiva histórica, sociológica e cultural.

Os primeiros contatos do autor com os estudos literários ocorreram por meio da produção de crônicas no Colégio Santa Cruz, fundado por padres canadenses. Além disso, também havia o incentivo à leitura dos clássicos da literatura mundial em sua casa, onde livros eram espalhados por todos os cômodos, até mesmo no banheiro¹⁹. E nesse ambiente de intensa atividade intelectual, o autor teve contato também com a música. Da união de todas essas influências, percebemos o contexto mais propício para uma produção poética rica e engajada com as questões que envolvem não só o cotidiano, mas também os grandes conflitos do país, sobre os quais se debruçam políticos, historiadores e sociólogos. Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna:

Um psicólogo social ou mesmo um sociólogo que queira analisar as modificações impostas ao povo brasileiro a partir de 1964 encontrará seu melhor documento não nos editoriais, livros e discursos de políticos, mas nos fenômenos que se manifestam na música popular brasileira. (SANT’ANNA, 2013, p. 174).

¹⁹ Conforme *Chico Buarque para todos*. Livro eletrônico, posição 297.

A produção poética de Chico Buarque, circunscrita a partir de meados dos anos de 1960, carrega essa marca de documento histórico, registro concreto de um fenômeno que se desencadeou devido a um contexto específico, mas que se propagou e se prolonga no tempo devido ao caráter existencial e universal. Por meio da MPB, o compositor derrama sua sensibilidade, elaborando esteticamente, por meio da linguagem escrita e sonora, os conflitos e emoções que traçam um perfil do povo brasileiro. Como representante vivo de uma geração de compositores preocupados com as questões mais caras à nação brasileira, Chico Buarque segue produzindo uma poética do Rosto que pode ser o seu Rosto, de leitor, o meu, o daquela mulher que foi embora para o exterior, do pedreiro, do malandro, do guri no sinal fechado, de Bárbara, Bia e Geni, das caravanas e da banda que passam, dos mascarados do carnaval, enfim, da sociedade brasileira.

Muitas questões precisam ser levantadas e esclarecidas quanto a deslindar os percursos que perpassam a tese formulada a respeito de uma poética do Rosto percebida na obra de um autor. Em princípio, precisa-se identificar quais caminhos filosóficos devem ser percorridos a fim de se obter a instrução necessária para se compor esse entendimento. Considerando-se que uma poética do Rosto relaciona-se com um fazer poético em que se destaca uma expressão radical de alteridade, somos lançados aos estudos sobre alteridade desenvolvidos por autores contemporâneos. Com isso, torna-se relevante apresentar informações sobre o teórico que fundamenta a tese, tendo em mente que alguns acontecimentos históricos de seu contexto de vida exerceram forte influência no desenvolvimento de sua obra.

1.1 Perfil filosófico – Lévinas e a ética da alteridade

O filósofo Emmanuel Lévinas nasceu em Kaunas, Lituânia, em 1906, era filho de um livreiro e, desde cedo, teve contato com os clássicos da literatura russa, como Puchkin, Gógol, Lermontov, Tostói e Dostoiévski. Inclusive, Dostoiévski é bastante citado em suas obras, principalmente com o intuito de ilustrar o sentido de responsabilidade a que ele se referia em seus estudos. Por volta dos oito anos de idade, Lévinas vive sua primeira experiência traumática de guerra, quando os judeus estavam sendo expulsos da Lituânia e a família se viu obrigada a emigrar para a Ucrânia. Aos vinte e três anos, sua família retorna para Lituânia, e o filósofo se radica na França, estudando filosofia na Universidade de Estrasburgo. Entre 1928-1929, transferiu-se para Friburgo para participar de seminários com Husserl e com Heidegger, na Brisgóvia. Em 1930 concluiu seu doutorado em filosofia com a tese *La théorie de*

l'intuition dans La phénoménologie de Husserl, obra premiada pelo *Institut de France*. Tornou-se crítico de Heidegger, com a obra *Totalidade e Infinito*, de 1961, e um dos primeiros introdutores da fenomenologia husserliana na França.

As críticas de Lévinas a Heidegger se devem não somente ao seu pensamento, que coloca a ontologia como filosofia primeira, mas também em relação à posição política do filósofo, que se mostrou condescendente com o nazismo. Sem deixar de expressar admiração pelos seus trabalhos, especialmente em *O ser e o Tempo*, Lévinas se afasta da proposta heideggeriana em relação à ontologia ocidental, a qual considera como filosofia do poder:

A crítica Lévinasiana à ontologia, que se estende principalmente à vertente heideggeriana, demonstra que a compreensão racional do ser não deu conta da amplitude do humano, sobretudo no horizonte da relação com o outro. Conforme apurou Lévinas, “Heidegger, como toda a história ocidental, concebe a relação com outrem como cumprindo-se o destino dos povos sedentários, possuidores e edificadores da terra. A posse é a forma por excelência sob a qual o Outro se torna o Mesmo, tornando-se meu”. Portanto, trata-se de uma filosofia alinhada à dinâmica do poder, o qual desembocou no totalitarismo, no imperialismo, na inumanidade do eu em relação ao outro (COSTA, 2000, p. 24).

Em 1939, Lévinas vive sua segunda experiência traumática de guerra, o que marcará definitivamente as obras posteriores. Com a deflagração da guerra, o autor é capturado e feito prisioneiro em um campo de trabalho forçado, tendo escapado de ir para um campo de concentração apenas porque atuava como tradutor na guarda francesa. O exílio durou cinco anos e, no cativeiro, escreveu grande parte de sua obra: *L'existence a L'existant*, publicada dois anos após o fim da guerra (1947). Prisioneiro, experimenta os impactos da dominação do homem sobre outros homens, a imposição do sofrimento, da separação e da morte. Enquanto toda sua família que ficara na Lituânia foi morta pelos nazistas, na França, a esposa e filha escapam com a ajuda do amigo Maurice Blanchot, que conseguiu refúgio para elas num mosteiro das irmãs Vicentinas de Órleans. Sobre a condição de injustificável privilégio pela qual escapou de ter o mesmo destino dos seis milhões de judeus mortos, Lévinas se pronuncia com poucas palavras, em diálogo com F. Poirié:

Eis-me de imediato restringindo a uma condição especial: declarado como Judeu, mas poupado pelo uniforme ao destino dos deportados, reagrupado com outros judeus num comando especial. Trabalhando – separado dos outros franceses – na floresta, mas aparentemente beneficiando das disposições da Convenção de Genebra que protegiam o prisioneiro. (E. Lévinas in F. Poirié, Emmanuel Lévinas. *Qui êtes-vous?*, p. 84).

Depois, entre 1946 a 1964, Lévinas assume a direção da Escola Normal Israelita Oriental de Paris e publicou a obra *Totalidade e Infinito*. Posteriormente, leciona na universidade de Poitiers (1964-1967), na de Paris-Nanterre (1967-1973) e na de Paris-Sorbonne (1973-1984). Recebeu o título de *Doctor Honoris Causa* em Filosofia e Teologia no período em que foi professor convidado das universidades de Louvain e Leiden. Foi ainda professor convidado da Universidade Utrecht e Universidade Hebraica de Jerusalém. Em 25 de dezembro de 1995, falece em Paris aos oitenta e nove anos.

Sobrevivente do contexto de guerra, violência e totalitarismos do Século XX, sua obra exprime o desejo de romper com todo pensamento que justifique, de forma expressa ou veladamente, a dominação de um ser humano sobre outro. Vivenciou a guerra do lado daqueles que estavam sendo ameaçados, subjugados, presos, dominados. Seu livro *Autrement qu'etre* (1974) é dedicado à memória dos seis milhões de judeus assassinados pelo nacional-socialismo durante a Shoah (Holocausto). Viveu num século turbulento, num contexto que fez dele vítima e testemunha da violência e da desumanização do outro. Conforme ele mesmo declara:

Século que, em trinta anos, conheceu duas guerras mundiais, os totalitarismos de direita e de esquerda, hitlerismo e stalinismo, Hiroshima, o Goulag, os genocídios de Auschwitz e do Cambodja. Século que finda na obsessão do retorno de tudo o que estes nomes bárbaros significam. Sofrimento e mal impostos de maneira deliberada, mas que nenhuma razão limitava na exasperação da razão tornada política e desligada de toda a ética. (IHU-ON-LINE, 2008).²⁰

Lévinas aponta para os problemas relativos ao uso da razão exacerbada, ao racionalismo que impõe uma forma de pensar acima de qualquer outra, os totalitarismos; a razão desligada da ética, que tudo justifica em nome de avanços tecnológicos, econômicos, científicos. O ser humano reduzido à condição de experimento, de coisa, de matéria prima para as fábricas de fertilizantes e outros produtos, como ocorreu durante o período nazista. A razão, desligada da ética, que conseguia justificar o debruçar de homens cultos e inteligentes sobre estudos e pesquisas para se alcançar modos rápidos, eficazes e econômicos de extermínio de outros homens.

Em confronto com o pensamento ocidental que coloca a ontologia como primazia, Lévinas propõe uma nova forma de se pensar o sentido humano, colocando a ética como filosofia primeira, ou seja, a ética como ponto de partida para toda filosofia. A manifestação

²⁰ Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2223-biografia-5>. Acesso em 15/jul/2018.

do ser em si, pleno, racional e autossuficiente é problematizada pelo filósofo como um “mal estar” que atinge inúmeras situações na vida moderna. Ele aponta para a necessidade de evasão do ser, um movimentar-se para além de si mesmo. Levando em consideração a complexidade das relações humanas, rompe com as ideias de um Eu central que determina a si mesmo e aos outros conforme o seu pensamento. Afinal, a consciência de si se converte em consciência de tudo, e as relações tendem a desembocar sempre na relação do Eu consigo mesmo. Lévinas traz a ideia de que o Outro é o infinito e, sendo assim, não cabe na limitada consciência do ser. Em vez do ser imanente, ele propõe a transcendência do Rosto.

O conceito de Rosto que Lévinas propõe diz respeito a algo além da aparência física, de uma descrição fenomenológica, mas ao que se manifesta. E essa epifania do Rosto não se manifesta na imanência, mas na transcendência, porquanto o Outro, infinito, encontra-se além das percepções de sentidos ou cognitivas do Eu. O Rosto é exterioridade e, sendo assim, não se acomoda na interioridade do Eu, nem pode ser aprisionado à totalidade do Mesmo. Para Lévinas a filosofia ocidental se baseia numa ontologia, em que o Ser pretende deter o saber absoluto e, então, reduzir o outro ao Mesmo. As consequências disso são o pensamento totalitário, o primado do Eu sobre o Outro, a percepção do Outro como “outro eu”, o mesmo de mim mesmo. Esse pensamento busca abarcar toda exterioridade no interior de uma consciência, o que implica neutralizar a alteridade e assentar o domínio do Mesmo. Tudo isso reverbera em algum tipo de violência contra o Outro.

Ao neutralizar a alteridade humana, reduzindo-a à mesmidade, e considerando-se o pensamento ontológico como critério ético, tem-se como resultado o domínio e a violência. Há aí um campo propício para a redução do Outro a um conceito determinado por um Eu central. A singularidade do Outro é apagada, lhe é usurpado o poder de se apresentar, porque no lugar disso é colocado o conceito de um Eu totalizante. Aí não há Rosto possível, mas tão somente as conjecturações do Eu sobre o Outro. Essa situação é propícia para se estabelecer o domínio sobre o Outro, para a admissão de tratamentos violentos, desumanos e cruéis que buscam se justificar pela utilidade, instrumentalidade do Outro ao Mesmo.

Contra a imposição da totalidade, Lévinas assevera o acolhimento do Outro como Rosto. Em vez do pensamento ontológico totalizante, a abertura à exterioridade. Não mais o Eu central que determina o Outro conforme a sua consciência, mas a hospitalidade que lança um olhar para fora de si e assim se abre ao Outro como ele se apresenta. Segundo as próprias palavras do filósofo, “o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, Rosto” (LÉVINAS, 1980, p. 37). Assim, a ideia de Rosto

ultrapassa a noção de todo conhecimento epistemológico, admitindo o termo epifania. O Rosto se apresenta como epifania porque se trata de revelação desprovida das suposições, conjecturas, experimentações do Eu. Em outras palavras, o Rosto se revela por si, sem necessidade de mediação da consciência do Eu. A relação com o Rosto ocorre por meio do desejo e não do conhecimento. O movimento que se abre à epifania do Rosto é o desejo do infinito.

A ideia de infinito cartesiana é ressignificada em Lévinas, que a entende como negação de qualquer pensamento totalizante e centralizador, enquanto aponta uma direção para fora do Mesmo. Essa experiência de evasão do ser em direção ao Outro é o desejo do infinito, porque o ser não basta a si mesmo e, então, tem uma necessidade insaciável do Outro, a confirmar sempre e cada vez mais essa necessidade. Nessa filosofia o infinito se traduz pela busca de novos horizontes, além de mim mesmo; é transcendente. O Outro é sempre Outro, irreduzível ao Eu ou à homogeneidade do Mesmo. A relação do Eu com o Outro se dá, portanto, face a face, por meio da interpelação do Rosto.

A manifestação do Rosto é análoga à palavra, é verbal, irrompe da alteridade infinita e absoluta a clamar por uma conduta ética em relação à sua existência. O Rosto se manifesta além de qualquer forma ou mediação e, nessa perspectiva, trata-se de uma fala silenciosa. A violência do face a face diz-se antes mesmo que qualquer palavra seja pronunciada. A epifania do Rosto, que impõe a presença do infinito do Outro, diz respeito à indignidade e a uma ordem que implica o Eu. O Rosto do próximo para Lévinas é mensageiro de uma ordem que interpela o Eu e o conclama à responsabilidade pelo absoluto Outro, incomparável e único. Essa responsabilidade é de uma categoria à qual não pode ser recusada, uma vez que o Eu interpelado assim o é devido ao lugar que ocupa no mundo, insubstituível e também único.

A ética de Lévinas se manifesta como ética da responsabilidade. Responsabilidade individual que o Eu adquire em consequência do lugar que ocupa no mundo, não intercambiável, portanto. Sendo o lugar que o Eu ocupa, único, sua responsabilidade ética é também única, não intercambiável e individual. Enfim, o Rosto como apelo ético exige uma resposta, que é dada conforme o lugar daquele a quem interpela. O Rosto do Outro convoca o sujeito a assumir uma responsabilidade gratuita, isenta de interesses ou expectativas de reciprocidade. Aliás, esse desprendimento é justamente o que caracteriza a atitude ética, pois agir apenas na expectativa de se obter retorno ou vantagem não condiz com esse preceito. A relação intersubjetiva, no entendimento do filósofo, é assimétrica. O Outro me diz respeito, ainda que me ignore ou me rejeite.

De qualquer maneira, o problema das relações entre o Eu e o Outro perpassa por questões éticas, culturais, políticas, sociais. Em se tratando de arte e literatura, os estudos sobre representação têm se desdobrado em diversos segmentos e certos tipos de representações são conceituadas como persona, autoficção, escrita de si, identidades, duplos, representação do outro, estereótipos, biografias e autobiografias, entre outros. Ao se investigar a formação de uma poética do Rosto, estamos adentrando o campo literário e os problemas relacionados à representação do outro. Com isso, interessa-nos um tipo de representação do outro que sugere o acolhimento, a hospitalidade, a responsabilidade ética conforme Lévinas nos apresenta. Enfim, se o Rosto não é manifestação fenomenológica, mas apelo ético, em literatura, qual resposta pode ser dada a este apelo?

A redução fenomenológica concentra-se na experiência daquele que vive o fenômeno e, assim, cria a sua própria realidade. Porém, a humanidade do outro não pode ser reduzida a um fenômeno definido pelo estudo científico. A alteridade como infinito obsta a redução fenomenológica, uma vez que esta última aprisiona identidades, padroniza comportamentos e propicia exclusão. A construção de identidades como fenômenos categoriza humanidades, daí surge uma grande dificuldade ética, que se relaciona à manutenção da mesmidade e à indiferença ou até mesmo aversão ao Outro. Lévinas se preocupa com essa questão e nos apresenta o conceito de Rosto como resistência ao pensamento totalizante, à categorização, à redução, indiferença, exclusão e rejeição ao Outro.

O Rosto como epifania não diz respeito a uma realidade criada conforme a experiência fenomenológica de um autor. Mas, se pensarmos como Blanchot (2011), a obra de arte não assegura uma presença e sim a sua ausência. Então, a epifania do Rosto poderia obter expressão por meio da forma estética de uma pintura, numa canção, na poesia? Ora, podem as experiências sensíveis como o calor, o frio, a fome ou as experiências emocionais como o amor, o ódio, a tristeza, a felicidade obterem expressão por meio da obra de arte? Trataremos mais adiante essas questões. Quanto ao Rosto, reitera-se que não se trata de aparência física, plástica, mas de apelo ético e, como resposta, o seu registro por meio da arte é completamente possível. Afinal, o que mais importa não é a maneira como aquele que é interpelado responde, ou como o apelo é atendido. O que mais importa é a prontidão da resposta que diz: “eis-me aqui”. Cada artista ocupa um lugar diferente na sociedade e, portanto, é interpelado de forma única a atender à alteridade do Rosto que se manifesta a ele, por causa do lugar que ocupa.

Pergentino Pivatto (FFCH/PUCRS), na palestra *Ética e diferença no pensamento contemporâneo*, diz que o Rosto se manifesta como o fenômeno da linguagem. De forma

análoga, Bakhtin (2000) destaca o sujeito como centro de reflexão da linguagem, em relação dialógica com o Outro. A fim de corroborar a tese de que as canções de Chico Buarque formam uma poética do Rosto, recorreremos, inicialmente, aos estudos dos conceitos de Rosto, conforme Emmanuel Lévinas (1980) e acrescentamos, a partir daqui, os estudos de linguagem conforme Mikhail Bakhtin (2000). Se traçarmos um paralelo entre o pensamento de Lévinas que menciona o mandamento Bíblico “não matarás” como imperativo ético inscrito no Rosto do Outro, podemos trazer aqui a ideia de que no princípio era o verbo... Primeiro o verbo, depois o Rosto. Em outras palavras, o Rosto é antes de tudo linguagem que expressa um apelo ético: “não matarás”, no sentido de convocar o Eu, em sua condição única, a fazer o que está em seu alcance para que o Outro viva. A vida que nos interessa aqui é aquela representada no campo da literatura, aquela que repercute ainda por muito tempo após a morte física.

1.2 Perfil do artista – Chico Buarque, um artista brasileiro

No momento em que essa tese se desenvolve, o artista Chico Buarque de Hollanda encontra-se vivo e em plena atividade poética, tendo lançado recentemente um novo álbum e saído em turnê nacional do disco *Caravanas*. Pela consistente trajetória ao longo dos anos, tornou-se um ícone emblemático da Música Popular Brasileira. Nosso compositor é, portanto, um rosto vivo, com o qual podemos nos deparar a qualquer momento ao atravessar a rua, estampado na capa de um jornal ou revista, numa página da internet, em memes²¹, nas redes sociais. Um rosto vivo, tão sujeito a interpretações quanto os que ele próprio interpretou em suas canções. O rosto do artista é “chupado feito um zoom” do meio da multidão, para ser registrado, analisado, interpretado, pesquisado, ensaiado²².

Os mais diversos ângulos do artista e de sua obra podem ser encontrados em *Chico Buarque, sinal aberto* (2015), livro organizado por Sylvia Cyntrão, como resultado das pesquisas apresentadas no III Simpósio de Crítica de Poesia do Programa de Pós-Graduação em Literaturas do Instituto de Letras da UnB, em homenagem aos 70 anos do autor e 40 anos do disco *Sinal fechado*. Os textos que compõem o livro são distribuídos em seis partes com diferentes enfoques temáticos: 1) Contextos históricos em Chico Buarque, 2) Gênero e memória em Chico Buarque, 3) Chico ensina, 4) Chico derramado, 5) Chico Buarque multiartista, 6) Chico Buarque e a literatura na Universidade de Brasília: o sinal aberto das

²¹ Imagem ilustrativa no anexo, p. 323

²² Imagem ilustrativa no anexo, p. 322.

pesquisas interfaces. Cada um dos autores que contribuíram com a obra destaca um aspecto diferente e relevante do artista.

Além disso, o livro traz ainda os textos de Enrique Huelva Unternbäumen – fazendo uma reflexão sobre a contribuição do artista para a sociedade brasileira; Sylvia Cyntrão – apresentando uma síntese sobre os simpósios anteriores e sobre o que deu origem ao livro; e, finalmente, o texto de Júlio Diniz – *Chico Buarque, meu falso mentiroso*, em que o autor descreve um dia do cotidiano de um morador do Alto Leblon que caminha pelo “movimentado calçadão da praia, trafegando entre andarilhos, atletas compenetrados, aposentados, jovens de corpos planejados, ciclistas, turistas, desocupados, babás empurrando carrinhos e toda sorte de gente.” (Diniz, 2015, p. 185). O texto nos leva a perceber um olhar que acompanha o morador do Alto Leblon, em cada passo, gestos e, onisciente, conta-nos até mesmo os seus pensamentos. Desde o jeito singular como seu corpo “pendula entre certa ginga malandra e um descompasso *gauche*, um Wilson Batista com timidez de Drummond” (Diniz, 2015, pg. 185), até os seus mais públicos ou mais íntimos pensamentos e lembranças são contemplados democraticamente no texto.

Nesse ensaio, o rosto de Júlio Diniz se confunde com o rosto de Chico. O foco narrativo em terceira pessoa apresenta de imediato um personagem em ação, mas não nomeia esse personagem. Trata-se de alguém que aprecia uma caminhada pelo calçadão da praia do Leblon, assiste a uma pelada na areia, espia as banhistas. Além disso, o personagem desfruta de alguma notoriedade, tanto que uma mulher se aproxima e lhe pede um autógrafo. Outros detalhes de sua vida vão sendo descritos, como, por exemplo, o Colégio Santa Cruz, onde estudou e conheceu os poemas de Drummond. Ademais, entre disparidades e coincidências, vai-se delineando um personagem profundamente ligado às letras e às artes em geral, aos conflituosos relacionamentos entre a produção artística e a produção crítico-acadêmica e a cidade do Rio de Janeiro, com toda sua complexidade político-cultural. Quanto à identidade desse personagem, a princípio vamos confirmando a suspeita de que se trata do autor e compositor brasileiro Chico Buarque, mas no final nos surpreendemos ao saber se tratar do “perfil de uma *persona* sem face precisa” (p. 199) e que “Chico Buarque de Hollanda” pode se referir apenas ao pseudônimo escolhido pelo autor para assinar o ensaio.

O texto de Júlio Diniz é dividido em cinco partes – atos talvez, pois marcam nitidamente as mudanças de cenários dessa peça que tem um pouco, senão muito, de teatral. Robson Corrêa de Camargo (2012), citando a Enciclopédia Britânica, expõe uma definição da palavra teatro em sua etimologia, derivada do grego *theaomai*, que significa olhar com

atenção, perceber, contemplar. E, aprofundando-se no estudo semântico da palavra, transcreve a definição do *Theological Dictionary of the New Testament* vol.5: p. 315, 706:

Theaomai não significa ver no sentido comum, mas sim ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta e reconfigura seu objeto.

Em alguns sentidos essa é também a tarefa de um autor quando decide mergulhar nas camadas mais profundas da existência humana para exprimir ainda que uma pequena fagulha dessa existência. Quanto ao crítico, sua tarefa é esmiuçar aquilo que o autor trouxe de seu mergulho. A divisão do ensaio como que em atos de uma peça teatral remete a essa noção ampliada do sentido de olhar, *theaomai*, que o crítico literário vai buscar na obra, na autoria, no autor. Em cada um dos atos do ensaio, percebe-se que a visão do autor atende ao significado da palavra *theaomai*, pois lança ao seu objeto de pesquisa uma visão cuidadosa e deliberada que vai interpretando e reconfigurando até o ponto de confundir-se com ele. O mesmo ocorre com o ator ao aprofundar-se na ação cênica: ele precisa agir, em cena, como se fosse outra pessoa. Por um momento determinado, há a fusão do ator e do personagem.

Mas o ensaio de Júlio Diniz se ocupa em traçar o perfil de uma *persona*. O termo *persona* é usado em teatro com o sentido de máscara, que no Teatro Grego designava as feições e a impostação da voz do personagem que o ator representava, e a própria máscara. Paulo Faitanin, no artigo *Pessoa: a essência e a máscara!*, definiu quatro realidades em que a palavra *persona* é usada:

Esta palavra se prestou evolutiva e gradativamente, a partir de sua formação e uso ordinário original, para significar estas quatro realidades: a representação pelo som [per sona], o artefato [máscara], a personagem representada pela máscara e, também, com o tempo, o próprio ator que atuava, sendo a ele por último e propriamente atribuído o nome de *persona*. (FAITANIN, 2006, p. 341).

Em se tratando de teatro, o uso da máscara parece estabelecer delimitações entre aquele que representa e o que é representado. Pesquisadores, como Robert Pignarre (1979), entre outros, costumam relacionar o surgimento do teatro aos jogos e brincadeiras de simulações e também ao uso de máscaras. Nos primórdios da representação encontramos o ato de se assumir o rosto de outrem ou uma parte oculta de nosso próprio rosto, diante de uma audiência. E, por correspondência, o ato de assumir uma *persona* vai permear as origens de toda atividade artística, como afirma Peixoto:

Na verdade, o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador. Ou seja, quando existe consciência de que ocorre uma simulação, quando a representação cênica de um deus é aceita como tal: a divindade presente é um homem disfarçado. Aqui começa o embrião da noção de ficção e também da noção de fazer arte (PEIXOTO, 1983, p. 16).

Entretanto, estendendo o uso da palavra *persona* para além do campo artístico, chegamos ao seu significado na psicologia analítica de Jung, que é de “uma máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesmo que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva.” (JUNG 2008, p. 43). Jung amplia a significação da palavra *persona*, alcançando mais do que o sentido de representação de uma individualidade, mas também o âmbito coletivo que a palavra passa a comportar. Por seu sentido de máscara e por aparentar uma individualidade no intuito de convencer a si e aos outros, *persona* passa a ter mais o sentido de disfarce. Diferente do personagem, que é quem conduz a ação e produz o conflito, é interpretado por um ator – uma figura dramática – a *persona* ganha aspectos de papel social.

Então, retornando ao ensaio de Júlio Diniz, em que encontramos o perfil de uma *persona*, assinado pelo pseudônimo de Chico Buarque de Hollanda, podemos perceber o quão apropriada a palavra *persona* foi usada no texto. Em seu sentido teatral, enquanto máscara e “embrião de toda ficção,” Júlio Diniz representa em seu ensaio esse personagem do cenário carioca, chamado Chico Buarque de Hollanda, que caminha pelo calçadão do Leblon, toma água de coco, pensa, sonha, sofre alguma nostalgia dos tempos passados. E, no sentido da psicologia analítica de Jung, enquanto “papel, no qual fala a psique coletiva,” a palavra *persona* usada para designar o perfil do personagem representado no texto de Júlio Diniz, Chico Buarque de Hollanda, se encaixa perfeitamente. Afinal, o autor que estamos tratando nesta tese representa, para o Brasil, justamente uma *persona* que revela as aparências dos papéis sociais brasileiros e também amplifica as vozes emudecidas, para que sejam ouvidas pela sociedade.

Derivada do verbo *personare*, ou seja, “soar através de,” a palavra *persona* define bem o papel que o autor tem representado na sociedade brasileira: aquele por meio do qual a sociedade se vê refletida, se identifica, se descobre ou tenta encobrir. Através das canções de Chico Buarque de Hollanda ressoam vozes diversificadas da nossa sociedade e amplificam-se aquelas que foram abafadas.

Mas, por quais mecanismos o compositor acabou se tornando essa *persona*, essa voz que faz ressoar tantas outras vozes? O lugar privilegiado de onde ele veio proporciona a ele um excedente de visão, que de modo algum deve servir para anular ou para substituir as vozes próprias daqueles que têm o seu lugar de fala. Porém, é inegável que em muitos momentos e contextos é necessário que algumas vozes que ocupam outros lugares emprestem as suas vozes com consciência, responsabilidade e ética para garantir ao menos uma centelha do que se pode representar uma existência em relação a essas vozes. Sensivelmente, o artista mescla, do imaginário social brasileiro e dos fragmentos de realidade percebidos, as imagens poéticas que vão formar um eu-lírico usado como porta-voz dos conflitos e angústias vividos na experiência real.

Vindo de um ambiente intelectual, de classe média alta, Chico Buarque nasceu em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Cesário Alvim, que pintava e tocava piano. Reitera-se que Chico cresceu num ambiente familiar intelectualizado e musical, frequentado por músicos, artistas e intelectuais de diversos setores. Personalidades da música e da literatura, como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Luís Jardim, Rachel de Queiroz.

Influenciado pelo pai, Chico lia muito e estava sempre às voltas com os clássicos da literatura mundial disponíveis na vasta biblioteca de sua família. Sérgio Buarque de Holanda ficou conhecido como pesquisador, historiador, crítico literário e intérprete da cultura, tendo garantido ao filho o acesso aos clássicos da literatura – Balzac, Camus, Stendhal, Flaubert, Tolstoi e Dostoiévski. Em novembro de 1966, em declaração à revista *Manchete*, Sérgio disse que Chico andava sempre com um livro de Guimarães Rosa e que até utilizou em uma de suas músicas palavras inventadas, como fazia o escritor. Mas, outra característica de Chico quando criança era o apreço pelo desenho de cidades imaginárias que, conforme ele mesmo conta, tinham uma história.

Talvez devido a essa tendência, em 1963, Chico Buarque começou a cursar Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tendo abandonado o curso dois anos depois, em 1965, no intuito de seguir a carreira musical. As cidades que ele desenhava quando menino já traziam os problemas comuns de uma cidade real, inclusive com questões de guerra. Ele entende que não o fazia com o sentimento de arquiteto, planejador ou urbanista. Ele fantasiava histórias que se desenrolavam, tendo a cidade como cenário e contexto. Essa característica não se perdeu quando o artista decidiu seguir a carreira musical, pois muitos

estudos apontam uma forte ligação de suas canções ao contexto urbano das cidades brasileiras, em especial o Rio de Janeiro.

Chico faz parte de uma geração que experimentou a acelerada urbanização das cidades brasileiras. Além disso, inicia a sua trajetória artística num período de grande efervescência cultural, época da Bossa Nova, do Cinema Novo, do Teatro de Arena e dos CPC`s. A gravação da música “Tem mais samba”, em 1964, é considerada por ele mesmo como o ponto de partida de sua carreira, por ter sido sua primeira canção gravada em disco. Suas primeiras influências são da Bossa Nova, mas logo migraria para um estilo mais próximo ao do samba e das modinhas. Sua música tem acompanhado as transformações da sociedade brasileira, sempre atento para que suas canções possam falar ao povo, às pessoas mais humildes e carentes da sociedade.

Cerca de um ano após iniciar seus estudos universitários, veio o golpe de 1964. Os movimentos estudantis foram se fortalecendo e as universidades assumiram uma postura de resistência. No mesmo período, chamavam a atenção os primeiros programas de TV voltados para a música, em especial o Brasil 60, exibido na TV Excelsior. Em 1965, mesmo ano em que lança seu primeiro disco compacto e musica o poema “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, Chico se inscreve pela primeira vez em um festival de música. Era o festival da TV Excelsior, no qual participou com a canção “Sonho de um Carnaval,” que foi classificada para a final, porém não ficou entre as primeiras. O festival foi um imenso sucesso de crítica e de público, movimentando audiências e chamando a atenção das outras emissoras de TV. O Brasil entrava assim para uma época que viria a ser conhecida como a era dos festivais.

No ano seguinte, outubro de 1966, Chico vence o II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, com a canção “A Banda.” Há relatos de que, devido à divisão do público entre “A Banda”, de Chico Buarque e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, a premiação acabou sendo dividida entre os dois e o empate confirmado por um júri igualmente dividido. A disputa entre as canções “A Banda” e “Disparada” acabou se tornando um acontecimento nacional, gerando grande expectativa sobre qual delas sairia vencedora. Zuza Homem de Melo revela em seu livro *A Era dos Festivais, uma paródia* (2003) que, dentro de um envelope fechado estaria o resultado final decidido pelo júri naquele dia: sete votos para “A Banda”, contra cinco para “Disparada”. Porém, desconfiado de que ganharia, Chico decidiu que não queria vencer de “Disparada”, então, sugeriu à produção que fosse declarado empate e que os compositores dividissem o prêmio, ameaçando não o receber

caso fosse declarado vencedor sozinho. O resultado oficial foi, então, um empate. A tensão existente entre o público, dividido entre as duas canções, e a resolução de Chico foram determinantes para que a sugestão de empate prevalecesse.

Com o grande sucesso alcançado por “A Banda”, o autor seguiu participando de festivais e programas de televisão, aumentando em proporções imprevistas a visibilidade sobre sua pessoa e suas composições. Em outubro de 1967, as canções “Carolina” e “Roda Viva” são classificadas nos festivais em que foram inscritas. *Carolina* fica em terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, em que o primeiro lugar ficou com *Margarida*, de Gutemberg Guarabira, e o segundo com *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. *Roda Viva* fica em terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em que o primeiro lugar ficou com *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, e o segundo lugar ficou com *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso.

Isabel Travancas (1999), em seu texto *De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé – o trabalhador e o malandro na música de Chico Buarque de Holanda*, define quatro fases da carreira do compositor, desde os anos 60 até o início dos anos 2000. A primeira fase é denominada pela autora de “ingênuo-romântica,” e se inicia com sua primeira canção gravada, “Tem mais Samba,” prosseguindo com Pedro Pedreiro, “A Rita,” “Meu Refrão,” “A Banda,” “Olê Olá,” “Com Açúcar Com Afeto,” incluindo as músicas para *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, “Carolina,” “Januária” e “Roda Viva.” A partir de “Roda Viva,” que nomeia também a peça teatral de sua autoria, encenada sob direção de Zé Celso Martinez Correa, há uma ruptura que vai desencadear o início da segunda fase, a das canções de protesto. Além das canções compostas para a peça *Calabar*, fazem parte dessa segunda fase canções como “Apesar de Você,” “Quando o Carnaval Chegar,” “Construção,” “Agora Falando Sério,” “Partido Alto,” “Sem Açúcar” e “Vai Trabalhar Vagabundo”.

Nesse momento de sua carreira, auge do regime militar no Brasil, as canções de Chico se tornaram constantemente alvo da censura, chegando mesmo a serem barradas somente por levarem o seu nome. Numa tentativa de resistência, o compositor adota o pseudônimo Julinho da Adelaide, com o qual foi possível, por algum tempo, escapar aos censores. As canções “Acorda Amor”, “Milagre Brasileiro” e “Jorge Maravilha” foram assinadas por esse pseudônimo e passaram pela censura sem problemas. Em setembro de 1974, o jornalista e escritor Mário Prata combinou com Chico e com Samuel Wainer, empresário e editor do jornal “Última Hora”, uma entrevista com Julinho da Adelaide, em que Chico acabou

encarnando uma *persona* autoral representativa de Julinho, repleta de detalhes e particularidades.

O texto da entrevista²³ se inicia informando o leitor sobre os espaços de circulação das músicas do suposto compositor: os bares do Rio de Janeiro, as praias badaladas, a favela da Rocinha e mesmo a casa de alguns milionários e ainda em algumas delegacias de polícia. Segundo o jornal, após alguns cantores famosos, como Chico Buarque, se interessarem pelo seu samba, seu nome passou das crônicas policiais para as sociais. O texto trazia até mesmo o nome completo de Julinho: Julio Cesar Botelho de Oliveira, além de alguns detalhes sobre sua vida pessoal, seus pais e irmãos. A entrevista aconteceu na casa dos pais de Chico, na rua Buri. Conforme depoimento de Mário Prata, 24 anos depois da entrevista, Chico Buarque foi construindo o personagem ao longo da entrevista, entre bebidas, cigarro e muita imaginação. Passado e presente de Julinho foram se delineando e surgiu, inclusive, um irmão procurador que o orientava para a vida pública.

De qualquer maneira, a repressão havia se intensificado após dezembro de 1968, quando o AI-5 (Ato Institucional nº5) foi decretado. Considerado um subversivo em potencial, Chico chegou a ser levado de sua casa para o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) e depois para um quartel do Exército, no Rio de Janeiro, onde passou a noite prestando "esclarecimentos" sobre suas canções. Então, de janeiro de 1969 a março de 1970, o compositor decidiu exilar-se em Roma, na Itália, onde continuou a sua produção musical com canções em que vai estabelecendo-se a mudança em seu estilo poético e musical. As canções dessa segunda fase são mais agressivas e se encaixam no contexto de protestos contra as forças militares que ditavam as regras que a sociedade deveria seguir, enquanto se intensificavam as perseguições aos artistas e intelectuais que lhe faziam oposição. Em 1970, durante o período de autoexílio, gravou o álbum *Per un Pugno di Samba*, em parceria com o compositor/arranjador Ennio Morricone, na Itália. Além disso, o álbum trazia sucessos dos LPs lançados no Brasil e três novas canções: "Nicanor", "Não fala de Maria" e "Samba e amor."

A terceira fase da carreira do compositor inicia-se a partir de 1976 e vai se estender até 1989, com maior poeticidade nas canções em que as mulheres passam a ser tematizadas com maior frequência. Desse período destacam-se as composições: "O Que Será", "Mulheres de Atenas", "Angélica", "O meu guri", as canções de "Os Saltimbancos", as músicas compostas para a "Ópera do Malandro" e para os balés "O Grande circo Místico" e "Dança da meia-lua",

²³ Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_07_09_74.htm. Acesso em 06 de setembro de 2018.

o samba enredo “Vai Passar”, “Linha de Montagem”, “A Volta do Malandro”, além de colaborações com vários artistas, entre eles João do Vale, com “Carcará”. O compositor, que foi construindo a carreira paralelamente no Brasil e no exterior, tendo já em 1966 recebido os prêmios de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, com “Morte e vida Severina”, passa a ter maior notoriedade, nessa fase, no Brasil e no exterior, inclusive com a gravação de um disco em espanhol pela Polygram, em 1982.

A quarta fase de sua carreira começa em 1989, com o disco “Chico Buarque”, trazendo a canção “Uma Palavra”, em que o compositor trata de diversas questões sobre linguagem por meio da poesia. É a fase do amadurecimento artístico do poeta, em que se destaca o lirismo das composições, com maior ênfase à temática metalinguística. O artista se mostra mais introspectivo e suas canções apresentam inquietação a respeito do fazer artístico, do valor da música, da arte e do artista na sociedade. Assim, as canções em que se destaca o estilo dessa fase são “Tempo e Artista”, “Paratodos”, “A Ostra e o Vento”, “Carioca”, “Futuros Amantes”, “Biscate”, “A Foto da Capa”, “As Atrizes”, “Ela Faz Cinema”, entre outras.

Chico Buarque apresenta uma intensa produção artística composta atualmente por 53 discos, cinco peças teatrais, oito livros, sendo cinco romances (*Estorvo*, 1991; *Benjamim*, 1995; *Budapeste*, 2003; *Leite Derramado*, 2005; *O Irmão Alemão*, 2014) duas novelas, um livro infantil, cinco participações em filmes, como roteirista. Além disso, recebeu inúmeros prêmios, como Troféu Imprensa, Prêmio Jabuti, Grammy Latino, Prêmio Casa de Las Americas, Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte. E, mais recentemente, o Prêmio Camões de Literatura de Língua Portuguesa. Essa vasta produção artística não pode deixar de ser levada em consideração ao se pensar a respeito da organização da sociedade brasileira e sua conjuntura estrutural, refletidas às vezes cruamente, outras, poeticamente, por meio das diversas áreas artísticas em que Chico Buarque transitou.

Eis o perfil do artista, um aspecto do seu rosto (multifacetado), que se revela pela arte. Em relação às suas canções, trazemos nesta tese uma análise de como ele colabora para que outros Rostos sejam também vistos, mas não com um olhar de relance, mas com aquele olhar teatral empregado pela *persona* Chico Buarque: *theamai*, um olhar com atenção, de perceber e contemplar.

1.3 Rosto – O sujeito como epifania na elaboração poética de Chico Buarque

Neste capítulo intenta-se compreender as articulações entre sujeito e linguagem por meio da análise das canções de Chico Buarque, passando-se a verificar as conexões entre linguagem e alteridade que auxiliarão a elaborar melhor essa ideia. Compreendida a epifania do Rosto como apelo ético ao qual o artista responde por meio da poética, vejamos a seguir algumas considerações essenciais em relação às teorias da linguagem aliadas aos estudos de poética.

A fim de se compreender como as articulações entre sujeito e linguagem na literatura e em outras artes podem expressar a alteridade, recorre-se às teorias do enunciado, considerando-se o pensamento Bakhtiniano que percebe o sujeito como centro de reflexão da linguagem. Afinal, sendo o sujeito anterior à linguagem, é por meio dela que se estabelecem as relações e, assim, a intersecção entre os sujeitos. Ao teorizar a respeito dos gêneros do discurso, Bakhtin (2000) percebe uma lacuna, pois se estudavam os gêneros literários pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, e não sob o enfoque das diferenças entre os tipos particulares de enunciado. Ou seja, havia uma priorização à natureza verbal do enunciado e aos seus princípios constitutivos.

Faz-se necessário, então, estabelecer a diferenciação entre palavra, oração e enunciado. Embora um enunciado tenha natureza verbal e seja constituído de palavras e orações, estas, isoladamente, não são consideradas ato comunicativo, não colocam o ouvinte em atitude responsiva, representam apenas sentidos morfológicos/sintáticos e seus significados semânticos são tratados de forma objetiva, porém sem conclusões precisas a respeito de intencionalidades. Sem precisão de intencionalidades, exclui-se também aquilo que se poderia chamar de “endereçamentos,” quer dizer, não são pronunciadas a alguém especificamente, não se referem a ninguém e nem reclamam pertencimento.

O enunciado, por sua vez, deve ser entendido na medida de sua potência de comunicação/interação entre os sujeitos. Além disso, há que se considerarem as suas condições de produção para a compreensão dos significados. Ou seja, para que se possa compreender o sentido de um enunciado, não é suficiente empreender uma análise morfológica ou sintática de sua estrutura, mas, principalmente, das condições em que ele foi produzido. Essas condições dizem respeito ao contexto e aos fatores externos.

Dessa forma é que são analisadas as obras que formam o *corpus* desta tese. Consideradas como enunciados, trata-se de averiguar, entre outras questões, as condições e os fatores externos que contextualizam a sua produção. Destarte, destacamos aspectos da

contemporaneidade que reverberam nessas produções artísticas, pois, sendo analisadas enquanto enunciados, muitas vezes sofrem mudanças significativas de sentidos ao serem interpretadas fora do contexto de sua produção.

Uma palavra ou oração retirada do contexto, isolada de suas condições de produção, não expressa intencionalidade, não reclama autoria. Numa situação discursiva, porém, em que a palavra ou oração alcança poder de enunciado, evocam-se as intenções do sujeito e a atribuição de autoria entra em questão. Em relação à intencionalidade, elegemos os três vetores de intenção formulados por Umberto Eco (2004): a *intention auctoris*, a *intention lectoris* e a *intention operis*. Ao produzir um enunciado, o sujeito evoca uma “memória discursiva” trazendo à tona, consciente ou inconscientemente, enunciados anteriores que darão suporte às suas intenções, daí que, ao interpretar seu texto, não podemos excluir a *intention auctoris*. Embora seja infinita a cadeia de enunciados que podem dar suporte à obra, ela possui as suas próprias limitações, sendo necessário, portanto, considerar a *intention operis* na interpretação da obra. Finalmente, após a produção do enunciado, todo um processo de interação se inicia, pois é característica do enunciado provocar no interlocutor uma atitude responsiva, surgindo daí a necessidade de se levar em consideração a *intention lectoris* no momento da interpretação.

Dessa forma, trata-se aqui de um sujeito (autor) que busca e seleciona, em sua “memória discursiva”, os enunciados que melhor refletem a sua intencionalidade consciente ou inconsciente. Além disso, nada se acrescenta dizer em relação a um sujeito passivo (receptor) que apenas recebe uma mensagem. Em vez disso, analisamos na dinâmica do discurso a responsividade desse sujeito. Responsividade significa que, enquanto um sujeito (locutor) formula e emite o seu enunciado, o outro sujeito (interlocutor) já se coloca em uma situação responsiva, que pode ser ativa, passiva ou retardada. Conforme Bakhtin: “a compreensão responsiva nada mais é do que a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização)”. (BAKHTIN, 2000, p. 291). E, uma vez realizada a resposta, esta também se encontra carregada de intencionalidade. Em meados dos anos de 1960, quando a MPB tornava-se cada vez mais exigente em relação à elaboração das letras das canções, os cancionistas se colocavam em estado de responsividade ativa em relação às demandas da sociedade em contexto de repressão militar.

Sob esta ótica interativa da comunicação verbal, ressalta-se a correspondência entre locutor e interlocutor, no que se refere ao nível de participação na formulação do discurso. Enquanto o locutor se pronuncia, o interlocutor se coloca em atitude responsiva de

concordância, ou discordância (parcial ou completa) sobre o assunto, tema ou situação enunciada. Durante todo o processo de interação comunicativa, a postura do locutor e do interlocutor é de elaboração constante, porque assumem o papel de corresponsáveis por completar, adaptar, modificar, implementar enunciados prévios e concretos. Contrariamente à teoria saussuriana, Bakhtin apresenta um interlocutor que participa efetivamente do processo de comunicação, interferindo, inclusive, nos direcionamentos do discurso. A participação efetiva do interlocutor é esperada e até desejada pelo locutor que, a fim de motivar uma postura ativa e participativa do interlocutor, busca instigar uma resposta ativa, por meio do uso de palavras de ordem. Dessa forma, há um jogo de influências a operar na *intention lectoris*, aquelas trazidas pelo próprio leitor e aquelas direta ou indiretamente orientadas pelo autor.

Verifica-se que o discurso se manifesta como um constante estado de tensão entre os sujeitos. Entre aquele que emite um enunciado e aquele que o recebe há um universo de ideias, pensamentos, imagens, afecções que irão permear o discurso e suscitar tensões. Portanto, a linguagem é propulsora de interações entre o Eu e o Outro, num campo tenso, em que coexistem diversas vozes em diálogo simultâneo. Essas vozes podem vir até mesmo de épocas anteriores e influenciar cada um dos três vetores de interpretação aqui dispostos. De qualquer maneira, desde a sua produção, o enunciado mantém-se em tensão constante, seja pela realização de uma resposta ativa que vai suscitar, de imediato, novas respostas, seja pela responsividade retardada em que as tensões se encontram em estado de ebulição e, até mesmo, na responsividade passiva em que não há a materialização da resposta.

Da mesma forma que o fenômeno da linguagem, a epifania do Rosto desencadeia um processo tenso que retira o sujeito de sua passividade e o coloca em estado responsivo. Se o enunciado pode ser entendido como resposta provocadora de resposta, o Rosto também se revela como resposta ao movimento do Eu em direção ao Outro, que, por sua vez, provoca no Eu o dever de uma resposta. Essa analogia entre Rosto e linguagem só é possível quando consideramos a linguagem em sua vivacidade, de modo que ela não apenas transmite informações por meio de códigos, mas que participa ativamente da criação e recriação da realidade, forjando sua manifestação, ainda que de modo distorcido, como um reflexo na água. Não obstante, é ainda por meio da linguagem, com todos os seus problemas e desvios, que se dá a interação entre os sujeitos, no campo tenso de produção e compreensão de enunciados. As canções de Chico Buarque, desde as mais antigas até as mais atuais, participam ativamente desse campo, ora como produto de enunciados anteriores, ora como

articuladoras da compreensão de enunciados outros, independentemente de espaço/tempo que possam se localizar.

Seguindo essa linha de pensamento, compreende-se a linguagem como um fenômeno face a face, em que sempre se pressupõe a presença de um falante e de um ouvinte – mesmo que este último não seja real. A quem se dirige o eu poético da canção “Meu Guri²⁴”, que o eu poético chama de “seu moço”? A um ouvinte não real, em primeira instância e, em última instância, a tantos quantos souberem se posicionar no lugar do “seu moço” que escuta a história de uma mãe em estado de negação do final trágico de seu filho. Ou seja, o fenômeno da linguagem impele a interação entre os interlocutores. E, desde que se inicia um processo de linguagem, há aí interação social concreta ou advinda do imaginário. Como vimos, na construção do enunciado há o imbricamento de discursos de épocas anteriores, uma memória discursiva é requisitada. Essa memória discursiva não está isenta das incursões do imaginário e, então, cabe ao autor analisar, refletir e julgar essas incursões, segundo as suas próprias intenções, consciente ou inconscientemente. De qualquer maneira, há sempre um Outro, concreto ou imaginado marcando participação na ocorrência do fenômeno da linguagem.

Este Outro sempre presente na linguagem pode assumir diferentes formas de representação. Pode ser o reflexo do Ego, um alterego, id, idem, Outro, um Absoluto Outro. A fim de se elaborar o entendimento dos gêneros discursivos, por meio dos quais será possível a representação da alteridade, faz-se necessário dar prosseguimento ao assunto da construção e compreensão responsiva do enunciado. Considerando-se que os enunciados (organizados e agrupados) podem ser usados em toda e qualquer atividade humana, nas mais diversas condições, e conforme intencionalidades específicas, incontáveis são as possibilidades de sua classificação em gêneros. Afinal, os gêneros de enunciação tendem a se modificar a partir das transformações experimentadas em cada sociedade, mantendo-se estáveis apenas por um período, estando sujeitos a transformações, exclusões e a novos surgimentos ao longo do tempo.

Sendo assim, os gêneros discursivos foram divididos em dois grandes grupos: os primários e os secundários. Do uso espontâneo da língua, das conversas do cotidiano surgem os gêneros textuais do primeiro grupo. Aqueles que derivam de formas padronizadas de organização da linguagem e com funções mais especializadas, como os textos literários e científicos, os seminários e palestras, por exemplo, compõem o segundo grupo. As obras aqui analisadas, portanto, encontram-se classificadas no segundo grupo, sendo as letras das

²⁴ O meu guri – Letra completa na p. 138.

canções, consideradas em sua literariedade, como texto poético, e as imagens, como enunciados imagéticos. A intermedialidade de letra, melodia e imagem permite amplitude de sentidos, maior difusão entre os espectadores e abertura a alteridades diversas.

Apesar de toda discussão e questionamentos se letra de canção é poesia e sobre as diferenças entre as duas formas poéticas, ainda restam algumas considerações a serem feitas. A primeira consideração se refere à letra, quando separada da canção, se ela se torna poema. É possível refletir sobre isso pelo viés histórico e estético. Historicamente, a poesia esteve atrelada à música, desde a Grécia Antiga. Poemas eram recitados ou cantados também na Idade Média. Os trovadores são um exemplo dessa conexão existente entre poema e canção. Portanto, a união ou separação entre essas duas categorias depende do contexto e das intenções socioculturais de sua veiculação.

A segunda consideração se refere à poeticidade, abarcando neste aspecto elementos próprios de poema utilizados também na composição de letras. Elementos como lirismo, métrica, versificação, ritmo e rimas podem ser encontrados nas letras de canção e nos poemas, ou de igual forma, podem estar ausentes sem que isso seja impedimento para se conservar a poeticidade do texto. Portanto, o que importa nessa discussão é a presença da função poética da linguagem, aquela que enfatiza subjetividades e em cujo acabamento há a exploração de sentidos e procedimentos formais que contribuem para a poeticidade dos versos.

A terceira consideração é em relação às diferenças entre letra poética e poema. A diferença básica reside no fato de que a letra poética é musicada, enquanto um poema encontra-se em estado puramente de texto. Não existe exatamente uma regra a ser seguida quanto à ordem de criação da letra e da melodia, podendo ocorrer a criação da letra em primeiro lugar, depois a melodia e vice versa, assim como podem ser criadas letra e melodia concomitantemente. Em termos tradicionais, o poema era feito para ser declamado, cantado ou performatizado e não lido. Já um poema concreto pode perder completamente o sentido ao ser apenas declamado e não visto ou lido. Da mesma forma, a melodia agrega sentidos ao texto que devem ser observados. Muitas são as estratégias de elaboração de um poema e muitos são os suportes que os veiculam e cada uma dessas estratégias e suportes impõem diferenças que costumam destacar a poeticidade do texto, e não a apagar.

Os gêneros textuais têm como característica a versatilidade, podem surgir e desaparecer em decorrência das transformações sociais ao longo do tempo. Conforme o pensamento de Bakhtin (2000), que assinala a heterogeneidade dos gêneros discursivos, um gênero integra diversos outros gêneros da mesma modalidade. Isso devido à própria dinâmica

dos enunciados, que se comportam conforme as necessidades de uma determinada sociedade, em determinado tempo, modificando-se com ela. Conforme esse pensamento, a heterogeneidade está envolvida por uma alteridade dialógica e, por isso mesmo, suscetível às intervenções discursivas de sujeitos múltiplos, conflituosos e inacabados.

Em relação às intervenções de outras mídias na poesia, Solange Ribeiro (2015, p. 22) entende que, ao ceder lugar a “formas de intervenção mediatizadas por linguagens de maior repercussão momentânea, especialmente a musical, a cênica e a eletrônica, a poesia transforma-se, busca novas soluções”. O poema, como gênero textual literário, está suscetível a essas transformações. Se, historicamente, o discurso poético mantinha conexões com a execução musical, é natural que, em algum momento, essas conexões voltem a se destacar. Na contemporaneidade, as transformações socioculturais ocorridas a partir da evolução tecnológica e o surgimento de novas mídias têm propiciado o aparecimento e a propagação de inúmeros gêneros discursivos, bem como dos fenômenos de hibridação. A canção é, portanto, um gênero híbrido, composto de texto e melodia que formam um todo harmônico e, por se tratar de gênero discursivo, está sujeita à heterogeneidade.

Quanto aos fenômenos intermediáticos que surgem de intervenções poéticas, Ribeiro (2015, p. 24-25) trata-os como uma “nova estética do olhar, que estabelece um hibridismo singular, uma contínua tensão entre o legível e o visível”. Um se torna mediador do outro e, em alguns casos, a desvinculação com o verso ocorre de forma a quase dispensar o verbal. Nesses casos, essas intervenções favorecem a repercussão do poético, então “O que perde em centralidade, ou em intimismo, no adentramento do eu, parece compensar com a extensão de seu alcance através da multiplicação dos recursos utilizados” (RIBEIRO, 2015, p. 22). Por outro lado, na perspectiva do hibridismo ocasionado por essas intervenções e em situações em que há complementação de significados, pode-se entender que não há perdas, mas ganhos em todos esses sentidos.

1.4 Bom Conselho – Articulações dialógicas entre texto e imagem



Figura 2 – Bom Conselho – Patrício Bisso

Em relação às escolhas das formas e gêneros discursivos empregados na produção de um enunciado e, por conseguinte, na produção de uma obra artística, chegamos ao campo de estudos da estilística, o qual se faz necessário para uma compreensão mais detalhada da formação de uma poética do Rosto. Conforme Bakhtin: “A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 2000, p. 283). A pretensão aqui, longe de ser a de esgotar o assunto, é de apresentar os vestígios que levam a esse entendimento, porquanto, “quando há estilo, há gênero” (BAKHTIN, 2000, p. 286). Busca-se identificar e apontar, portanto, características que ajudem a verificar, nas obras, os elementos que sustentam a formulação da tese. Em relação a isso, há que se discutirem as questões do espaço literário que essa poética ocupa e, além disso, suas implicações autorais. No intuito de elucidar as questões que foram sendo tratadas teoricamente até aqui, entre outras que vão ser suscitadas, passamos à análise da obra “Bom Conselho”.

A canção “Bom conselho” (1972) foi sorteada para ser representada de forma imagética pelo artista Patrício Bisso, no projeto *A imagem do som de Chico Buarque* (1999). Patrício César Bisso é um jornalista, ator, cenógrafo e ilustrador argentino que participou de diversos trabalhos artísticos no Brasil, durante o período em que morou em São Paulo. Convidado a ilustrar a canção “Bom Conselho” para o projeto, o ilustrador criou um desenho caricato em que a figura do compositor é representada de três formas: um Chico Buarque jovem, de olhar doce e assombrado, sentado sobre o vazio, e com uma expressão corporal que denota indecisão. Acima de sua cabeça, ao lado direito, a figura de um anjo com as mesmas feições do compositor, porém com auréola na cabeça e um violão nas mãos, como a tocar e cantar uma música sacra. Ele tem o olhar direcionado ao céu, e o corpo está coberto pelo violão e por uma faixa quase da mesma cor que a sua pele clara. Também acima da primeira figura, mas um pouco abaixo da segunda, a terceira figura representa um diabinho também com feições do compositor, com cabelos em forma de chifres e rabo em forma de seta; tem no olhar uma expressão sedutora e corpo de cor escura e afeminado. Cochicha um convite às distrações, representadas pela bola de futebol erguida de uma de suas mãos.

Realizada a descrição da imagem, passamos a discutir as articulações dialógicas e autorais entre a canção “Bom Conselho”, de Chico Buarque, e a imagem “Bom Conselho”, de Patrício Bisso. Essas e outras questões semelhantes serão discutidas, partindo-se da análise da letra da canção, que se apropria do discurso de expressões populares, tais como: “se conselho fosse bom, ninguém dava, vendia”; “vá dormir que a dor passa”; “espere sentado, que de pé

cansa”; quem espera sempre alcança”; “não brinque com fogo”; “ouça o que eu digo, não faça o que eu faço”; “pense duas vezes antes de agir”; “não adianta correr, que o tempo não espera ninguém”; “devagar se vai ao longe” e “quem semeia vento colhe tempestade”. Pretende-se, assim, compreender como o dialogismo afeta as questões de autoria entre textos e outras formas de discurso, no caso a imagem do desenho de Patrício Bisso. Enquanto, por um lado, o dialogismo entre imagem e texto suscita conflitos em relação à autoria, por outro lado, possibilita conjecturações em relação à poética do Rosto.

Dessa forma, a compreensão da ocorrência do dialogismo na literatura e em outras artes perpassa inicialmente as teorias do enunciado, conforme o pensamento Bakhtiniano que destaca o sujeito como centro de reflexão da linguagem. É importante destacar que na dinâmica do discurso, em vez da passividade do sujeito que recebe a mensagem, considera-se a sua responsividade, como já foi visto. Uma das formas de compreensão responsiva diz respeito ao ato de se fazer materializar uma resposta em uma ação real, porém sem interposição argumentativa expressa. Quanto ao modo de compreensão de ação retardada, ocorre quando aquilo que foi ouvido e compreendido ativamente pelo ouvinte passa por um período de internalização, em que não se materializa uma resposta imediata, até que encontre um eco no discurso ou no comportamento deste ouvinte.

A compreensão deste processo é fundamental para o estudo dos intertextos, interdiscursos, enfim para a compreensão da ocorrência do dialogismo na Literatura e em outras Artes. Afinal, o artista que elabora uma obra de arte não é um ser isolado que nunca sofreu as influências e perspectivas do meio social em que vive e do idioma que fala. Conforme Bakhtin, “o enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (2000, p. 291).

Em relação aos termos frequentemente utilizados para se referir a esses fenômenos, a opção neste estudo é por *dialogismo*, uma vez que este termo se refere a uma ideia de sentido bem mais abrangente e, portanto, mais adequado para se alcançar o fim a que este estudo se propõe. Enfim, “intertextualidade é uma redução estruturalista do conceito de dialogismo, muito mais abrangente e profundo, pois diz respeito à própria formação da subjetividade humana.” (NUTO, 2011, p.149).

A letra “Bom Conselho” apropria-se de expressões populares, mas formula para seus enunciados uma resposta que propõe não a concordância, mas o desvio de suas significações, por meio da paródia. Affonso Romano de Sant’Anna reflete sobre as incursões feitas em um determinado texto a partir da noção de desvio. Conforme seus estudos,

Consideremos que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total. (SANT'ANNA, 2003, p. 38).

Em “Bom Conselho”, o artista apresenta uma responsividade ativa aos enunciados emitidos por meio das expressões populares. Em vez da resposta passiva e concordante, em relação às frases feitas, ele as recebe e se manifesta como em síncrese²⁵, ou seja, pela confrontação de pontos de vista diferentes, em resposta ao pensamento comum, por meio da paródia.

A fala do eu poético é provocadora, poder-se-ia dizer que, ao convidar o ouvinte a seguir o seu conselho, que se desvia da tradição popular, ele busca provocar a fala do ouvinte em relação a argumentos, aparentemente, incontestáveis. Assim, o enunciado que ele recebeu e manifestou em síncrese é transmitido em anácrise²⁶, ou seja, pela provocação da fala do outro. E esse outro é o ouvinte da canção, conhecedor prévio das expressões populares as quais sofreram as interferências do locutor.

Contradizendo a expressão popular “se conselho fosse bom, ninguém dava, vendia”, o eu poético convida o interlocutor a ouvir um bom conselho, oferecido gratuitamente. Daí se segue uma série de divergências entre as expressões populares e o pensamento do locutor. Enquanto as expressões populares parodiadas na canção se destacam por incentivar a calma, a acomodação e serenidade, o eu poético busca motivar à ação, ao protagonismo.

Com o verso “inútil dormir que a dor não passa,” o eu poético incita os ânimos, convida o ouvinte a se levantar, apesar da dor, pois, conforme preconiza a seguir: “espere sentado, ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança.” Convida, assim, a rejeitar a expressão popular “quem espera sempre alcança”, em prol do engajamento em atitudes que ensejam alcançar os objetivos desejados. Afinal, sem o engajamento, a espera pode ser muito longa, ou até mesmo vã, sendo, portanto, melhor esperar sentado para não se cansar.

Na segunda estrofe há o chamado direto: “venha, meu amigo, deixe esse regaço.” Há aqui um convite expresso para que se deixe o comodismo e se dê início à movimentação. Os versos seguintes, “brinque com meu fogo, venha se queimar” infundem determinação em correr riscos para se alcançar o que se deseja. E o eu poético continua a incentivar a ação, o

²⁵ “confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto” (BAKHTIN, 1981, p. 95).

²⁶ “Métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente.” (BAKHTIN, 1981, p. 126).

protagonismo do ouvinte, contrariando expressões populares que indicam prudência: “Faça como eu digo, faça como eu faço/ Aja duas vezes antes de pensar.” Com o uso do imperativo, o eu poético chama o ouvinte a optar pela ousadia, em vez da prudência.

Na terceira estrofe há imagens que esclarecem os últimos versos da estrofe anterior: “Faça como eu digo, faça como eu faço; Aja duas vezes antes de pensar.” O locutor, que ouve o bom conselho, recebe agora uma imagem daquilo que o eu poético faz: “Corro atrás do tempo/ Vim de não sei onde/ Devagar é que não se vai longe/ Eu semeio o vento na minha cidade/ Vou pra rua e bebo a tempestade.” Tem-se aí as palavras e as imagens que demonstram como ele rompe com o senso comum e se torna protagonista dos acontecimentos que interferem na vida das pessoas da sua cidade.

As expressões populares, assim como todo discurso, encerram concepções ideológicas. A aplicabilidade dos adágios e de expressões populares pode ser muito diversificada e tem suscitado inúmeros estudos a respeito. Em tempos de repressão social e política, podem ser utilizados como forma de convencer as pessoas a se manterem passivas e a aceitarem situações de opressão por medo de represálias, incentivando a prudência, em vez do confronto. As situações em que se utilizam desses recursos discursivos são variadas e podem surgir nas mais diversas áreas de conhecimento, porém sempre carregados de concepções ideológicas.

Os adágios e expressões populares podem reforçar mitos e ideologias opressoras, a exemplo da expressão: “mulher gosta de apanhar”, que fortalece a manutenção dos altos índices de violência contra a mulher. No contexto da década de 1970, durante a Ditadura Militar brasileira, em que a canção “Bom Conselho” foi composta, fazia-se necessário alertar as pessoas quanto ao uso de certos discursos estabelecidos como verdade. Ao modificar as expressões populares e, pelo uso dos verbos no imperativo, o artista convida o ouvinte a uma reflexão crítica sobre a natureza flexível do discurso, adotando a esse respeito uma posição de protagonismo.

A responsividade que o artista almeja com essa manipulação do discurso das expressões populares é aquela responsividade ativa proposta por Bakhtin em relação ao enunciado. Conforme já foi mencionado: “a compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização).” (BAKHTIN, 2000, p. 291). O locutor, portanto, já espera por essa resposta, mas não uma resposta que faça eco do seu enunciado. O que se espera é a manifestação do interlocutor, seja por meio de uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução.

A ilustração de Patrício Bisso pode ser considerada uma resposta ativa à letra da canção “Bom Conselho”, que se manifesta por meio do desenho. Enquanto a canção dialoga com as expressões populares, a ilustração dialoga com imagens populares, como as do anjo, do diabo, do violão, da bola de futebol e a do próprio artista. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993), Bakhtin faz uma reflexão sobre como a literatura se apropria das manifestações da cultura popular, e teoriza a respeito dos conceitos de paródia e carnavalização. É possível estabelecer certas associações entre esses conceitos e as duas obras aqui analisadas.

A carnavalização está presente na letra da canção e na imagem que a representa. Segundo Bakhtin (2000, p. 167), “a paródia é organicamente própria dos gêneros carnavalizados.” A letra da canção, pela inversão das ideias e o convite à excentricidade, em especial nos versos: “Eu semeio o vento/ Na minha cidade/ Vou pra rua e bebo a tempestade”, produz uma carnavalização das expressões populares. Ao inverter e inovar os sentidos dessas expressões, conduz a um afastamento do nível de instrução séria em que elas são inseridas, revogando-se as manifestações de medo, reverência e advertência que elas tendem a suscitar. No lugar disso, introduz-se a irreverência, a descontração, a determinação em agir.

A ilustração de Patrício Bisso, em diálogo com as imagens simbólicas do anjo e do diabo, conforme as que remontam à Idade Média, representa justamente a dualidade entre o sagrado e o profano, a sujeição às regras sociais de bom comportamento e o rompimento com essas regras, a liberdade. O anjo, do lado direito do autor, apresenta o rosto sério, sereno. O diabo, do lado esquerdo, apresenta fisionomia maliciosa e risonha. “O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.” (BAKHTIN, 1993, p. 78). Com esse aspecto risonho, o diabo convida o autor a romper com as restrições sociais e a se entregar ao prazer da liberdade, representado pela bola de futebol.

A imagem também apresenta uma inversão de ideias em relação à canção: na imagem, a figura do próprio autor aparece como ouvinte que recebe o bom conselho. Enquanto na canção ele convida, na imagem ele é convidado. A imagem do autor é representada em tríade, pois é possível reconhecer as características físicas do autor representadas nas três imagens, principalmente pelos olhos verdes, ampliados caricatamente. Patrício Bisso realiza um desdobramento da face do autor pessoa em três e, com isso, direciona o receptor a um deslocar de olhares, gerando mudança de paradigma.

No desenho, a figura do autor pessoa se confunde com a figura do autor criador, outro conceito proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. De acordo com esse conceito, deve-se fazer uma distinção entre autor criador e autor pessoa, uma vez que o primeiro é um elemento da obra, e o segundo faz parte do acontecimento ético e social da vida. Um não está dissociado do outro, encontram-se, porém, em planos diferentes da atividade estética. O artista é, para Bakhtin, alguém que pode se afastar da atividade cotidiana, do mundo prático da vida. Por isso o autor criador é considerado um elemento da obra. Já o autor pessoa é o artista em sua vida cotidiana, como participante da estrutura social da vida. De modo geral, é bastante comum a confusão entre essas duas realidades estéticas.

Conforme questão levantada por Foucault, na conferência de 1969 *O que é um autor?*, as obras dialógicas aqui analisadas suscitam curiosidades a respeito da relação entre elas e seus autores na sociedade²⁷. Isso devido ao dialogismo da letra poética com as expressões populares cuja busca por atribuição de autoria já é, de certa forma, problemática. Junte-se a isso a inclusão do artista visual que toma como referência essa canção e a transpõe para a linguagem da ilustração. Nessa teia formada pelo dialogismo das obras, o compositor Chico Buarque pode ser facilmente identificado como figura central do relacionamento entre obra e autor. Afinal, sua presença encontra-se em destaque nas duas obras, seja pela assinatura de seu nome como autor da canção, seja pelo desenho com suas características físicas que devolve a ele, como autor pessoa, o referencial da obra.

A questão do relacionamento da obra com seu autor se prolonga no tempo e se demonstra como uma necessidade de se encontrar o autor na obra. Porém, o afastamento do autor de sua obra para que ela possa circular livremente vem acompanhado de dificuldades impostas pela sociedade. Então, o autor acaba por assumir diferentes formas, para se adequar às mais diversas situações em que pretende inserir seu texto. O problema é que “costumam-se invocar as máscaras do autor. Mas pode-se imaginar um enunciado produzido por uma personagem, sem que haja máscara? Sem que haja autor?” (BAKHTIN, 2000, p. 394).

Seguindo os questionamentos de Foucault na conferência de 1969, citando Beckett: “que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.” (BECKETT apud FOUCAULT, 1969). Enfim, o problema da autoria passou a ser valorizado a partir da ampliação das possibilidades de impressão, reprodução, editoração e do estabelecimento de regras quanto aos direitos de propriedade sobre uma obra e seus benefícios. Juntamente com os benefícios, porém, reacendem-se as discussões em relação às responsabilidades da autoria. A busca por

²⁷ FOUCAULT (1969) é trazido a esta parte do texto com o sentido de ressaltar a questão problemática da busca de atribuição de autoria ao longo do tempo e na contemporaneidade.

atribuição de autoria passou a ser, então, empreendida, principalmente no campo das artes e da literatura. Empreendimento este nem sempre realizado de forma pacífica.

Confrontos em relação à atribuição de autoria podem ocorrer com bastante frequência em relação a obras explicitamente dialógicas. Às vezes os confrontos se dão pela acusação de plágio contra obra que se utiliza do recurso estilístico da paráfrase. Outras vezes, a discussão paira sobre as transposições de obra de uma linguagem artística a outra, como é o caso das adaptações de clássicos da literatura para o cinema e para o romance gráfico, bem como nos diversos processos intermídia. Entretanto, o maior nível de tensão se direciona às paródias e às carnavalizações, possivelmente devido ao seu caráter transgressor.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. (FOUCAULT, 2006, p. 47).

Portanto, a busca pela atribuição de autoria revela, em seus primórdios, a intenção de policiar, julgar e responsabilizar o autor pessoa pelos discursos proferidos. As expressões populares, os provérbios e adágios caracterizam-se pela não identificação de autoria, pois esta se perde no tempo, se destaca pela oralidade, e sua credibilidade se dá pela força da tradição. Na canção “Bom Conselho”, o eu poético não se intimida com isso, e provoca o ouvinte pela desconstrução dos sentidos autenticados pela tradição. Essa inversão de valores proposta pela canção promove a carnavalização dos sentidos das expressões populares, e toda carnavalização é, de certa forma, uma atitude transgressora.

Por outro lado, na ilustração criada por Patrício Bisso, a figura do autor pessoa é apresentada em situação diversa daquela que o autor criador tenta transmitir em seu texto. A ação, no desenho, é bastante reduzida. O artista está representado em posição de espera, sentado, enquanto ouve conselhos que poderiam ser divididos entre o bem e o mal, proferidos pelo anjo ou pelo diabo. Não esboça nenhuma atitude, demonstra tão somente um ar de conformidade diante de uma situação corriqueira. Ou seja, a ilustração também promove a carnavalização da canção de Chico Buarque, pela inversão das ideias propostas pelo compositor.

Verifica-se, assim, mais uma noção a ser refletida em relação à autoria: a quem pertence a obra? Aqui adentramos noutro campo, o da interpretação. Diferente do campo da propriedade oficial, em que a busca da autoria intenta proteger direitos e determinar obrigações, responsabilidades – no campo da interpretação, a obra não pertence a ninguém.

Desde que seja publicada, ninguém mais exerce autoridade sobre ela, o que pode deixá-la exposta a toda sorte de usos e apropriações. A dificuldade agora é: sobre quem recairá a responsabilidade sobre os usos e apropriações de uma obra que, inicialmente, remete a um determinado autor, mas, uma vez publicada se torna objeto de interpretação coletiva?

A questão é de difícil solução. Aqui basta o entendimento de que o enunciado é inacabado porque é dialógico (e infinito!), conforme teorizou Bakhtin (2000). As marcas da alteridade são perceptíveis nessa cadeia infinita e, posto que o Outro é o infinito (Lévinas, 1980), o Rosto que se revela é, qual o enunciado, igualmente inacabado. Impossível controlar essa cadeia, a qual se desconhece a origem e não pode ser formulada em uma acepção de finitude. A obra “Bom Conselho” é um elo dessa cadeia, que se conecta às expressões populares e, posteriormente, à ilustração de Patrício Bisso. Entretanto, a quantos elos ela está conectada? A quais consequências cada uma dessas conexões está sujeita? Infinitos elos, infinitas situações.

Cumprido destacar a situação de acolhimento do Rosto pelos artistas. O desafio de dar acabamento ao que é inacabado, de acomodar o que é infinito (o Outro), nos limites fixados na linguagem poética. Acrescente-se a esse desafio, a complexa cadeia de enunciados a pairar sobre a construção do discurso. Além disso, pensemos sobre as interferências do imaginário que intenta sintetizar universalmente aquilo que é infinito. Ainda assim, impelido a construir uma poética do Rosto, o autor se movimenta. Movimento voluntário ou não de abrir as janelas da casa, dos olhos, da alma e tentar enxergar o que o Outro revela. Assim, uma poética do Rosto transpõe o fato histórico-social que, por vezes pode ser identificado nas criações artísticas. Ela mergulha em busca de subjetividades, unindo literatura e artes visuais, na Música Popular Brasileira.

BOM CONSELHO

Ouçã um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar

Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade

Outra ilustração do projeto que explora a imagem da face do compositor é a que foi realizada pelo artista plástico Ricardo Leite. Uma cruz com grãos de cereais que se derramam de um painel com quatro imagens diferentes da face de Chico forma a interpretação de Ricardo Leite para a canção o “Cio da Terra” (1977), feita em parceria com Milton Nascimento. Essa é uma canção de abordagem do cultivo da terra, da relação dos trabalhadores do campo com os ciclos da natureza. Segundo o compositor em entrevista para a Revista Versos²⁸ refere-se a “cantigas de trabalho, parece que eram mulheres que trabalhavam na colheita de algodão. A letra foi feita por mim pensando nisto. Cio da terra é uma canção de trabalho agrário” (BUARQUE, Revista Versos, 1977). Considerando-se a informação de que a melodia está relacionada às cantigas de trabalhadoras do campo, destaca-se na letra a menção à terra-fêmea, sensual e fecunda.

²⁸ Por Hélio Goldztejn, para o site de Chico Buarque, em 08 de setembro de 1977. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm. Acesso em 30/07/2019.



Figura 3 – O cio da terra (Ricardo Leite)

A canção refere-se também à vida bucólica e à dimensão sacralizada do trabalho no campo, atendendo a um contexto em que há o sentimento de necessário resgate de uma memória rural e aos propósitos da então chamada Moderna Música Popular Brasileira. No início da década de 1960, enquanto o samba-canção abordava dramas passionais, e a Bossa Nova tratava de temas mais intimistas, leves, como os cenários praianos da zona sul carioca, o sol, o mar, o amor, a MPB surgia com uma proposta diferente. Essa nova proposta surge em contexto de identificação com o meio universitário, fortalecido pelos movimentos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC). Segundo Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 93), a MPB assume um compromisso com a realidade cotidiana e atual.

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p.93).

No plano literário, portanto, Chico Buarque não se desvia do compromisso de interpretação do mundo que nos cerca assumido pela MPB que ele representa. Contudo, a interpretação de mundo que o compositor assume se expressa em movimento contínuo em direção à alteridade, evita o enclausuramento em si mesmo, desloca e embaralha pontos de vista, de modo a superar o lugar comum e as concepções preconcebidas e estereotipadas. Em sua galeria de personagens concretos retirados da realidade brasileira, os espaços são dedicados principalmente àqueles que se encontram em situação de marginalidade.

Apesar de as canções de Chico tratarem primordialmente de temas e personagens ligados aos centros urbanos, o “Cio da terra” focaliza ações rurais e, inclusive, teve gravação da dupla de repertório caipira Pena Branca e Xavantinho. No artigo *Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja* (2013), o autor Gustavo Allonso contextualiza e contrapõe música sertaneja e música caipira, refletindo também sobre como a MPB se posicionou em relação a essa questão. Segundo o autor, a música sertaneja foi vista desde a segunda metade do século XX e, principalmente, na década de 1970, como uma “falsa música,” que não representava o “puro” trabalhador do campo. Conforme os críticos da época, a música sertaneja “seria a falsificação deste trabalhador e seus valores, adepta da

importação musical e da indústria cultural” (ALLONSO, 2013, p. 124). Em contraponto, a música caipira foi eleita como aquela que realmente representava o trabalhador do campo e os valores das regiões interioranas.

Nesse contexto, a MPB, como gênero urbano, incorporou elementos sertanejos de modo a atender à intelectualidade quanto a uma “estética rural”. Essa atitude contribuiu para desmistificar o posicionamento crítico da época e ampliar o público da música sertaneja. As canções “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo de Barros e o “Cio da terra” de Milton Nascimento e Chico Buarque são consideradas revolucionárias por apresentarem temáticas rurais ligadas à MPB. Nesse processo, artistas da MPB como Renato Teixeira, Rolando Boldrin e Sérgio Reis irão contribuir com a consolidação da música sertaneja nos centros urbanos. A dupla Pena Branca e Xavantinho também recebe o apoio de nomes expressivos da MPB, sendo convidados a gravar o LP “Cio da terra²⁹”, com participação de Milton Nascimento, Tavinho Moura e Marcus Viana. A parceria da MPB nas composições e nas interpretações do gênero sertanejo/caipira resultou em estratégia bem sucedida da indústria cultural, favorecendo a ampliação de público e a difusão dos gêneros musicais.

No âmbito discursivo, a diversidade de versões da canção agrega-lhe valores, críticas, pontos de vista comuns e contraditórios, ritmos e acentos próprios da dinâmica do enunciado. A relação dialógica com a palavra do outro, nesse caso, remonta às cantigas das mulheres na colheita do algodão, mas em se tratando de palavra poética (em sentido restrito), se pensarmos como Bezerra (2015, p. 61): “Até sobre o que é do outro o poeta fala em sua própria linguagem. Para elucidar o universo do outro, ele nunca recorre à linguagem do outro como mais adequada a esse universo.” Então, para falar sobre o que é das mulheres, das trabalhadoras do campo, o poeta coloca as personagens numa camada distinta. Essa camada “trata-se do gesto representado da personagem e não da palavra que representa” (BEZERRA, 2015, p 61). Essa é a condição da linguagem poética no campo do heterodiscurso, conforme o autor.

Embora a letra poética não mencione gênero masculino ou feminino, geralmente ela é descrita como uma canção que fala sobre o relacionamento do homem com a natureza; sobre o trabalhador do campo; sobre o homem do campo. Evidente que se trata de um aspecto da Língua Portuguesa que toma o homem como padrão para se referir ao geral. Entretanto, é

²⁹ Segundo Nepomuceno (1999, p. 385), a gravação do LP “Cio da terra” propiciou a projeção da dupla, que protagonizou apresentações junto com Milton Nascimento em programas de TV como o Som Brasil. Aqui me refiro à apresentação no programa Chico & Caetano, série especial da Rede Globo, exibido em 14/03/1987, com Milton Nascimento e a dupla Pena Branca & Xavantinho, com percussão de Robertinho Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3BDTbOnC8-I> Acesso em 31/jul/2019.

interessante destacar as vozes femininas e a presença performática da mulher nessa trajetória, que tem versão latino-americana ampliada nas vozes de Mercedes Sosa e também da cantora cubana Omara Portuondo, essa em parceria com Maria Bethânia³⁰. Outra versão feminina em destaque é a da cantora australiana Diana Clark com o coral Melbourne Millennium e o guitarrista Doug de Vries feita no ano de 2008. Em Língua Inglesa há ainda a versão feita em 1980 pelo compositor e guitarrista escocês Bert Jansch intitulada “Sweet Mother Earth³¹”, que nos remete ao arquétipo da Grande mãe³².

Antes da Grande mãe, no entanto, já no título “Cio da terra”, há menção à fêmea em seu momento propício à fecundação. A última estrofe pode ser também a primeira, no sentido cíclico da natureza, em que é necessário primeiro “afagar a terra,” conhecer-lhe os “desejos”, “a propícia estação” para lançar a semente, “fecundar o chão” e, a partir disso, obter a germinação e a colheita.

debulhar o trigo
recolher cada bago do trigo
forjar no trigo o milagre do pão
e se fartar de pão

No imaginário, a terra como divindade feminina, ligada ao arquétipo da Grande mãe, remonta à antiguidade. Conforme Eliade (1992, p. 31) “A semelhança entre o ato sexual e o trabalho agrícola é frequente em inúmeras culturas. No *Satapatha Brahmana* (VII, 2, 2, 5), a terra é comparada com o órgão feminino da geração (*yoni*) e a semente ao sêmem masculino”. A repetição dos versos seguintes na última estrofe alude a essa comparação do ato sexual com o trabalho agrícola, sendo a semente associada ao ato masculino de fecundação.

e fecundar o chão
e fecundar o chão
e fecundar o chão
e fecundar o chão

³⁰ Referência ao vídeo de abertura do Show de Omara Portuondo e Maria Bethânia no Teatro Castro Alves em Salvador, BA - dia 26/04/2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D1GnswwNBw8> Acesso em 31/07/2019.

³¹ Disponível em: <http://1001covers.blogspot.com/2017/06/0439-sweet-mother-earth-o-cio-da-terra.html> Acesso em 31/07/2019.

³² NEUMAN, Erich. A grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2006.

A imagem de Ricardo Leite chama a atenção pela mescla da face do compositor ligada aos grãos e dividida por uma cruz também repleta de grãos. Refletindo a partir dos estudos de Mircea Eliade em relação à cosmogonia, a cruz erigida sobre as imagens da face do compositor alude à simbologia do “Centro”³³, um espaço considerado sagrado e que tem como função repetir o gesto da criação. Esse espaço possibilita o acesso ao sagrado, que pode ser materializado por algum objeto ou manifestado por símbolos hierocósmicos, como a *Árvore Cósmica*, que remete ao simbolismo vegetal presente em diversas culturas. Na *Árvore Cósmica*, há o mistério do ciclo de renascimento pelas estações e, na sua variação como árvore da vida e da cruz de Cristo, a eternidade. Sobre o simbolismo da *Árvore Cósmica* e o Cristianismo, Eliade afirma:

O Cristianismo utilizou, interpretou alargou este símbolo. A Cruz, feita da madeira da *Árvore do Bem e do Mal*, substitui a *Árvore Cósmica*; o próprio Cristo é descrito como uma árvore (Orígenes). Uma homilia do pseudo-Crisóstomo evoca a cruz como uma árvore que sobe da terra aos céus. Planta imortal ela ergue-se no centro do Céu e da Terra: firme sustentáculo do universo, elo de todas as coisas, suporte de toda a terra habitada, entrelaçamento cósmico, contendo em si toda a variedade da natureza humana. (ELIADE, 1979, p. 157).

A imagem de Ricardo Leite traz referências ao simbolismo vegetal que associa a vida humana aos ciclos da natureza e, com a Cruz como “Centro” do microcosmo do cancionista Chico Buarque, coloca-o como fundador do mundo. O mundo inaugurado pela palavra poética do cancionista. Como o agricultor lança suas sementes no solo para que se multipliquem, o poeta lança suas palavras na canção, de modo que assim amplifique o seu alcance. A presença da cruz também remete à ideia de sacrifício salvífico e da convergência entre o divino (vertical) e o mundano (horizontal).³⁴ A inauguração de um novo mundo pela palavra poética é resposta ativa às insatisfações e às faltas do mundo concreto. Como afirma Moisés (2006, p. 105) “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto.” O uso da linguagem poética implica a perda do real concreto e, conseqüentemente, a fundação do mundo da obra, o plano artístico, elaborado conforme a noção de acabamento de Bakhtin.

³³ Segundo Eliade (2002, p. 35) “Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um Centro, ou seja um lugar sagrado por excelência.”

³⁴ Gilbert Duran – As estruturas antropológicas do imaginário.

O CIO DA TERRA

Debulhar o trigo
recolher cada bago do trigo
forjar no trigo o milagre do pão
e se fartar de pão

Decepar a cana
recolher a garapa da cana
roubar da cana a doçura do mel
se lambuzar de mel

Afagar a terra
conhecer os desejos da terra
Cio da terra propicia estação
e fecundar o chão

e fecundar o chão
e fecundar o chão
e fecundar o chão
e fecundar o chão
e fecundar o chão

1.5 Autorretrato – Máscara, persona e Rosto

No pensamento de Bakhtin (2014), as identidades forjadas a partir de pertencimentos são relações sociais indiferentes à singularidade e, portanto, corrompidas por álibis. Porém, de acordo com o teórico russo, não há álibi para a existência humana. Esse pensamento leva a uma compreensão do sujeito como um ser-evento único, irrepetível, sócio-historicamente situado e cujo centro de valor é também único. Não obstante, o sujeito como centro concreto de emanção de valores e de atos reais é constituído na relação com outros sujeitos, ou seja, em relação dialógica com outros centros de valores. A canção “Ela desatinou” (1968) traz a imagem de uma mulher que decidiu assumir o seu lugar único na existência e essa atitude foi considerada pelos outros um desatino.

O cenário de um carnaval que se finda ao chegar à quarta-feira de cinzas provoca o imaginário do povo brasileiro. Aliás, temas extraídos do imaginário nacional, como o carnaval e o futebol, são recorrentes na obra do compositor. Quanto a isso, Affonso Romano Sant’Anna afirma:

É bem grande o número de composições de Chico Buarque que tratam do Carnaval. Evidentemente aqui, Carnaval não é apenas a festa brasileira. O tratamento que recebe é o mesmo do rito e do mito. É um tempo espaço em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade. O não carnaval é o silêncio e a repressão. (SANT'ANNA, 2004, p.164.)

Na canção, a mulher é transgressora das normas sociais que impõem momentos específicos para a alegria e para os sofrimentos. Ela abole o rito, debocha do mito, recusa a máscara social a ela imposta. Indiferente aos julgamentos da sociedade em relação ao seu proceder, ela parece ignorar as normas e assume a sua existência única, eximindo-se da obrigação social de aparentar uma individualidade falsa no intuito de convencer a si mesma e aos outros. Ela se despe da necessidade de forjar para si uma *persona*, abstém-se do disfarce social que os outros seguem usando. Sua atitude é interpretada como loucura, mas também é invejada por aqueles que estão cansados de carregar o peso de manter papéis sociais que obliteram a sua singularidade.

ELA DESATINOU

Ela desatinou, viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando
Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando e ela inda está sambando
Ela não vê que toda gente
Já está sofrendo normalmente
Toda a cidade anda esquecida, da falsa vida, da avenida
Onde Ela desatinou, viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando
Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando e ela inda está sambando
Quem não inveja a infeliz, feliz
No seu mundo de cetim, assim
Debochando da dor, do pecado
Do tempo perdido, do jogo acabado

As fotografias manipuladas digitalmente pelo designer, fotógrafo e arquiteto Rafic Farah ilustram a canção “Ela desatinou,” criando imagens entrecortadas que favorecem a impressão do desatino. A própria frase “do tempo perdido” inscrita na imagem é fragmentada e sinaliza para uma possível falsa impressão do significado. Em consonância com a letra, a figura feminina parece estar exposta ao olhar externo, em trajes de gala, a se deslocar elegante e indiferentemente por uma cidade urbana. A fragmentação das imagens e o jogo de sobreposição que elas apresentam propõem a exposição do acontecimento ao julgamento dos olhares externos. Mas a figura da mulher, intercortada por diversas linhas verticais, escapa ao olhar que deseja completá-la.

Esta é uma das imagens do *corpus* dessa tese em que figura um rosto. No rosto feminino e negro não é possível identificar com exatidão a direção do seu olhar, mas o semblante altivo expressa dignidade e lucidez. Texto e imagem mostram uma mulher transgrediente, completamente fora do que a coletividade está pensando. Ela não pode ser apreendida e se fragmenta em imagens misturadas às da cidade, o que nos leva a refletir sobre a eventicidade do ser. Todo julgamento, toda abstração é inaceitável se busca “transformar o mundo da abstração no mundo como tal” (Bakhtin, 2004, p. 10). O mundo dos papéis sociais constrói álibis aos indivíduos, mas ao transgredir a ordem do rito carnavalesco que deveria terminar na quarta-feira de cinzas, a personagem se recusa a retomar a máscara social cotidiana, desvelando o papel social que vinha assumindo a cada vez que se findava o carnaval.

Inversamente à ideia de “Ela desatinou”, mas tendo também como pano de fundo o carnaval, “Noite dos mascarados” (1967) traz a presença do famoso casal carnavalesco Pierrô e Colombina, da Commedia Dell’Arte, estilo teatral originado na Itália do século XVI. Em “Noite dos mascarados” as identidades são camufladas por máscaras e, assim, naquela noite se permitem assumir papéis diversos e a liberação de desejos em outras situações reprimidos. Separações sociais são suspensas nessa noite e um jogo de sedução é iniciado a partir do anonimato. A revelação das identidades, a renúncia às máscaras não se concretizam em “Noite dos mascarados”, uma vez que assumem simbolicamente a personificação do casal carnavalesco Pierrot e Colombina no lugar de suas identidades sociais.



Figura 4 – Ela desatinou (Rafic Farah)

NOITE DOS MASCARADOS

Quem é você?

- Adivinha, se gosta de mim!

Hoje os dois mascarados

Procuram os seus namorados

Perguntando assim:

- Quem é você, diga logo...

- Que eu quero saber o seu jogo...

- Que eu quero morrer no seu bloco...

- Que eu quero me arder no seu fogo.

- Eu sou seresteiro,

Poeta e cantor.

- O meu tempo inteiro

Só zombo do amor.

- Eu tenho um pandeiro.

- Só quero um violão.

- Eu nado em dinheiro.

- Não tenho um tostão.

Fui porta-estandarte,

Não sei mais dançar.

- Eu, modéstia à parte,

Nasci pra sambar.

- Eu sou tão menina...

- Meu tempo passou...
- Eu sou Colombina!
- Eu sou Pierrô!
Mas é Carnaval!
Não me diga mais quem é você
Amanhã tudo volta ao normal
Deixa a festa acabar
Deixe o barco correr
Deixe o dia raiar
Que hoje sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser

Com uma técnica mista que se utiliza de vários elementos artísticos, como aquarela, lápis, colagem e grampos sobre papel, o artista multimídias Alex Cerveny apresenta um conjunto de diferentes máscaras enfileiradas que nos remetem ao imaginário presente em “O fantasma da Ópera,” no tocante à ideia de um desfile de máscaras que esconde um rosto e no quanto pode parecer assustador se dar conta de que, ao olhar em volta, iremos sempre nos deparar com uma máscara.

Masquerade! Paper faces on parade
Masquerade! Hide your face so the world will never find you
Masquerade! Every face a different shade
Masquerade! Look around, there's another mask behind you³⁵

Máscaras ganham aspectos muito diversificados no imaginário a depender do contexto e da cultura. Podem ser usadas com intenções estéticas, lúdicas, religiosas, funerárias e artísticas. Abrindo e fechando a fileira de máscaras de Cerveny, há duas máscaras em formato de vaso emborcado, sendo que a primeira apresenta olhos e nariz, já a segunda se assemelha mais a um vaso pintado com motivo religioso, do que propriamente uma máscara. Em

³⁵ Tradução livre:

Baile de máscaras! Rostos de papel em desfile
Baile de máscaras! Esconda seu rosto, então o mundo nunca o encontrará
Baile de máscaras! Cada rosto, um tom diferente
Baile de máscaras! Olhe em volta, há outra máscara atrás de você

destaque, há o desenho de uma máscara frontal que apresenta o perfil em cada uma das suas laterais. Uma máscara em forma de instrumento musical também chama a atenção. As máscaras de Cerveny trazem uma diversidade de significados, porém estão longe de dar conta dos inumeráveis sentidos, estilos, formas e funções da máscara no imaginário simbólico da humanidade.

A imagem de máscaras enfileiradas, como em um desfile ou um baile de máscaras propõe a ideia da *minha* presença e ausência simultâneas, assim como também o outro mascarado participa dessa mesma condição. A máscara e a *persona* dão a ilusão da destituição do mundo da experiência, *me* inscrevem no mundo da cultura, *me* permitem a ilusão de um álibi. A nudez do Rosto introduz o ser humano ao não álibi da existência. Sem álibi, não há escapatória, mas a intuição humana nos induz a fugir daquilo que apenas aparenta e a procurar por algo que seja verdadeiro, mesmo apesar dos equívocos, confusões e abstrações que giram em torno desses conceitos. Como adverte o musical “O Fantasma da ópera,” “corra e esconda-se/ Mas um rosto ainda o perseguirá” – o rosto aqui em contraposição às máscaras que buscam esconder a verdadeira face. Entretanto, na canção “Noite dos mascarados,” as máscaras terminam invertendo a função carnavalesca de esconder identidades e de subverter papéis sociais, revelando-os.

Masquerade!
Leering satyrs, peering eyes . . .
Masquerade!
Run and hide –
but a face will still pursue you!³⁶

A própria necessidade de se recorrer ao recurso da máscara, desmascara intenções. Em “Noite dos mascarados”, o ocultamento da face pelo artefato da máscara propicia o desvelamento das intenções afetivas dos namorados por meio da expressão oral. Naquele dia de festa adivinhações, perguntas e jogos de sedução são permitidos, utilizando a máscara como subterfúgio para se obter revelações de identidade. Nesse sentido, a máscara esconde, mas também revela. Como na Grécia antiga, o artefato pode ser usado para fazer ressoar a voz

³⁶ Tradução livre:
Baile de máscaras!
Sátiros sorrateiros
Indagastes olhos...
Baile de máscaras!
Corra e esconda-se
Mas um rosto ainda o perseguirá

daquele que representa um papel. Retomamos, então, o verbo *personare* no seu significado de “soar através de” para introduzir outra canção de Chico na qual ressoam vozes que se sentem abafadas por imposição do Estado.



Figura 5 – Noite dos mascarados (Alex Cerveny)

A canção “Cálice” foi composta em parceria com Gilberto Gil no ano de 1973, período marcado pela ditadura militar, em protesto contra a repressão imposta pelo regime. Censurada pelos órgãos de repressão, só pôde ser gravada em 1978, o que ocorreu pela Universal Music Brasil. O título “Cálice” faz referência à Paixão de Cristo, mas também forma um trocadilho, quando entoada a letra, sugerindo uma ambiguidade entre o substantivo cálice, que significa utensílio onde se serve alguma bebida, e o verbo pronominal calar-se, no imperativo, para significar imposição que reprime o direito de se expressar pela voz.

No projeto, por sorteio, a canção “Cálice” foi determinada para o artista plástico Arthur Omar que, então, apresentou o autorretrato “Esculpindo o grito”, da série “Demônios, espelhos e máscaras celestiais”. A fotografia em cores, adquirida pelo MAM-SP, é um autorretrato do artista, com expressão dramática que destaca o gesto de um grito. Sobre a superfície da fotografia, Omar traçou linhas sinuosas e em forma de agulhas, com cores vibrantes. As agulhas parecem sair da boca do artista e se projetar para fora da imagem. As duas obras (canção e autorretrato) proporcionam sensação de vibração, impulso reprimido prestes a ser detonado, porém alcançam este efeito por meio de recursos estéticos distintos, referentes à imagem e ao som.

A vibração da imagem é obtida por meio das cores, sombras e luzes em contrapartida à vibração dos sons, da melodia e do ritmo musical. Embora na canção haja a predominância da ideia do silêncio imposto e a inquietação decorrente desta imposição, Omar decidiu representar a imagem de um grito, em vez de mordanças ou de qualquer outro elemento que denunciasses a imposição do silêncio. E, justamente pela imobilidade imagética da fotografia, capaz de suspender o impulso do grito no tempo e de reter essa imagem em suspensão, é que o autorretrato conseguiu transmitir o sentido de repressão tão evidente na canção.

A imagem fotográfica costuma causar confusões quando se trata de atributo de autenticidade, pois é vista como um registro da realidade. Entretanto, no autorretrato “Esculpindo o Grito”, isso não se verifica, devido à intervenção pictórica, e também pela dramaticidade explícita da pose. O exagero na expressão remete à teatralidade barroca, imprimindo na imagem seu sentido artístico e, portanto, ficcional. As diferenças entre imagem e realidade podem ser assim observadas:

Diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 1994, p. 38).

Quanto ao autorretrato de Omar, embora seja imagem e, portanto, puramente visual, proporciona ilusões próprias de imagem, como a sonoridade aterrorizante e, ao mesmo tempo, libertadora do grito que ela evoca. Afinal, uma imagem pode sugerir a ilusão da tridimensionalidade e de outros aspectos que ela não comporta, mas aparenta. Por isso o título da obra “Esculpindo o Grito” é interessante, já que, ao retratar o grito por meio de uma imagem bidimensional, o artista consegue sugerir tridimensionalidade de escultura. Por meio dos recursos visuais de luz, sombras e formas, o artista consegue criar um efeito que sugere projetar o grito para além de seu suporte material.

A projeção desse grito reprimido é o que os compositores sugerem com os versos “Mesmo calada a boca, resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta”, ou seja, versos e imagem comunicam o mesmo sentido: o desejo de expressão que, reprimido, busca projeção, ainda que silenciosa, no peito, ou numa imagem fixa e fisicamente muda. Então, pode-se perceber que um dos atributos da fotografia é que “ela, em toda a sua fixidez, é gênese, embrião, traço, fantasma, de um movimento virtual, de um movimento que foi ou será” (BENTES in: OMAR, 1997, p. 12). O autorretrato em questão demonstra bem a dualidade do “foi” ou “será” e sugere a reflexão de dois conceitos importantes para a filosofia de Lévinas: o *dizer* e o *dito*. Ao mesmo tempo em que expressa o que foi a repressão, em outras palavras, “o cale-se” que moveu os compositores a escreverem a canção também expressa, na imagem exacerbante do grito mudo que se projeta, a liberdade que seria, enfim, conquistada.

Considerando-se o dito como ressonância de conceito que sincroniza a realidade, o *dizer* precede ao *dito*. Uma imagem fotográfica, pela intrínseca capacidade designativa de

autenticidade, provoca o congelamento da realidade que o dito tende a sustentar. A pintura, por outro lado, resiste ao dito autoritário da fotografia e conclama o dizer. Isso significa que a obra de arte, e inclui-se aí a fotografia artística, liberta-se do destino autoritário do dito ao ceder à exterioridade do dizer. Em vez de estabilizar o tempo, fechando a canção ao dito, o autorretrato de Omar projeta o “Cálice” ao dizer, a um grito iminente. A imagem evoca a ideia de permanente contingência, de impulso espontâneo do grito reprimido que, a qualquer momento, poderá ecoar.

A súplica insistente do refrão – “Pai, afasta de mim esse cálice” – reflete a agonia de quem tem de reprimir os seus impulsos expressivos. Essa agonia já foi retratada em outras formas de arte e se tornou emblemática na pintura de Edvard Munch, *O grito*, obra à qual Omar também faz referência em sua série de autorretratos. Ao retratar a agonia, as três obras terminam por invocar algo de sagrado, como observa Antônio Gonçalves Filho (1998): “por diferentes vias, Munch e Omar buscam o correspondente a uma manifestação do caráter teofânico nas imagens. Munch queria que as pessoas olhassem suas pinturas como cenas sagradas do cotidiano, comovendo o espectador com o drama humano de seus personagens”. Em diversas partes da canção de Chico Buarque e Gilberto Gil há referências ao sagrado. O sagrado que se oculta no grito abafado dos oprimidos que os compositores perceberam na agonia de Cristo no Monte das Oliveiras, quando suplica ao Pai que o livre de ser entregue nas mãos dos opressores.

A terceira estrofe segue relacionando metáforas bíblicas ao desejo de liberdade: “Como é difícil, pai, abrir a porta/ Essa palavra presa na garganta/ Esse pileque homérico no mundo/ De que adianta ter boa vontade.” Então, o drama humano da repressão vai sendo representado metaforicamente por imagens que evocam o sagrado na canção, mas também pela expressão fisionômica do grito abafado que a fotografia revela. Entretanto, segundo Bentes: “a obra de Omar não representa o sagrado, constrói o êxtase estético” (BENTES in: OMAR, 1997, p. 14). Então, não se trata do cálice reverenciado do sagrado, nem do ‘cale-se’ imperativo que se impõe, mas do êxtase estético que a obra alcança na diacronia do dizer.

A manifestação do Rosto é singular, mas importa encobri-la em contexto de repressão. Os cancionistas revestem-se da personalidade dos oprimidos para dar voz a eles. E se exprimem não somente como artistas oprimidos, mas também como qualquer cidadão comum. Os versos “Silêncio na cidade não se escuta”, “Melhor seria ser filho da outra”, “Mesmo calado o peito, resta a cuca”, “Dos bêbados do centro da cidade” representam os

excluídos, os perseguidos, enfim, aqueles que se inquietam com a repressão. Em vez de Rosto, tem-se a máscara social complacente que se encaixa em diversas faces anônimas.

O Rosto que manifesta a alteridade humana não é o rosto das máscaras sociais com as quais cotidianamente vemos as outras pessoas, máscaras que impedem ver o rosto real do outro pelo que, conseqüentemente, reduzimos a alteridade do outro à máscara externa do que parece ser para nós. (SOUZA, FARIAS & FABRI, 2006, p. 143).

O mesmo ocorre com a imagem fotográfica. Embora acarrete algumas confusões em relação à realidade, o ser humano exposto às lentes pode perder sua subjetividade, ou, dependendo do contexto, adquirir aspectos mais amplos. A fotografia expõe um corpo que deixa de ser individual e restrito e passa a ser público, sujeito a considerações diversas conforme o contexto e a situação em que for exposto. O sujeito apresentado na fotografia se torna imagem, muitas vezes imagem construída propositadamente: “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1981, p. 25). Nesse sentido, a imagem fotográfica é máscara, persona, mas não Rosto.

Entretanto, da mesma forma que, por meio da linguagem escrita, os compositores se tornam outro corpo que fala, dando voz a muitos que se sentem representados em suas canções, também o artista visual empresta o seu corpo, a sua face, o seu gesto para representar os que tiveram a sua voz abafada por qualquer forma de repressão. A imagem pode, então, ampliar os seus atributos individuais e de referência a uma realidade fechada – o dito, e adquirir também o *status* de símbolo, tornando-se uma foto simbólica: “[...] um tipo de imagem que perde a capacidade de informação imediata para constituir-se em símbolo universal de uma realidade, ou como elemento comparativo ou metafórico de situações, debates sociais, crítica de protagonistas ou partidos etc.” (BUIIONI, 2011, p. 96).

Também a escuta do verbo pronominal calar, na expressão “afasta de mim esse cálice,” depois da composição de Chico Buarque e Gilberto Gil, tornou-se um símbolo contra a repressão no Brasil. Mas a obra de arte que se prolonga no tempo não se encerra na sincronia do dito, e se expõe à diacronia do dizer. Entre o *dito* e o *dizer*, a correspondência entre a imagem e os versos pode ser verificada no contraste entre o discurso que lamenta o silêncio imposto e a imagem fotográfica do grito vigoroso impresso no autorretrato do artista.

Mais explicitamente, o interdiscurso se revela nos versos: “Quero lançar um grito desumano, que é uma maneira de ser escutado.” Apesar das diferentes formas de comunicar a mensagem da repressão e de se utilizar de diferentes mídias, o autorretrato e a canção

analisados possuem correspondências implícitas e explícitas que as ligam por meio do interdiscurso e de aspectos intersemióticos. Portanto, ao analisar o autorretrato “Esculpindo o Grito”, é possível identificar a imagem do som em “Cálice”. Afinal, muito mais do que a expressão de um silêncio imposto, a canção pretende destacar o desejo contido do grito, da liberdade. A imagem, em sua fixidez muda, alcança justamente essa impressão: a de um grito que se vê, se sente, se espera, só não se ouve.



Figura 6 – Cálice – Arthur Omar

CÁLICE

Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Como beber dessa bebida amarga?/Tragar a dor, engolir a labuta?
Mesmo calada a boca, resta o peito/Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa?/Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta/Tanta mentira, tanta força bruta
Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue/Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoia/ Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento/Ver emergir o monstro da lagoa
Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue/ De muito gorda a porca já não anda/ De muito usada a faca já não
corta
Como é difícil, pai, abrir a porta/ Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo/ De que adianta ter boa vontade?
Mesmo calado o peito, resta a cuca/ Dos bêbados do centro da cidade
Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Talvez o mundo não seja pequeno/ Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado/ Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça/ Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ Me embriagar até que alguém me esqueça

Como resposta atualizada da periferia à canção de Chico Buarque e Milton Nascimento, podemos acrescentar aqui a publicação no *Youtube*³⁷ de uma versão feita pelo rapper Kleber Cavalcanti Gomes (Crioulo), conforme excerto abaixo que fala do rompimento de fronteiras por meio da poesia:

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, Pai
[...]
A ditadura segue, meu amigo Milton
A repressão segue, meu amigo Chico
Me chamam Crioulo, o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, Pai

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

2. Ângulo – Rosto, exotopia, caleidoscópio

“Encarnar tipos na criação musical é muito isso, sair de você, do seu mundo”³⁸.

(Chico Buarque)

A Música Popular Brasileira tem sido constantemente estudada em seus aspectos de expressão da realidade social do país. Diante das dificuldades observadas ao se tentar fazer definições em relação à MPB, Álvaro Neder (2008, p. 269), no texto *A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto*, afirma: “com mais precisão seria possível indicar que a MPB é um conjunto de práticas sociais.” Ela é a inauguração de um fato histórico-social, que, simultaneamente, é constituída pela subjetividade de certos sujeitos, enquanto se faz referência à construção de outras subjetividades. Nas palavras de Neder (2008, p. 270): “A música não apenas *representa* – também *constrói*. A música fabrica um sujeito que antes não existia.” Essa análise parte, então, da ideia de que na letra de “Construção”, que agora será abordada, ocorre uma inesperada construção do sujeito operário, por meio da linguagem. Inesperada porque, a princípio, como veremos, não era a intenção do autor construir a subjetividade de um sujeito, mas de realizar um trabalho metalinguístico.

Entretanto, como já foi mencionado, o fenômeno da linguagem impele a interação entre os interlocutores. E, desde que se inicia um processo de linguagem, há aí interação social concreta ou advinda do imaginário. Se há construção, há areia, cimento, tijolo e, para reunir estes elementos de modo a formarem uma parede sólida, deve haver um sujeito. E se há um sujeito que constrói prédios com o “suor de seu rosto”, isso significa que há um rosto. Passamos a refletir sobre o sujeito por trás desse rosto escondido, e sobre quem o viu. Essa reflexão perpassa, portanto, o sujeito na contemporaneidade, em relação ao seu contexto social, sua identidade, seu rosto. Um sujeito que vive o caos, os conflitos contemporâneos e os problemas advindos da forma multifacetada que as identidades, nestes dias, tendem a assumir. Um sujeito que vive, ama e morre publicamente sem, no entanto, que seu Rosto seja notado do alto do edifício, enquanto constrói paredes sólidas/mágicas/flácidas. Assim como, tampouco, é verdadeiramente notado, debaixo do edifício, atrapalhando o tráfego/o público/o sábado. Embora os olhares de tantos se voltem para ele, quem percebe seu rosto, seu riso, sua agonia?

³⁸ HOLANDA. Rádio Eldorado, 1989

O riso, a gargalhada, o assobio, o choro, o grito e até mesmo o silêncio que provêm dos prédios em construção nas grandes cidades são sinais da vida humana que ali existe. Sinais nem sempre percebidos por quem se encontra distante da realidade daqueles que, todos os dias, dedicam seu tempo e seu suor numa composição da paisagem urbana à qual parecem já acoplados. Teriam eles o seu próprio rosto ou são apenas argueiros suspensos sobre as fachadas dos prédios? Teriam olhos de ver do alto a cidade que ajudam a construir? Teriam nariz de respirar a fumaça das grandes indústrias que produzem em série? Teriam boca de gargalhar como se ouvissem música? Se eles têm um rosto e riem, e cheiram e olham, quem, por outro lado, os vê?

A resposta à pergunta: “quem os vê?” deve ir além, pois, não basta retirá-los da invisibilidade proposital à qual foram abandonados. É preciso enxergá-los como Rosto, como alteridade. Rosto de uma forma transcendente ao que se imagina ou se teoriza a respeito, epifania da face humana que se coloca diante de mim, não como imagem visual, mas como apelo ético. Apelo a que se cumpra um mandamento: “não matarás.” É também um pedido de clemência, para que o Outro não seja ignorado, apagado ou dominado. O Rosto, como apelo ético, que se manifesta e clama pela preservação de sua existência.

Esse entendimento de ética, consoante ao pensamento de Lévinas, e que é chamado de ética da responsabilidade, diz respeito à interpelação a um sujeito que se sente compelido a dar uma resposta. A responsabilidade que o sujeito ético assume é de uma categoria individual e não intercambiável. Isso significa que o Eu assume para si uma espécie de responsabilidade que somente ele poderia assumir, em consequência do lugar que ocupa no mundo, e, por ser o lugar que ele ocupa no mundo único, a responsabilidade que ele adquire também é única, não sendo possível qualquer tipo de substituição ou troca. Nenhuma outra pessoa pode ocupar o mesmo lugar que você no mundo, e é isso que torna a sua responsabilidade ética também única, individual e não intercambiável. Destarte, o Rosto se manifesta como apelo ao Eu, em decorrência deste lugar que somente o Eu ocupa. Sendo assim, o Eu responde ao apelo: “eis-me aqui”.

Enfim, o Rosto, entendido como apelo ético, exige uma resposta, que é dada conforme o lugar daquele a quem interpela. Assim, o Rosto pode ser expresso também na forma estética de uma pintura, numa canção, numa poesia. Entretanto, o que mais importa não é a forma como o Rosto é registrado, ou como o seu apelo é atendido. O que mais importa nessa ética é a prontidão da resposta que diz: “eis-me aqui”. Cada artista ocupa um lugar diferente na

sociedade e, portanto, é interpelado de forma única a atender à alteridade do Rosto que se manifesta a ele, por causa do lugar que ocupa.

Os poetas e letristas brasileiros, com sua sensibilidade diante da condição humana, são aqueles que passam pelas paisagens bucólicas e compõem um soneto sobre os amantes ao luar; são aqueles que conseguem enxergar sabiás nas palmeiras, mas também a dor dos exilados; são aqueles que, como Chico Buarque e Vinicius de Moraes, passam pelas construções das grandes cidades e conseguem enxergar um ser humano, também em construção, no alto dos edifícios. Um Rosto escondido entre cimento e lágrimas.

2.1 Um Rosto em construção – Caleidoscópio textual

Composta em um dos períodos mais severos da Ditadura Militar, “Construção” foi lançada em 1971, em álbum homônimo, no retorno do autoexílio na Itália. É considerada uma canção tipicamente de crítica social. A letra, composta por dodecassílabos, que sempre terminam em proparoxítonas, traz também uma repetição ritmada entre os versos da primeira e da segunda parte e apresenta, de forma poética e incisiva, as péssimas condições de vida de um trabalhador da construção civil.

O lugar de fala do compositor Chico Buarque, quando lançou “Construção”, é o lugar do homem jovem, branco, da elite carioca, que desafia a censura, em contexto social de Ditadura Militar. Num período em que vozes estavam sendo silenciadas, Chico Buarque empresta a sua voz aos marginalizados, aos desvalidos, às mulheres, aos exilados, enfim, aos excluídos. Num exercício de exotopia (Bakhtin, 2000), entendida como segmentação de olhares a partir de um lugar exterior, o compositor vê, nesses sujeitos excluídos, algo que eles próprios não podem ver, algo que se manifesta ao compositor em decorrência do lugar que ocupa, e que lhe vem como Rosto, como apelo, ao qual o compositor responde: “eis-me aqui”, ainda que essa resposta o exponha a riscos.

Assim se manifesta a ética da responsabilidade à qual o compositor, letrista, responde. Ele responde ao apelo do Rosto do trabalhador oprimido, que coloca a sua própria vida em risco, na intenção de se conseguir o sustento de sua família. O trabalhador que Chico Buarque nos apresenta na letra “Construção” não é um engodo, não é um estereótipo e nem uma versão romântica produzida para perpetuar a opressão e os riscos sofridos pelo trabalhador humilde da construção civil. A alteridade revelada ao compositor é radical e sua poética é a manifestação do Rosto do trabalhador que vive cada dia como se fosse o último. Não que cada

trabalhador esteja continuamente refletindo sobre a crueza de sua situação, mas porque o compositor, do lugar privilegiado que ocupa, o enxergou como Rosto. Epifania que não cabe na nossa compreensão, nem mesmo na do próprio compositor, que realiza essa (po)ética.

Na letra de “Construção”, a linguagem é usada para construir e desconstruir conceitos em relação ao sujeito e ao espaço que ocupa, do qual ele vê e também pode ser visto. A proposta inicial, conforme Chico Buarque admitiria mais tarde à revista *Status*³⁹, era de se fazer uma “experiência formal”, em que as estrofes terminavam com proparoxítonas. Talvez o autor se sentisse influenciado pelas ideias dos formalistas, que pretendiam fazer da literatura uma ciência autônoma, a ser analisada estritamente pelas qualidades intrínsecas de seu material literário, conforme Eichenbaum (2001). Assim, os formalistas recusavam as interpretações do texto poético baseadas em questões filosóficas, psicológicas, sociológicas ou estéticas, pois lhes interessava o material literário, a forma, acima do conteúdo. A proposta era libertar a palavra das suas aplicações e usos cotidianos ou práticos.

Entretanto, além da linguagem, há na letra de “Construção”, o personagem, o herói do qual fala Bakhtin, um sujeito inacabado, que se completa por meio da linguagem, num exercício extraordinário de exotopia. Em relação à entrevista, Chico Buarque assim se pronunciou sobre a motivação inicial ao compor a letra:

Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários – Evidente, aliás, sempre que você abre a janela. Em Construção, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas. (BUARQUE, in *STATUS*, 1973)

Surge um ser humano, e isso impõe que nos distanciemos um pouco da questão formal, estética e nos aproximemos das questões filosóficas, sociais e éticas. Surge um personagem que se movimenta no espaço urbano, com seu passo tímido/bêbado. Que sobe a construção, que ergue paredes, que chora e ri diante do prenúncio de uma tragédia. Ele interfere no espaço urbano ao erguer paredes sólidas/mágicas/flácidas, ao levantar edifícios. Ele interfere no espaço urbano ao agonizar no passeio público/náufrago e, finalmente, ao morrer na contramão atrapalhando o público/o sábado. Ele interfere no espaço urbano, mas nem sempre é percebido dentro deste espaço. Ele dança, ri, tropeça e cai. A sua queda interfere no espaço urbano e finalmente chama a atenção para si.

³⁹ Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_construc.htm. Acesso em 15 de junho de 2017.

O personagem, o herói inacabado, clama para ser completado por seu autor. Ele precisa obter visibilidade além daquela que tem de si mesmo. Ao refletir sobre a relação entre personagem, autor e a criação literária, Bakhtin desenvolve a noção de acabamento. Então, passamos a compreender a realidade em dois planos distintos: o plano artístico e o plano da vida. A noção de acabamento de Bakhtin relaciona-se ao plano estético, ao modo como os elementos da vida são reorganizados por meio da linguagem. Em relação à letra de “Construção”, o que intentamos é acompanhar o personagem, herói retirado inesperadamente do plano da vida e lançado ao plano estético, em que será completado pelo autor, detentor de uma voz social que compõe o conjunto discursivo.

Quanto à composição realizada pelo autor, é fruto de escolhas e de atribuições de juízo de valor, e só pode se realizar em decorrência de uma posição privilegiada do autor em relação ao seu herói e seu mundo: uma posição exterior. Dessa posição exterior, da qual o autor apresenta o seu herói, é que nós, espectadores, acompanhamos os seus passos, referentes ao seu último dia de vida. Todos os acontecimentos, embora pareçam apenas ocorrências comuns do cotidiano de um trabalhador, parecem encaminhar para o final trágico.

Acompanhemos em “Construção” todo o percurso do personagem de Chico Buarque até o momento de sua queda e morte no passeio público. Tomemos as mãos dos filósofos e estudiosos Lévinas, Bauman e Bakhtin a fim de que nos acompanhem neste percurso e nos auxiliem na compreensão do ser humano (enquanto herói) e do espaço (estético) que ele percorreu sob o olhar do autor e do nosso, enquanto leitores.

“Construção” faz uma narrativa tensa em relação ao último dia de vida de um trabalhador da construção civil, morto no exercício da profissão. A narrativa acompanha os movimentos do personagem, desde que sai de casa, quando “Beijou sua mulher como se fosse a última,” até o momento em que sofre um acidente de trabalho, ao cair da construção em que trabalhava, “E se acabou no chão feito um pacote flácido”. Os acontecimentos são organizados de forma circular, mas a cada repetição há mudanças no ângulo de visão de quem observa, formando um caleidoscópio textual. Entretanto, todos os ângulos apresentados direcionam o olhar para o mesmo final trágico.

A letra faz uma crítica severa à mecanização das ações do trabalhador, inserido como máquina na sociedade capitalista moderna e urbana, que tende a eliminar a individualidade das pessoas. A visão mecânica do trabalho humano reverbera-se por todos os seus atos e experiências, conforme é possível observar na letra, desde os atos mais afetivos do trabalhador, até aqueles que desempenha mecanicamente em seu trabalho. A morte desse

trabalhador, num dia de sábado (que poderia, em outros tempos, ser um dia de descanso), não é sentida como a perda de um ser humano, mas no desconforto que a queda de "um pacote flácido/tímido/bêbado" causa, atrapalhando o tráfego/, o público/ o sábado.

A locução adverbial “daquela vez”, que aparece logo no primeiro verso e se repete ao longo de toda a letra, sugere que as ações do personagem, embora fizessem parte do seu cotidiano já há algum tempo, sofreram modificações e ganharam um aspecto diferente naquele dia em especial. O primeiro verso: “amou daquela vez como se fosse a última”, já demonstra o prenúncio de uma tragédia. A imagem é a de um trabalhador que sai de casa para trabalhar todos os dias, mas que não sabe se voltará. Infere-se a ideia dos riscos inerentes à profissão do personagem, aliados às más condições oferecidas a ele em seu local de trabalho.

Entretanto, além da atmosfera de tragédia anunciada que é possível verificar na letra poética, há também indícios do transcorrer da vida em uma sociedade líquida, da qual fala Bauman (2007). Com o verso “Beijou sua mulher como se fosse a última”, temos aí a continuidade da sensação trágica, mas também a inferência de laços não tão firmes no relacionamento entre o personagem e sua mulher, conforme nossa *intention lectoris* de um aspecto importante dos tempos líquidos. Na sociedade líquida, não há muito espaço para certezas, mas, apesar disso, o personagem beija sua mulher como se fosse a última, como se houvesse a certeza de que depois dela não haveria nenhuma outra.

Em *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), Bauman faz uma associação entre a morte e o amor, ambos identificados como acontecimento único, sendo a sua chegada sempre única e definitiva. Entretanto, quando se trata de acontecimentos, “o amor parece desfrutar de um *status* diferente do de outros acontecimentos únicos.” (BAUMAN, 2004 p. 18). Impõe-se aí uma distinção entre o amor e a morte. O personagem de “Construção” irá se defrontar com ambos no decorrer daquele dia, começando pelo amor.

Em tempos líquidos, em que estão sendo desfeitas as garantias de que o amor que se vive atualmente seja o último, em que a expectativa é a de se viver outras experiências amorosas no futuro, a canção sinaliza conformidade e, logo depois, fuga a essa característica dos tempos líquidos, pelo registro da expressão adverbial “daquela vez”. A expressão marca a singularidade da experiência vivida pelo personagem que “amou daquela vez como se fosse a última.”

No primeiro verso da segunda parte, a palavra “última” muda de gênero, ou seja, “amou daquela vez como se fosse o último.” Com a troca de uma única letra, o substantivo masculino desloca o foco do momento vivido para a individualidade do personagem. Este

deslocamento estabelecido pela mudança de gênero do substantivo sugere, também, uma ambivalência. Ou seja, em relação à mulher, o personagem amou como se fosse o último a ser amado por ela. Em relação a si mesmo, ele amou como se fosse o último homem a amar aquela mulher, ou, mais profundamente, como se fosse o último homem a amar. Há aí uma afirmação e, ao mesmo tempo, uma escapatória da noção de amor líquido, mas, sobretudo, a consolidação da ideia de ambiguidade e incerteza dos tempos líquidos.

E, no primeiro verso da terceira parte, insere-se a palavra “máquina”, em substituição aos substantivos último/última. Essa substituição vem apagar a subjetividade do personagem e do seu amor. Essa substituição evoca o automatismo das ações do trabalhador e o esvaziamento dos gestos humanos em tempos líquidos. Prevalece a crítica a uma sociedade capitalista que, em prol da produção acelerada, confunde seres humanos com máquinas. A tentativa é a de se eliminar a subjetividade por meio da imposição de padrões de comportamento. Portanto, o personagem “amou daquela vez como se fosse máquina”, atendendo mais às exigências da sociedade líquida do que propriamente aos seus impulsos.

Não obstante, naquele dia em especial, o personagem age conforme o prenúncio de outro acontecimento único e definitivo: a morte. Embora não se tenha como ficar prevenido quanto à chegada do amor e da morte, alguns sinais de sua aproximação podem ser percebidos, de forma consciente ou inconsciente. Considerando-se a exposição diária aos riscos de uma profissão insalubre e perigosa, os sinais de morte estão sempre presentes. Entretanto, o personagem os ignora, porque está agindo como máquina. Os sinais da morte, embora maquinalmente ignorados, fizeram sobressair também os sinais de amor entre o personagem e sua família, naquele dia, em especial.

Então, o personagem “amou daquela vez como se fosse a última/ Beijou sua mulher como se fosse a última/ E cada filho seu como se fosse o único/ E atravessou a rua com seu passo tímido.” A diferença nos modos de agir do personagem parece se restringir ao âmbito familiar, pois, ao atravessar a rua, adota o “seu passo tímido”. O pronome possessivo marca a habitualidade e o modo especial de andar do personagem. Marca uma característica que o difere das outras pessoas, apontando para sua subjetividade. Afinal, ele não é uma máquina, mas um ser único que, até o final daquele dia, irá se defrontar com um acontecimento único e definitivo. Inevitável?

Imagine que há alguém que observa cada uma das ações do personagem e depois as descreve e compartilha com outros o seu olhar sobre ele. Não é a voz do sujeito a falar de si mesmo que ouvimos, mas a de um narrador ao falar do personagem, por meio do autor. Em

Estética da criação verbal, Bakhtin nos introduz aos conceitos de acabamento e também de exotopia, este como sendo um excedente de visão que caberia ao autor, ou seja, um olhar externo.

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo completar seu horizonte com tudo que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. (BAKHTIN, 2000, p. 45)

O personagem realiza ações: ama, beija, atravessa a rua. Cada uma dessas ações é acompanhada de perto, primeiro pelo narrador e, depois, por nós, leitores que o vemos pela ótica do autor, mas que também fazemos nossa própria interpretação daquilo que nos é apresentado. Nós, leitores, também temos o nosso próprio excedente de visão, pois temos, de nossa parte, nossos valores e horizontes, nossos saberes, desejos e sentimentos.

O personagem é, então, focalizado por olhos que o enxergam de vários ângulos diferentes. Ele é visto amando como se fosse a última/o último/máquina. Ele é visto atravessando a rua com seu passo tímido/bêbado. A depender do olhar, o trabalhador seguia timidamente, submisso à sua condição de trabalhador da construção civil, ou, ele seguia bêbado, trôpego. E os olhares que o acompanham podem avistá-lo subindo “a construção como se fosse máquina/sólido.” A ambivalência prevalece em relação ao trabalhador e à construção. Como se trabalhador/construção fossem máquina. Como se trabalhador/construção fossem algo sólido. Em tempos líquidos, o homem já não pode se sentir tão sólido, mas pode se sentir máquina. A construção pode ser encarada como uma máquina, mas nem sempre é sólida.

“Ergueu no patamar quatro paredes sólidas.” O trabalhador constrói um espaço delimitado por quatro paredes. Alguns olharão e verão quatro paredes sólidas. Talvez cheguem à conclusão de que o trabalhador cumpriu com o seu dever naquele dia. Alguns verão paredes mágicas, significando que o trabalhador transcendeu à sua condição e construiu um espaço imaginário. Outros, ainda, verão paredes flácidas, prestes a ruir. De qualquer forma, o trabalhador construiu um espaço. Com a solidez da matéria, no imaginário de suas ideias e sublimações, ou na adiposidade das situações que levariam à sua ruína, ele constrói um espaço.

E, o espaço construído pelo personagem, independente do ângulo em que ele é visto, se estabelece pela linguagem. De acordo com Bakhtin (2000, p. 44): “A contemplação estética

e o ato ético não podem abstrair o fato de que o sujeito desse ato e dessa contemplação artística ocupa na existência um lugar concreto, único.” Portanto, os múltiplos olhares que se lançam sobre o personagem o acompanham e completam, “tijolo por tijolo, num desenho mágico/lógico”.

Havia cimento na construção, isso parece lógico. Havia lágrimas nos olhos do trabalhador, isso parece mágico. Mas, a depender do espaço concreto e único do qual se enxerga o trabalhador/personagem, seus olhos estavam certamente embotados de cimento e... lágrimas (conforme, talvez o olhar do poeta), tráfego (conforme, talvez, o olhar dos donos das grandes construtoras). Há, portanto, interesses, desejos, sentimentos, cautela e toda uma sorte de motivações nos olhares que se lançam sobre o Outro. Despojar-se de suas próprias motivações é permitir a epifania do Rosto.

O Rosto, conforme Lévinas, é mais do que uma face, enfim, é a expressão do Outro. O Outro, trabalhador operário, que senta em meio aos artefatos da construção, em seu horário de almoço e, neste momento, descansa e come feijão com arroz como se fosse sábado/um príncipe/um pássaro. Sem estereótipos, sem demagogia, apenas o Rosto que se revela. O Rosto que não pode ser verdadeiramente visto, apenas sentido. O uso das palavras sábado, príncipe e máximo para formular uma ação cotidiana do trabalhador descortina e aponta inúmeras possibilidades de leitura dessa simples ação. A ação de sentar pra descansar e comer feijão com arroz aloca todos os operários numa massa sem rosto. As intervenções “como se fosse sábado/ um príncipe/o máximo” deslocam o personagem da massa e sugerem a possibilidade de um Rosto. Há um olhar aberto que se dirige ao personagem e “chupa o seu Rosto feito um zoom⁴⁰”, do meio da massa de operários.

Por sua vez, o personagem é surpreendido ao ser visto a beber e soluçar como naufrago e, paradoxalmente, como máquina. O herói se surpreende ao ser visto pelo autor. O autor se surpreende porque o herói lhe é, finalmente, revelado. Como vimos, em sua entrevista à revista *status*, Chico Buarque afirma que a letra “não passava de experiência formal”, ou seja, não havia intenção inicial de se fazer uma crítica social, mas de jogar com as palavras como se fossem tijolos de uma construção. Porém, mais do que tijolo, foi inserido na letra um sujeito, ainda que oculto. Abriu-se o espaço da alteridade, surge o herói. Despido o autor de intencionalidade, eis que lhe surge um herói revelado.

Essa revelação jamais poderá ser extenuada pela linguagem, mas “revestir de uma carne externa essa personagem principal da vida e do devaneio é a principal tarefa do artista.”

⁴⁰ Referência aos versos da canção “A história de Lily Braun”, de Chico Buarque: “Era mais um/Só que num relance/Os seus olhos me chuparam/Feito um zoom.”

(BAKHTIN, 2000, p. 49). Permanece o embate, a luta de olhares que enxergam o trabalhador ora como um náufrago, ora como uma máquina. Uma luta travada entre o desejo de se construir uma obra formalista/estruturalista e o apelo do Rosto que lembra: “não matarás”. Chico Buarque assume os riscos e responde: “eis-me aqui”, como a estender a mão ao trabalhador náufrago na iminência de se afogar e desaparecer. “Não matarás”, eis o apelo do Outro para que lhe seja permitida a existência, o não desaparecimento. “Eis-me aqui” é a resposta do artista que mergulha na alteridade para tirar da mudez e do sufocamento aqueles que se encontram náufragos e carentes de representação adequada.

Seguindo o nosso olhar sob o personagem trabalhador, vemos que cada uma das ações que ele realiza vai desembocar numa explosão de risos. “Dançou e gargalhou como se ouvisse música.” Aqui, finalmente, o personagem se isenta de continuar sendo comparado a uma máquina. Ele dança e ri. Segundo Propp (1992, p. 40): “apenas o homem pode rir.” Isso o difere dos outros animais. Somente o ser humano é capaz de rir, e a capacidade para a reação expressa por meio do riso pode significar amor à vida e alegria em viver. É irônico que o personagem se ache de dançar e gargalhar momentos antes de sua queda para a morte.

Enfim, ele dançou e gargalhou como se ouvisse música. A expressão “como se ouvisse” nos leva a supor que não havia, de fato, música tocando ou sendo ouvida do alto da construção. O que havia era o devaneio de um trabalhador, operário da construção civil que, naquele dia, havia se dado conta de algo que o levou a enxergar a vida de outros modos. ZUMTHOR (2007, p. 33) atesta: “a dança é o resultado normal da audição poética”. Ele dançou porque fez uma leitura poética do seu cotidiano, nas paredes mágicas que ergueu no patamar, no desenho lógico dos tijolos, no seu feijão com arroz diário, elevado à categoria de máximo, dignos de um príncipe.

Ele foi visto (pelo autor/narrador/audiência) a dançar e gargalhar, porém o que ele terá visto para agir assim? Se o autor foi surpreendido pela revelação de um sujeito oculto sobre o qual ele não pretendia falar, poderia o personagem ter sido, por seu lado, surpreendido ao ver-se a si próprio a partir do lugar de fala do autor, num exercício intercambiável de exotopia? De qualquer maneira, do que o personagem ri, afinal?

O trabalhador vinha agindo, muitas vezes, como máquina. Programada para amar, beijar, construir paredes, comer, beber, mas não para fantasiar, dançar ou rir. Porque para rir é preciso se dar conta de algo que suscite o riso, como, por exemplo, uma situação absurda qualquer. “Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso”.

(PROPP, 1992 p. 66). O personagem de “Construção”, reiteradamente comparado a um objeto, uma máquina, não suscita o riso daqueles que acompanham a sua história.

Mas, de acordo com Propp, a comparação do homem com uma coisa produz mais comicidade quando essa comparação define bem o seu caráter. “A representação de um homem sob o aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima” (PROPP, 1992, p. 77). Não é o caso nessa reflexão. Não encontramos na letra da canção indícios de que ela provoque risos nas audiências, o que nos interessa é o que provoca o riso do personagem. E percebemos que este riso não se dá instantaneamente, como se tivesse origem num fato isolado que surgiu de repente. É um riso que vai sendo construído ao longo das ações do personagem no tempo e no espaço, e que se expressa de forma brutal e orgânica na forma de uma gargalhada, no momento imediatamente anterior à queda.

“O cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem.” (PROPP, 1992, p. 38). Sendo assim, a construção do riso trágico na composição de Chico Buarque tem origem em cada uma das atitudes do personagem, desde o beijo em sua mulher, até o momento em que morre na contramão de uma rua, atrapalhando o sábado. É como se diz: a sua situação, de tão trágica, chega a ser cômica. Aqui não vale o bordão: “se não fosse comigo eu ria”, pois o único a rir de sua situação é ele próprio.

E o motivo porque a situação do trabalhador faz rir somente a ele próprio, mas não a quem o assiste, é que estamos diante de uma tragédia que se anuncia. Por um sentimento de moralidade, não se ri da desgraça dos outros, a não ser que se trate de alguém desprovido da capacidade de empatia, ou muito cruel. Porém, o riso de cinismo e de zombaria é possível ocorrer diante da infelicidade alheia. Este riso pode conter algum traço de maldade, mas não chega a ser cruel, quando se tem por foco principal o desdém por alguém que, no imaginário popular, por exercer algum tipo de opressão sobre os outros, não merece compaixão.

O riso do personagem não expressa crueldade ou cinismo, porém é um riso que zomba de sua própria situação, um riso de desdém ao vislumbrar a ironia de seu destino trágico. São irônicos os versos que expressam esse riso, introduzindo a ironia em todos os versos posteriores. Assim: “Dançou e gargalhou como se ouvisse música” é o verso que define o apogeu das ações do personagem, antes de tropeçar e cair para a morte.

A ironia se torna ainda mais sobressalente no segundo bloco, em cada substituição da última palavra proparoxítona de cada verso, como é possível observar na tabela⁴¹:

Corpo fixo	Palavras intercambiáveis 1o. bloco	Palavras intercambiáveis 2o. bloco	Palavras intercambiáveis 3o. bloco
1. Amou daquela vez como se fosse	<i>a última</i>	<i>o último</i>	<i>Máquina</i>
2. Beijou sua mulher como se fosse	<i>a última</i>	<i>a única</i>	<i>Lógico</i>
3. E cada filho seu como se fosse	<i>o único</i>	<i>o pródigo</i>	<i>-/-</i>
4. E atravessou a rua com seu passo	<i>tímido</i>	<i>Bêbado</i>	<i>-/-</i>
5. Subiu a construção como se fosse	<i>máquina</i>	<i>sólido</i>	<i>-/-</i>
6. Ergueu no patamar quatro paredes	<i>sólidas</i>	<i>mágicas</i>	<i>Flácidas</i>
7. Tijolo com tijolo num desenho	<i>mágico</i>	<i>lógico</i>	<i>-/-</i>
8. Seus olhos embotados de cimento e	<i>lágrima</i>	<i>tráfego</i>	<i>-/-</i>
9. Sentou pra descansar como se fosse	<i>sábado</i>	<i>um príncipe</i>	<i>um pássaro</i>
10. Comeu feijão com arroz como se fosse	<i>um príncipe</i>	<i>o máximo</i>	<i>-/-</i>
11. Bebeu e soluçou como se fosse	<i>um naufrago</i>	<i>máquina</i>	<i>-/-</i>
11. Dançou e gargalhou como se	<i>ouvisse música</i>	<i>fosse o próximo</i>	<i>-/-</i>
12. E tropeçou no céu como se	<i>fosse um bêbado</i>	<i>ouvisse música</i>	<i>-/-</i>
13. E flutuou no ar como se fosse	<i>um pássaro</i>	<i>sábado</i>	<i>um príncipe</i>
14. E se acabou no chão feito um pacote	<i>flácido</i>	<i>tímido</i>	<i>Bêbado</i>
15. Agonizou no meio do passeio	<i>Público</i>	<i>naufrago</i>	<i>-/-</i>
16. Morreu na contramão atrapalhando o	<i>Tráfego</i>	<i>público</i>	<i>Sábado</i>

Em especial no 11º verso “Dançou e gargalhou como se fosse o próximo”, é possível verificar a forte presença da ironia que prenuncia um acontecimento trágico. Além disso, confirma a nossa tese de que, nesse momento, o personagem ri de si próprio. “É verdade, existem casos em que se ri de si próprio, o que implica que a pessoa se desdobre, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto do riso” (PROPP, 1992, p. 173). Aqui, sujeito, objeto, palavras, autor e herói são todos intercambiáveis.

Ocorre a consumação do riso trágico que, até então, vinha sendo construído. Ouve-se o último rumor da gargalhada que prenuncia uma tragédia. Depois disso, suprime-se o riso. O personagem “Dançou e gargalhou como se fosse o próximo.” E essa palavra traz o peso da

⁴¹ Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Constru%C3%A7%C3%A3o_\(can%C3%A7%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Constru%C3%A7%C3%A3o_(can%C3%A7%C3%A3o)). Acesso em 05 de novembro de 2018.

espiritualidade, da alteridade e da proximidade. Não há mais espaços para o riso. A morte cala o riso, e nos aproxima a todos, pois sabemos que um dia chegará a nossa vez.

Daí por diante, assistimos à queda e morte do personagem como a uma cena que se repete. Após dançar e gargalhar, o personagem “tropeçou no céu como se fosse um bêbado.” E, num sentido mais transcendental: “como se ouvisse música”. E o sentido transcendental permanece, com o verbo flutuar: “E flutuou no ar como se fosse um pássaro.” Considerando uma hipótese preliminar de seus estudos, Propp (1992 p. 39) afirma que a comicidade se liga à vida espiritual do homem. Homem, em seu significado de ser humano, dotado de inteligência e boa disposição mental e moral. Porém, quando o alogismo de ações humanas absurdas causa prejuízo a ele próprio, provoca o riso pela estranheza da situação.

O estado de transcendência do personagem termina após o 13º verso do segundo bloco: “E flutuou no ar como se fosse sábado.” Firma-se a confusão instaurada pela morte. Confusão marcada, no segundo bloco, pelo intercâmbio das proparoxítonas no final de cada verso. “E se acabou no chão feito um pacote flácido/tímido”. Temos aí mais uma comparação do personagem a um objeto. Menos que máquina agora, um objeto flácido, tímido. A subjetividade do personagem vai sendo completamente esvaizada. “Agonizou no meio do passeio público/náufrago.” E o pesar por sua morte se restringe ao fato de ter ocorrido na contramão de uma rua, atrapalhando o público/o sábado.

O arquiteto e fotógrafo Cristiano Mascaro foi contemplado com a canção “Construção,” para ser interpretada visualmente no projeto *A imagem do som de Chico Buarque*. A obra apresentada é uma peça fotográfica em preto e branco. Há na imagem a presença humana representada unicamente por meio de quatro dedos levemente apoiados a algo que se assemelha a uma coluna, um tipo de escoramento, grades, talvez. A composição de linhas verticais paralelas, aparentando o aspecto gradeado, se destaca devido aos contrastes de luz e sombras. Essa formação em escala de cinza favorece a ilusão ótica dos aspectos de textura, tamanho e estrutura dos objetos retratados. Os dedos são o foco da obra e aparentam maior nitidez, pois é perceptível um desvio do atributo de nitidez para o campo das impressões nos demais elementos.

No imaginário social, a fotografia ganha aspectos de documento, registro, testemunho da condição humana. Seria de se esperar que a fotografia colorida ressaltasse ainda mais esses aspectos, entretanto, ocorre justamente o contrário. Em tempos de evolução tecnológica, em que a imagem fotográfica digital adquire inúmeras possibilidades de manipulação por meio de

aplicativos e outras técnicas, a fotografia em preto e branco ganha força em termos de representação convincente da realidade humana.

No imaginário simbólico, a melhor expressão de uma fotografia não é determinada pela experiência ou estudo do fotógrafo, mas pelo valor de autenticidade que lhe é imputado. Porém, como linguagem artística, a fotografia pode guardar semelhanças com a poesia, no sentido que Mascaro ressalva em entrevista a Terra Magazine (2009)⁴²: "ambas, com linguagens diferentes, conseguem enfatizar e priorizar elementos da realidade e, assim, surpreender." A fotografia que Mascaro apresenta surpreende pela aparente ausência dos artefatos e símbolos convencionais que caracterizam o operário e o seu lugar de trabalho. Poeticamente, a fotografia enfatiza os dedos de um ser humano sem Rosto. Os dedos representam o traço do Outro que se revela sutilmente, num apelo mudo à consciência dos que não o querem enxergar. A ausência do Rosto é justamente o que mantém o olhar atento e à procura de que um elemento de realidade na fotografia possa surpreender e possibilitar, quem sabe, a epifania.



Figura 7 – Construção – Cristiano Mascaro

⁴² Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3779061-EI6581,00-Oficina+analisa+cruzamento+entre+poesia+e+imagem.html>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

2.2 Rosto – Exotopia e legitimidade na Imagem do Som de Chico Buarque

A narrativa apresentada em “Construção”, longe de mostrar a constituição do sujeito de forma subjetiva-idealista, denota a consciência social do autor, mas não apenas isso, caso contrário desembocaria numa espécie de objetivismo-abstrato e, aqui, estamos estudando a poética conforme o pensamento bakhtiniano. Sem negar o fato de que a poesia pode ser instrumento de denúncia e difusão de ideias, mais do que isso, ela é propulsora de significados. Representar e ser representado em um discurso é fator de visibilidade e entendimento social. Representatividade diz respeito a como se é visto pela sociedade. Em “Construção”, Chico Buarque denuncia uma estrutura social de mecanização do ser humano, tratado como coisa, destituído de sua subjetividade.

Como resistência, essas canções terminam por escancarar subjetividades, ainda que de modo implícito e pelo emprego de estratégias artísticas que, simulando esconder, mostram, denunciam. Canções que não desistem de apontar a esperança numa sociedade melhor, mais justa e onde as pessoas possam usufruir de mais liberdade, tendo respeitada a sua subjetividade. A canção “Deus lhe Pague” (1971) executada logo no final de “Construção” expressa, de maneira irônica, o sentimento de necessidade insana em se obter autorização para realizar as ações mais humanas e naturais, imprescindíveis à vida, como “sorrir,” “respirar” e “existir.” A repetição da expressão “Deus lhe pague”, no final de cada estrofe, causa incômodo, pois vai revelando a falta de sentido de qualquer sistema opressor.

O reiterado agradecimento dos oprimidos, em nome de Deus, ao opressor, restaura a dignidade do oprimido, expõe as duas faces da opressão. Primeiro, expõe a face do oprimido, apresenta-o em sua dignidade humana, como Rosto. Não uma máquina, não um objeto ou um não-ser, como o queria o opressor, mas alguém que recebe um pedaço de pão e agradece. Um ser humano dormindo no chão como um bicho, mas ainda um ser humano. Uma vida iniciada antes da certidão que constata e intenta ter poderes para legitimar até a existência. E o sorriso consentido se revela apenas um simulacro de sorriso. O prazer está em chorar, quem sabe, às escondidas. E por tudo isso se agradece. Depois, expõe-se também a face cínica do opressor que, não comungando da mesma situação que o oprimido, lhe diz: “estamos aí”.

Em virtude de cada sujeito ocupar um lugar único, insubstituível e irrepetível na vida, não há “estamos aí” possível. Sendo assim, é ilegítima e estéril qualquer tentativa de se invadir esse espaço. As determinações do opressor sobre a vida do oprimido são alcançadas pelo uso da força, do poder simbólico, mas ao exercê-la está assumindo um lugar e uma responsabilidade irrevogáveis. A canção incomoda porque obriga ao reconhecimento de que

se pode ter a vida de outrem nas mãos: “Por me deixar respirar, por me deixar existir”, mas essa condição não é inimputável, muito pelo contrário, haverá um preço a pagar por isso. Um preço proporcional, que abarca desde as distrações controladas por permissões ou proibições: “Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir/ Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi.” Até os excessos e omissões: “Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair/ Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir.” A expressão irônica “Deus lhe pague” coloca o sujeito opressor diante da responsabilidade pela violação de espaços outros os quais ele não tinha legitimidade de cercar.

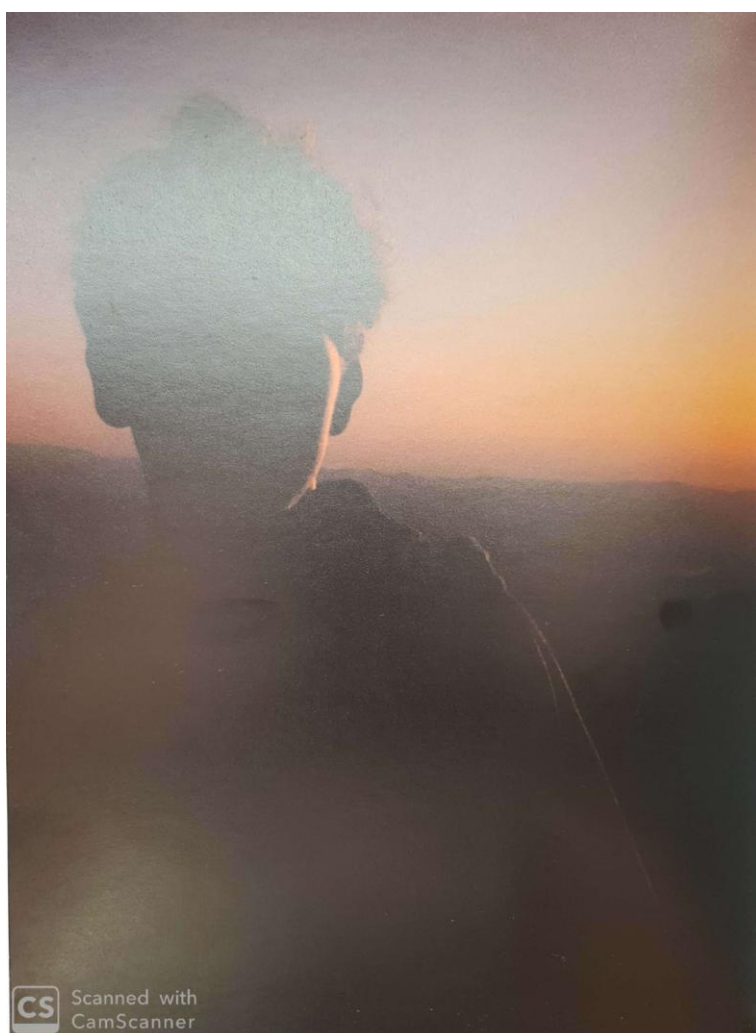


Figura 8 – Deus lhe pague (Thelma Vilas Boas)

A redenção virá por meio da paz derradeira, uma esperança de que, enfim, haverá o resgate da liberdade, ainda que para isso seja necessário o sacrifício pela morte. Entretanto, para a fotógrafa Thelma Vilas Boas, a silhueta de uma face muito jovem entrecortada pela luz

poente, evoca sentidos presentes na canção “Deus lhe pague.” A fotografia mostra a imagem de uma face, porém sem definições exatas de um rosto. Ela nos coloca diante da indefinição, do escape. A sensação é a de quase alcançar esse rosto que, talvez, por questão de poucos minutos estaria ali, nítido. Chegamos tarde, mas não tão tarde. Resta ainda um pouco de luz a delinear o que seria esse rosto. E, sendo a fotografia a captura de um momento único, não temos acesso à figura exata do referente fotografado. Resta a morte do instante que nos redime por sempre chegarmos tarde, mas nunca tão tarde.

DEUS LHE PAGUE

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer, e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Temática semelhante já havia sido abordada por Chico na canção “Pedro pedreiro” (1965), lançada em seu primeiro LP, portanto, anterior à “Construção.” A canção focaliza o trabalhador humilde como alguém que espera, espera, vendo passar os dias, sem que aquilo que realmente ele almeja aconteça. Há aqui, como em “Construção”, alguém que espreita o personagem de um lugar exterior à sua rotina circular. Ritmo e sonoridade favorecem o tom dramático da espera.

PEDRO PEDREIRO

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa
E a gente vai ficanto pra trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado
Para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande no bilhete pela federal
Todo mês
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Esperando um filho
Pra esperar também
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem

Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro norte
Pedro não sabe, mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito de um trem
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
Que já vem
Que já vem
Que já vem...

Percebe-se um primoroso trabalho com as palavras, na intenção de se construir, por meio da aliteração dos sons consonantais /p, /d, /r, o sentido do arrastar do tempo na espera do personagem. O ritmo também é elaborado de forma consistente pela assonância da vogal /o/ e do sufixo /-eiro/, em conjunto com as substituições sonoras das palavras “**p**arece/**c**arece” e da repetição dos ditongos nasais /**em**/ no uso das palavras “**bem**”, “**quem**”, “**tem**” e “**vintém**”. As esperas de Pedro pedreiro ressoam em toda a canção como consolo e tábua de salvação contra uma vida dura e, em muitos aspectos, sem sentido.

Então, no rol das esperas do personagem, elencam-se a festa, a sorte, a morte, o norte. Seja como for, ele espera pela liberdade que pode ser usufruída no tempo real (a festa, o norte

– no sentido do retorno ao lugar de suas origens) ou mítico (a sorte, a morte, o norte – no sentido de orientação). A sorte, a morte e o norte como orientação podem inaugurar um tempo mítico por meio do qual se empreende a evasão da realidade atual para a entrada numa vida satisfatória de curta duração (a festa), em processo (o norte) ou consolidada (a morte). Na fotomontagem apresentada por Luiza Ruberti, a imagem de um rosto de traços mestiços é pano de fundo para um calendário cheio de espaços marcados, simbolizando a longa espera do personagem e a continuidade numérica e cíclica que ainda há para se esperar.

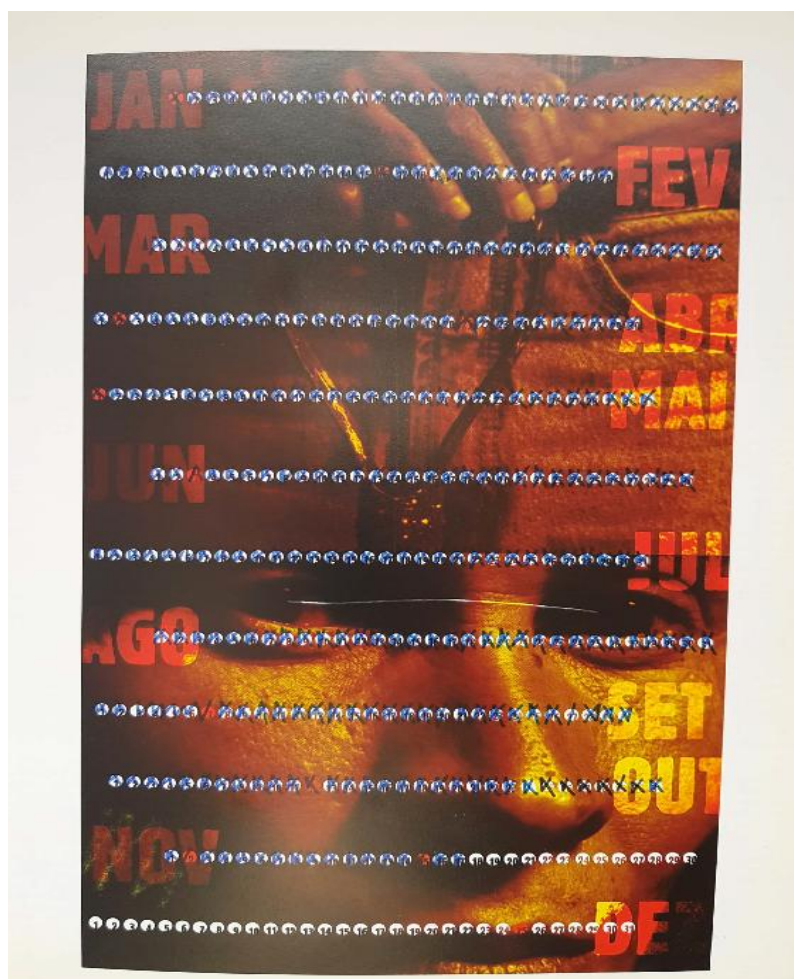


Figura 9 – Pedro Pedreiro (Luiza Ruberti)

Os estudos literários, atualmente, têm se preocupado em discutir representatividade, discursos, espaços, voz e lugar de fala. O acesso à voz por grupos socialmente marginalizados é, sem dúvida, uma grande conquista que vem sendo construída tanto na prática literária como em sua crítica. No entanto, sabemos que a representatividade desses grupos ainda está longe de ser satisfatória. Uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Brasília, por Regina

Dalcastagnè sobre os personagens do romance brasileiro contemporâneo, constatou a ausência de pobres e negros nos nossos romances. A pesquisa abarca o período de 1990 a 2004, um recorte de quatorze anos em que essa invisibilidade fica, assim, demonstrada. Além da ausência de pobres e negros, a pesquisa também aponta para o problema da baixa representatividade das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e das mulheres. Isso, inclusive, em relação à possibilidade dessas últimas terem voz nesse espaço dominado por uma elite constituída, conforme foi verificado na pesquisa, em sua maioria, por homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média. A constatação objetiva dessas ausências leva à análise das escolhas dos observadores, que, segundo Dalcastagnè, somos nós:

Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador. É ele, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) ver. (DALCASTAGNÈ, 2004, p. 15).

A pesquisa segue analisando as formas como esse silêncio é coberto por vozes que buscam legitimidade para falar em nome desses grupos, seja por alguém à parte deles ou por seus integrantes. Em termos de representatividade, o que se coloca em questão, segundo a autora, é a “diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala”. (DALCASTAGNÈ, 2004, p. 16). Não podemos deixar de concordar que se faz premente a necessidade de se diversificar, por meio de representações artísticas, as percepções de mundo e, principalmente, as dos grupos marginalizados, expostas por eles próprios. Por outro lado – e quanto a isso a pesquisa também se demonstrou de acordo – não basta apenas galgar um acesso à voz, mas que essa voz possa ser investida de autoridade e reconhecimento social. A evidente carência de espaços e de legitimidade de voz em alguns grupos prejudica a diversidade e exclui perspectivas. Porém não se trata de tentar restringir um recorte temático ideal para cada autor, conforme o seu lugar de fala, mas de ressaltar a importância social e política da multiplicidade de representação, de vozes e de perspectivas.

Reconhecemos a relevância em se oportunizar e legitimar a representação de grupos marginalizados conforme a sua própria perspectiva, sem embargo em averiguarmos as implicações éticas e estéticas que a representação do Outro (inclusive o Outro marginalizado), de um lugar externo, pode suscitar em favor da multiplicidade de olhares que deveriam

circular democraticamente em nossa sociedade. Ao defender a existência de uma poética do Rosto, também estamos tratando de uma lacuna premente na representatividade, na medida em que a ocorrência de um apelo sugere uma demanda a ser preenchida. Esse apelo diz respeito não apenas a que seja suprida uma falta objetiva de representatividade, mas também a necessidade de acolhimento que somente um olhar exterior é capaz de suprir.

Se tomarmos o conceito de identidade narrativa conforme a obra de Paul Ricoeur (2006), chegamos ao entendimento de que a constituição da identidade ocorre num processo ininterrupto de construção de si a partir daquilo que dizem ao seu respeito, juntamente com o que você mesmo diz sobre si, e que se prolonga no tempo. “Sob a forma reflexiva do ‘narrar-se’, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa” (RICOEUR, 2006, p. 114). Devido a fatores como tempo cronológico, distância temporal e espacial dos acontecimentos, compreensão dos fatos e mesmo às limitações representativas da linguagem, nem toda experiência vivida, experimentada, pode ser reconfigurada por meio da narrativa e, quanto menos, pode ser esgotada pela linguagem. Entretanto, a fim de dar sentido às experiências humanas, lançam-se mão da linguagem como um meio abrangente e apropriado de se atingir esse intuito. Nas palavras de Costa (2000, p. 116): “O ‘dito’ atraiçoa ‘o dizer’ [...] mas a única possibilidade de anunciar ‘o dizer’ é pagando o preço de atraioá-lo no anunciado do ‘dito’.”

O ato de narrar é, por assim dizer, o esforço em transportar ao nível da linguagem aquilo que se pode apreender da experiência vivida. Ao narrar empreendemos mecanismos de articulação simbólica que nos proporcionam compreender melhor uma situação. Despojada de narração, a experiência vivida se cala, pois carece de articulação, e vai perdendo o sentido. Daí o significado da humanização do tempo, que destaca o ato de narrar como forma de clarear e articular a experiência humana em relação à sua temporalidade, e, assim, toda experiência humana que se desenvolve no tempo pode ser narrada. Conforme Ricoeur:

Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar de tempo humano, em que se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, sobre o pano de fundo das aporias da fenomenologia do tempo. (RICOEUR, 1997, p. 32)

Ao narrar uma experiência, mostramos que ela pode alcançar muito mais do que lhe impõem a sua temporalidade e finitude. Então, é preciso saber articular a experiência humana de forma significativa, incorporando aí elementos oriundos do seu próprio ponto de vista e também do ponto de vista externo, que lhe proporciona acabamento. Por isso a narrativa exige essa posição de distanciamento entre o sujeito que escreve e a narração, proposta por Bakhtin.

Afinal, o autor utiliza-se da linguagem para articular de forma significativa o mundo dos personagens, e isso só é possível devido ao distanciamento, que lhe permite um excedente de visão a partir do qual obtém condições de lhes dar complemento. Autor e narrativa são produzidos juntamente no ato da escritura, ou seja, não há o que se falar a respeito de um autor sem que a escritura tenha sido produzida. Portanto, é do relacionamento eu-outro que se constrói o autor. No quarto capítulo trataremos mais detalhadamente a respeito desse tópico.

Em relação ao personagem e à exotopia – a partir da qual verificamos o relacionamento eu-outro pela mediação da linguagem poética – Bakhtin (2000, p. 34) afirma: “O autor sabe e vê mais que ele, não só na direção do olhar de seu herói, mas também nas outras direções, inacessíveis ao próprio herói.” Entretanto, na medida em que o autor é um ser social, sofre as influências do contexto social ao qual se encontra inserido, e já que o autor não está imune às contaminações do imaginário cultural, quanto desse imaginário não está inserido em suas produções? Ainda que se trate de um excedente de visão, este excedente pode estar carregado de preconceitos, negações e autoritarismo. Bakhtin sugere como solução a esse problema, no romance de Dostoiévski, a polifonia – caracterizada como resistência ao discurso autoral pela concorrência de vozes ideologicamente contraditórias dentro do romance.

Não há acesso alinhado, desprovido dos desvios ideológicos, sociais e políticos aos quais estamos sujeitos. Nessa perspectiva, como se daria, então, o acesso ao Rosto do outro, uma vez que ele se manifesta a mim, mas eu o recebo do meu lugar externo e impregnado de contaminações? Para Lévinas, o Rosto é a expressão suprema que só pode ser alcançada à distância. “Segundo ele, deve-se substituir a noção de totalidade por separação.” (COSTA, 2000, p. 141). O Eu, separado, move-se ao encontro do Outro por desejo, bondade e justiça. Enquanto o Eu se move em seu mundo cheio de sentidos e significados para si mesmo não pode acessar o Outro. Para isso é preciso o desejo do infinito, que o faz movimentar-se para fora de si mesmo. É o desejo pelo infinito que se permite abrir o acesso à alteridade e ultrapassar os poderes do Eu. Essa abertura rompe com a totalidade do meu discurso, separando o meu discurso do discurso do Outro e, assim separados, mas em processo de constante movimento de ir e vir, surge o diálogo, a polifonia, o Rosto.

No romance polifônico, a autoconsciência de um personagem mantém diálogo constante com o narrador e os outros personagens. Na poesia, o diálogo se dá em processo lírico e o narrador pode ser substituído por um eu lírico que incorpora a voz de outrem. Embora o poema não exclua a subjetividade do poeta, percebe-se a ocorrência de uma

entidade que assume a voz poética e que pode destacar e trazer à tona toda uma lógica voltada para si, como pode distanciar-se em diferentes níveis, até parecer usurpar a voz de um ser completamente Outro. E, apesar de assumir uma voz completamente Outra, o poeta não se confunde com o eu lírico. Afinal, como Bakhtin se pronuncia a respeito,

Ora, essa é a ideia fundamental, a ideia motriz na criação cultural que, em nenhuma de suas áreas, tende para um enriquecimento do objeto por meio de um material que lhe é imanente, mas o transpõe para outro plano de valores, gratifica-o com o dom da forma, transforma-o, e esse enriquecimento formal é impossível se há fusão com o objeto trabalhado. Em que se enriqueceria o acontecimento se eu fundir-me com o outro: se de dois, passamos a um? Que vantagem teria eu em que o outro se funda comigo? (BAKHTIN, 2000, p. 102)

Destarte, embora assumo uma voz completamente outra, o poeta completa os sentidos da voz poética de seu lugar exterior a essa voz. Nas canções de Chico Buarque em que claramente assumem um eu poético feminino, há a relação entre duas consciências, entre dois centros valorativos, quais sejam, do autor pessoa e do autor criador. Quando tratamos de poética do Rosto como resposta a um apelo por representação ética, não nos enganamos quanto aos falseamentos próprios das representações. Como afirma Bakhtin (2000, p. 51): “É óbvio que não é pelos olhos de qualquer outro fictício que verei meu verdadeiro rosto, captarei apenas uma máscara.” Nem por isso clamaremos por uma República destituída de representações artísticas, mas ao responder ao apelo do Rosto por meio da poética, o que se espera do artista é que saia da esfera de seu próprio Eu para trazer à tona ainda que uma centelha viva do infinito vislumbrado no Rosto do Outro.

Precisamos pensar sobre como é esse Rosto, e sobre quem o vê. Precisamos pensar sobre cada sujeito que divide conosco o contexto brasileiro de século XX/XXI. Essa reflexão perpassa, portanto, o sujeito pós-moderno - sua identidade, seu contexto social, seu olhar, seu rosto. Iremos refletir sobre o sujeito que vive o progresso econômico-político da pós-modernidade, que tem sua identidade multifacetada para atender às demandas que a sociedade globalizada exige. Um sujeito que vive, ama e morre publicamente sem, no entanto, que seu rosto seja notado nos bares, nos cantos, nos manguês, no cais, enfim, no caos da pós-modernidade.

Em meio a esse caos, seria possível notar desse sujeito algo mais do que uma sombra desprezível e tenebrosa? Seria possível ainda, nesse contexto, identificar-me com ele? Ter compaixão, retirá-lo da invisibilidade, colocá-lo em evidência, domesticá-lo, dominá-lo,

transformá-lo, oportunizar a ele o alcance da beatitude⁴³? A resposta para cada uma dessas questões é afirmativa, mas nenhuma delas satisfaz ao apelo do Rosto. O Rosto, conforme o entendemos, nessa presunção de transcendência, como epifania. É também um pedido de clemência, para que o Outro não seja ignorado, apagado ou dominado. O Rosto, como apelo ético, que se manifesta e clama pela preservação de sua existência.

A ética de Lévinas se manifesta como ética da responsabilidade. Responsabilidade individual que o Eu adquire em consequência do lugar único que ocupa no mundo, não intercambiável, portanto. Sendo o lugar que o Eu ocupa, único, sua responsabilidade ética é também única, não intercambiável e individual. Enfim, o Rosto como apelo ético exige uma resposta, que é dada conforme o lugar daquele a quem interpela.

A epifania do Rosto, contudo, pode obter expressão por meio da forma estética de uma pintura, numa canção, na poesia. Afinal, o que mais importa não é a maneira como aquele que é interpelado responde, ou como o apelo é atendido. O que mais importa nessa ética é a prontidão da resposta que diz: “eis-me aqui”. Cada artista ocupa um lugar diferente na sociedade e, portanto, é interpelado de forma única a atender à alteridade do Rosto que se manifesta a ele, por causa do lugar que ocupa. Um lugar, no entanto, aberto à imanência do ser por meio das narrativas que atravessam céus e mares, mas também à transcendência, quando, na linguagem poética a história do outro passa a ser “Minha história.”

2.3 Minha história – Uma canção de ninar a alteridade infinita

A letra da canção “Minha história”, embora não esteja entre as canções do projeto *A imagem do som de Chico Buarque*, é analisada nesta tese no intuito de destacar as distintas formas de expressão de uma poética do Rosto. A relevância da análise da letra de “Minha história” abrange duas vertentes imprescindíveis à tese: 1) o caso da adaptação 2) o estudo dos afetos e dos sentidos de imanência e transcendência na canção. Como toda manifestação artística, a canção está suscetível aos desdobramentos de espaço e tempo; às recepções e acomodações culturais; às reproduções e usos que delas forem feitos ao longo do tempo. Autor, obra e leitor são afetados em suas ações pelo imaginário simbólico. Considerando-se que a canção seja uma afecção que aumenta ou diminui a potência de agir do sujeito, conforme *A Ética* de Baruch Espinosa (2013), buscamos compreender a relevância do

⁴³ Estado de satisfação plena, em que o ser humano deixa a servidão e encontra a liberdade (ESPINOSA, 2013).

imaginário simbólico nesse processo e, sobretudo, o contraponto dos sentidos de imanência (Espinosa, 2013) em confronto com os sentidos de transcendência (Lévinas, 1980).

“Minha história”, composta em 1970, é uma adaptação da canção italiana conhecida como “Gesú bambino” (Menino Jesus), de Lucio Dalla e Paola Pallottino. A versão brasileira de Chico Buarque é apresentada depois de seu retorno do autoexílio na Itália, em contexto de repressão militar. Durante esse período, como já foi mencionado, a Música Popular Brasileira assumiu o papel de disseminadora de ideias de cunho político no combate à repressão. Entretanto, as letras passavam por um rígido controle do Estado e, alguns artistas, como Chico Buarque, tornaram-se alvo contínuo dos censores, já que, por diversas vezes, conseguiram burlar a censura e expressar suas críticas ao regime.

A versão original italiana circulava nos meios musicais da época e chegou a ganhar o terceiro lugar do Festival de San Remo, de 1971. Embora fosse conhecida como “Gesú bambino”, seu título era “4 marzo 1943”, e tinha como subtítulo “Os filhos da guerra”. Retratava as mães solteiras, pelo olhar dos filhos, nascidos de relacionamentos com soldados estrangeiros mortos no fim da 2ª guerra.

A fim de adaptar a canção à realidade brasileira, Chico Buarque apresenta a história sob a ótica do filho de uma prostituta de cais que dá à criança o nome de Menino Jesus. A versão brasileira seria intitulada “Menino Jesus” e, por brincadeira, o compositor dizia que o subtítulo seria “Os filhos da puta”. Mas, devido ao título, a canção foi impedida de circular, pelos censores do regime militar, que alegaram se tratar de uma paródia grotesca com o nome de Jesus. O texto da censura encontra-se transcrito no livro *Deuses em poética: estudos de literatura e teologia* (2008), onde é possível encontrar as justificativas dos censores ao determinar a censura, e a defesa de Chico Buarque, explicando a poeticidade da letra. Enfim, o título não foi aceito e o compositor decidiu mudá-lo, então, para “Minha história”.

Essa substituição do título de “Menino Jesus” para “Minha história” acabou por acarretar situações bastante interessantes em torno da ideia de expressão poética do Rosto que observamos nas obras de Chico Buarque. Conforme o pensamento de Espinosa (Ética III, prop. 6): “toda coisa se esforça, enquanto está em si, por perseverar no seu ser”. Contudo, o esforço em perseverar em seu ser, quando afetado pela ideia inadequada de que o outro me impede de ser, leva-me a querer destruir o outro. Seguindo esse pensamento, uma ideia adequada em relação ao outro levaria à sua compreensão e ao entendimento de que o afeto de compaixão, no sentido de sofrer junto com o outro, é inútil. Entender o sofrimento do outro,

em vez de se deixar tomar pelo afeto de compaixão, seria, então, potencialmente mais eficaz nessa relação.

Em oposição a esse pensamento, temos os estudos de Lévinas que nos leva a pensar a respeito do absoluto Outro. E o absoluto Outro não cabe na nossa consciência, não pode ser entendido como produto do nosso conhecimento. O absoluto Outro é transcendência, é apelo que exige de nós uma resposta. Não o conhecimento, mas a epifania do Rosto me impõe a postura de preservar o outro, em vez de destruí-lo, pois, cada vez que tento ajustar o outro para que caiba no meu entendimento, estou, na verdade, destruindo-o.

Ao mudar o título da canção para “Minha história”, o compositor não estava afirmando sua identificação com filhos bastardos e marginalizados de prostitutas brasileiras, mas estava indo muito além disso, estava ultrapassando sua condição de jovem branco, bem nascido, da elite do Rio de Janeiro, para abrir um espaço de voz e visibilidade ao seu absoluto Outro: o filho bastardo, nascido num cabaré de beira de cais.

Não é por acaso que essa mudança no título tenha propiciado, alguns anos depois, uma situação engraçada, relatada pelo jornalista Wagner Homem. Conforme o relato do citado jornalista, gravado em vídeo⁴⁴, Chico Buarque teria ouvido o seguinte comentário de um entrevistador cubano: "o que me impressiona, senhor Chico, é como o senhor conseguiu chegar tão longe sendo filho de uma prostituta”.

Difícil assimilar os marginalizados com a figura de Jesus Cristo, de Deus. O próprio Cristo, em Matheus 25, tenta explicar aos seus seguidores que deveriam percebê-lo nos desvalidos da sociedade, mas, apesar disso, a canção foi censurada justamente por associar o seu nome a do filho bastardo de uma prostituta. O compositor tenta explicar aos censores que se trata apenas de um poema e que as razões da personagem em colocar no filho o nome de Menino Jesus são:

Um pouco por alucinação, mas também por ignorância. Um pouco por devoção, “por ironia ou por amor”. E um pouco, entende-se, para se comparar à Virgem Maria e se isentar de qualquer pecado. Finalmente temos o filho feito homem, igual a todos os homens, pequeno como todos os mortais, fraco demais para carregar às costas o nome de Jesus Cristo. E é só isso o poema. (FERRAZ, at., al., orgs, 2008, p. 301).

Não obstante, a censura proibiu a circulação da música, levando em consideração o conteúdo intelectual da letra, a respeito do qual, alegaram, poderia haver sentido dúbio de interpretação e por ser a maioria do povo cristão, segundo os censores, inapta a assimilar a mensagem apresentada pelo compositor. De fato, quanto à assimilação de mensagens,

⁴⁴ <http://www.drzem.com.br/2011/12/historia-da-musica-minha-historia-de.html>

compreensão do mundo, racionalização e tratamento adequado das ideias, há sempre a possibilidade de confusão ou inadequação. Alcançar a beatitude, conforme sonhou Espinosa, não é tão fácil para a maioria das pessoas.

A canção “Gesú bambino”, que fez parte dos encontros de Chico Buarque com seu autor Julio Dalla, suscitou no compositor brasileiro um bom encontro. Aumentou a sua potência de agir, se pensarmos que, a partir daquele encontro, criou a versão brasileira da canção. Entretanto, não foi a partir dos estudos sobre os problemas causados pela 2ª guerra mundial na Itália ou os estudos sobre as desigualdades sociais brasileiras que fizeram surgir as canções. Não se trata de teorias e racionalização do tema. Refletindo junto com Richard A. Cohen (2016), é importante que a filosofia contemporânea deva levar em conta o risco de desumanização, decorrente de um apego excessivo ao que seria uma espécie de conhecimento científico poderoso.

Se, para Espinosa, somos parte limitada da potência infinita que é Deus (a natureza), para Lévinas o outro é o infinito. O questionamento de Lévinas se interpõe à sociedade racional moderna que, segundo ele, acaba por tornar o homem insensível perante o outro. Em termos de uma cultura individualista, o racionalismo tende a isolar e excluir as pessoas. Lévinas propõe uma postura ética, voltada para a responsabilidade individual do eu perante o outro. Responsabilidade de uma ordem tal que o outro chega a ter primazia sobre o eu.

O outro não cabe na compreensão do eu. Portanto, não se trata do quanto um poeta, compositor estuda e entende a questão social brasileira. Trata-se, antes de tudo, do encontro com o outro. A fim de verificar esta questão sob um prisma teórico literário, recorreremos ao pensamento de Todorov (2009, p. 81): “a leitura de romances [...] tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos.” Encontros estes que podem suscitar em nós afetos de tristeza ou de alegria, aumentar ou diminuir nosso *conatus*, nossa potência de agir. Mas, e quanto ao Rosto? O Rosto surge na transcendência, como apelo e resposta.

‘The Trace of the Other’ begins with a critique of Western Philosophy as moved by a fundamental “horror of the other,” to the extent that the other cannot be reduced to the “immanence” of consciousness. And immanence has no meaning for Lévinas apart from the interiority of an autonomous consciousness which attempts to establish itself as absolute. (MONTAG, p. 39).⁴⁵

⁴⁵ Tradução livre: “O traço do outro começa com uma crítica da Filosofia Ocidental movida por um “horror ao outro” fundamental, na medida em que o outro não pode ser reduzido à “imanência” da consciência. E a imanência não tem significado para Lévinas além da interioridade de uma consciência autônoma que tenta se estabelecer como absoluta.”

De fato, se pensarmos que o outro não pode ser reduzido à “imanência” da consciência, na versão brasileira de Gesù Bambino (Minha história), há um convite implícito para que o nosso eu seja lançado à exterioridade, ao encontro do filho bastardo, da prostituta, da mãe solteira, dos viventes desvalidos da beira do cais. A percepção do apelo ético é o que impulsiona o eu ao desconhecido, lutando por preservar a sua individualidade e a do outro, uma vez que são absolutas.

MINHA HISTÓRIA

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar
Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar
Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente
E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente, laiá, laiá, laiá, laiá
Ele assim como veio partiu não se sabe prá onde
E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe
Esperando, parada, pregada na pedra do porto
Com seu único velho vestido, cada dia mais curto, laiá, laiá, laiá, laiá
Quando enfim eu nasci, minha mãe embrulhou-me num manto
Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo
Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher
Me ninava cantando cantigas de cabaré, laiá, laiá, laiá, laiá
Minha mãe não tardou alertar toda a vizinhança
A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança
E não sei bem se por ironia ou se por amor
Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor, laiá, laiá, laiá, laiá
Minha história e esse nome que ainda carrego comigo
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá, laiá, laia

Despindo-nos o quanto for possível de qualquer juízo de valor, passemos pelo cais e encontramos a mãe solteira através do olhar do filho. Do pai, sabia-se pouco, apenas que “ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar”. Daquilo que lhe foi dito a respeito do pai, o eu poético guardava detalhes que talvez pudessem ajudá-lo a imaginar e a compor um pouco mais da sua história: “Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente”. E estes são traços que nos permitem iniciar o movimento em direção à alteridade.

Quanto à imaginação, sabemos que é passível de nos induzir ao erro, podendo levar a um estado de servidão, enquanto nos acreditamos livres. Entretanto, como o próprio Espinosa (2013) tenta demonstrar, as coisas não são boas e nem más em si mesmas. A imaginação pode diminuir ou refrear a potência de agir do corpo, mas também pode aumentar e estimular a sua potência de agir. Isso depende da forma como o corpo é afetado, e como a mente produzirá as ideias dessas afecções.

Considerando-se que o imaginário simbólico traz ideias coletivas em relação a determinados objetos, o uso que fazemos dele determina a sua classificação como ideia adequada ou ideia inadequada, seguindo o pensamento de Espinosa (2013, *Ética*, prop. 3, parte III). Então, “as ações da mente provêm exclusivamente das ideias adequadas, enquanto as paixões dependem exclusivamente das ideias inadequadas”. As ideias se compõem de muitas outras e, assim é o imaginário simbólico. Quando usado pelo sujeito como noção comum de medo e insegurança, refreando a sua potência de agir, o imaginário simbólico pode ser tomado por uma paixão, ideia inadequada. Se, por outro lado, o imaginário simbólico é usado como noção comum que impulsiona o sujeito ao ânimo, à alegria, aumentando a sua potência de agir, pode ser considerado ideia adequada, nos termos de Espinosa.

As atividades artísticas geram e, ao mesmo tempo, sofrem influência do imaginário simbólico de determinada cultura. Sendo assim, a canção italiana “*Gesú bambino*” traz elementos do imaginário simbólico daquele país, em contexto de guerra, representando o soldado estrangeiro que morre em combate, deixando uma moça grávida. Em se tratando de uma poética do Rosto, no entanto, o imaginário ocupa um espaço menos sobressalente, pois o Rosto, como epifania, se interpõe ao imaginário.

No encontro com a canção italiana, Chico Buarque opera uma espécie de desvio que desnuda as paixões do imaginário simbólico. Há uma desromantização das circunstâncias, sem excluir, no entanto, o caráter poético do poema. O Rosto do Outro pode ser percebido como traço. Assim, podemos sintetizar que a presença do Rosto é metafísica, cuja presença é determinada pelo movimento escondido do traço (DERRIDA, upud MONTAG, p. 36). Se pensarmos nos detalhes da subjetividade dos personagens inseridos na letra, tais como: “Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente” e, em relação à mulher: “E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe,” podemos identificar neles traços de uma diferença que torna presente o Rosto do Outro.

O “olhar cada dia mais longe” captado da personagem grávida “Esperando, parada, pregada na pedra do porto”, toca fundo a alteridade da mulher gestante. Especialmente a

mulher pobre e solitária do submundo. A pobreza e o estado de gravidez ficam marcados pelo verso: “com seu único velho vestido cada dia mais curto”. E, em conformidade com as comparações com Jesus, o filho se refere a ela como “mulher”: “Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher/ Me ninava cantando cantigas de cabaré”. Este verso leva à conclusão de que as experiências de vida da personagem se resumiam ao local em que vivia, e ela já nem se lembrava de cantigas infantis. A denominação “mulher”, acompanhada do adjetivo “pobre”, revela o modo indulgente de o filho expressar a ingenuidade com que ela o embalava, não obstante a sua condição de meretriz.

Apesar do desejo da mãe, expresso em cada um dos versos da penúltima estrofe, de que o filho obtivesse a dignidade que a ela não foi oportunizada, ao crescer ele se conforma à maioria dos moradores das redondezas do cais. Aquele que, para ela, era “bem mais que uma simples criança”, no meio social se torna apenas mais um delinquente. Um indivíduo sem rosto, entre a multidão de desassistidos do país.

Em Matheus 25, Jesus Cristo se refere aos excluídos como “esses pequeninos”, e afirma que toda vez que se acolher um desses pequeninos, é a ele que se acolhe. O personagem, que cresce marginalizado, carrega consigo, mesmo depois de adulto, o nome de Menino Jesus. Mas não permitem nem mesmo que uma canção dedicada a esses pequeninos tenha como título o nome do Mestre.

Minha história é esse nome que ainda hoje carrego comigo
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus.

Espinosa (2013) reflete sobre o que pode o corpo, e sobre a liberdade do ser humano sobre suas paixões. Para ele: “as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto” (Prop. 2, 1992, p. 171). A impotência humana de regular e refrear os seus próprios afetos é o que Espinosa chama de servidão (Parte IV, prefácio). Dessa forma, a letra poética nos apresenta personagens em situação de servidão, como se estivessem sob o comando do acaso, não ao seu próprio comando. Estão sujeitos a superstições, fanatismos e incompreensões.

Entretanto, há que se levar em conta que a teoria de Espinosa obedece a um sistema geométrico estrito, que se detém na imanência. E, embora o sistema criado por ele seja

realmente útil numa tentativa de se chegar à felicidade (à beatitude), a humanidade do outro homem não cabe no seu sistema, se pensarmos com Lévinas (1980) que o Outro é o infinito.

A arte contemporânea, como em outras épocas, busca, de certa forma, apresentar uma imagem do mundo e dos seres que o habitam. Apesar de alguns desajustes ou distorções do imaginário simbólico na produção e interpretação da arte, ele também oferece auxílio na formação de um senso comum em prol do conhecimento das coisas. Entretanto, a fim de se acolher e propiciar um espaço de alteridade absoluta, o conhecimento por si só não se demonstra adequado.

Enquanto no pensamento de Espinosa (2013) o ser humano faz parte de um sistema de imanência em que tudo está interligado, Lévinas propõe a transcendência do Outro, uma vez que ele não cabe na nossa consciência e não pode ser tomado apenas como objeto do nosso conhecimento. Muito mais do que isso, ele é apelo que demanda uma resposta, de acordo com o lugar que o sujeito ocupa na sociedade. O artista, por ocupar um lugar de fala na sociedade, é quem responde ao apelo ético de dar voz aos que, por algum motivo, estão emudecidos. Uma poética do Rosto exige do artista um movimento em direção ao outro, evitando se deixar contaminar pelo desejo de conhecer e dominar o outro, mas, acima de tudo, de se voltar a ele, face a face.

Na canção “Minha história” é possível observar expressões de uma poética do Rosto, em que o artista consegue captar os traços de subjetividade de personagens completamente diferentes de si. Filho de um casal de intelectuais, Chico Buarque era ninado, em sua infância, com canções clássicas. Em “Minha história”, no entanto, ele apresenta um filho, homem comum junto aos seus iguais, nascido de um relacionamento instável entre um aventureiro e uma prostituta de cais, que foi ninado com canções de cabaré. Além dessas informações, há aí a interpelação de um Rosto, ao qual o artista deu como resposta uma canção. E a canção traz um ritmo de acalanto, como uma espécie de reparação às crianças que nascem sem berço, sem leite, sem canções de ninar, sem Rosto⁴⁶.

⁴⁶ Letra completa da canção original italiana, com tradução livre, no anexo, p. 330.

2.4 Atrás das lentes – O *punctum* fotográfico sob o ângulo da despedida

ATRÁS DA PORTA

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua

Em seu livro *A Câmara Clara*, Barthes (1984) observa que uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar. Neste sentido, o fotógrafo é chamado o *Operator*, ou seja, aquele que faz a foto; todos nós que colocamos diante dos olhos uma fotografia, somos chamados *Spectator* e, finalmente, aquele ou aquela que é fotografado, o referente, é o *Spectrum* da fotografia. Além disso, Barthes também observou algo que advém da experiência pessoal que podemos manter com alguma fotografia: o *punctum*, aspecto de percepção subjetiva que se apresenta espontaneamente ao *Spectator*.

O *Spectrum* da fotografia, o seu assunto, tem algo de terrível e fantasmagórico, mas também de espetacular, pois quem posa para a fotografia se torna voluntária ou involuntariamente, objeto de espetáculo a ser contemplado. Por seu atributo de captação e imobilização de imagens reais, em tempo real, é que a fotografia causa o assombramento análogo àquilo que é fantasmagórico.

Para Barthes, a fotografia representa a morte. Drummond, em seu poema “Os mortos de sobrecasaca⁴⁷,” fala de um álbum de fotografias intoleráveis. A questão levantada diz respeito à razão por que alguém haveria de tolerar ser colocado diante da morte com todo o seu peso. O álbum que Drummond descreve era alto de muitos metros, o que nos faz sentir pequenos, passíveis de sermos esmagados por ele. Não pelo álbum exatamente, mas pela sensação de impotência a que ele nos remete, pois os sujeitos de sobrecasaca ali representados estiveram vivos diante da câmera, da mesma forma como os seus espectadores se colocam agora diante do álbum. Essa é a imagem que o poema evoca, juntamente com a de estarmos diante de um álbum velho de infinitos minutos. Embora infinitos, podemos contar os minutos e sentir o quanto é fugaz a nossa vida fora dos álbuns de fotografias. O que resta aos vivos é se debruçar sobre elas e zombar dos mortos de sobrecasaca. Zomba-se, na verdade, da finitude das convenções, das regras e poses que fazemos durante a vida e que no final, todos estamos condenados a um mesmo destino: tornarmo-nos fotografia imóvel e indiferente.

Entretanto, o verme que vem roer aquilo que se deteriora, não pode roer, segundo Drummond, o soluço de vida que rebenta das fotografias. Encontramos aí o *Spectrum* da fotografia, o qual Barthes dizia respeito, aquilo que a torna espetacular e fantasmagórica por conter, assombrosamente, a retenção do instante. O momento vivido, outrora apreendido apenas na memória, fixa-se em imagem por meio da fotografia.

A canção “Atrás da porta” foi interpretada pela artista plástica Silvia Ribeiro por meio de um álbum antigo, de fotografias esmaecidas e rasuradas. Ao analisar letra poética e ilustração fotográfica como um conjunto significativo, nos orientamos pelos fundamentos teóricos de Roland Barthes (1984), Maurice Blanchot (2011) e Susan Sontag (2003) sobre fotografia e texto. A ilustração fotográfica da letra “Atrás da porta”, para o projeto, forma uma relação de complemento em que imagem e texto, embora carreguem significações independentes, colaboram para a elaboração de novos significados quando tomadas em conjunto. A imagem, como ilustração da letra, não se restringe a decodificar a mensagem textual de forma imagética, mas agrega-lhe novos significados, num processo intermediário com foco na elaboração de sentidos.

⁴⁷ Os mortos de sobrecasaca

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos. Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava que rebentava daquelas páginas.



Figura 10 – ATRÁS DA PORTA (SILVIA RIBEIRO)

“Atrás da porta” surpreende, devido à representação do eu poético feminino, criada pelo autor e vivenciada como uma mulher em situação de despedida do homem que ama. “Quando olhaste bem nos olhos meus e o teu olhar era de adeus/juro que não acreditei”. Estes são os versos iniciais da canção, que já apresenta um eu poético em profunda confusão ao perceber o fim de seu relacionamento amoroso. A personagem assim se pronuncia, desde o início, em estado ora de negação, ora de murmuração diante daquilo que ela não conseguia evitar.

A voz que reconhecemos na letra é tão somente a da mulher e sua reação diante da perda de seu amor. Do homem amado temos apenas o olhar decisivo que revelou a ela que aquele era o fim do relacionamento. O homem é o protagonista da cena de rompimento, a decisão e a atitude de deixá-la partem dele, enquanto a mulher assume, no momento da partida, uma postura incrédula e desesperada que de nada adianta para evitar o fim. Nos versos seguintes, ela demonstra toda insatisfação em meio a frustradas tentativas de manter o homem amado consigo. Depois de muito se humilhar e buscar em vão retê-lo, ela muda de estratégia, porém mantendo o conformismo e insistindo em chamar a atenção dele, pois acredita que tudo o que ela pode fazer é provar que a ele ainda pertence.

Nesse intuito, o eu poético decide se manter exposto a ele todos os dias, provocando-o, para, assim, se impor numa atmosfera conflituosa de dualidade entre presença e ausência que se demonstra mais evidente na obra fotográfica de Silvia Ribeiro. A obra fotográfica evoca a possibilidade de, a qualquer momento, poder-se revisitar o amor perdido nas fotografias que

poderiam atestar a existência daquele amor. Mas as fotografias são rabiscadas e escondidas por um fino véu. Com isso é possível refletir sobre a ideia de sofrimento diante da dualidade, do conflito entre o que se foi e o que ficou. O véu sobre as fotografias e os borrões revelam certo desespero em conviver com aquela dualidade de vida e morte, presença e ausência simultâneas.

Em versos livres, a letra expõe de forma bastante intensa as emoções e o sofrimento do eu poético feminino devido ao rompimento do relacionamento amoroso. O olhar repleto de despedida, juntamente com o título, "Atrás da porta", evocam imagens da conturbada ruptura entre os amantes. Enquanto o olhar antecipa o fim, a porta impõe a barreira que se instala entre eles após, supostamente, ter sido fechada. Instaura-se um limiar entre o Eu amoroso e o Outro amado, um limiar que jamais poderá ser ultrapassado, mas que os mantém em constante tensão recíproca. A porta fechada representa a ruptura completa do acesso material, em que o eu poético perde o acesso limiar da matéria que mantinha com o Outro, restando apenas outro tipo de acesso, também limiar, aquele obtido por meio da memória e do pensamento.

Do sexto ao décimo primeiro verso, são apresentadas as reações explosivas, intensas do eu poético que não mais se importa com a perda da autoestima e do autocontrole, rebaixando-se, humilhando-se: "E me arrastei e te arranhei/E te agarrei nos teus cabelos". E impondo ao outro humilhação: "Dei pra maldizer o nosso lar/Pra sujar teu nome/te humilhar". A aliteração, percebida pela repetição do fonema /r/, fornece o ritmo de um rastejar, intensificando o esforço do eu poético em manter consigo a pessoa amada. As fotografias expostas no álbum também remetem a esse sentido de rastejar, o rastejar do tempo apreendido em diferentes momentos em que foi retratado o casal, em contraste com a fixidez da imagem.

Nos versos seguintes, mais uma vez o recurso da aliteração é utilizado para reforçar gradativamente as atitudes impulsivas do eu poético, que tenta a todo custo evitar a separação. As imagens apresentam uma sequência de tentativas frustradas, em que o amado vai escapando, sem se render a nenhuma das tentativas de mantê-lo. Observa-se a reincidência do fonema /p/: "Nos teus pelos/Teu pijama/Nos teus pés/Ao pé da cama", ressoando como o pulsar de um coração aflito. E, para lembrar Drummond, o sentido nas fotografias esmaecidas e rasuradas é o do verme que principia a roer aquelas imagens, mas não o impulso de vida que delas o poeta vê rebentar. Há entre canção e imagem, por diferentes recursos, o sentido da agonia em se buscar manter o impulso de vida que o verme da separação insiste em roer.

Os três últimos versos da primeira estrofe trazem imagens do sentimento de perda, da dor do rompimento amoroso, de carência e abandono: "Sem carinho/ Sem coberta/ No tapete

atrás da porta/ Reclamei baixinho”. A segunda estrofe traz uma reviravolta nas atitudes do eu poético, sintetizando-se pelo teor surpreendente do verso “Te adorando pelo avesso”. O eu poético tenta de todas as maneiras chamar a atenção do amado, mesmo que seja de forma negativa, mas seu objetivo último é seguir reafirmado o seu amor e, especialmente, a continuidade na conexão entre os amantes. E, de maneira ainda mais perceptível, nos dois últimos versos: "Pra mostrar que inda sou tua/ Só pra provar que inda sou tua..."

Silvia Ribeiro interpreta a canção por meio de um velho álbum de fotografias, onde imagens fotográficas são distribuídas cuidadosamente, mas propositalmente rasuradas, algumas com o rosto riscado. O interesse do expectador pelas fotografias diz respeito à sua condição esmaecida pelo tempo, juntamente com os vestígios das tentativas de sua destruição. A incompletude da destruição das imagens evoca a ideia de que, ao interromper a destruição das imagens fotográficas, fosse também possível interromper o rompimento entre os amantes. Além disso, as imagens ainda se relacionam ao estatuto de registro, sendo elas destruídas, não se teria mais nada daquele relacionamento que o eu poético desejava manter.

Com a ausência da pessoa retratada, a fotografia guarda mais do que uma simples imagem, ela representa, segundo Barthes (1984), o *Spectrum* da pessoa retratada. Não é apenas um papel, ou outro suporte qualquer, com uma figura fixada, mas há a sensação de estar impregnada naquela imagem algo como que um feixe de luz, um pouco da vida daquele que se foi. A qualquer momento o eu poético poderia olhar aquelas fotografias e constatar a realidade do *Spectrum*, como se o amado estivesse ali. Assim, é como se os amantes mantivessem algum contato por meio das fotografias. Como se o eu poético abandonado pudesse pressentir o que se passava com o ser amado, imaginar que também sofria, mas não estava morto o relacionamento dos amantes, ele permanecia vivo nas fotografias que representam os momentos felizes que viveram.

As fotografias, apesar do passar dos anos, rebentam em soluços de vida, conforme imagem do poema de Drummond. Segundo Barthes (1984, p. 15): “diríamos que a fotografia sempre traz seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios”. Portanto, o relacionamento amoroso, como referente da fotografia, estava ali, a rebentar em soluços de vida, marcando sua presença e, ao mesmo tempo, sua ausência. Este sentido de presença/ausência pode ser percebido tanto na canção quanto na imagem. Num certo momento, o eu poético demonstra a atitude de negação: maldizer, sujar o nome (conforme a letra da canção); riscar, apagar,

deturpar as fotografias do álbum (nas imagens fotográficas de Silvia Ribeiro). Em outro momento, o eu poético descortina o relacionamento: “te adorando pelo avesso” (na letra) e o mesmo sentido pode ser percebido no álbum em relação a algumas das fotografias expostas pelo descortinar de um véu (imagens).

De acordo com Barthes (1984, p. 114), “toda foto é de alguma forma conatural a seu referente”. Então, ter a foto da pessoa amada, num álbum de fotografias, pendurado atrás da porta, equivale a tornar natural a presença do amado e também a retenção sempre presente do momento em que a porta se fechou e a separação se fez concreta. Quanto à presença constante do amado por meio das fotografias, o eu poético não parece necessitar desse artifício da imagem, uma vez que, em suas atitudes, na negação e na falsa rejeição, essa presença se impõe. O que a fotografia traz de volta é o que está morto, porém não o traz à vida. As imagens fotográficas expostas por Silvia Ribeiro representam a preservação da imagem da morte, do rompimento, enfim, da ausência imagetivamente presente. Algo como uma opacidade envolve as fotografias do álbum, tornando-as menos nítidas e, por consequência, menos vívidas. Uma metáfora do que a fotografia representa em termos de aprisionamento do instante vivido.

A fotografia exerce diferentes significações em conjunto com a canção. Às vezes pode ser tomada por alento e esperança de dias melhores, outras vezes, pela confirmação de que aquele relacionamento terminou e só restou dele aquelas fotografias. Há na imagem fotográfica essa imanência de simultânea presença e ausência a despertar emoções difusas. O referente distante, o qual se contempla o *Spectrum* mantém com o espectador relação similar à que se tem com um morto. O que se pode dizer de um morto? Que esteve presente e agora já não está? Onde está ele, então? Do mesmo modo, o *Spectrum* da fotografia fala de alguém que esteve ali, naquele momento, e se a luz emanada por ele foi captada pela câmera, se questiona: o que permanece ali no suporte que fixou a imagem? O instante, outrora inapreensível, é retido na imagem fotográfica e isto não pode ficar impune. A consequência é a morte que se faz presente em toda fotografia. Barthes (Barthes, 1984, p.28) observa: “Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objeto, não luto”. Como pode um fotógrafo dar vida a uma imagem pretérita por excelência, que se mostra, porém, presente e antevê a finitude no futuro? Embora o amado estivesse vivo, a fotografia que os conserva juntos em seus dias felizes, no relacionamento amoroso, denunciava a cada dia a sua morte, pois o pretérito é a morte do presente. Se, por um lado, a imagem fotográfica impõe a presença do Outro, por outro lado,

trata-se, na maioria dos casos, da presença de um rosto sem epifania. A fotografia, imagem plástica, oblitera a epifania do Rosto, a não ser em casos raros em que capta o que Barthes chamou de o *punctum* fotográfico.

O *punctum* de uma foto, definiu Barthes (1984, p. 46), “é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Não por acaso a epifania do Rosto causa semelhante mortificação naquele a quem interpela. Imprevisivelmente, uma imagem fotográfica pode ser capaz de despertar um apelo intenso que impulsiona à aproximação de algo que espontaneamente se apresenta: “Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*⁴⁸), é ele que parte em cena, como uma flecha, e vem me transpassar”. (BARTHES, 1984, p. 46). A obra de Silvia Ribeiro enfatiza a ausência/presença do enlace amoroso retido num álbum de fotografias tão intoleráveis quanto as dos mortos de sobrecasaca de Drummond. E pelo incômodo que causam, sofreram tentativas de destruição, foram corrompidas. O Rosto feminino da mulher destroçada pela ruptura amorosa fica a cargo da canção que, entrando no tempo do Outro por meio da linguagem, se movimenta rumo ao absoluto Outro, o feminino.

A expressão que dispõe o feminino como absoluto Outro se deve ao texto de Lévinas *De l'Existence à l'Existant* (1947, p. 145), em que o feminino é referido como o *outro por excelência*. Isso em contraposição a um ego viril e centralizado em si mesmo. O feminino, para Lévinas, é a alteridade mesma que se contrapõe ao ego totalizante. E, na relação erótica, o sujeito vai além de si, porque toca o Outro, não um objeto ou a si mesmo, mas ao Outro. Então, a mulher que, como alteridade e multiplicidade na relação erótica, representa o feminino de “Atrás da porta”, se agarra ao Outro e confunde a sua própria identidade com a do Outro. Não verifico essa confusão de identidades no sentido de necessidade de complemento ou de oposição, mas de uma existência que na sua multiplicidade busca acomodar a diferença.

Então, o eu poético estranha o adeus do amado e busca se acomodar a essa diferença, mas se vê diante de uma alteridade tão inacessível quanto a morte. E ela não se mostra passiva diante disso, ao contrário, ela resiste a essa inacessibilidade que impede a permanência do vínculo amoroso. Ao compor esse discurso de resistência desesperada sob a perspectiva feminina, Chico projeta imagens simbólicas dessa situação para o público que, por sua vez, atribui sentidos ao discurso recepcionado. Os sentidos atribuídos às suas composições pelos receptores nem sempre vão estar em conformidade com as intenções originais do compositor,

⁴⁸ Conforme conceitos de Barthes o *studium* da fotografia seria algo que desperta um interesse geral, característica de inércia da fotografia que pode ser quebrada quando nela se consegue perceber o *punctum*.

e ele não detém domínio total dos sentidos que suas composições vão despertar no espaço e tempo que percorrem para além da criação.

A poética de Chico proporciona uma abertura ao tempo do Outro e, na sua recepção pela artista Silvia Ribeiro, essa abertura se concretiza com a exposição do Álbum fotográfico. Entre tantas questões que ainda restam, poder-se-ia sugerir: os artistas mostram seu Rosto por meio dessa exposição? As fotografias expostas podem ser relacionadas a um Rosto? Sobre alteridade e fotografia, é possível notar que Rosto e *punctum* fotográfico guardam relações de equivalência. Sobre o *punctum*, Barthes (1984, p. 83) afirma: “O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e, no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua”.

Deter-se diante da fotografia de uma pessoa amada não apenas não traz a alegria de um reencontro, mas aumenta a desolação da separação. As fotografias fixam os instantes e os instantes não são capazes de definir a vida. Entretanto, assim como Barthes relata ter encontrado a fotografia que revelava fielmente sua mãe, somente de modo muito particular uma foto pode captar aquilo que Barthes chamou *punctum*. A depender da relação que se produz entre fotografia e contexto, de forma subjetiva, o *Espectador* pode se deparar com o *punctum* numa fotografia.

Perceber evocações de morte ou de vida numa fotografia depende da experiência pessoal que ela evoca no expectador. Por isso Barthes não mostra a fotografia de sua mãe no Jardim de Inverno, aquela que ele julgou ter captado o *punctum*. Ela existe somente para ele, somente ele pode enxergar naquela fotografia a vida, a essência de sua mãe. Todas as outras fotos tornaram-se ainda mais desvanecidas com a morte dela, pois o que pode ainda trazer vida a uma fotografia é o ar que, por acaso, o fotógrafo capta quase sem querer do referente.

A fotografia é a imagem da morte do instante, do tempo. Ela possibilita olhar para a morte sem o incômodo da deterioração. Como no poema de Drummond, o verme não rói o soluço de vida que rebenta da fotografia. No entanto, a morte está presente nela. Isto porque ela é imagem e, como diz Blanchot (2011), traz à presença o que está ausente, mas permanece a ausência: “quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados como borboletas” (BARTHES, 1984, p. 86).

O eu poético da canção “Atrás da porta” decide permanecer resistindo ao fim do relacionamento, nem que tenha que demonstrar o seu amor de forma negativa, “pelo avesso”.

Como alguém que prende o olhar a uma fotografia do passado, mesmo que isso lhe cause dor. De acordo com Barthes (1984, p. 118): “se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta”.

Aquele casal retratado lado a lado, expostos nas fotografias, não existiria mais. Então, em vez de imagens destruídas por completo, a artista as apresenta parcialmente corrompidas, por vezes apenas meio escondidas, confirmação do sentido de presença/ausência simultâneos. Aquele relacionamento findo permanece aprisionado em imagens fotográficas, sob o olhar da artista Silvia Ribeiro. As fotografias esmaecidas e rasuradas representam um passado cada vez mais distante no tempo, evocam aspectos próprios da coisa antiga, no entanto, naquilo que elas representam, conservam traços de uma presença viva.

Segundo Barthes (1984, p. 121): “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.” Este é o motivo porque é tão difícil destruir por completo as fotografias da pessoa amada. Radiações de alguém que amamos vinham nos tocar por meio da fotografia e, embora possa causar dor a separação e a consciência das mudanças impostas pelo tempo, a fotografia tem o poder de nos encher como da luz retardada de uma estrela distante que ultrapassa os limites do espaço/tempo, e alcança o seu destinatário.

O eu poético segue adorando o amado “pelo avesso”, tentando provar que ainda pertence ao amado. A libertação do eu poético dessa imobilidade fotográfica, em que segue insistindo em reter o tempo, permanece na canção, na afirmação do último verso: “inda sou tua”. Mesmo após aquela separação cruel, o eu poético continua preso ao relacionamento, como Silvia Ribeiro apresenta em sua obra: emoldurado numa página de álbum fotográfico. A insistência do eu poético é como fotografia mórbida e amarelada de um álbum de fotografias intoleráveis.

Numa mudança de perspectiva, a canção “Eu te amo” (1980), gravada em parceria com Tom Jobim, apresenta a despedida sob o ângulo do masculino. Entre a lírica e a narrativa, como é comum nas composições de Chico Buarque, a canção mostra um eu poético masculino deprimido e inconformado diante de uma ruptura amorosa. Em relação à estrutura da composição poética de Chico, Anazildo Vasconcelos denominou-as como “relatos acontecimentos,” uma vez que muitas de suas composições se desenvolvem por meio da construção de pequenas histórias de intensa significação existencial. Num movimento

caleidoscópico brusco e inesperado, passamos a enxergar o sofrimento diante de uma despedida sob as luzes e formas da existência masculina.

EU TE AMO

(Tom Jobim & Chico Buarque)

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar fiz tantos desvarios
Rompí com o mundo, queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feitos dois pagãos
Teus seios inda estão nas minhas mãos
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás só fazendo de conta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Me conta agora como hei de partir

Não, acho que estás te fazendo de tonta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Me conta agora como hei de partir

O tom da canção é o de um lamento pelo que foi perdido, marcado logo de início pela interjeição “Ah.” Essa marcação expressa, por si só, um pouco do estado emocional do eu

poético, mas também traz as referências de um apelo. Considerada gramaticalmente como palavra-frase, a interjeição não somente é capaz de exprimir estado emocional, como também certas sensações e, até mesmo, pode ser usada para expressar significação completa, dispensando estruturas linguísticas mais elaboradas, como nos exemplos a seguir: “Socorro!” “Ora!” “Ah!” Dessa forma, o eu poético apela para um tipo de interpelação imediata, urgente, que busca captar o receptor de modo instantâneo, antes de lançar mão de qualquer recurso de permeio. Segundo Petrilli, uma simples interjeição pode ser dotada de grande capacidade dialógica:

[...] encontrada também na voz de um único falante, em um único enunciado, em uma simples interjeição [...] é todo um discurso, contendo valores, subentendidos, conotações que somente o destinatário a qual é endereçada pode compreender e que requer para ser relada a outros a narração de toda uma situação, de todo um contexto, de toda uma série de referências a valores e expectativas. (PETRILLI, 2013, p. 120)

Assim como “Atrás da porta,” na canção “Eu te amo”, a separação é iminente e o eu poético inicia várias tentativas de convencimento, ou de reversão daquela situação. Entretanto, ao contrário do que ocorre em “Atrás da porta,” as estratégias usadas são de rememoração da vida construída a dois e de prefiguração do desalento porvir com a separação. Busca argumentos lógicos, mas apela ao emocional da mulher, desde o primeiro momento, quando se utiliza da interjeição para exprimir o lamento, até quando se mostra completamente inerte diante da ruptura, insistindo que ela lhe aponte a solução.

O lamento do eu poético não revela, como em “Atrás da porta,” ciúme, desejo de vingança ou rancor. O percurso de convencimento tentado se inicia pela rememoração: “Ah, se juntos já perdemos a noção da hora,” em que se busca trazer à tona o quanto de tempo os amantes já investiram no relacionamento e “Se juntos já jogamos tudo fora” que faz menção ao quanto eles já arriscaram e perderam no intuito de permanecerem juntos. A seguir, há uma interpelação mais incisiva, que exige da mulher uma resposta: “Me conta agora como hei de partir.” As próximas estrofes explodem em rememorações dos sonhos, devaneios e “desvarios” que os amantes fizeram desde que se conheceram e no processo de construção de sua história em comum. Em análise comparativa sobre os papéis feminino e masculino que pressupõem reações padronizadas conforme o gênero, a reação feminina em “Atrás da porta” é mais emocional e impulsiva, enquanto a reação masculina em “Eu te amo” busca uma saída mais lógico-argumentativa e manipuladora.

O ensaio *Eu te amo – canção de Tom Jobim e Chico Buarque*, de José Roberto do Carmo Jr (USP), publicado em *Cadernos de Semiótica Aplicada* (2005), faz uma análise das

redes de compatibilidades entre letra e música nessa canção. O autor observa que, apesar do tema passional, ao fazer, ostensivamente, uso de construções fundamentalmente argumentativas, mais encontradas em textos dissertativos, a letra apresenta características comuns em argumentos *quase lógicos*.⁴⁹ A estrutura narrativa desse tipo de argumento, segundo o autor, está calcada não na modalidade do /querer/, mas na modalidade do /Não poder ser/. Dessa feita, os argumentos do eu poético levam ao seguinte raciocínio:

Em nosso texto, o sujeito não pode *não estar em disjunção com o objeto*, o que equivaleria a dizer que o sujeito *deve estar em conjunção com o objeto*. Se essa configuração modal é bastante comum em textos passionais, o mesmo não se pode dizer a respeito da maneira utilizada pelo enunciador para manifestá-la no nível discursivo. É aqui que reside a originalidade do texto de Chico Buarque. (CARMO, 2005, p. 4).

Em cada verso há intenção de se mostrar a impossibilidade do rompimento. Rememorando-se e contabilizando-se as perdas e ganhos, o eu poético vai tentando aniquilar a modalidade do /querer/, sinalizando que já não se trata disso, mas de um /Não poder não ser/, diante de tudo o que construíram juntos. Nas três primeiras estrofes, a sequência argumentativa é fixa, de modo que a cada dois argumentos favoráveis à manutenção do relacionamento, segue-se uma apelação à outra parte, lançando sobre ela a tarefa de ir buscar soluções para um conflito dele e que já foi demonstrado por ele não ser passível de solução por meio do rompimento. As próximas quatro estrofes buscam mostrar o quanto os amantes estão amalgamados, chegando a forjar imagens viscerais da conjunção entre eles: “Se na bagunça do teu coração/Meu sangue errou de veia e se perdeu.” Também na vida cotidiana vai sendo demonstrada a impossibilidade do rompimento: “Como, se na desordem do armário embutido/Meu paletó enlaça o seu vestido/E o meu sapato inda pisa no teu.” Assim, por meio de argumentos *quase lógicos* e de perguntas que induzem à resposta pretendida pelo eu poético, ele vai anulando a modalidade do /querer/ terminar o relacionamento, pela instauração da modalidade do /Não poder não ser/.

Apesar das discrepâncias nas reações do eu poético das canções “Atrás da porta” e “Eu te amo,” no final estamos diante de dois sujeitos que perderam as referências de individualidade. Quer seja por meio de reações explosivas que buscam chamar a atenção do ser amado “Pra mostrar que inda sou tua/ Só pra provar que inda sou tua...”. Quer seja por

⁴⁹ “Os argumentos quase lógicos são aqueles que, pela sua estrutura, lembram os raciocínios formais. Estes parecem o resultado de um esforço de precisão e de formalização ao qual teriam sido submetidos os argumentos quase lógicos” PERELMAN C. Argumentação. In: Enciclopédia Einaudi: Oral/Escrito. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol.11, 1984, p. 246 e seguintes.

meio de recursos manipuladores, como os argumentos *quase lógicos* e perguntas que induzem a uma resposta, é perceptível nas duas canções o conflito existencial de dois sujeitos que investiram tanto no relacionamento a ponto de perderem as suas referências individuais. Em relação a “Eu te amo,” Carmo assim se pronuncia:

o que temos é um sujeito sem referências que nada mais faz que reafirmar, a todo o momento, o /não poder não ser/. Assim, o sujeito perde a referência temporal (já perdemos a noção da hora); a referência espacial (“Me diz pra onde é que inda posso ir”); a referência ética (“...dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”); a referência física (“já confundimos tanto as nossas pernas”); a referência visual (“Te dei meus olhos pra tomares conta”) e, o que nos parece uma síntese de todo esse movimento, a referência da individualidade (“meu sangue errou de veia e se perdeu”). O que o narrador diz, notadamente nesse último verso, é que, ao perder o fluido vital, deixou de existir como individualidade disjunta do objeto valor – não há um sujeito separado do objeto-valor, pois ele apenas se define como tal na conjunção entre os amantes. Aquele sujeito sem meios, sem ética, sem identidade, sem visão, antes de não querer, não pode partir. Estamos diante de uma impossibilidade. (CARMO, 2005, p. 6).

“Atrás da porta,” sob a perspectiva do feminino, apresenta a mulher que reconhece os sinais decisivos de rompimento no olhar do ser amado, o que lhe causa espanto, um grande estranhamento. As palavras que expressariam o desejo de rompimento por parte dele não são pronunciadas, mas ela consegue captar o seu “olhar de adeus” numa demonstração de sintonia bastante aguçada entre os dois. O título da canção sintetiza a sua reação diante desse conflito, gerando uma sensação de encolhimento, rejeição, abandono. Por seu turno, o título “Eu te amo” é mais persuasivo no uso da palavra, pois enquanto a expressão *atrás da porta* remete à condição do ser rejeitado, as palavras *eu te amo*, com o verbo no presente do indicativo, remetem à ação habitual e contínua, que está acontecendo no exato momento em que se fala. Assim, o título “Eu te amo” reitera a impossibilidade de separação, enquanto “Atrás da porta” enfatiza a condição de aniquilamento do eu poético com a concretização da ruptura amorosa.

De qualquer maneira, ambas as canções sugerem um estado de autoaniquilação do eu poético a partir da ruptura. A mulher não consegue acreditar no olhar de despedida do ser amado e tenta mostrar com ações a impossibilidade da separação: “Eu me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos/ Nos teus pelos, teu pijama/ Nos teus pés ao pé da cama.” Nesse primeiro momento, não existem palavras que identifiquem o desejo de separação e nem de sua impossibilidade. De outro modo, em “Eu te amo” o homem também não consegue acreditar na separação: “Não, acho que estás só (te) fazendo de conta (tonta)”, porém busca com palavras persuadir a mulher dessa impossibilidade e, também, a induz a

utilizar-se de palavras para lhe dirigir respostas a esse respeito. Em “Atrás da porta,” as palavras surgem para dar conta do estado de autoaniquilação da mulher após o rompimento: “No tapete atrás da porta/ Reclamei baixinho/ Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço/ Te adorando pelo avesso.” Sobre a autoaniquilação em “Eu te amo,” Carmo destaca:

O sujeito não pode separar-se do objeto, porque a separação, aqui, é sinônimo de auto-aniquilação: sujeito e objeto são uma só entidade, um só ser, e o poeta não se limita em mostrar isso através de metáforas, ele lança mão da força de argumentos demonstrativos, fazendo lógica e poesia co-habitem na trama do texto. (CARMO, 2005, p. 6).

Enfim, a canção “Eu te amo” traz um primoroso trabalho de articulação de letra e música. CARMO (2005, p. 7) reflete a esse respeito no sentido de que a melodia, com andamento lento e ritmo ternário (3/4), se caracteriza como uma valsa. E, em relação à escolha desse ritmo, verifica a harmonia de sentidos entre o texto poético e a melodia. Em comparação a outros tipos de dança, como o tango, Carmo explica que:

Ao contrário do tango, por exemplo, onde existem passos e movimentos complexos e distintos para o homem e para a mulher, passos estes que pressupõem um afastamento momentâneo entre os parceiros, na valsa, o que temos são movimentos absolutamente idênticos entre si. Os dançarinos, como que fundidos num só corpo, realizam um único e mesmo movimento. Temos assim um primeiro elemento formal do plano de expressão que se coaduna perfeitamente com o teor do texto poético. (CARMO, 2005, p. 7).

Já em relação à imagem ilustrativa da canção “Eu te amo” feita por Pedro Martinelli, percebe-se a inserção de sentidos díspares. Assim como para “Atrás da porta,” a mídia escolhida na ilustração de “Eu te amo” foi a fotografia. Pedro Martinelli, conforme informações disponíveis em seu blog pessoal,⁵⁰ é fotógrafo e, em sua trajetória profissional, participou de importantes exposições coletivas, tais como: Museu de Arte de São Paulo, 1976; I Trienal de Fotografia (Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1980); Centro Cultural São Paulo (1985); 100 Anos de Avenida Paulista, (MASP, 1991); I e II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba (1996 e 1998). Além disso, consta que Martinelli fotografou o contato com os índios Panara (“índios gigantes”) entre 1970-1973. Participou e fez a cobertura fotográfica de importantes eventos históricos e esportivos, como a Guerra da Nicarágua, a

⁵⁰ Disponível em: http://www.pedromartinelli.com.br/site/pagina_inicial Acesso em: 21/jun/2019.

morte do Papa Paulo VI e João Paulo I, as Copas do Mundo de 1982, 1986, 1990, 1994 e 1998 e as olimpíadas de Los Angeles e Seul.

A fotografia de Martinelli para o projeto, uma cópia preto e branco em papel fibra selenizado, mostra homens inermes diante de uma plantação em chamas. A imagem, em aporia com a canção, realiza uma intrigante associação entre o fim de um relacionamento afetivo e a queimada de uma plantação. Sabemos que as queimadas podem ter origens naturais ou serem provocadas pela ação humana, algumas vezes por descuido, outras vezes intencionalmente. Seja como for, a imagem da queimada que destrói uma plantação na qual se empregou recursos econômico-financeiros e emocionais, pode bem representar o sentimento de autoaniquilamento desenvolvido na canção. A impotência diante da destruição é nítida, derrubando todos os argumentos *quase lógicos* construídos pela canção. Valendo-se desses argumentos, ela busca demonstrar a impossibilidade da separação, a imagem escancara justamente o inverso, ou seja, a impossibilidade da conjunção entre os amantes a partir dali.

A mensagem que a imagem fotográfica comunica não deixa dúvidas em relação à inutilidade dos argumentos do eu poético. A fotografia, com toda sua força de argumento de verdade, causa um impacto visual que sintetiza e simplifica a situação, delimitando-a, enquadrando-a dentro de um espaço aparentemente fechado às abstrações. Carente de uma narrativa que amplie os seus significados, a imagem fotográfica se fecha autoritariamente em sua perspectiva de verdade única e certa. O céu claro, encoberto pela fumaça, o fogo alto lançando clarões e estardalhaços explosivos que se expandem rapidamente numa noite escura, enquanto homens assistem impotentes ao poder do fogo, comunicam com rapidez a ideia da destruição. Assim, analisando a imagem fotográfica dissociada da canção, os significados que ela sugere são da desolação e do aniquilamento.

Entretanto, se realizamos uma análise intermídia, considerando que imagem e canção juntas formam um novo produto, obtemos como resultado dessa interação, uma obra em que prevalece a contraposição de ideias. E se, na articulação entre letra e melodia, a canção busca demonstrar a impossibilidade do rompimento amoroso contra todas as expectativas, a imagem apresenta uma resposta contrária a essa intenção. Para Monique Sicard (2012), a mídia pode se tornar um lugar e não somente um meio de transformação. Ou seja, enquanto lugar de recepção e prolongamento dos sentidos, a mídia se apresenta em seu caráter ético. Elas são vias por onde circulam as artes e meio pelo qual novos olhares e leituras são executados. Portanto, na combinação intermediária da canção e da imagem fotográfica, há um

prolongamento de sentidos, em que a imagem sugere uma resposta controversa ao que o eu poético desolado da canção busca conseguir.



Figura 11 – Eu te amo (Pedro Martinelli)

Como objeto de espetáculo a ser contemplado, ou seja, o *Spectrum* da fotografia, a plantação em chamas e os homens que a contemplam inermes causam o impacto desconcertante análogo ao da audição de uma verdade inconveniente. A imagem funciona para a canção como o corvo de Alan Poe, trazendo as respostas desagradáveis que o sujeito talvez preferisse evitar. Ao ser interpelado pelo sujeito sobre possíveis retornos de bem aventuranças passadas, o corvo tem sempre uma única e desconcertante resposta: “Nunca mais!” Símbolo do mau presságio, mensageiro da perda irreparável e da irrevogabilidade da morte, o corvo de Alan Poe parece fazer ressoar a iminência da miserabilidade da vida. Assim, ao ser questionado: “Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo? O corvo, sem entremeios responde: “Nunca mais!”⁵¹” A imagem fotográfica, com seu *Spectrum* imóvel e imutável, apresenta a mesma resposta do corvo às esperanças de reconciliação do eu poético.

⁵¹ Profeta, ou o que quer que sejas!
Ave ou demônio que negrejas!
Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
Onde reside o mal eterno,
Ou simplesmente náufrago escapado
Venhas do temporal que te há lançado
Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo

A psicologia tem revelado diversos estudos relacionados à importância da despedida e a vivência do luto, entendido como uma reação normal e esperada quando um vínculo é rompido. A sistematização desse processo em estágios foi analisada por Elisabeth Kübler-Ross (2008) de acordo com a seguinte sequência de reações: negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e, enfim, aceitação. Embora o trabalho de Kübler-Ross tenha sido iniciado pelo acompanhamento e observação de pacientes ao receber o diagnóstico de uma doença terminal, a psiquiatra se destacou também por apresentar as fases do luto de acordo com reações de pessoas que perdiam um ente querido. Esse trabalho tem auxiliado muitas pessoas no processo de compreensão do comportamento humano diante de situações extremas, como a morte e a perda de vínculos entre pessoas queridas.

Em “Atrás da porta” encontramos uma mulher vivenciando justamente os primeiros estágios desse processo. E, de modo conturbado, sem conseguir compreender esse processo, ela vai se rebaixando gradativamente. Em princípio, ela se encontra no mesmo nível do homem, onde se encontram os seus olhares e, ao sinal de aproximação do momento da despedida, ela se recusa a acreditar – a negação. Depois, começa a se rebaixar e, nos movimentos seguintes, tenta se agarrar a ele desde os cabelos, aos pelos, aos pés, até que vai perdendo-o, descendo e se agarrando ao que sobra dele, ou seja, ao pijama, aos pés da cama e, por fim, está no chão, no tapete atrás da porta pela qual ele partiu. Assim, abandonada, rebaixada ao nível do chão, ela vivencia o isolamento, reclamando baixinho, sem carinho, sem coberta, e sem ter ninguém para escutá-la. Como representação dos estágios seguintes – raiva e barganha, seus movimentos são no sentido da vingança e do aviltamento, como únicos recursos disponíveis com os quais ela almeja barganhar alguma atenção. Enfim, no estágio da depressão, admite que esse seu modo de agir é o avesso daquilo que ela deseja, ou seja, manter vínculos afetivos com aquele a quem ama. Contudo, até esse momento, ela ainda não alcançou o último estágio da superação: a aceitação.

Se nas canções “Atrás da porta” e “Eu te amo” nos deparamos com um eu poético em desespero diante do rompimento de um vínculo amoroso, passando pelos primeiros estágios psicológicos desse processo, outra canção de Chico, “Olhos nos olhos,” apresenta uma mulher já refeita, que passou por todos esses estágios e superou o fim de um relacionamento. Como resultado do processo natural após a despedida e a vivência do luto, há uma mulher que se sente mais forte e capaz de encarar o homem que a rejeitou sem

Tem os seus lares triunfais,
Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.
Edgar Allan Poe, O Corvo, tradução de Machado de Assis, (2013, p. 28).

sentimentos de raiva ou vingança. Ela se posiciona agora no mesmo nível que ele, convocando-o a encará-la de frente: “olhos nos olhos”. Essa canção nos fala, portanto, de alguém que precisou superar um processo de perda e se sente sair vitoriosa desse processo.

Olhos nos olhos

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
Mas depois como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
Me pego cantando sem mais nem porque
E tantas águas rolaram, tantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar me mim
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz

Como ressalta Meneses (2000, p. 37): “por vezes, a canção tematiza personagens femininas, mas é o homem que se revela”. “Olhos nos olhos” pode ser tomada como um exemplo dessa afirmação. Para além da mulher forte e independente que se mostra capaz de superar o fim de um relacionamento e gerenciar muito bem a sua vida sozinha, superando, inclusive os conflitos e preconceitos de uma época em que a sociedade esperava dela atitude diversa, há o homem espantado diante dessa mulher. E ela sabe da sua situação de espanto: “Quando você me quiser rever/Já vai me encontrar refeita, pode crer.” A canção consegue embaralhar as perspectivas novamente como um efeito de caleidoscópio, no sentido de que iniciamos observando as atitudes da mulher, mas num movimento sutil de sons e palavras, terminamos com o homem em foco. Assim, na produção estética da mulher que empreende uma reviravolta após a separação, há o homem confuso e admirado, indeciso quanto ao seu lugar e às suas ações diante de uma mulher que não precisa mais dele.

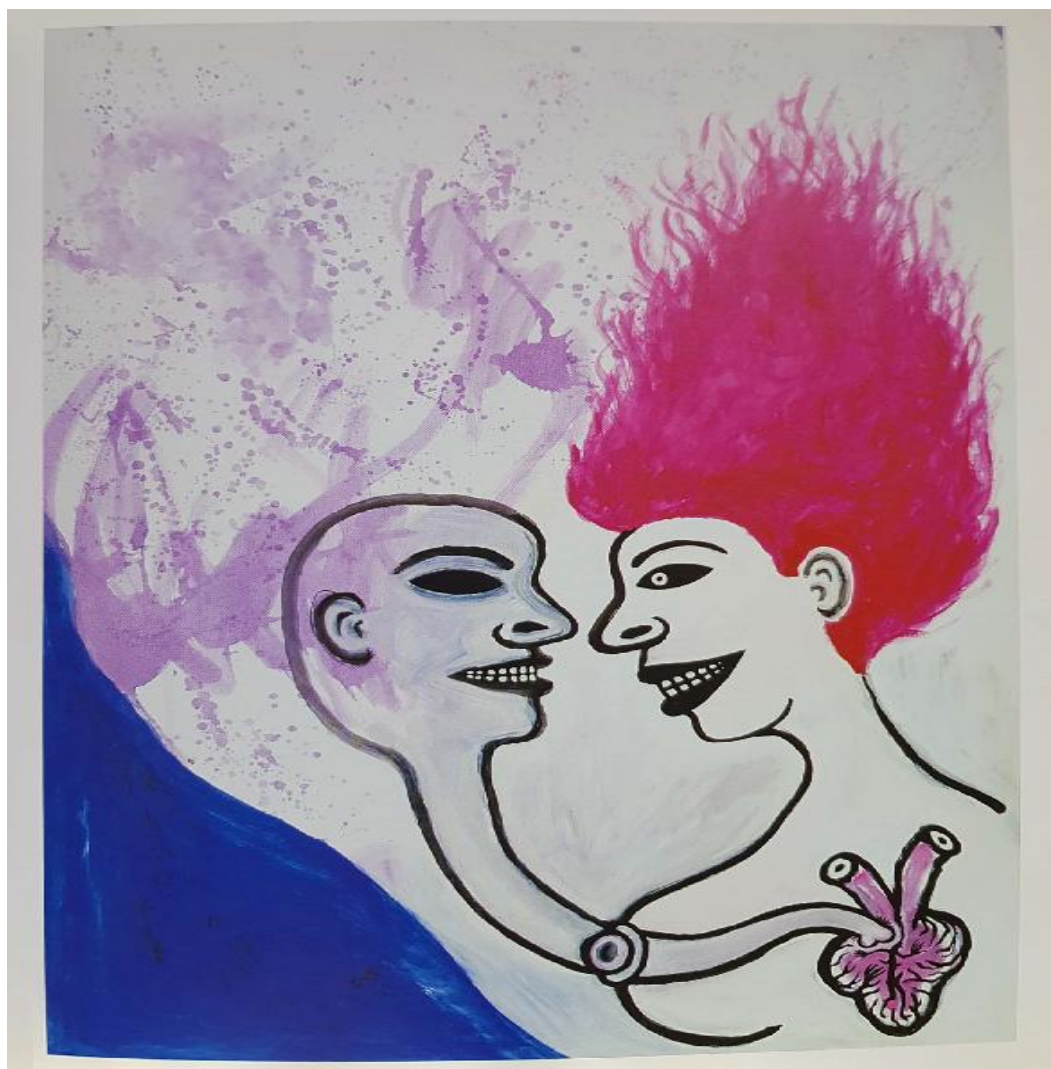


Figura 12 – Olhos nos olhos (Victor Arruda)

Entretanto, a pintura de Victor Arruda, artista plástico que, segundo o site Escritório de Arte.com⁵², atua como professor de artes plásticas no Instituto Penal Lemos de Brito, apresenta uma imagem que destaca muito mais a conexão e o espelhamento dos amantes. Embora na figura o olhar do homem esteja completamente apagado, o que nos rouba a percepção do direcionamento do seu olhar, parte dele, como que uma tromba, atravessa o mamilo dela em forma de olho, mantendo-se conectado ao seu coração. Na imagem de Arruda, a mulher possui dois olhos, ambos bem abertos, um na cabeça e outro no peito, com o qual o homem acessa o seu coração. Já o homem não possui nenhum, pois o que ele deveria ter na cabeça está vazado e não lhe permite olhar a mulher de frente. Enquanto a canção procura apresentar uma mulher segura de si, feliz e independente, Arruda provoca um espelhamento entre eles, quase que a igualar as suas faces, não fosse pela ausência de olhos e

⁵² Disponível em <https://www.escriitoriodearte.com/artista/victor-arruda> Acesso em 21/jun/2019.

de coração do homem. Repare que os cabelos dela também se assemelham a um coração⁵³, enquanto ele é calvo. Então, a mulher tem dois olhos e dois corações – um na cabeça e outro no peito, enquanto o homem não tem nenhum.

Em relação ao uso das cores, que também são consideradas mídias, destacam-se as complementares azul cobalto e vermelho siena, ocupando extremidades opostas da superfície. Para efeito de comparação dentro do círculo cromático,⁵⁴ as cores complementares se posicionam nas extremidades opostas por apresentarem maior contraste entre si. Assim, quanto mais distante está posicionada uma cor em relação à outra, maior o contraste entre elas. O azul cobalto e o vermelho siena são cores terciárias obtidas da mistura de uma pequena quantidade de pigmento de cores secundárias resultantes das misturas entre si. Da mistura de duas cores complementares, tais como o vermelho siena e o azul cobalto, resulta uma cor neutra, de tonalidade acinzentada, justamente a tonalidade usada na coloração do homem. Com isso, entendemos que esse homem acinzentado representa um espectro que sai de dentro do coração da mulher, como uma referência à canção “Eu te amo”: “Se na bagunça do teu coração/ Meu sangue errou de veia e se perdeu.”

Se, nos cabelos da mulher predomina o vermelho sobre o azul, em seu coração, a mistura entre as duas cores primárias não é tão homogênea. E em relação às quantidades de cada pigmento, a mistura dá origem a uma cor roxa, resultado de quantidades mais equivalentes entre o vermelho e o azul. Já o espectro acinzentado do homem destoa da cor do coração dela, sendo que somente sobre uma parte de sua cabeça retorna a coloração roxa, porém um pouco esmaecida. Esse roxo se espalha em estilhaços acima da cabeça dele, alcança todo o espaço superior da superfície, mas não se mistura com o azul cobalto e nem aos cabelos vermelho-siena da mulher, que são uma representação do coração dela. Enfim, a cor roxa tem significados singulares, sendo também a mais difícil de ser reconhecida pelo olho humano. Também é utilizada nas representações de luto, substituindo o preto. Na liturgia católica, o roxo é utilizado na quaresma, no advento e nas missas funerárias, indicando um tempo de recolhimento, reflexão e até de natural sofrimento diante da morte.

Ainda sob o ângulo da despedida, porém afastando-se da perspectiva dos amantes, o foco desta tese segue agora o olhar da mãe que perde o filho. Como na liturgia católica, a cor

⁵³ Os cabelos costumam ser associados às expressões de energia e representam a fonte da energia vital. No imaginário simbólico significam força e virilidade, conforme é possível perceber na história bíblica de Sansão e Dalila.

⁵⁴ Imagem do Círculo Cromático no anexo, p. 323

Disponível em: <http://www.canalmasculino.com.br/aprendendo-a-combinar-cores-o-circulo-cromatico/>

roxa precede e nos direciona a essa reflexão sobre o luto. Não é uma tarefa fácil e, por isso, buscamos o auxílio dos que já a confrontaram antes de nós, nesse caso, Adélia Bezerra de Meneses, com seu texto: *dois gurus – ou a maternidade ferida* (2013). Nesse texto, Meneses traça um paralelo entre duas canções de Chico: “Angélica” e “Meu guri.” Segundo a autora, “‘Angélica’ é uma canção que testemunha eficientemente a ideia da importância da forma na produção poética, e de em que medida o conteúdo atua por causa da forma.” (MENESES, 2013, p. 25).

ANGÉLICA

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar

Por meio da expressão poética de Chico, Meneses pode confrontar a condição dolorosa de mãe diante da perda de um filho sob duas óticas distintas: a da mulher favelada do morro e a da “Angélica,” mulher empreendedora, de classe social mais elevada. A autora compreende que uma delas, a Angélica, tem consciência dos acontecimentos, sabe que perdeu o filho e, assim, consegue estruturar seu luto, buscando novo sentido para sua vida, ainda que seja por meio da luta contra aqueles que o mataram. A outra mulher, analfabeta, em condições precárias de vida, ainda não sabe que perdeu. A forma pela qual as duas canções retratam de maneira singular a *maternidade ferida* é, para a literatura, aquilo que segundo Barthes o

punctum é para a fotografia: “o acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere).”

Obvio que essa relação de equivalência não pode ser tomada de maneira incondicional devido às peculiaridades de cada mídia. Entretanto, o que importa nessa tese é averiguar as instâncias de interesse inerte e pungente implicados na ideia de poética do Rosto nas obras intermediáticas do *corpus*. Em se tratando de fotografia, para Barthes o acaso exerce função primordial, sendo que as fotos sabidamente encenadas acabam perdendo o valor de autenticidade e, por conseguinte, o efeito de *punctum*. De modo inverso, a literatura se torna mais pungente na medida em que a sua forma seja mais bem elaborada. Tal é a constatação feita por Meneses em relação à “Angélica,” canção que se refere a uma história real, noticiada em jornais, e que, transformada em produção poética, faz atuar/atualizar o conteúdo. Assim é que em “Angélica” e em “Meu guri” a *maternidade ferida* apunhala a nossa humanidade, atingindo-nos e mortificando-nos diante dessa resposta ao apelo do Rosto, ao apelo da alteridade que clama: não me deixe morrer.

Enfim, esse texto teve início com o olhar dos amantes sob o ângulo da despedida, tratando-se da exotopia e do efeito caleidoscópico das canções de Chico que impulsionam a mudança de perspectivas, fomentam a abordagem dos conteúdos sob prismas diferentes. E, sem esgotar o assunto, entra de supetão e sem prévio aviso no tópico do próximo capítulo que busca investigar mais detidamente o viés da poética do Rosto no que concerne aos excluídos. “Angélica” e “Meu guri” trazem a temática da indigência, no sentido de penúria diante de uma morte violenta. A indigência, representada pela pobreza, é um dos quatro elementos apontados pelo profeta Isaías e objeto de reflexão de Lévinas consoante à tradição bíblica. De acordo com Cintra (2002, p. 115), esses quatro elementos são o seguinte:

O “pobre” (que não tem recursos econômicos), a “viúva” (que não tem marido que a sustente), o “órfão” (que não tem abrigo que o recolha), o “estrangeiro” (que não tem pátria onde pisar). Em síntese, são os condenados da terra, que hoje chamamos de excluídos. Pois bem, para Lévinas, a única ideia que lhes cabe é a “ideia do infinito”. (CINTRA, 2002, p. 114-115).

No livro organizado por Rinaldo Fernandes (2013), no qual consta o texto de Meneses sobre a *maternidade ferida*, Chico Buarque é considerado “o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos.” Na abertura desse livro, Fernandes traz afirmações de Meneses acerca dos personagens das canções de Chico, em que ela explica o sentido de “radical,” atribuído à atitude “fundamentalmente oposta ao pensamento conservador,” herdada pelo

compositor, de seu pai Sérgio Buarque de Holanda. Essa “radicalidade” que, segundo Meneses, Chico herdou do pai, consiste na “atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o dominado – mirar antes a senzala do que a casa grande.” (Meneses, apud Fernandes, 2013, p. 13). Finalizando esse capítulo, cujo tema principal gira em torno da provocação de mudanças de olhares lançada pelas canções de Chico e respondida nas imagens dos artistas visuais, verifica-se a convergência dos assuntos dos capítulos. O intuito desse capítulo que termina é exatamente esse: analisar como a construção poética do compositor embaralha as perspectivas e propicia ao espectador enxergar as situações de diferentes ângulos. Inferindo-se que o direcionamento apontado pelo compositor leva o nosso olhar a se deter um pouco mais nos “excluídos” da nossa sociedade, reservamos o próximo capítulo para analisar esses personagens aos quais, segundo Lévinas, “a única ideia que lhes cabe é a ideia de infinito.”

3 Tarja preta nos olhos – Sobre ver e ser visto

“O moço desenha a cartografia da gente inteira, sem fatiar a humanidade em setores.”⁵⁵

Em fala apresentada no evento “Transversais do Tempo” como parte da mesa “Música Pós-Buarque,” realizado no SESC-Copacabana em 09 de junho de 2012, o professor Paulo da Costa E Silva afirmou que “Chico é [...] o poeta das máscaras. Aquele que fala principalmente através de personagens. Seu olhar pessoal costuma ser apreendido indiretamente. O poeta das musas e dos enfeitados.”⁵⁶ Peço licença ao professor Paulo da Costa E Silva e apresento Chico Buarque não como o poeta das máscaras, mas como o poeta dos rostos. O sentido dessa intervenção converge à ideia de que a máscara esconde, o rosto revela. Como Rosto, as letras poéticas de Chico Buarque propiciam o registro de alteridades “enfeitadas” e ampliam as relações entre a produção literária e o contexto histórico, acolhendo distintos protagonistas dessa história e dessa produção. Com isso, embora a canção “Angélica” não faça parte do projeto *A imagem do som de Chico Buarque*, recorreremos a ela como protagonista singular da

⁵⁵ MOSCOVICH. Jornal Zero Hora, junho/2004. declaração da jornalista Cíntia Moscovich. Frase usada aqui para motivar a reflexão sobre a necessidade de fatiar a humanidade em setores quando se trata de discorrer, filosófica e criticamente, a respeito das alteridades, dos preconceitos, entre outros temas relacionados.

⁵⁶ Texto “Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos” Disponível em: <https://blogdoims.com.br/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/> Acesso em 29 de setembro de 2019.

história brasileira e da produção poética de Chico – dois polos decisivos enquanto resposta poética que vem como Rosto.

O rosto e, definitivamente, os olhos, por seu atributo de comunicação instantânea e não verbal, pelo qual é possível identificar pensamentos e emoções à revelia das partes envolvidas, costumam ser cobertos por vendas e tarjas escuras no intuito de se ocultar a identidade de pessoas em situação degradante ou cuja identidade tenha de ser preservada. Assim, nas fotografias de menores expostas em manchetes e telejornais, cobrem-se os olhos com uma tarja preta, atendendo à exigência legal de preservação da identidade de crianças e adolescentes. Aliás, a canção “Meu guri” traz justamente essa situação: “chega estampado, manchete, retrato/ Com venda nos olhos, legenda e as iniciais.” Enquanto o ocultamento da identidade é requerido na imagem fotográfica para, assim, evitar a exposição das pessoas a situações chocantes, degradantes, na literatura o desvelamento é possível e até desejável. Isso ocorre devido à organização formal da escrita literária que tem capacidade de sublimação estética dos conteúdos, tornando-os mais digeríveis. Isso não significa que o conteúdo deixe de ser chocante, mas que pelo filtro da literatura ele se torna, inicialmente, mais palatável. Em certos momentos, algumas identidades devem ser preservadas, porém, em outros, elas devem ser inquiridas. Sobre elas é necessário fazer escrutínio até que todos tenham acesso a essa existência e às circunstâncias que a levaram ao fim.

Quem é essa mulher? – indaga a canção “Angélica,” homenagem póstuma a Zuzu Angel, estilista mineira cujo filho Stuart Angel Jones foi torturado e morto pelos órgãos de repressão. Zuzu, em sua busca pela verdade e pelo corpo do filho, também foi morta no ano de 1976, em um suposto acidente de automóvel. A pergunta, quem é essa mulher, incita a memória, ao mesmo tempo em que denuncia a desumanização das pessoas, tratadas como massa de manobra, por regimes totalitários. Se, de um lado, regimes autoritários pretendem transformar as pessoas em objeto de produção e manobra, de outro, a arte enseja a sua libertação, promove a expressão da vida, ainda que seja preciso, para isso, contornar as barreiras e os obstáculos que lhe são insistentes e arbitrariamente impostos por um Estado cujo objetivo é eliminar a humanidade das pessoas para assim melhor servirem aos seus propósitos.

A desconstrução de identidades e a desumanização das pessoas, porém, não é prerrogativa de um Estado de exceção ou de torturadores, ocorre em diversas situações nas relações sociais e, principalmente, como forma de manutenção de sistemas opressores. Afinal, destituir uma pessoa de sua identidade, de sua história, de sua memória, é meio recorrente de

imposição de um grupo social sobre outro. Enfim, faz parte das estratégias de opressão o distanciamento, a promoção da ideia de que a vítima não lhe é um semelhante, mas apenas objeto feito para ser usado e, depois, descartado. Esse distanciamento busca obliterar qualquer possibilidade de conexão com a vítima que seja capaz de exercer influência emocional em seus algozes. E, sendo os olhos um meio de contato fulminante, passível de desestabilizar as forças opressoras pelas quais se buscam impor sofrimento, dor, humilhação e morte a outrem, procuram cobri-los com vendas e tarjas escuras – subterfúgio muito usado na execução de penas de morte, como nos fuzilamentos.

Zuleika Angel Jones nasceu em 1921 em Curvelo, Minas-Gerais. Tornou-se costureira e estilista de renome internacional, organizou desfiles de moda no Brasil e no exterior, inclusive um desfile de protesto após o desaparecimento de seu filho Stuart. Este desfile, realizado no Brasil e nos Estados Unidos, apresentava figuras de meninos, prisões, crucifixos, jipes, anjos⁵⁷. Não se intimidou com as ameaças sofridas e continuou denunciando os crimes contra a humanidade que vinham sendo cometidos no país, até que, em 14 de abril de 1976, morreu vítima de um acidente de automóvel no Rio de Janeiro. Meses antes, havia espalhado cartas, inclusive uma que foi entregue a Chico Buarque, registrando as ameaças que sofria e advertindo que, se ocorresse a sua morte por acidente, teria sido, na verdade, assassinato. Mesmo após ter sido informada, por carta, das circunstâncias da morte de seu filho, ela não desistiu de lutar para que a verdade fosse revelada. Stuart foi vítima de tortura, morte e teve o seu cadáver ocultado, o que fez recair sobre sua família, além de todo sofrimento da perda, a dor de não oferecer ao ente querido a dignidade do sepultamento.⁵⁸

Entre os interesses do Estado de exceção e o sentimento de dever materno de proteger e resgatar a identidade do filho surge um impasse. Para o Estado, aqueles jovens estudantes eram criminosos subversivos que tinham de ser eliminados. Para as mães, porém, eram os heróis da nação. Portanto, de um lado, os órgãos de repressão buscavam obliterar a memória dos que lutaram contra o regime, de outro, as famílias, em especial as mães, sentiam-se no dever de resguardar sua memória. “Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração de um lado, corresponde à execração de outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas.” (RICOEUR, 2007, p. 95).

⁵⁷ Imagem de um dos vestidos apresentados no desfile de Zuzu Angel no anexo, p. 324.

⁵⁸ Em depoimento à Comissão Nacional da Verdade (CNV), no início do mês de Junho de 2014, o capitão reformado da Aeronáutica Álvaro Moreira de Oliveira Filho revelou que o corpo de Stuart foi ocultado por membros da Força Aérea, na cabeceira de uma das pistas da Base de Santa Cruz, zona oeste do Rio de Janeiro.

A canção de Chico Buarque demonstra bem o sentimento obsessivo da mulher que não se conforma com o desaparecimento do filho, pois não se trata apenas do desaparecimento de um corpo, mas também de sua memória. O estribilho é a parte mais repetida de uma canção e, portanto, a que primeiro prevalece e se conserva na memória. O que pretende a mulher que na canção “Angélica” canta sempre o mesmo estribilho? Segundo os estudos da memória propostos por Paul Ricoeur (2007, p. 48): “A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à ‘rapacidade’ do tempo [...], ao ‘sepultamento’ no esquecimento”.

Preservar a memória das pessoas torturadas, mortas e desaparecidas, torna-se, portanto, um dever, uma obrigação para os que testemunharam os fatos e permaneceram vivos, mas também para a sociedade que deseja compor a sua história com maior fidelidade. A mulher, a mãe, as ‘Angélicas’, que perderam seus filhos de forma traumática, cantam sempre o mesmo lamento, porque seus filhos foram silenciados, já não podem mais cantar. Elas sentem-se, então, legitimadas a dar voz aos filhos, a rememorar as suas vidas, luta e morte. O relato é primordial para a preservação da memória. Faz-se necessário relatar diversas vezes o incidente e, ainda, destacar-lhe certos pontos, no intuito de se diminuir o risco de que ele caia no esquecimento: “Mas as provações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à lembrança, e convidam a relatá-los.” (Ricoeur, 2007, p. 57).

Entretanto, nos casos em que as circunstâncias dos fatos não são elucidadas, trava-se a oportunidade do relato, impõe-se a busca, primeiro da verdade, para, então, se compor o relato. “Só queria lembrar o tormento que fez o meu filho suspirar” – com este verso, a canção expressa a necessidade de rememoração dos fatos traumáticos e também o modo como a lembrança e o relato são fundamentais no processo de assimilação do trauma. Neste processo de rememoração e de afirmação de identidades, os lugares são importantes, pois: “as coisas lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu que ela teve lugar.” (Ricoeur, 2007, p. 57). Os desaparecidos são destituídos de lugar, suas famílias não têm onde buscar apoio às suas lembranças, o que desemboca numa busca interminável pelo corpo e por estabelecer um lugar de sepultamento, ainda que seja simbólico.

“Só queria embalar meu filho, que mora na escuridão do mar”, verso que se refere a um local, a uma habitação escura, pois a verdade permanece obscurecida. O que havia na época eram especulações de que os desaparecidos estavam sendo jogados de helicóptero no mar. A incerteza quanto ao lugar onde foi lançado o corpo da vítima embarça o sepultamento, os rituais de despedida. Prevalece uma esperança, ainda que infundada, no retorno do desaparecido. Os familiares de pessoas que morreram no mar costumam lançar flores às águas, como forma de despedida. Estes rituais são vistos como necessários, pois servem para marcar em definitivo o lugar de separação, proporcionando aos que ficam vivenciarem o luto e dar prosseguimento a suas vidas. O desaparecido, porém, cuja circunstância de morte mantém-se encoberta, carece de lugar, de memória, de identificação.

Segundo Ricoeur (2007, p. 58): “os lugares ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam como voam as palavras.” Na canção, a mãe busca algo em que apoiar a lembrança do filho: “queria cantar por meu menino, que ele já não pode mais cantar”. Ela luta pelo resgate da identidade do filho, transforma a luta do filho na sua própria luta, e deseja que a voz dele obtenha lugar, em seu corpo, já que não encontra outro lugar de apoio à sua memória. Ao filho que foi negado o sepultamento, é dado retornar ao corpo da mãe, único espaço encontrado por ela para que a voz dele permaneça.

Essa mulher é a mãe do indigente, qualquer que seja ele, desaparecido para sempre de qualquer possibilidade de conforto materno. A mãe *supérstite* mantém o colo, mas não pode recostar a cabeça do filho em seu regaço, ele foi visto muito longe de seu alcance, “banhando a nuca em frescas águas azuis⁵⁹” – ele agora mora na imensidão do mar. Ela mantém os braços e, com eles, só queria embalar o filho em seu sono, mas ele lhe foi arrancado e

⁵⁹ O Adormecido do Vale
(Rimbaud, 1870)
Tradução: Ferreira Gullar

É um vão de verdura onde um riacho canta
A espalhar pelas ervas farrapos de prata
Como se delirasse, e o sol da montanha
Num espumar de raios seu clarão desata.
Jovem soldado, boca aberta, a testa nua,
Banhando a nuca em frescas águas azuis,
Dorme estendido e ali sobre a relva flutua,
Frágil, no leito verde onde chove luz.
Com os pés entre os lírios, sorri mansamente
Como sorri no sono um menino doente.
Embala-o, natureza, aquece-o, ele tem frio.
E já não sente o odor das flores, o macio
Da relva. Adormecido, a mão sobre o peito,
Tem dois furos vermelhos do lado direito

entregue à natureza: “embala-o, natureza, aquece-o, ele tem frio.” Isso não lhe serve de consolo, porque era ela que queria agasalhar o seu anjo e deixar seu corpo descansar. Ele foi visto pelo poeta, descansando o corpo sobre a relva a sorrir. Se lhe dissessem, ela não acreditaria, mas ele estava lá, exatamente como descreveu o poeta: “Dorme estendido e ali sobre a relva flutua/ Frágil, no leito verde onde chove luz/ Com os pés entre os lírios, sorri mansamente.” Então, ela é chamada para averiguar se o que diz o poeta é verdade e confirma aliviada: “Eu não entendo essa gente, seu moço/ Fazendo alvoroço demais/ O guri no mato, acho que tá lindo/ Acho que tá rindo de papo pro ar.”

3.1 Se alimentar de luz – Faces ocultadas da pobreza e da orfandade

A canção “O meu guri,” gravada em 1981, no álbum “Almanaque,” foi ilustrada pelo artista plástico Óscar Ramos.⁶⁰ É surpreendente verificar na imagem – uma fotomontagem, o dialogismo nas temáticas da poesia, das artes visuais e da canção popular. A obra faz uma releitura de um dos painéis de Matisse⁶¹ para a capela Saint Paul de Vence, “A Virgem e o Menino Jesus.”⁶² Ao substituir o Menino Jesus nos braços da Virgem de Matisse por uma foto de um menor anônimo, percebe-se uma referência à canção “Minha história.”

Enquanto os censores de 1970 se indignavam contra a assimilação da imagem poética do Menino Jesus ao filho de uma prostituta, inferida na canção de Chico, anos mais tarde, Óscar Ramos devolve esse menino aos braços da Virgem. Além disso, sobrepõe às imagens fragmento do poema de Rimbaud “O adormecido do Vale,” de outubro de 1870. Portanto, a ilustração de Óscar Ramos se mostra como uma obra intensamente dialógica, recuperando enunciados e devolvendo como resposta uma obra intermidiática repleta de referências metalinguísticas.

⁶⁰ Enquanto esta tese estava sendo escrita, o artista Óscar Ramos morre, no dia 14 de Junho de 2019, aos 80 anos, em Manaus.

⁶¹ Imagem no anexo, p. 325

⁶² Imagem de “A Virgem e o Menino Jesus” no anexo p. 326

Disponível em: <http://www.40forever.com.br/a-linda-capela-de-matisse-em-vence-vale-a-pena-ver-de-novo/>
Acesso em: 24/Jun/2019

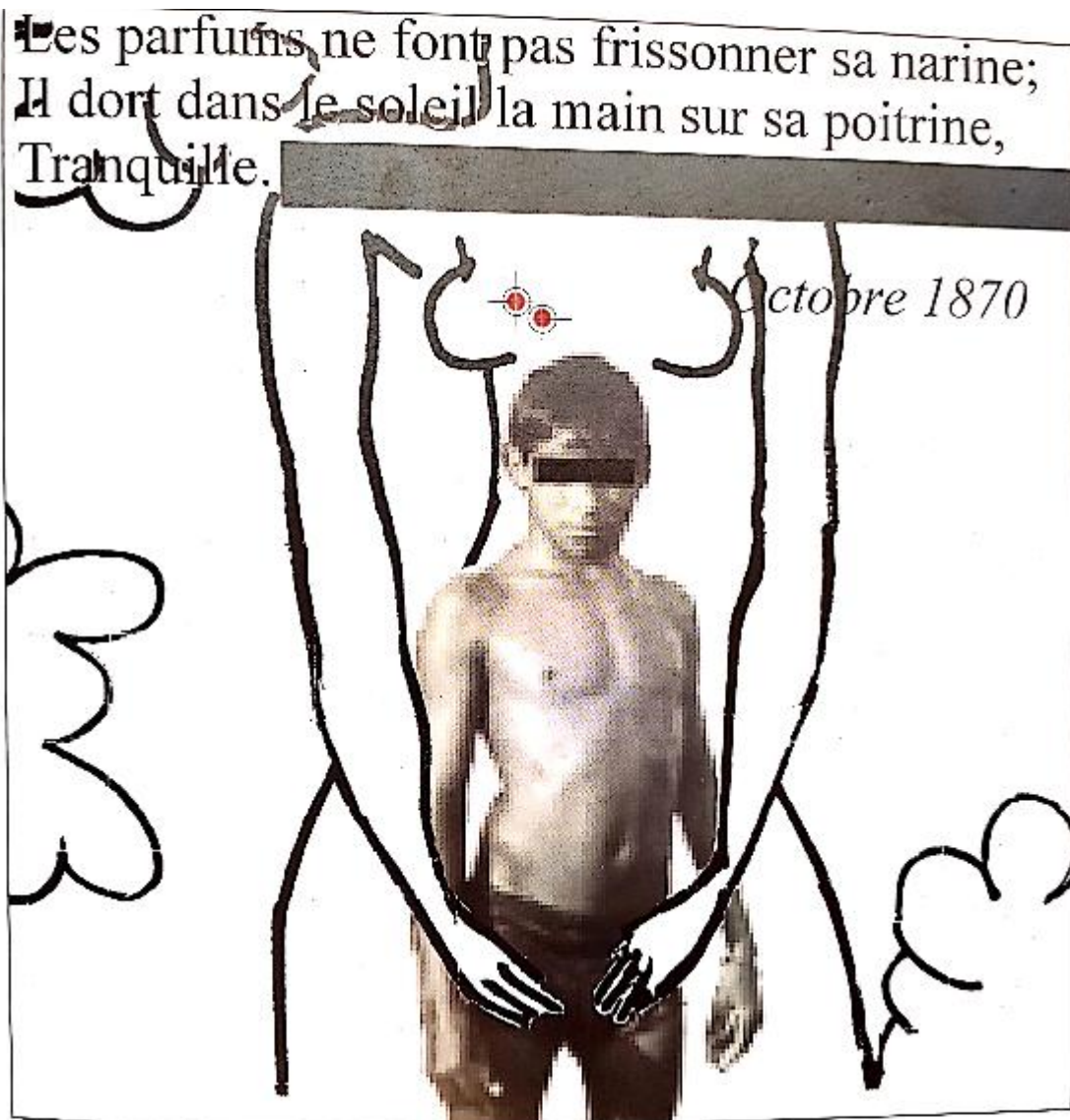


Figura 13 – Meu guri (Óscar Ramos)

O MEU GURI

Quando, seu moço, nasceu meu rebento,
não era o momento dele rebrantar.
Já foi nascendo com cara de fome
e eu não tinha nem nome pra lhe dar.
Como fui levando, não sei explicar:
fui assim levando, ele a me levar.

E, na sua meninice, ele um dia me disse que chegava lá.
Olha aí
Olha aí.
Olha aí, aí o meu guri, olha aí.

Olha aí. É o meu guri.
E ele chega.

Chega suado e veloz do batente;
e traz sempre um presente pra me encabular.
Tanta corrente de ouro, seu moço,
que haja pescoço pra enfiar!
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro:
chave, caderneta, terço e patuá;
um lenço e uma penca de documentos
pra finalmente eu me identificar, olha aí.
Olha aí, ai o meu guri, olha aí.
Olha aí. É o meu guri.
E ele chega.

Chega no morro com o carregamento:
pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador.
Rezo até ele chegar cá no alto:
Essa onda de assaltos tá um horror!
Eu consolo ele, ele me consola;
Boto ele no colo pra ele me ninar.
De repente acordo, olho pro lado;
E o danado já foi trabalhar; olha aí.
Olha aí, ai o meu guri, olha aí.
Olha aí. É o meu guri
E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato
com venda nos olhos, legenda e as iniciais.
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo, de papo pro ar
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri.

Nessa narrativa monológica, o compositor apresenta uma mãe em estágio de negação diante da ruptura abrupta e violenta dos vínculos com o filho, em contexto de marginalidade e morte pela polícia. Por ingenuidade, intrincada na ignorância e na negação da realidade, ela

ainda não sabe que o filho está morto. A composição espaço-temporal da letra ocorre na contingência do despertar para essa realidade. Enquanto isso, ela vai relatando ao interlocutor, ao qual se refere por “seu moço,” como foi o nascimento e a vida do filho, num cotidiano cheio de dificuldades, onde acabavam por consolar-se mutuamente. Apesar de todos os indícios do contexto em que o filho se encontra, ela ainda não consegue aceitar a realidade de sua vida marginal e conseqüente morte violenta.

A canção é estruturada em quatro estrofes que organizam a narrativa de vida do guri desde o nascimento até a morte. Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, a mãe rememora o nascimento prematuro do filho: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar”. E, nos versos que se seguem, depreendem-se o contexto de pobreza e a falta do pai: “Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar”. Sendo o nome do pai requisitado para se fazer o registro de um recém-nascido, infere-se que, como muitos e muitos filhos favelados do Brasil, o guri era filho de pai desconhecido, ausente. Então, nos dois últimos versos da primeira estrofe, revela-se a inexplicável sobrevivência de mãe e filho no morro: “Como fui levando, não sei explicar/Eu assim levando/ Ele a me levar”. Assim, o final da primeira estrofe deflagra o desamparo materno, revelando a mulher humilde, cheia de privações, que busca proteger o filho, mas acaba buscando também nele a sua proteção.

Na segunda e terceira estrofes a ironia se torna mais aguda, ao mostrar que, sob a ótica materna, o filho crescido se tornara muito trabalhador: “Chega suado e veloz do batente” / “De repente acordo, olho pro lado / E o danado já foi trabalhar, olha aí”. O problema do tipo de trabalho que o guri desempenha é exposto gradativamente, inferindo-se, em princípio, aos pequenos roubos: “Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro/ chave, caderneta, terço e patuá/ um lenço e uma penca de documentos/ pra finalmente eu me identificar, olha aí.” E, depois, ao passo que ele vai crescendo, vai se envolvendo cada vez mais na criminalidade: “Chega no morro com o carregamento/ pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador.” No relato da mãe sobre esse cotidiano fantasioso, paira uma mistura de precariedade intelectual e cega cumplicidade materna, que a fazem fechar os olhos a uma realidade dura demais entre tantas que ela já teve de enfrentar.

A última estrofe traz o final da narrativa, dissolvendo por completo aos sentidos do interlocutor e ao nosso qualquer expectativa de reviravolta ou de algum desfecho feliz. Assim, de maneira implacável, revela o destino trágico do guri. Apesar de que, desde o início da narrativa, o contexto de nascimento e marginalidade do guri sinalizem para esse desfecho, a

expressão: “ele disse que chegava lá,” usada desde a primeira estrofe, cria uma atmosfera esperançosa de reviravolta. A expressão alude às narrativas românticas de superação de uma realidade difícil por meio do trabalho duro. “Chegar lá” no contexto social de um jovem que vive no batente e presenteia a mãe com pequenos “mimos” deveria significar superação da pobreza, fama, poder. Mas, com a repetição do verbo “chegar” na terceira pessoa do singular na passagem de uma estrofe a outra, gradativamente vamos percebendo que os espaços conquistados pelo guri e o modo como ele chega a casa não refletem os significados convenientes da expressão “chegar lá.”

Então, compreendemos aquilo que a mãe se recusa a compreender: a expressão “chegar lá,” no contexto de miséria e marginalidade em que vivem, não tem outro significado senão o da morte prematura pelas mãos da polícia ou de outros bandidos. “Não era o momento dele rebentar” – outra vez essa mãe é surpreendida pela chegada do filho. Ele chega prematuro à vida, como ao fim dela. Quando nasceu, a mãe não tinha como identificá-lo com o nome do pai no registro. Em sua morte, ela não tem como identificá-lo pelas legendas e iniciais da manchete jornalística. Prefere o retrato do guri estampado no jornal: “E ele chega / Chega estampado, manchete, retrato/ com venda nos olhos, legenda e as iniciais.” E acreditar que ele está lindo naquela pose, feliz, descansando do batente, “de papo pro ar: Desde o começo, eu não disse, seu moço/ Ele disse que chegava lá/ Olha aí.”

Perceber que, mesmo diante dos fatos e da fotografia do filho morto em total desalento – o corpo encontrado no mato, evidente referência de desova de marginais mortos em circunstâncias obscuras – a mãe conserva a incredulidade inicial e a esperança de um destino digno ao filho, desestabiliza o espectador. Ao mesmo tempo em que compreendemos toda a ironia construída desde o início da narrativa, enchemo-nos de uma ternura inexplicável, que só a canção popular, com todo seu apelo emocional e estético, é capaz de promover.

Em relação aos termos ironia e ternura, João Vianney Cavalcanti Nuto (2008) traz uma análise dessa canção que busca ultrapassar a noção clássica de ironia como uso de expressões de sentidos opostos. Para além dessa noção, Nuto (2008, p. 169) destaca que ela pode estar dispersa em vários elementos do texto, podendo ainda estar presente ou ser reforçada por elementos não verbais como, por exemplo, o tom da voz, a interação da palavra com outros signos, o contexto e a situação do enunciado. Sendo assim, Nuto sugere que uma maneira eficaz de se compreender a ironia nessa canção é analisando-a em relação a três vetores que, com base na distinção de Mikhail Bakhtin entre autor criador, herói, e autor contemplador

(BAKHTIN, 1997), ele assim denomina: o do poeta-criador, o do poeta-contemplador e o do eu lírico.

Traçando um paralelo entre os três vetores de interpretação propostos por Umberto Eco, a *intentio operis*, a *intention auctoris* e a *intentio lectoris*, alcançamos com Bakhtin e Nuto, os sentidos desses três vetores em três pessoas distintas na canção. Essas três pessoas são denominadas por Nuto da seguinte forma:

[...] poeta-criador a consciência que elabora o objeto estético do poema. O poeta-contemplador é o ouvinte ou leitor que logra realizar uma recepção ativa, que recria esse objeto. Convém salientar que o objeto estético não se confunde com a forma composicional, enquanto organização do material semiótico, mas é o sentido existencial, ético, afetivo e crítico que orienta a composição. (NUTO, 2009, p. 169)

Esse método de análise é precipuamente importante na medida em que seja necessário empreender distinções entre a *intention auctoris* e a *intention operis*. No intuito de tornar a biografia do autor não mais relevante do que a rede de enunciados que compõe uma obra, Barthes (2004) defende que o autor nasce junto com a obra. Não obstante, o contexto de enunciação em que ele está inserido se reflete em suas produções, sendo, por isso, importante analisar a *intention auctoris* junto com a *intention operis*. O problema maior da indistinção entre esses vetores é quando, conforme a análise de Nuto, contrastam a visão do mundo do eu lírico com a visão do poeta-criador. Nesse contexto, é imprescindível se considerar a *intention auctoris* numa perspectiva dissociada da *intention operis*, uma vez que é exatamente nessa distinção que reside a chave de leitura que dá acesso à ironia.

De acordo com Nuto (2009, p.169): “De fato, são variáveis a distância e a relação entre o poeta-criador e o eu lírico. Pode haver uma quase-identificação existencial e ideológica entre os dois, mas também pode haver considerável distância [...]” De qualquer forma, não se confundem em termos de interpretação, podendo ser, no máximo, comparados em seus campos existenciais e ideológicos. Observados esses fatores, contemplamos dois vetores de interpretação de Eco, sendo o poeta-criador concernente à *intention auctoris* e o eu lírico concernente à *intention operis*. Resta-nos agregar aos elementos da análise a *intention lectores* que, em paralelo com Nuto, está representada na pessoa do poeta-contemplador. Nesse caso, a distância entre o poeta-criador e o eu lírico propicia a ironia do texto e a resposta em forma de ternura, do leitor. Completam-se, com isso, os três vetores de interpretação de Eco, em paralelo com as três pessoas relacionadas à análise de Nuto.

Na análise de Nuto temos três pessoas e duas consciências distintas, sendo necessária a sincronia de consciência entre poeta-criador e poeta-contemplador. Isso só se torna possível na medida em que haja um excedente de visão dessas duas consciências em relação à do eu lírico. Então, o sentido de ingenuidade materna acerca da situação do filho se torna evidente desde que, partindo da construção consciente mais abrangente e esclarecida do poeta-criador, o poeta-contemplador mostre esse mesmo nível de consciência que excede ao do eu lírico. A sincronia de consciência do poeta-criador (*intention auctoris*) e do poeta contemplador (*intention lectores*) em relação à verdadeira situação do guri contraposta à do eu lírico (*intention operis*), que não consegue enxergar essa situação, determina a fruição do texto em ironia e ternura.

Como resposta ativa, Óscar Ramos, na qualidade de poeta-contemplador, apresenta uma imagem ilustrativa da canção, agregando a ela enunciados de outros artistas. Com isso, o diálogo entre as artes se estende, Matisse e Rimbaud são envolvidos no assunto. A inclusão desses dois artistas traz de volta a canção “Minha história,” cuja narrativa foi censurada por associar um menino oriundo de uma condição social e moral consideradas ignóbeis, ao nome considerado mais digno no meio da cristandade ocidental. E, com Rimbaud, retomamos a canção “Angélica,” cuja mãe não sabe onde está o corpo do filho, assassinado por questões de confronto ideológico. A poesia de Rimbaud não alude sobre a mãe do soldado que foi visto morto no vale, mas nesse diálogo intermédias, a presença dela se impõe no imaginário de cada poeta-contemplador que se coloca diante da obra para analisá-la a fundo. A obra de Óscar Ramos ajuda o leitor a se munir do que Nuto (2009, p. 172) chamou de a “devida competência para recriar o objeto estético, tornando-se, portanto, um poeta-contemplador”. Nesse sentido, Óscar Ramos busca recursos do seu imaginário cultural e agrega-os ao imenso caleidoscópio de Chico, como se fossem novos fragmentos coloridos dessa roda viva que, girando, permite fulgir o Rosto do Outro.

Nessa construção caleidoscópica, Chico lança luzes sobre o guri e sua mãe, de modo que, a cada movimento, verso-a-verso, apresentam-se combinações variadas de olhares sobre eles. Os primeiros movimentos mostram a mãe de uma criança prematura, em situação de pobreza, mas ao longo do tempo, aquela criança vai crescendo e eles conseguem ir superando juntos os desafios cotidianos. Ela chega a apontar com orgulho: “Olha aí, é o meu guri,” elevando as expectativas dos observadores. Os movimentos seguintes mostram que o guri cresceu e se tornou um rapaz batalhador, que busca agradar a mãe com presentes. Mas logo essa imagem vai sendo diluída entre as oriundas dos próximos movimentos, quando se

percebe que os tipos de presentes trazidos pelo guri assemelham-se a frutos de roubos. A partir desse ponto, aquelas primeiras luzes lançadas encontram-se completamente dissolvidas em meio às imagens do menino delinquente e da mãe alienada que se delineiam.

Encerrada a canção, a imagem da ironia se torna nítida ao poeta-contemplador que, aos poucos, foi se afastando do nível de consciência do eu lírico e se nivelando ao do poeta-criador, sendo, como afirma Nuto (2009, p. 172) “por meio da consciência mais abrangente, que compartilha com o poeta-criador, que o poeta-contemplador percebe a ironia da situação, ignorada pelo eu lírico.” A imagem do menino bom e trabalhador permanece para o eu lírico, que não conseguiu entender ou aceitar a realidade brutal nítida e disposta diante dos olhos dos observadores. Com essa construção, a letra poética provoca um deslocamento de centro de valor, resultante do excedente de visão do poeta-criador e do poeta-contemplador em relação ao eu lírico. Esse deslocamento redireciona o olhar, focando aquilo que todos compartilham: a condição humana, em vez da situação de pobreza, ignorância e a marginalidade que geram preconceitos.

Assim, o centro de valor do Eu se desloca para o centro de valor do Outro, visto agora somente na sua condição humana. O menino pobre do morro que “não deu certo na vida,” que não conseguiu “chegar lá” – no sentido usual dessa expressão – e que acabou se tornando um delinquente, geralmente é visto como alguém sem sentimentos. O deslocamento de centro de valor do Eu para o Outro redireciona o olhar, mostrando o menino como um ser humano que ama e é amado por alguém, que consola e presenteia a mãe, necessitando, às vezes, de também ser consolado por ela. Essa construção estética rompe com a imagem pejorativa e desumanizada do menor delinquente e de sua mãe, pois ao deslocar-se o centro de valor do Eu para o centro de valor do Outro, abre-se a possibilidade de se enxergar nessa mãe e nesse menino um Rosto. E o Rosto do Outro se mostra tão humano quanto o Rosto do Eu.

Contudo, no ritmo da melodia somos embalados por um movimento cíclico. A repetição dos versos: “Olha aí, ai o meu guri, olha aí/ Olha aí, é o meu guri/ E ele chega” no final de cada estrofe promove esse movimento cíclico, em que o fim de uma estrofe anuncia já o início da outra. O final de cada estrofe e o início da outra é marcado pelo mesmo verbo na terceira pessoa do singular: “chega.” Esse sentido cíclico da melodia de “O meu guri” nos remete a outro personagem de Chico, “Pivete,” do álbum *Chico Buarque*, de 1978. Em seus 48 versos, essa canção sintetiza o ciclo de vida de um menino que inicia o seu percurso de vida nas ruas como vendedor de chicletes no sinal fechado. Se “Pivete” mostra o ciclo de vida do menino de rua, “O meu guri” fecha esse ciclo no abandono do corpo do menino no mato.

O Rio de Janeiro é o cenário da narrativa de vida do Pivete. Iniciando-se um ciclo que se demonstra, de chofre, calamitoso, a canção apresenta um garoto anônimo que aparece ninguém sabe de onde e, no sinal fechado, vende chicletes. Sob o olhar de todos, aparece uma criança que, em vez de estar numa escola recebendo educação, está na rua esperando o sinal fechar para ter a oportunidade de conseguir algum dinheiro para si ou, sabe-se lá para quem mais. Se não tem chicletes, o menino limpa ou cuida de carros, sendo chamado pela alcunha de “Pelé” – que, ao leitor com as competências descritas por Nuto (2009), sugere referência a um menino negro, como o famoso jogador de futebol. O menino “Pinta na janela”, ou seja, ele surge do nada e, sem chicletes ou flanelas “Batalha algum trocado,” mendigando, talvez. A criança, crescendo conforme a sua própria sorte na metrópole, prenuncia um ciclo de vida que pode se tornar incontornável no futuro.

A mudança estratégica de versos entre o 5º e 6º: “Pinta na janela/ Batalha algum trocado” e o 7º: “Aponta um canivete,” permite a interpretação de que primeiro ele mendiga algum trocado e, mais tarde, passa a extorquir. O menino, que antes trabalhava para conseguir dinheiro, agora se arma com um canivete e, quando “Pinta na janela” é para assaltar os motoristas. O pivete está se transformando em um bandido, num pequeno batedor de carteiras. Como que a se lembrar das cidades que desenhava quando criança, Chico desenha o percurso de fuga do pivete do Centro da cidade até a Tijuca. O caminho do pivete rumo à criminalidade começa a ficar sem volta quando ele aponta o canivete, se manda pra Tijuca e sobe o Borel. O poeta-contemplador brasileiro entende que no Morro do Borel o pivete vai se afundar no mundo das drogas e do crime, pois esse lugar ficou conhecido nos anos 80 e 90 por ter sido dominado pelo crime organizado e por agentes do tráfico.

Agora a condição cíclica acompanha a vida do pivete, que necessita da droga para se manter “pinel” e fugir da realidade. Porém, ao acordar, precisa continuar exercendo o crime para sobreviver e manter o vício. Esse ciclo leva o pivete à “sarjeta.” Crescido, muda de apelido, sendo chamado agora de “Mané.” Sem as mínimas condições de uma vida digna, o garoto “zanza na sarjeta/ Fatura uma besteira/ E tem as pernas tortas.” Com a expressão “tem as pernas tortas” e o apelido “Mané”, realiza-se outra associação ao futebol brasileiro, desta vez com Mané Garrincha. Mas o apelido também sugere algum tipo de provocação sofrida em consequência de uma possível tentativa de fuga à criminalidade e execução de trabalhos subalternos com os quais “fatura uma besteira.” Ele tenta se reinserir na sociedade, mas acaba só zanzando na sarjeta por algum tempo, enquanto, por causa disso, é chamado pelos antigos parceiros de crimes de Mané.

Assim, aquele moleque chamado de pivete no início da vida, que trabalhava vendendo chicletes no sinal fechado, que se envolveu em pequenos furtos e uso de drogas, acaba cedendo à pressão de um ciclo de abandono familiar e social, transformando-se em um bandido de maior periculosidade. A essa altura, ele não é mais chamado de Pivete nem de Mané e já cruza as avenidas do centro da cidade dirigindo um automóvel. Com os versos “Arromba uma porta/ Faz ligação direta/ Engata uma primeira” depreende-se que ele está ficando cada vez mais ousado e aceitou viver na contramão.

Novamente muda de apelido, se chama “Emersão”, aumentativo de Emerson e outra associação a uma personalidade famosa, desta vez ao campeão automobilista Emerson Fittipaldi. Nos versos seguintes, a falta de direção na vida e a impossibilidade de deter o ciclo de criminalidade a partir desse ponto se refletem na forma como ele dirige pelas ruas do Rio de Janeiro: “Não se liga em freio/ Nem direção”. E, no final da canção, destaca-se que o ciclo de vida da criança em situação de abandono familiar e social segue em progressão novamente, desde aqueles que trabalham como vendedores de chicletes no sinal fechado, aos primeiros pequenos furtos, até tornarem-se alguém que representa perigo para a sociedade. Essas crianças têm “as pernas tortas,” alusão ao modo errado como elas chegam ao mundo e seguem na vida, prejudicadas desde o nascimento por uma situação de pobreza e abandono.

A imagem do som de “Pivete” foi elaborada pelo artista multimídia Ricardo Van Steen. Nascido em São Paulo em 1958, Steen foi editor de revistas e dono de agência de propaganda, atualmente é diretor de cena nas produtoras Movi&Art, Fat Bastards e Modern Time. Como artista plástico, participou de várias exposições em museus e galerias de São Paulo. Alguns de seus trabalhos encontram-se em acervo permanente em Coleções como Museu da Língua em São Paulo, Coleção Masp, Coleção Porto Seguro e Coleção Borusan, na Turquia. Nesta tese, a fotografia manipulada ilustrativa da canção “Pivete” é analisada conforme a terceira categoria dos fenômenos intermediáticos proposta por Rajewski (2012). Isso porque a imagem faz clara referência à canção, apresentando uma narrativa visual em consonância com a narrativa poética de Chico.



Figura 14 – Pivete (Ricardo Van Steen)

Burke (2004, p. 179) discorre sobre os problemas de imagens narrativas, dos quais destaca-se “a representação de uma sequência dinâmica na forma de uma cena estática, em outras palavras, do uso do espaço para substituir ou para representar o tempo.” Na escolha das tonalidades em preto e branco e por meio dos contrastes de luz e sombras, Steen consegue contornar esse problema. Considerando-se que, nas imagens narrativas, é necessário condensar ações sucessivas numa única imagem, Steen organiza numa diagonal três figuras humanas que representam três momentos distintos descritos ordenadamente na letra poética. Dessa forma, consegue aludir aos tempos presente, passado e futuro, sem deixar perder a ideia de progressão cíclica pela qual emerge um bandido com poucas possibilidades de recuperação social.

Na letra poética essa ideia é transmitida pelo uso dos verbos de ação: “vender”, “caprichar” e “batalhar” – referindo-se às tentativas do garoto de sobreviver às ruas do Rio de Janeiro de forma honesta. Depois, as ações do garoto passam a ser descritas pelos verbos: “aponta”, “dobra”, “desce”, “sobe”, “agita”, “descola” – referindo-se às contravenções e fugas. Então, com os verbos “sonha”, “prancha⁶³”, “parafina⁶⁴”, “dorme” e “acorda” o compositor consegue criar a atmosfera cíclica do envolvimento com drogas, em que o garoto fica dopado, comete crimes, acorda lúcido, volta a se drogar, e as ações se repetem. As três imagens de Steen remetem a esse drama cíclico, colocando o garoto em foco e ampliando a dimensão do drama no olhar para trás do motorista. Com isso, se cria a ideia de que, enquanto Emersão se desloca no automóvel roubado, atrás dele existe outro pivete que o substitui e um Mané alucinado, cujo rosto aparece como espectro projetado para fora da realidade. Esse Rosto interpela o espectador num grito mudo.

Como já foi mencionado anteriormente, com o advento das inúmeras possibilidades de manipulação tecnológica, a fotografia em preto e branco, mesmo que também tenha passado por manipulações, ganha força em termos de representação convincente da realidade humana. Nesse caso, a manipulação fotográfica é evidente, mas as tonalidades em preto e branco limitam simbolicamente os planos de fuga do garoto, devido ao trabalho de luz e sombras em que as partes mais escuras do quadro formam uma barreira ao olhar, propiciando um ponto de fuga. No centro do quadro, um grande foco luminoso é lançado sobre o garoto que corre a cidade à noite, com suas pernas tortas. Mas ele não tem rosto.

PIVETE

*Monsieur have money per mangiare*⁶⁵

No sinal fechado

Ele vende chiclete

Capricha na flanela

E se chama Pelé

Pinta na janela

Batalha algum trocado

Aponta um canivete

⁶³ Significado do verbo pranchar conforme o dicionário informal desferir pranchada(s) em; bater com a lâmina de uma arma branca; pranchear. Disponível em:

<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/pranchando/26230/> Acesso em: 29/jun/2019

⁶⁴ Referência à manipulação de drogas ilícitas.

⁶⁵ Mistura de palavras em idiomas diferentes acrescentados em versão posterior da canção. Possível significado: O senhor tem dinheiro para eu poder me alimentar?

E até Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel
Meio se maloca
Agita numa boca
Descola uma mutuca
E um papel Sonha aquela mina, olerê
Prancha, parafina, olará
Dorme gente fina
Acorda pinel
Zanza na sarjeta
Fatura uma besteira
E tem as pernas tortas
E se chama Mané Arromba uma porta
Faz ligação direta Engata uma primeira
E até Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Na contramão Dança para-lama
Já era para-choque
Agora se chama
Emersão
Sobe no passeio, olerê
Pega no Recreio, olará

Enquanto em “Pivete” a passagem do tempo pode ser percebida como passado, presente e futuro, na canção de 1998, “Carioca,” do álbum “As cidades,” temos a passagem de um dia no Rio de Janeiro, representado pela alusão de manhã, tarde e noite. A letra diz respeito a um pregão, compreendido como uma forma de divulgação de produtos por meio de gritos ou cantos, realizados livremente por vendedores ambulantes no centro da cidade. A canção já inicia como uma forma de anúncio, em que se oferece tapioca e, assim, “O pregão abre o dia.” Seguem-se os anúncios das atividades do dia, como baile funk, samba e culto. Enquanto uns sobrevoam os céus dos bairros nobres, desfrutando a vista dos mais bonitos cartões postais do mundo, outros não conseguem vencer o dia e, à tarde, põem fim à própria vida, atirando-se ao mar, onde boiam que nem muamba. Mas, o pôr do sol na cidade maravilhosa é o que mais atrai os olhares, além das meninas em plena puberdade que, à noite, são entregues à prostituição.

Como os pivetes, essas meninas púberes estão em condição de abandono familiar e social, sendo exploradas sexualmente a olhos vistos, nas ruas de Copacabana:

Quase arromba a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

As meninas são descritas pela metonímia “peitinhos de pitomba,” referência comum a uma das diversas comparações de mulheres a frutas brasileiras, sendo que a pitomba, pelo tamanho pequeno e formato redondo, é geralmente usada para se referir a meninas na puberdade. Então, se o pregão abre o dia com a venda de tapioca para o café da manhã, fecha com a venda dos corpos das meninas à noite, como mercadoria de consumo comestível, comparados a frutas e tapioca “gostosa” e “quentinha”. Com essa comparação se anuncia o pregão noturno como o da manhã, com a repetição dos versos que podem qualificar tanto a venda de tapioca quanto a venda do sexo infantil. Essas meninas também são anunciadas como mercadoria barata, como bugigangas e atração turística que “quase arromba a retina de quem vê.”

Esse discurso metafórico e irônico transforma a cidade do Rio de Janeiro em um grande pregão em que tudo se torna comercializável, até mesmo o corpo do Outro. E esse Outro é a criança que, segundo Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2018),

[...] em grande parte de nossa história foi considerada inferior, débil, fraca, imperfeita. Chico Buarque rompe com este ponto de vista preponderante da nossa sociedade, até quase nos nossos dias, o do adulto, do branco, do civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros. (CAVALCANTI, 2018, p. 40)

Essa redução do Outro às perspectivas de um Eu dominador fomenta a ideia de desumanização do Outro, o que acaba constantemente sendo utilizado para justificar violências, abusos e exploração. Por mais que a denúncia dessa realidade na canção “Carioca” pareça rude e cruel, a maneira como ela é apresentada suscita no espectador revolta e desejo

de interferência para que haja mudanças das realidades sociais injustas. A canção, como toda arte com engajamento social, desperta o olhar para uma realidade que, apesar de “quase arrombar a retina de quem vê,” carece de discurso ordenado. Mais uma vez, como destacou Meneses (2013), a forma vem fazer atuar/ atualizar o conteúdo, causando incômodos e mostrando a urgência em se adotar novas práticas sociais. Isso não significa que essa seja a função ou a responsabilidade da arte ou do artista e nem que, devido a essa ou aquela obra de arte a realidade social pode ser transformada. Trata-se, na verdade sobre o “ver” e o ser “visto.” A obra de arte, como registro de uma realidade social, atualiza e deixa pungente o que passa pela retina, bastando virar as costas e dar de ombros.

A ilustração de “Carioca”, feita por Moema Cavalcanti é uma colagem de diversos elementos simbólicos, representativos da cidade do Rio de Janeiro. O que Cavalcanti faz é atualizar o pregão em forma de imagens simbólicas. Como um emaranhado de anúncios imagéticos, tem-se a representação do futebol carioca pelo estádio do Maracanã e pela camisa do flamengo; muitas alusões à religiosidade, às praias e paisagens litorâneas; flores, pedras, aves e dinheiro estrangeiro. A representação da mulher está presente tanto na forma evidente e realista da fotografia quanto em outras imagens simbólicas, como na flor de pitomba⁶⁶, delicada alusão à fruta colhida antes do tempo. Assim, recriando o pregão por seus próprios meios, a imagem traz referências oriundas da canção, sustenta e atualiza os seus sentidos, conforme abordagem intermediária da terceira categoria de Rajewski (2012).



Figura 15 – Carioca (Moema Cavalcanti)

CARIOCA

Gostosa
Quentinha
Tapioca
O pregão abre o dia
Hoje tem baile funk

⁶⁶ Detalhe no anexo, p. 327.

Tem samba no flamengo
O reverendo
No palanque lendo
O apocalipse
O homem da Gávea criou asas
Vadia
Gaivota
Sobrevoa a tardinha
E a neblina da granja
O povaréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar
Cidade Maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

A denúncia das situações de miséria e pobreza como realidade social do país ganha aspectos de uma coletividade na canção Brejo da Cruz. Lançada em 1984, no álbum “Chico Buarque”, teve como inspiração a realidade social do município localizado na microrregião de Catolé do Rocha, Brejo da Cruz-PB, cidade natal do cancionista e amigo de Chico, Zé Ramalho. Trata-se, portanto, de mais uma obra que guarda ligações com a realidade social de uma cidade concreta. A partir disso, propomos algumas indagações a fim de refletirmos sobre a representação dos marginalizados em decorrência da situação de pobreza na canção de Chico Buarque. A primeira indagação diz respeito ao alcance da Música popular brasileira como denúncia da pobreza e das desigualdades sociais no Brasil. A segunda é em relação à representação artística como expressão da alteridade por meio da palavra e da imagem. E a terceira é sobre a legitimidade em relação à representação da pobreza por quem não faz parte dessa realidade.

Reitera-se o destaque das canções de Chico pelo primoroso trabalho de articulação de letra e música por um lado e, por outro, pela articulação também com a realidade social brasileira. Na canção “Brejo da Cruz”, essa articulação tríade é bem evidente. A canção traz do plano do real ao plano fictício a situação de pobreza do município Brejo da Cruz, porém não o faz inopinadamente: a crueza da situação vai sendo desvelada aos poucos, pela articulação entre letra e música. Essa construção estratégica é propícia para camuflar o incômodo provocado pela crítica social e evitar a fuga prematura ao confronto da consciência com uma realidade social indesejada. Dessa forma, ao se pensar sobre o alcance da canção como denúncia das desigualdades sociais, deve-se considerá-la em sua totalidade, ou seja, como conjunto significativo formado por letra e música.

O tema explorado na canção, a miséria e a fome as quais as pessoas do município “Brejo da Cruz” estão expostas, não é tratado diretamente, exigindo, para isso, uma leitura mais atenta. A partir de então, é possível problematizar o tema, abordando conceitos de marginalidade, inclusão, exclusão, criminalidade, entre outros. Em se tratando de contribuição da literatura aos estudos das desigualdades sociais, basta pensar que a autoria decorre da inserção do indivíduo no contexto da sua sociedade, é um produto dessa sociedade e constrói representações por meio do imaginário que nela circula. Por meio da palavra é realizada a transmissão de todos os sentidos que circulam numa sociedade e, sendo a canção um veículo de grande apelo popular, impulsiona com maior alcance a reflexão do tema.

A miséria e a fome que atingem a população brasileira das periferias e favelas relacionam-se também com a criminalidade e o uso indiscriminado de drogas. Para corroborar esta afirmação, vejamos o que diz um relatório da ONU (2013) divulgado no site Nações Unidas Brasil⁶⁷ sobre o assunto: “os meninos de rua que trabalham para o tráfico são frequentemente assassinados ou porque sabem demais ou porque são atingidos pelo ‘fogo cruzado’ dos traficantes”. Ou seja, a situação de pobreza, num país onde a desigualdade social atinge níveis elevados, empurra meninos de rua para o tráfico e, conseqüentemente, para uma morte violenta e prematura. As canções “Pivete” e “O meu guri” retratam bem a situação, na forma progressiva como ela se desenvolve exposta cotidianamente aos olhos da sociedade que, na maioria das vezes, apenas assiste sem cobrar por parte dos responsáveis qualquer tipo de providências. As cobranças chegam quando a situação atinge o limite e as intervenções se tornam mais complexas.

⁶⁷ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-50-mil-pessoas-foram-assinadas-no-brasil-em-2012-isto-equivale-a-10-dos-homicidios-no-mundo/> Acesso em 06/05/2019.

No contexto brasileiro, em que as desigualdades de renda e de oportunidades são muito altas, o desprovimento econômico se mostra como uma situação que lança indivíduos e famílias pobres a um estado de desesperança. Quanto mais nítida é a convivência entre miséria e opulência numa mesma sociedade, maior se torna o sentimento de privação sofrido pelos indivíduos. A pressão social por sucesso e ascensão numa sociedade que não oferece oportunidades iguais para todos também pode levar os indivíduos a buscarem saídas ilegais, como o abuso de drogas e a criminalidade. Essa situação não escapa à percepção crítica de um artista conectado à realidade social em que vive. E, embora a arte não tenha como propósito promover mudanças de opinião e comportamentos, é instrumento de reflexão utilizada por pensadores e agentes culturais diversos.

Sem a necessidade de uma mediação teórica e conceitual em torno da pobreza, “Brejo da cruz” aborda a temática sutilmente, expondo uma percepção sensível em torno dessa realidade social. A canção se abriga no contexto socioeconômico-cultural em que imperam as desigualdades e rompe as fronteiras entre a produção da obra e sua recepção. Dessa forma, a experiência de fruição se choca com a realidade social que ela expõe. Por meio da fruição estética, esse chocar-se não ocorre de imediato, mas de acordo com o tempo adequado ao processo de leitura e reflexão dos signos da canção. Sendo assim, a melodia, de batida ritmada e alegre, desvia a percepção imediata do tema, que vai ser desenvolvido posteriormente na letra. Mas a letra também trata a questão de maneira requintada, usando de mecanismos poéticos para abordar a crueza daquela realidade, obstruindo, assim, possibilidades de escape fáceis.

A canção é como um navio que entra camuflado no Leblon⁶⁸, chamando a atenção dos inocentes sorrateiramente. Os diversos instrumentos e efeitos sonoros de chiados e percussão marcam o clima empolgante e alegre que, no decorrer da execução apresentará o contraste

⁶⁸ Referência ao poema “Os Inocentes do Leblon, ” de Carlos Drummond de Andrade

Os inocentes do Leblon

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.

Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?
trouxe um grama de rádio?

Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.

com a temática. A entoação da letra também conserva o ritmo dançante e, no início, traz a marca lexical provocadora de um clima de interesse promovido pela expressão “novidade”. Dessa forma, há um desvio da atenção provocado por diversos meios sensoriais, enquanto a temática vai se desenvolvendo aos poucos. O verso inicial: “a novidade que tem no Brejo da Cruz” remete aos anseios pelo surgimento de algo novo que venha aplacar o tédio daqueles que não precisam se preocupar em como irão suprir suas necessidades básicas, como de alimentos, por exemplo. Enquanto isso, no Brejo da Cruz a novidade que tem “é a criançada se alimentar de luz”.

O termo “novidade,” empregado no primeiro verso, é carregado do sentido de tendência, modismo. Num período em que *a new wave*⁶⁹ comandava o tom da cultura popular, com uma série de tendências musicais e estéticas, a canção acondiciona, de forma irônica, as situações de miséria ocorridas no Brejo da Cruz às ideias consideradas mais modernas e avançadas do período. Lipovetsky e Serroy (2011) nos falam do processo de desconstrução e desreferencialização do real propiciado pelas fraturas ocorridas no século XX nos campos da economia, da estética e da cultura. E definem como o início de uma terceira grande onda de desregulamentação, econômica, o período correspondente à virada dos anos 1970-80. Nesse sentido, é possível perceber na canção o uso de diversos termos relacionados aos modismos do momento, como gírias e expressões que remetem a novidades, estilos e tendências: *eletrizados, alucinados, blues, assumir formas mil, passear nus*. Entretanto, na esfera econômica, considerada pelos autores citados como a grande terceira onda do século XX, a canção apresenta um Brejo da Cruz participante apenas nos discursos, mas não dos benefícios da sociedade neoliberal. Assim, o termo “novidade”, com o qual se inicia o primeiro verso, propicia uma abertura de sentidos que serve como uma espécie de disfarce usado para camuflar a abordagem de um tema considerado áspero no contexto da música popular.

Por meio da articulação entre letra, música e atenção a um contexto social de pobreza, a canção Brejo da Cruz fornece contribuições à reflexão sobre a situação de fome e de miséria que alguns indivíduos das regiões mais pobres do país enfrentam, e que os leva a deixar sua terra natal e aventurar-se nas metrópoles em busca de melhores condições de vida. Isso não significa que as reflexões sobre a fome e a pobreza que assolam essas regiões estejam sendo negligenciadas pelos estudos sociais que teorizam a esse respeito e nem que arte e literatura tenham a capacidade de modificar essa realidade. Ainda que os referenciais teóricos a respeito dessa situação possam se mostrar sólidos e bem fundamentados, o que nem sempre acontece,

⁶⁹ O termo “*new wave*” se refere a um conjunto de estilos musicais e tendências surgidos entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980.

não basta discorrer teoricamente sobre essas complexas dinâmicas sociais. Afinal, trata-se de um tema difícil e de infinitas ramificações.

Arte e literatura atuam em relação ao tema conforme a natureza da linguagem artística, que transforma a realidade sensível ao nível do discurso e não tem compromisso com a veracidade das situações, sendo produto da ficção. De qualquer forma, arte e literatura relacionam-se com as questões sociais em seu contexto de criação e devolvem à sociedade, por meio de mecanismos artísticos próprios, as percepções oriundas desse processo. A canção “Brejo da Cruz” consegue chamar a atenção da sociedade a uma realidade social de exclusão e miséria, à qual muitos gostariam de virar as costas e simplesmente continuar mantendo-se alheios. Então, de forma sutil e camuflada por tons alegres e dançantes, com expressões que lembram as tendências mais populares da época, a canção expõe uma realidade em que a novidade, a moda é, há bastante tempo, a luta pela sobrevivência.

Mesmo as composições de Chico apresentando uma forma inovadora e aberta de representar a vida dos pobres e excluídos, diferente do que costuma ser encontrado em representações do senso comum, não podem ser consideradas como baliza dessas vidas. Aliás, representações baseadas no senso comum de quem não vive a experiência de pobreza e exclusão social nunca devem ser consideradas como única forma de se apresentar a situação. Além disso, é importante destacar a necessidade de que a pobreza, os pobres e as questões que lhes dizem respeito sejam expressadas por eles mesmos, sob a ótica dos que estão inseridos, de fato, nessa condição. De qualquer forma, representações artísticas não são capazes de capturar, de maneira plena, a realidade concreta, servindo-se dela apenas como referência para a construção de outro espaço, o espaço ficcional.

Esse espaço funciona por seus próprios mecanismos, não está ancorado na realidade e nem nas pessoas, mas tão somente na verossimilhança que, pretenciosamente, intenta ajustar entre eles. Quanto às condições da linguagem em inventar outro mundo ou em suprir uma lacuna percebida na realidade concreta, Leyla Perrone-Moiséis (2009, p. 105) nos diz que “a literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência.” De fato, a linguagem é um sistema que funciona em falso, no sentido de que possui os seus próprios modos de apresentação da realidade, toma a realidade como referência, mas a devolve transformada em signos que ainda remetem a si mesma.

Por meio da linguagem buscamos dar sentido a todas as esferas da vida, desde as ações mais simples do cotidiano até as mais complexas sobre como vivemos a experiência de estar no mundo. Desse modo, acabamos por formar dois campos distintos, mas que guardam entre si proposições de equivalência: o campo da realidade concreta e o campo da realidade ficcional. A questão que se desenvolve nestes termos em relação à pobreza se divide em dois aspectos: a pobreza “enquanto fato” com seus contornos sociais, e a pobreza enquanto ideia, com os modos pelos quais ela é pensada e apresentada. Em se tratando de um elemento dinâmico e que acompanha as transformações da sociedade, a condição daquilo que é considerado pobreza e as características dos indivíduos que vivem essa condição se modificam ao longo do tempo. Óbvio que as representações correspondentes tendem a acompanhar essas mudanças, embora isso não ocorra a passos alinhados. Porém, a forma como essa condição é percebida na sociedade interfere nos modos como o assunto é tratado e no seu enfrentamento, sendo, por isso, essencial a reflexão contínua sobre como e quem constrói os discursos e representações que circulam no imaginário social.

As maneiras pelas quais os pobres e a pobreza são representados não apenas impactam a percepção social deles, como também fazem parte do processo ininterrupto de construção de identidades, principalmente em termos de identidade narrativa, conforme conceito de Ricoeur (1985), posta na questão dialética sobre *quem sou eu e quem é você*. A identidade narrativa seria aquela por meio da qual se interpõe o consórcio entre narrativa histórica e narrativa ficcional. Além disso, se levarmos em consideração a Música popular como recurso para construção da identidade nacional, ressalta-se nela, como premissa, a possibilidade de construção de sentidos que impactam na concepção da pobreza, dos pobres e dos excluídos na nossa sociedade. Desse modo, as representações artísticas, como elos da construção de uma identidade narrativa, corroboram, juntamente com as narrativas históricas, para a consolidação de identidades, sendo, então, fator determinante na constituição do imaginário simbólico de um grupo social.

Uma vez que os pobres e os excluídos formam um grupo que detém a menor parcela de poder de representação pessoal na sociedade, ficando essa atribuição a cargo principalmente das elites e do Estado, muitas distorções em relação a suas identidades foram sendo difundidas ao longo dos anos. No Brasil, onde a transição do fim da Escravidão ao sistema capitalista se deu lentamente e com lapsos flagrantes de ajustamento à nova realidade que se pretendia formar, o decorrer do tempo contribuiu para que alguns grupos subalternos ficassem cada vez mais marginalizados e excluídos. A construção simbólica desses grupos na

sociedade enseja por mudanças significativas e essas mudanças, em termos de representação, atravessam os dois parâmetros da identidade narrativa: narrativa histórica e narrativa ficcional. Além disso, na consolidação de identidades no tempo, há que se considerar a sua realização do ponto de vista do próprio sujeito, que se posiciona em relação ao outro, e do ponto de vista do outro, que se posiciona em relação ao sujeito. Por tudo isso, em se tratando de representação, há que se considerar o seu potencial de propulsão do imaginário simbólico na formação de identidades, que não pode ficar sob o domínio privilegiado de um determinado grupo, muitas vezes completamente estranho às vivências empíricas daquilo que representa.

A construção de identidades fundamenta-se, então, na expressão da percepção dos próprios sujeitos que vivenciam determinada condição e no modo como os “outros,” que se encontram em posição afastada, se manifestam a respeito. Dos contrastes, equivalências e tomadas de posição em relação aos diversos pontos de vista que se estabelecem no contato da experiência humana no tempo, vão sendo construídas identidades pessoais e coletivas. Com isso, trazemos à discussão e colocamos em destaque o modo como o olhar do outro e seu posicionamento ético tem relevância na constituição de identidades. Quando se trata de analisar a representação de grupos subalternos realizada a partir de um olhar exterior, destacam-se aquelas em que haja uma tomada de posição de acolhimento e que propicie o protagonismo dos sujeitos que vivenciam a condição subalterna. Partimos, assim, para a terceira indagação proposta nesse trabalho: legitimidade em relação à representação da pobreza por quem não faz parte dessa realidade.

Antes de partirmos para uma reflexão mais aprofundada em relação ao que pode ser ou não considerado legítimo em relação às representações artísticas, bem como sobre a quem é dado o poder de julgamento dessa questão, atentemos ao modo peculiar com que Chico busca no cotidiano das vidas populares e urbanas tecer a sua teia de narrativas. Digamos que o compositor apresenta uma percepção aguçada da realidade social que o cerca, transformando, pela via da canção, os elementos que lhe chegam da realidade concreta e do imaginário simbólico em representações narrativas do cotidiano de personagens subalternos diversos. São personagens que vivem os dramas sociais de uma existência repleta de sofrimentos e dissabores, mas também de prazeres e alegrias nos acontecimentos banais da vida comum a todos os seres humanos e, de maneira especial, aos que estão sujeitos a situações de exclusão. A temática social é recorrente em suas obras, que demonstram uma refinada tessitura crítica em estreita sintonia com a realidade brasileira. Movimenta-se assim em diversos setores

artísticos: na canção, no teatro, no cinema e na literatura, onde malandros, marginalizados, anti-heróis, perseguidos, mulheres e desvalidos recebem atenção de protagonistas.

Na canção “Brejo da cruz” a vida, os dissabores, a trajetória e a morte dos que vivem em condições de miséria nos chegam em disfarces lexicais que nos colocam diante da tarefa de se realizar uma leitura mais criteriosa a fim de desvendar o “segredo” por trás dessas vidas tão inusitadas. Assim é que o compositor aborda o tema da fome, da doença e da morte sem empregar o uso dessas palavras, suavizadas pelas expressões “se alimentar de luz,” “ficando azuis” e “desencarnando lá no Brejo da cruz.” Figurativamente, o termo “eletrizado” nos traz a ideia de “empolgado,” referindo-se a alguém que se deixou arrebatado e nessa condição é que algumas das crianças do Brejo da cruz “cruzam os céus do Brasil” e “Na rodoviária assumem formas mil.” A partir daí a canção deslinda o destino dessas crianças na vida adulta em situações de migração, marginalidade e de subemprego. Aos poucos os “segredos” do Brejo da cruz vão sendo desvendados, no reconhecimento que vamos fazendo dos muitos personagens que circulam no nosso cotidiano nos centros urbanos brasileiros, com os quais nos deparamos todos os dias.

O problema da migração e do subemprego aparece disfarçado de escolha pessoal, excentricidade, a partir do verso “assumem formas mil.” Nos versos seguintes, essas formas vão sendo reveladas, porém mantendo-se o uso de eufemismo e ironia. O destino que a situação de pobreza confere aos indivíduos de Brejo da cruz vai sendo exposto: “uns vendem fumo/ tem uns que viram Jesus/Muito sanfoneiro cego tocando Blues.” A aparente excentricidade dos indivíduos de Brejo da cruz está nas diversas ocupações informais e até mesmo ilegais que exercem para sobreviver. Não estão simplesmente à espera de algum tipo de assistência, mas atuam em conformidade com o que, muitas vezes, lhes restou. E a excentricidade desses indivíduos reside justamente no olhar exterior, carregado de distorções acerca da sua realidade social. Um olhar externo que não consegue enxergar nesses indivíduos a capacidade de atuar e interferir na situação em que vivem e, devido à qual são levados ao imprevisto e à marginalidade. Por meio da linguagem carregada de eufemismo e ironia, a canção aponta para essas duas faces: a face da pobreza, que leva as pessoas a buscarem meios pouco convencionais para sobreviver e a face do preconceito, que estigmatiza essas ações.

A fome, o ambiente violento e a falta de perspectivas revelam mais uma face obscura da pobreza, em que crianças acabam por sucumbir ao uso e comércio ilegal de drogas. É possível inferir essa abordagem por diversos elementos inseridos na canção, dos quais destacamos: “alucinados,” “ficando azuis,” “desencarnando,” “eletrizados,” e, mais

explicitamente, “uns vendem fumo.” Retomando o relatório da ONU (2013), divulgado no site Nações Unidas Brasil, nota-se que o problema de aliciamento de crianças em situação de rua para o tráfico, já abordado figurativamente na canção de 1984, só aumentou, sendo causa também da morte prematura dessas crianças. Em consequência de todo esse contexto, há menção a outras “excentricidades” cometidas pelos indivíduos de Brejo da cruz, como atirar pedras e passear nus. Ou, numa dimensão em que buscam preservar a cultura da cidade de origem por sentido ou meio de vida: “uns têm saudade e dançam maracatus.”

Após denunciar ironicamente a falta de perspectivas e o destino penoso de alguns dos indivíduos do Brejo da cruz, a canção mostra que, em número muito excedente, estão os que conseguem se disfarçar, ou seja, conseguem camuflar a condição de miséria a que estiveram expostos na cidade natal, por meio da adesão ao trabalho formal. Assim, buscam escapar ao preconceito que, por ventura, possam estar sujeitos devido à condição de pobreza:

Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem

Com esses versos, a canção expõe o problema do preconceito social e do elitismo, caracterizado pela falsa convicção de superioridade de uma elite em relação às classes mais pobres, vistas como inferiores. As expressões: “milhões desses seres” e “essa gente” ilustram bem o sentimento de superioridade no tratamento empregado ao outro não como humano e semelhante, mas pelo termo pejorativo “seres.” Usada também de forma pejorativa, a expressão “essa gente” é comumente carregada pelo sentimento de ódio e aversão aos pobres, tratados como massa desfigurada e indigente. O “disfarce” que esses indivíduos usam para escapar ao olhar preconceituoso, que visa sistematicamente a sua desqualificação social, é o trabalho, por meio do qual lutam por ascensão social e por manter a dignidade que, constantemente, parece ameaçada devido ao preconceito.

Segundo Sarti (1996, p.68), o sentido do trabalho para os pobres traz acepções como as de instrumento fundamental de afirmação de si perante o olhar dos outros. Retomamos, com isso, o ponto em que discorreremos sobre a formação da identidade narrativa, conforme Ricoeur e a dinâmica do intercâmbio de referências entre si e o outro na constituição dessa identidade. O olhar do outro e a forma como esse olhar se posiciona diante da sociedade interfere na constituição de identidades. Sendo assim, assumindo uma postura defensiva, pessoas em situação de pobreza costumam tentar atrelar a sua imagem ao constructo social de

“homem trabalhador,” por meio da qual buscam a autoafirmação de sua dignidade. Além disso, ao buscar a autoafirmação de pessoa trabalhadora, visam também afastar os olhares preconceituosos de quem os considerem vagabundos ou bandidos apenas por serem pobres.

Quanto ao trabalho exercido pelas pessoas de classe econômica mais baixa nos bairros urbanos, a canção sugere:

São jardineiros
Guardas-noturnos, casais
São passageiros
Bombeiros e babás
[...]
São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras
Baleiros e garçons

Mantendo a linguagem irônica, o verso “balançam nas construções” remete ao trabalho dos pedreiros em situação de risco, onde as normas de segurança nem sempre são atendidas. Os trabalhos e profissões que eles desempenham são comuns e, geralmente, mal remunerados, porém por meio do ofício, eles vão se incluindo no espaço social urbano, angariando para si o seu quinhão nesse espaço que não os acolhe com gentileza. E, como a lembrar que essas pessoas também transitam e interferem no espaço urbano, a estrofe acrescenta o vocábulo “casais” e “são passageiros.” Os migrantes de Brejo da Cruz chegam, se instalam, formam família e são passageiros nesse ambiente pouco acolhedor ao qual, talvez, não consigam alcançar pertencimento. De qualquer forma, envolvidos na nova condição de trabalhadores urbanos, essas pessoas “já nem se lembram que existe um Brejo da Cruz.”

Embora seja inegável a qualidade estética da canção, resta-nos pisar o campo arenoso da representação literária, o qual, na contemporaneidade, vem passando por reflexões a respeito de sua legitimidade quanto à captação do mundo, quanto à própria representatividade do mundo e quanto aos autores dessa representação. Nesse sentido, a questão que levantamos diz respeito à legitimidade em relação à representação da pobreza por quem não faz parte dessa realidade. Partindo justamente das desconfianças levantadas na contemporaneidade sobre a palavra *representação*, de modo abrangente, é que também ensejamos levantar hipóteses sobre *quem representa* e *o que representa* nesse momento. A hipótese que defendemos é a que focaliza a sua atenção ao olhar externo e seu posicionamento, necessários para a constituição de uma identidade narrativa. Dessa forma, as representações artísticas são

tomadas como a expressão de um olhar exterior e, o posicionamento que o artista assume perante o outro nessa representação interfere na constituição de uma identidade narrativa.

Entretanto, como nos lembra Leyla Perrone-Moiséis (2006, p. 108): “Assim como a literatura não representa fielmente o real, também não age diretamente sobre ele. A falta pode ser dita, mas não imediatamente suprida.” A canção de Chico Buarque entra em cena como o navio de Drummond, porém dotada de disfarces e atrativos sonoros, os inocentes do Leblon são físgados a olhar para ele. Um navio que vem trazendo bailarinas, migrantes, crianças que se alimentam de luz e os mais diversos indivíduos que compõem uma cidade relegada à pobreza no interior do Brasil. Alguns “inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,” e continuarão assim, não obstante os pivetes no sinal fechado, os guris no mato, as meninas vendendo suas bugigangas, ou qualquer outra infeliz paisagem urbana de “quase arrombar as retinas”. Mas, os que percebem o navio de Drummond entrar, ou a canção de Chico denunciar a situação de pobreza de uma cidade, contaminam-se pelo olhar carregado de humanidade que os poetas emprestam aos que buscam pela poesia. E esse olhar é cada vez mais necessário na construção de uma identidade coletiva urgentemente mais humana.

A artista plástica Verônica D’Orey ilustra a canção “Brejo da cruz” por meio de um trabalho em tecido, bordados e botões, com o qual amplia os horizontes da canção para uma coletividade ainda mais abrangente. No centro do tecido rústico há o desenho de uma cruz feita de botões de variados formatos, tamanhos e cores. Os bordados fazem alusão ao nome de cidades e municípios brasileiros de diversas regiões, cuja população também sofre com a miséria e a pobreza. Assim, a artista alonga o olhar do espectador, levando-o a refletir sobre tantos lugares no extenso território nacional onde essa situação é similar à de Brejo da Cruz.



Figura 16 – Brejo da Cruz (Verônica D'Orey)

O tecido rústico, os botões e os bordados lembram os trabalhos manuais e rudimentares executados principalmente por mulheres – as bordadeiras e costureiras. Em qualquer lugar onde haja crise e dificuldades econômicas, há as mãos de uma mulher que tece, prega botões e faz bordados. Muitas vezes é com esse trabalho que conseguem o sustento de toda uma família. A imagem desperta memórias afetivas e de ancestralidade. Mas, por outro lado, também faz referência a um futuro para Brejo da Cruz por meio do trabalho manual e do protagonismo do seu próprio povo. Na década de 1990, a produção artesanal de redes de dormir alavancou a economia de Brejo da Cruz e de outras cidades próximas. Mais tarde, com a industrialização, a fabricação e comercialização têxtil das redes de dormir acabou se tornando a principal fonte de renda de algumas dessas cidades. A obra de Verônica D'Orey

toma como referência a canção “Brejo da cruz,” porém agrega-lhe significados novos e amplia o olhar para as memórias afetivas e ancestralidade envolvidas nas atividades dos que ficaram e ajudaram a melhorar a economia da cidade por meio de trabalhos artesanais.⁷⁰

BREJO DA CRUZ

A novidade
Que tem no Brejo da Cruz
É a criançada
Se alimentar de luz
Alucinados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz
Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil
Na rodoviária
Assumem formas mil
Uns vendem fumo
Tem uns que viram Jesus
Muito sanfoneiro
Cego tocando blues
Uns têm saudade
E dançam maracatus
Uns atiram pedra
Outros passeiam nus
Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem
São jardineiros
Guardas-noturnos, casais
São passageiros
Bombeiros e babás
Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz
São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras

⁷⁰ Indicamos a abordagem intermediária dessa obra como sendo do tipo de terceira categoria de Rajewski.

Baleiros e garçons
Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz

3.2 Iracema voou: Horizontes fronteiriços da (po)ética do Rosto

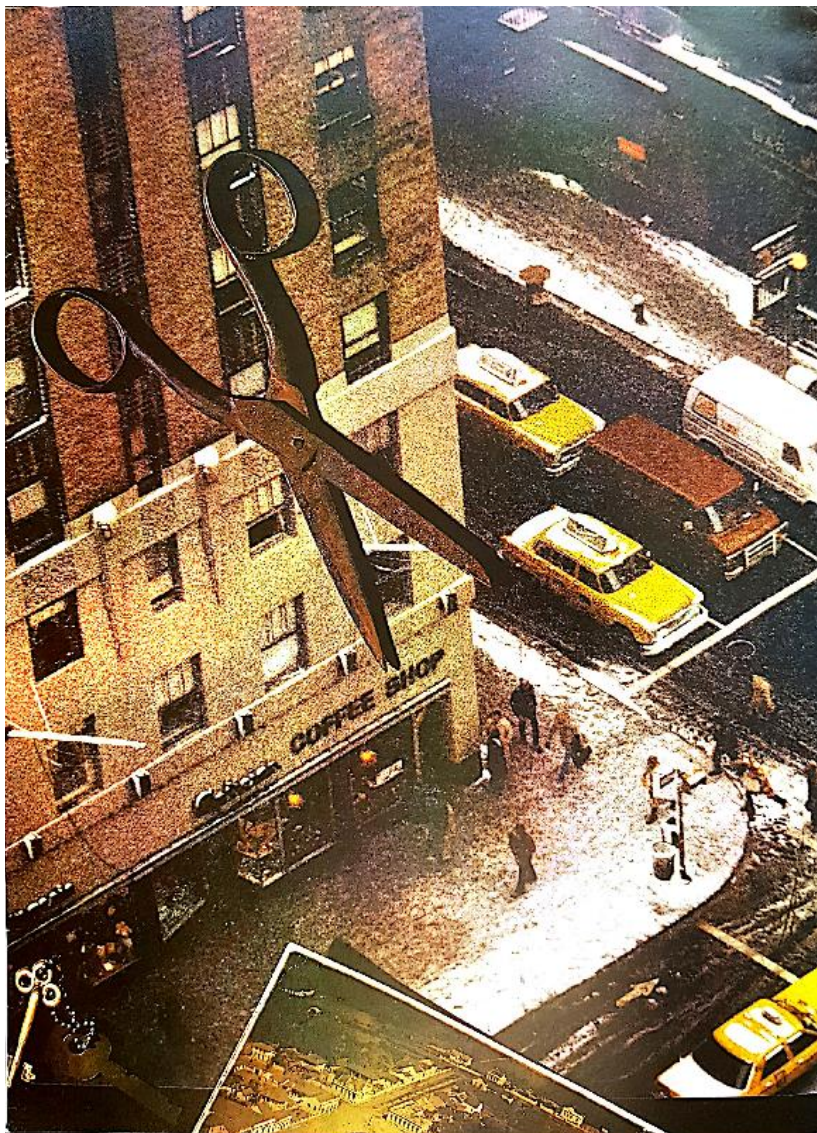


Figura 17 – Iracema Voou (Márcia Ramalho)

“Iracema voou”, canção gravada em 1999, no álbum “As cidades”, foi ilustrada pela fotógrafa Márcia Ramalho. Formada em jornalismo, Márcia estudou literatura na Aliança Francesa, e seu interesse pela fotografia se iniciou a partir da leitura de um livro de bolso para

iniciantes, comprado em uma banca de jornal. Começou a fotografar profissionalmente em 1974, sendo a primeira e mais jovem fotógrafa a trabalhar na revista *Manchete*. Hoje tem seu próprio estúdio e dedica-se também à direção de fotografia de documentários, filmes publicitários e videoclipes. Ganhadora de diversos prêmios e concursos como fotógrafa e diretora, esteve por duas vezes entre os melhores fotógrafos do mundo, nas edições I e II do *200 Best Ad Photographers Worldwide*, uma publicação da revista austríaca “Archive.” No projeto *A imagem do som de Chico Buarque*, Márcia apresenta uma fotomontagem sobre uma fotografia de Nova York de 1981, em que aparece em primeiro plano uma tesoura semiaberta no ar, paralelamente a um prédio localizado num cruzamento de trânsito da cidade, em cuja fachada se pode ver o letreiro *Coffee Shop*. Outros detalhes podem ser observados na fotomontagem, como duas chaves e um fragmento da fotografia de outra cidade, possivelmente, do Ceará.

Na fotomontagem de Márcia Ramalho não é possível identificar em detalhes um rosto humano, pois o foco está em um dos objetos adicionados à cena, a tesoura, enquanto os corpos dos transeuntes agasalhados aparecem em forma de silhuetas. A composição da imagem tem como objetivo alcançar um efeito emocional de curiosidade em relação à tesoura, que quebra a monotonia da cena e desperta o interesse do espectador. A tesoura se sobrepõe à imagem de um prédio, fotografado em plano alto. Essa sobreposição fomenta a ideia de profundidade da imagem que direciona o olhar para além, para a avenida onde circulam carros e pessoas. O posicionamento da tesoura forma uma linha do canto esquerdo ao canto direito da cena, e intercepta o assunto da fotografia, a cidade. Este efeito torna a foto mais dinâmica, adiciona energia à cena.

A tesoura, de aparência antiga e enferrujada, também traz a ideia de peso prestes a cair sobre a calçada ou na avenida, pressupondo a iminência de algum tumulto. Os efeitos do posicionamento do objeto na linha diagonal, juntamente com a ideia de peso, transmitem a sensação de que o espectador está sendo “puxando” para dentro da cena. Os objetos inseridos na fotomontagem estão estrategicamente posicionados, de modo a influenciar a trajetória de exploração da imagem pelo espectador. Dessa forma, o objeto que mais chama a atenção e ao qual o olhar se direciona em princípio é a tesoura, enquanto as demais informações vão sendo observadas na trajetória seguinte.

A trajetória de exploração da imagem pelo olho foi estudada por Aumont, que considerou a possibilidade de previsão dessa trajetória, desde que sejam executadas ordens particulares de visualização. Em nossa cultura ocidental, em que a leitura natural e consciente

ocorre no sentido da esquerda para a direita, as pessoas, de maneira natural, tendem a observarem as imagens a partir da extremidade esquerda (onde está localizada a tesoura) depois, a extremidade inferior direita (onde termina o fragmento da fotografia do Ceará). A trajetória da exploração da imagem pode ser prevista de acordo com certas particularidades de ordenamento, que buscam direcionar o olhar do espectador.⁷¹ Por tudo isso, a tesoura, objeto central da obra de Márcia Ramalho, não apenas capta o interesse imediato do espectador, mas também o “arrasta” consigo para dentro da cena.

A tesoura semiaberta, que parece estar sendo lançada sobre a cidade, remete à ideia de desterritorialização, levando-se em consideração um sentido simplificado do termo, entendido como um movimento que, por meio de uma linha de fuga, se abandona o território e, em seguida, se inaugura a reterritorialização. Iracema, na representação de Márcia Ramalho, não tem asas e nem leveza para voar ou flutuar de um espaço a outro, ao contrário, ela parece ter sido arremessada com todo seu peso, ou seja, desterritorializada, semiaberta e cortante. As duas pontas, direcionadas ao solo estrangeiro, sugerem completar o movimento, fincando-se no espaço outro, a reterritorialização. A ideia de fincar-se em território estrangeiro não se completa, uma vez que a imagem retém o instante fronteiro entre o arremesso e a fixação. Na canção, a incerteza quanto à fixação ou não de Iracema no território estrangeiro está explícita nos versos: “Não dá mole pra polícia/Se puder, vai ficando por lá.”

Além desse diálogo intermédias proposto pelo projeto, a canção “Iracema voou” também costuma ser relacionada ao romance “Iracema”, de José de Alencar. Trata-se, portanto, de uma obra que pressupõe intertextualidades com o romance referido, ou, conforme conceito de Bakhtin, o dialogismo. A distância temporal entre essas três obras em questão é de quase um século, sendo a de José de Alencar de 1865, e as de Chico e Márcia Ramalho de 1999, como já foi mencionado. Apesar desse extenso percurso temporal, verifica-se a seguir o imaginário acerca da migração em diferentes contextos, bem como as relações entre imaginário, dialogismo e alteridade nessas produções interartes. Dessa forma, a canção e a obra visual “Iracema voou,” (1999) em diálogo com o romance “Iracema” (1865), nos ajudam a compreender a condição do migrante no imaginário e nos processos de construção da identidade nacional e pessoal.

A canção é um gênero híbrido de música e palavra, por meio das quais se compõem melodias e letras que se articulam de modo complexo e comunicativo. Além disso, a MPB tem sido amplamente discutida pelo viés social e político, principalmente a partir da década

⁷¹ Figura ilustrativa desse tipo de trajetória do olhar no anexo, p. 324.

de 1960, com a aproximação entre escritores acadêmicos e cancionistas populares. O diálogo entre literatura e canção popular foi sendo cada vez mais explorado, com variadas formas de intertextos. Por meio de paródias, estilizações e paráfrases, a canção popular comenta e responde a temáticas já abordadas pela literatura. Em “Iracema voou” podemos observar alguns pontos de equivalência com o texto de José de Alencar, como a intertextualidade no nome das heroínas e a parodização de algumas ideias desenvolvidas no romance.

A Iracema de José de Alencar foi forjada no imaginário romântico, com fortes apelos ao nacionalismo e à exaltação da natureza. Idealizada para ser representante dos povos originários do Brasil, é descrita como possuidora de uma beleza fascinante e também de um temperamento amável e acolhedor. Índia da tribo Tabajara, a heroína é conhecida como a “virgem dos lábios de mel” e “cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.” Tais adjetivos fazem consonância com a natureza tropical (mel, graúna, palmeira), demonstrando fortes características do nacionalismo romântico.

A narrativa apresenta linguagem poética e materialidade épica – com plano histórico acerca das invasões estrangeiras do início do século XVII, e mítico relativo à lenda da formação do povo brasileiro. O romance pode ser dividido em três partes, iniciando-se pelo encontro de Iracema com Martim, jovem português em expedição no Brasil. Martim representa a idealização do branco colonizador, corajoso, valente, que vem pelo mar, de terras longínquas e se impõe aos índios na colonização do Brasil. Depois, entre sonho e realidade, Iracema e Martim passam a noite juntos, o que ocasiona traição aos Tabajaras, por ela ser filha do chefe da tribo e guardiã do segredo da jurema, o que fazia dela uma virgem consagrada.

O enlace amoroso com Martim contraria as tradições dos Tabajara, e Iracema precisa deixar a sua tribo, indo viver com Martim junto a tribo inimiga. Por fim, Martim e seus companheiros Pitiguaras vencem os Tabajaras, mas, com o tempo, nem ele, nem Iracema ficam felizes, devido à saudade de seus lares de outrora e ao sentimento de não pertencer ao novo espaço em que passaram a habitar. O desfecho da narrativa ocorre com a morte de Iracema ao dar à luz o filho, que deixa com Martim e que se chama Moacir, nome Tupi que costuma ser traduzido por “o filho da dor”. A lenda do amor de Iracema e Martim traz um significado mais amplo, que é a representação do processo de conquista e de colonização do Brasil. A morte de Iracema representando a morte do Brasil primitivo; a sobrevivência de Martim representando o branco conquistador, e o filho representando o povo brasileiro nascido da miscigenação.

No final da narrativa, Alencar deixa sobre Iracema, a “virgem dos lábios de mel”, a frase: “tudo passa sobre a terra”. Toda a história de amor de Iracema e Martim serve de fundamento para a lenda da origem do primeiro brasileiro, nascido em território cearense, do enlace amoroso entre uma índia e um europeu. Dessa forma, a história de amor é apagada pelo tempo (tudo passa sobre a terra), para dar destaque ao principal argumento do livro: o isolamento dos representantes da etnia indígena e europeia de suas comunidades originárias e a nacionalidade do povo brasileiro a partir da miscigenação. Com isso, Alencar funda o discurso do mito da nacionalidade para representar as origens do país em seu processo de colonização.

O tema explorado na canção “Iracema voou”, a migração de uma nordestina, do Ceará, para os Estados Unidos, amplia significativamente os seus sentidos quando da sua interpretação considera-se o dialogismo com o romance “Iracema.” As duas protagonistas trazem em comum a tarefa de povoar o mundo e, assim, formar a miscigenação. A Iracema de Alencar dá à luz o primeiro brasileiro, enquanto a Iracema de Chico deixa sua comunidade de origem e, em país estrangeiro, relaciona-se com um mímico. É possível perceber a ironia relativa ao relacionamento com um mímico, já que ela não domina o idioma inglês. Partindo-se do dialogismo entre o romance e a canção, a figura de Iracema pode guardar, também, sentidos de uma alegoria da América que resiste, considerando-se que ambas deixam suas comunidades de origem, porém buscam perpetuar a marca da América, quer seja pela concepção de um filho, quer seja pela autoafirmação da sua identidade ameríndia: “É Iracema da América.”

O nome Iracema, não tendo sido encontrado entre os nomes indígenas mais comuns, passou a ser entendido também como anagrama de América, conforme escreveu o historiador de literatura Afrânio Peixoto:

Iracema é o poema das origens brasileiras, noivado da Terra Virgem com o seu colonizador branco, pacto de duas raças na abençoada Terra da América. Não foi, pois, sem emoção que descobri, nessa Iracema o anagrama de América, símbolo secreto do romance de Alencar, que repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente. (PEIXOTO, 1931, p. 162)

Se, em parte, o romance “Iracema” simboliza o pacto de duas raças, antes representa os temas da invasão e da conquista da América. Para Renato Janine Ribeiro (2000, p. 50), Alencar busca as raízes da população brasileira, tentando eximir-se de qualquer intenção de polarização entre um povo ou outro. Para isso, cria uma relação complexa entre povo nativo e

invasor, em que não há unidade entre os índios, pois são inimigos entre si. Assim, a intenção de Alencar seria pluralizar a origem, assumindo o elemento ameríndio, sem repudiar a invasão do continente. O anagrama percebido no nome Iracema e, na canção, sua autoafirmação ao telefone, prefiguram o destino das populações pré-europeias no continente, qual seja a resistência e a povoação da América por meio da miscigenação.

No romance é possível perceber a morte alegórica da América mítica que sucumbe no confronto com a civilização. Mas, o que dela permanece, a miscigenação, é o seu legado cultural. A presença do Outro, o estrangeiro, e o seu acolhimento por uma jovem nativa daquela comunidade propicia o surgimento de uma nova nação. A Iracema que voou para os Estados Unidos representa o legado cultural da virgem dos lábios de mel, ela agora é a “Iracema da América.” No confronto com a civilização brasileira em crescente progresso capitalista, Iracema deixa o Ceará, paraíso mítico dos estrangeiros, do qual sente saudades, mas não muita (versos 14 e 15). A virgem dos lábios de mel e aquela que voou para a América são amalgamadas no deslocamento empreendido pelo desejo e pela força das circunstâncias.

Na fotomontagem, as duas chaves de cores e formatos diferentes, ambígua e instavelmente unidas evocam o sentido de abertura e fechamento à miscigenação, assim como as entradas e saídas de espaços delimitados e governados. Inúmeras possibilidades são abertas ao se olhar as duas chaves, mas destacamos apenas algumas delas. Primeiro, quanto ao seu posicionamento no canto esquerdo baixo, sendo um dos últimos a serem observados, de forma natural, na sociedade ocidental. Segundo, que elas não estão exatamente ligadas, como num molho, mas parecem estar apenas interpostas por uma corrente. E, por último, sobre as portas e espaços que, no imaginário, correspondem a cada uma delas. De qualquer maneira, as duas chaves reunidas remetem a espaços reservados de civilização, e o acesso ao espaço outro, estrangeiro, desconhecido: a migração.

A migração é um fenômeno que provoca mudanças significativas nos modos de vida das pessoas e envolve aspectos econômicos e culturais. Em relação ao conceito de migrante, vejamos o que diz a UNESCO (2008) em texto publicado no UNESDOC, Digital Library, segundo o qual migrante é “A person undergoing a (semi-) permanent change of residence which involves a change of his/her social, economic and/or cultural environment.” Assim, a situação de mudança (semi) permanente de residência, relacionada com aspectos econômicos e/ou culturais que ela deverá suportar enquanto perdurar a mudança torna a pessoa uma migrante. A palavra comporta sentidos que vão além desse conceito, se pensarmos nos

significados de não pertencimento, deslocamentos, desterritorialização, alteridade, hospitalidade, entre outros que estão associados a essa situação.

Em “Iracema voou”, uma nordestina do Ceará se torna imigrante na América, subentendida como Estados Unidos. Na fotomontagem, a fotografia de Nova York em 1981 juntamente com o fragmento da fotografia de uma cidade do Ceará, definem esses espaços. As desigualdades sociais e a escassez de oportunidades para os indivíduos pobres do nordeste brasileiro são, possivelmente as razões da migração de Iracema. Ela vai em condições precárias, sem conseguir se comunicar bem no idioma estrangeiro, sem títulos, escolaridade ou indicações importantes que lhe garantam algum tipo de privilégio. Sendo assim, relaciona-se por meio de gestos e executa trabalhos considerados subalternos, como serviços de limpeza.

Nos versos “tem saído ao luar/ com um mímico” e “Ambiciona estudar/Canto lírico,” a canção apresenta uma personagem determinada e sonhadora, na contramão de textos de narrativas dramáticas sobre as dificuldades de adaptação no percurso do migrante. Conforme Antonio Conejo Polar (2000, p. 125), “o discurso da harmonia impossível corrobora a condição quebrada, heteróclita, beligerantemente contraposta, de uma literatura que só podemos conhecer e reconhecer em suas fissuras e desencontros.” Nesse sentido, refletimos sobre a construção de narrativas por meio de discursos diversificados, do ponto de vista daqueles que vivem a experiência e do ponto de vista daqueles que trazem um olhar exterior. Em qualquer situação é possível encontrar idealizações, estereótipos e, enfim, discursos que buscam aproximar harmonicamente o que é repleto de contradições. A imagem das duas chaves ambígua e instavelmente unidas por uma corrente nos leva a refletir sobre isso.⁷²

No século XIX, quando os primeiros textos que retratam a temática indígena surgiram no Brasil, eram produzidos por escritores e críticos brasileiros que, em sua maioria, apresentavam uma imagem estereotipada da cultura indígena. As histórias, lendas e fábulas que povoam o imaginário da humanidade, quer seja pela transmissão oral ou escrita, fazem parte da teia de enunciados que circulam a sociedade e continuam a influenciar os discursos. A Iracema de Alencar se apresenta idealizada com os traços estéticos que marcavam aquele período. Outros estereótipos encontrados na literatura também podem estar associados à herança da colonização. Entretanto, na teia infinita de enunciados, outras leituras atravessam as narrativas e atualizam e ressignificam sentidos, como na construção dialógica de “Iracema

⁷² As duas chaves. Detalhe da fotomontagem de Márcia Ramalho. Imagem no anexo, p. 325.

voou”. Portanto, é importante ressaltar que as narrativas literárias promovem debates fundamentais à reflexão da humanidade, devendo ser consideradas de acordo com as contribuições que elas fomentam nesse sentido.

A Iracema de Alencar é uma índia que emigra do sertão para o litoral devido à impossibilidade de harmonia entre as tradições de sua tribo e o enlace amoroso com o estrangeiro, o europeu. A Iracema de Chico é a brasileira miscigenada que deixa o Ceará (América do Sul) e vai buscar melhores condições de vida nos Estados Unidos (América do Norte). Na perspectiva do discurso da harmonia impossível de Polar (2000), a Iracema de Chico ocupa as duas posições de enunciação: a do mestiço e a do migrante. As duas chaves perdidas na fotomontagem unem a parte mestiça e migrante de Iracema. Ela deixou de ser a virgem consagrada, perdeu o posto de guardiã dos segredos da jurema, mas forjou para si o poder de voar de uma América a outra como uma ave migratória.

O primeiro verso: “Iracema voou” evoca sentido duplo, que pode ser o da modernidade, em que a mulher voa em transporte aéreo comum, e o sentido simbólico que remete à origem indígena da primeira Iracema. A morte de Iracema, no final do romance, nos chama a atenção para a mitologia indígena a respeito de uma “terra sem mal”, para onde o espírito do morto deveria voar. Aliás, o mito da terra sem mal é considerado também um fator que propiciou a migração constante dos índios, pois se trata de um lugar para onde eles poderiam ir vivos ou mortos. Os grupos indígenas conhecidos como Tupinambás, os quais pertencem os tabajaras e pitiguaras, migraram para diversas áreas do interior e do litoral nordestino. Durante algum tempo, enquanto fugiam dos portugueses, viveram constantemente como emigrantes. Alguns pesquisadores, como Hélène Clastres (1978), apontam o mito da terra sem mal como um dos motivos da migração. A Iracema de Alencar, tendo sido enterrada debaixo da palmeira que mais gostava, deveria destinar-se a ser esquecida, pois com o passar do tempo, sua ave de estimação, a jandaia, já não gritava seu nome, e sobre isso o narrador diz que “tudo passa sobre a terra.” Nenhuma palavra sobre o mito, sobre o voo ou sobre a permanência de Iracema, a não ser por meio de Moacir, o filho da dor. E, tendo cumprido seu papel na literatura indigenista, permanece povoando o imaginário brasileiro com a lenda da fundação do Ceará.

A Iracema de Chico, cearense que voa para a América, apresenta algum resquício da busca por uma terra sem mal para a qual seus antepassados deveriam migrar. Mas o que motiva a sua migração é a atualização do mito na forma do “sonho americano,” com seus ideais de liberdade e a crença na possibilidade de sucesso e prosperidade, obtidas por meio de

trabalho duro em uma terra sem obstáculos à realização de sonhos. O verso “Leva roupa de lã” marca a ruptura com o mito antigo de uma terra sem mal, onde não haveria morte, fome ou frio. Iracema está bem precavida sobre os contrastes de condições climáticas entre a sua terra e a América dos sonhos. O verso seguinte, “E anda lépida,” aponta para a crença no novo mito, o do sonho americano de trabalhar duro, ser ágil, disposta para alcançar sucesso e prosperidade como resultado da migração.

As dificuldades que Iracema vai enfrentar nesse processo começam a ser elencadas a partir do 5º verso: “Vê um filme de quando em vez.” Sem tempo e sem dinheiro, sem compreender bem o idioma, as chances de conseguir entretenimento cinematográfico são muito pequenas. Aliás, não dominar o idioma interfere também nas oportunidades de trabalho que ela poderia conseguir. Então, para sobreviver, Iracema “Lava chão numa casa de chá”, o *Coffee shop*, representado na fotomontagem. Adicionada à condição social desfavorável, Iracema se depara com outro tipo de discriminação ao imigrante nos Estados Unidos: a nacionalidade, pois sua origem Sul-Americana a coloca nos grupos latinos, vistos com desconfiança no território estadunidense, junto com asiáticos, africanos e índios. Não dominar o idioma expõe a sua nacionalidade, relacionada à baixa escolaridade e também a outras condições, tais como a situação de ilegalidade. Tal situação é abordada no 12º verso: “não dá mole pra polícia,” expondo, assim, mais uma das dificuldades que Iracema vai enfrentando no exterior.

Guardiã de sonhos, Iracema não se intimida por não conseguir se comunicar bem no idioma estrangeiro, e “Tem saído ao luar/Com um mímico. Nutre ambições relacionadas com o “sonho americano” bem maiores do que a sua condição de migrante nordestina, economicamente desfavorecida e com baixa escolaridade poderiam lhe garantir em plano mais realístico. Assim, “Ambiciona estudar/Canto lírico. Como uma ave migratória, Iracema voou para escapar ao “inverno” interminável das desigualdades sociais e das poucas oportunidades de uma vida melhor em seu país. Na verdade, o seu percurso migratório é contrário ao das aves que vêm da América do Norte, fugindo do inverno rigoroso para desfrutarem do verão nordestino e, depois, retornam aos seus lares num ciclo que se repete todos os anos. Iracema, “Se puder, vai ficando por lá,” mesmo com alguma saudade da sua terra de origem: “Tem saudades do Ceará/Mas não muita.”

Entre os sonhos, os êxitos e insucessos relacionados à migração de Iracema, a canção expõe que “Uns dias, afoita/ Me liga a cobrar/ É Iracema, da América,” sugerindo o orgulho com que ela destaca o local de onde realiza a ligação, mas, por outro lado, que passa por

dificuldades financeiras. Essa constatação ocorre, principalmente, devido às expressões “afoita” e “a cobrar.” Mas isso não reduz os sentidos desses versos, afinal, a experiência migratória abrange muito mais do que questões econômico-financeiras, tratando-se de uma mudança de aspectos culturais e de deslocamento geográfico que, segundo Haesbaert (2013), comumente produz um complexo processo de desterritorialização. Além disso, no modo de relação do indivíduo com o espaço “outro” (ou de acolhimento) que sua condição imigrante se impõe. Então, quando liga a cobrar e se autoafirma a Iracema da América, revela sua condição imigrante, em busca de algum contato com seus conterrâneos, além de auxílio financeiro.

De “virgem dos lábios de mel” a “Iracema da América”, há um longo percurso histórico em que se desenrolou o processo de colonização da América. Tzvetan Todorov (2010) realizou um estudo envolvendo a questão do “outro” a partir do fenômeno histórico da colonização. Na obra, o pesquisador se propõe a analisar a visão que os europeus tinham dos povos da América, na época de Colombo, e afirma que aquele foi o maior genocídio da história da humanidade. Para Todorov, Colombo não estava disposto a empreender a tarefa de compreensão do outro ou de sua cultura, o seu interesse maior era pela “descoberta” das terras. Então, se o outro age de forma diferente, fala uma língua desconhecida e tem regras e costumes estranhos aos dos europeus, é considerado inferior, estúpido e, até mesmo, bestial. Na visão do colonizador, o outro deve assimilar seus costumes e, caso de recuse, deve ser subjugado. Esse é também o pensamento escravagista, pelo qual os índios e negros não eram considerados sujeitos e nem deveriam usufruir os mesmos direitos que os “civilizados.”

No artigo “Entre *hospes* e *hostis*: hospitalidade como resposta ao estrangeiro”, Marcelo Fabri discorre sobre a obra de Todorov (2010) e aponta para o sentido pretensioso e inautêntico da harmonia: “pretender que as singularidades, que se definem pelo não-ser-o-outro, percam a sua diferença e que o parcial assuma a condição de universal: eis a violência em sentido eminente e iminente.” (FABRI, 2013, p. 110). A colonização da América a expôs justamente a essa violência, e os parônimos usados por Fabri para qualificá-la nos ajudam a compreender um pouco a sua dimensão. Em contexto de violência eminente e iminente, a ideia de harmonia perde completamente o sentido e, assim, só pode ser entendida em sua extensão pretensiosa e inautêntica. Quanto aos parônimos, expressam diversos sentidos relativos à violência das tentativas de harmonização e apagamento das diferenças.

A palavra "eminente" costuma ser empregada como adjetivo para designar algo ou alguém como superior, excelente, ou de grande importância. Também é comum o uso deste

adjetivo como forma de tratamento pessoal associado ao seu destaque social e político, quais sejam, presidentes, membros da realeza, generais e imperadores. No entanto, é interessante a conotação histórica em que o adjetivo é utilizado, quando se refere a algum lugar, monumento ou objeto. O seu uso para se referir à violência das tentativas de harmonização e ao apagamento das diferenças assume os aspectos do impacto dessa violência na história e da importância social daqueles que a impuseram. Outro caráter desse tipo de violência descrito por Fabri é a iminência. Este termo é utilizado para se referir a algo que esteja prestes a acontecer, em vias de sua efetivação, como a tesoura, na fotomontagem, prestes a fincar-se sobre o solo norte americano. Além disso, o adjetivo "iminente" costuma ser empregado em contextos de alerta, como um aviso de que algo está próximo de acontecer e no intuito de se certificar de que as pessoas tenham o conhecimento disso. A fixação da imagem no instante de queda iminente da tesoura propõe justamente o significado sempre presente de alerta frente à sua chegada na cidade de Nova York. Assim, podemos compreender o sentido que os parônimos usados por Fabri comportam, caracterizando tanto a potência de impacto histórico e social desse tipo de violência, quanto a sua previsibilidade nos contextos em que costuma ocorrer.

Dessa forma, as tentativas de harmonização e de apagamento das diferenças alertam para a violência iminente, como consequência. Na canção, quando a personagem liga do exterior e se autodenomina a Iracema da América, assume a sua identidade ambígua entre estrangeira, migrante e, ao mesmo tempo ameríndia. Para Fabri, a ambiguidade está presente na relação eu-outro, cujo ponto de partida é egológico:

O recurso ao eu é necessário porque, em última instância, o mundo é sempre constituído intersubjetivamente. Por isso, é possível e necessário reconhecer que há sempre um ponto de partida egológico, uma esfera própria entendida como ponto de partida irredutível, mas tal propriedade depende por sua vez de uma recorrente relação com o não-próprio, ou estrangeiro, o qual, mesmo sendo empaticamente percebido, é sempre a marca de um limite para a apropriação, bem como a condição de possibilidade de um mundo objetivo e comum. (FABRI, 2013, p. 112).

O questionamento que Fabri faz em relação ao ponto de partida egológico no reconhecimento do estrangeiro não conduz à conclusão de que a harmonia seja possível, mas que a sinalização da possibilidade de compreensão e harmonização ocupa o espaço vazio deixado por uma experiência que não cabe em nenhuma organização conceitual:

Não é preciso reconhecer que, para que o estrangeiro como tal compareça, ele deve necessariamente ser empaticamente comparável a algo que é meu, a algo que é

comum, ou ainda, que ele tenha um sentido, ou, pelo menos, que ele seja conduzido a uma ordem que sinaliza para a possibilidade de compreensão e de harmonização? Não é logicamente absurdo propor descrever uma experiência que não cabe em nenhuma organização conceitual? (FABRI, 2013, p. 112).

A sugestão a esse desafio é o recurso à fenomenologia. Perceber-se a si mesmo ou realizar sua autorreflexão é uma condição relacionada a um ego ativo, agente e livre que assim se tornou devido às respostas que precisou dar às suas próprias afecções. A resposta de Iracema às suas afecções enquanto imigrante latina em país Norte Americano, é, em primeiro momento, a da harmonização. Considerando-se conforme Fabri (2013, p. 113): ser afetado “implica que, no início, há sempre um responder a uma provocação, a uma solicitação estrangeira,” a resposta de Iracema situa-se dentro de seu próprio sistema de referências, mas essa não é a questão mais relevante. A questão mais relevante é a condição estrangeira que, antes da possibilidade de compreensão e intencionalidade, interpela o sujeito de um modo que desestrutura sua capacidade de conferir sentido.

Iracema, da América, é interpelada a responder por uma série de afecções totalmente outras, em território estrangeiro. Um dos modos de resposta pode ser percebido também em sua ambição de estudar canto lírico, enquanto lava chão numa casa de chá. Exposta às afecções que impelem à possibilidade de harmonização, Iracema vive a experiência da ambiguidade que a devolve à realidade de sua condição de imigrante ilegal que “Não dá mole pra polícia” e “Se puder, vai ficando por lá.” Na fotomontagem, essa condição pode ser percebida nas duas chaves que podem representar a sua parte europeia e a sua parte cearense, ambíguas, cada uma voltada para uma direção diferente. Cada uma dessas partes guarda a ancestralidade da formação do povo brasileiro e traz afecções diversas relacionadas especificamente a cada uma delas.

Por fim, a canção também revela um eu poético interpelado por essa migrante cearense que se autodenomina Iracema da América. Com o obstáculo da distância quebrado pela possibilidade de uma ligação a cobrar, Iracema do Ceará interpela um conterrâneo brasileiro, possivelmente em “uns dias” de maiores dificuldades. É a imagem da tesoura em sua queda infinita a arrastar o espectador para dentro da cena. A resposta a essa interpelação vincula-se ao ethos da hospitalidade, conforme define Fabris. Uma ética da hospitalidade implicaria uma resposta diante da fragilidade ou da precariedade de um não-integrável, do estrangeiro. E a hospitalidade a que Fabris se refere não está relacionada apenas a um espaço físico alheio que se dispõe ao acolhimento. Trata-se da hospitalidade que o Eu oferece a outrem, enquanto Outro. A canção não discorre sobre a resposta do eu poético a essa ligação, mas entendemos

que a própria canção é já uma resposta. Afinal, não se pode fugir à interpelação do Outro, que exige do Eu uma resposta, uma vez que negar-se a responder ou não tentar responder é algo improcedente, pois essa atitude seria já uma resposta. Todo Outro é estrangeiro no território do Eu, e a sua interpelação imprevisível e incontornável pode obter como resposta hospitalidade ou hostilidade. Nem a assimilação ou a harmonização alcançam os significados da interpelação do Outro.

IRACEMA VOOU

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá

Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
- É Iracema da América

Ainda na perspectiva da desterritorialização como um dos horizontes fronteiriços da poética do Rosto, tem-se a canção “Sabiá,” que apresenta um eu poético em situação de exílio. “Sabiá,” composta em parceria com Tom Jobim, foi vencedora do III Festival Internacional da Canção promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e pela TV Globo nos meses de setembro e outubro de 1968. Diante do contexto de autoritarismo daquele período, o público esperava como vencedora uma canção que apresentasse uma crítica mais incisiva ao sistema, como “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré e, por isso, não aceitou bem a vitória de “Sabiá.” Houve, inclusive, algumas vaias logo após o anúncio da vencedora. Segundo Wagner Homem, Chico não estava presente no momento das

vaias, pois tinha compromissos em Veneza, o que acabou deixando Tom Jobim sozinho diante das vaias e gritos da plateia.

Assim como “Iracema voou,” “Sabiá” também dialoga com a literatura, por meio do poema de Gonçalves Dias, a “Canção do exílio⁷³.” Diferentemente de “Iracema voou,” nessa canção, como na “Canção do exílio,” o discurso está centrado no desejo de retorno à terra natal. Por meio da paródia, os compositores fazem menção aos elementos do poema de Gonçalves Dias, porém, alterando os sentidos de uma terra rica e repleta de belezas, para o lugar das ausências. Os versos: “Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor que já não dá”, apresentam a ambiguidade do desejo de retornar à terra natal idealizada pelo poema de Gonçalves Dias, e a consciência de que esta terra idealizada não existe. Assim, o desejo de retorno não sublima o posicionamento crítico em relação à realidade social do país.

A canção, de andamento lento, quase triste, produz a sensação nostálgica relacionada ao desejo por tempos idos e lugares por onde o eu poético já não pode mais passar. O desejo de retorno à terra natal é marcado pela lembrança do canto do sabiá, conforme seja ainda o que resta de beleza por lá: “Foi lá e ainda é lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma Sabiá”. O

⁷³ Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá,
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

canto do sabiá aparece como símbolo de que ainda é possível recuperar o que foi perdido e inaugurar um novo tempo. Com isso, o eu poético afirma a sua existência como exilado que resiste, reiterando a ideia de retorno, embora consciente em relação ao que foi destruído: “vou deitar à sombra de uma palmeira/que já não há/colher a flor/que já não dá.”

Sabiá traz o tema do exílio, em diálogo com o poema de Gonçalves Dias, em que os símbolos da terra natal são usados como recursos para se comunicar os sentimentos de solidão e de esperança daqueles que experimentam essa condição. Existir como exilado, no entanto, não é algo passível de partilha pela própria impossibilidade de se partilhar a existência.

Na realidade, o fato de ser é o que há de mais privado; a existência é a única coisa que não posso comunicar; posso contá-la, mas não posso partilhar a minha existência. Portanto solidão aparece como o sentimento que marca o evento do próprio ser. (...) Tudo se pode trocar entre os seres exceto o existir. Neste sentido, ser é isolar-se pelo existir. Sou mônada enquanto existo. (LÉVINAS, 1982 p.49-51)

Não sendo possível partilhar a existência, a condição do exílio se aprofunda nesses dois aspectos da solidão: o isolamento pelo próprio existir e o isolamento da desterritorialização. Aliás, a sensação de não pertencimento, na contemporaneidade, alcança o sujeito dentro das fronteiras de seu próprio país, pois as mudanças e interações tecnológicas, políticas, econômicas, sociais e culturais acontecem muito rápido, afetando-o em todas as esferas de seus relacionamentos. Assim, como resposta a essas mudanças, o sujeito contemporâneo não mais se sente pertencer e nem se identifica somente com o seu lugar de origem. A desterritorialização se verifica como consequência dessa falta de orientação e da perda de referências estruturais. Na canção, o canto do sabiá se mostra como uma referência estrutural na qual o eu poético busca se assegurar de algum pertencimento que restou de seu lugar de origem. Então, por meio do canto do sabiá, intenta um movimento de reterritorialização, no qual nutre a esperança de retorno à terra natal.

SABIÁ

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Cantar
Uma sabiá
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De um palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queira
E anunciar o dia
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

A ilustração dessa canção apresenta os principais elementos que a compõem em seu diálogo com a “Canção do exílio” – a palmeira e o sabiá. Além disso, dialoga também com a pintura modernista “O Abaporu”, de Tarsila do Amaral, identificada na figura da palmeira em formato semelhante ao da obra de Tarsila. O artista que ilustrou a canção para o projeto é Muti Randolph que, nascido no Rio de Janeiro e formado em Artes Visuais, tornou-se conhecido pelos seus projetos de interiores. Um destaque em sua obra se refere às produções em que galerias, instalações e cenários movimentam-se conforme a música que toca no momento. Essa interatividade de sons, luzes e pessoas proporciona uma experiência imersiva e sensorial ao espectador. Quanto à ilustração de “Sabiá”, trata-se de uma fotografia impressa em plotter que dá apenas uma ideia da obra de Muti Randolph quando da sua exposição para o projeto. Entretanto, a percepção relativa aos balões já sugere leveza e instabilidade, aludindo à ideia de desterritorialização tão presente na canção de referência.



Figura 18 – Sabiá (Muti Randolph)

O conceito de desterritorialização como resposta ao mundo globalizado que nos impõe inúmeras situações às quais somos expostos e temos de absorver cada uma delas quase que ao mesmo tempo em que estão acontecendo e em qualquer lugar, remete à ideia de exílio em seu próprio lugar de origem. A ilustração apresenta um espaço como que comprimido, em que as fronteiras visíveis existem, mas podem ser transpostas antes que haja tempo de se medir as consequências disso. A sensação de ausência de um território delimitado pressupõe a contingência de experiências em diferentes contextos, o que faz surgir a necessidade de se criar novas formas de subjetividade que possam se adequar a cada um desses supostos contextos. Mas, como destacou o professor Benedito Eliseu Leite Cintra (PUC-SP), em texto publicado na revista *Margem* (2002, p. 116): “A ideia do infinito é o modo de ser da subjetividade.” Por tudo isso, há nesse conceito de desterritorialização o sentimento de solidão dos exilados, continuamente migrantes na expectativa das iminentes dissoluções de fronteiras e subjetividades infinitas.

Não obstante a todo esse sentimento de exílio e desterritorialização, a imagem fotográfica da obra de Muti Randolph guarda um aspecto lúdico perceptível também na canção, quando esta forma um jogo sonoro no qual quase todas as rimas são feitas com a vogal “a” aberta, ou com a sílaba “ar” – “voltar/ sombra/ palmeira/ há/ dá/ espantar.” Esse aspecto lúdico da letra e da imagem reforça a sensação de melancolia do andamento e dos

acordes melódicos. Apesar da sensação de melancolia presente na canção, ao reforçar seu aspecto lúdico, a imagem estabelece com ela uma relação intermediária de combinação, o que a coloca na segunda categoria dos fenômenos intermediários propostos por Rajewsky (2012), isto é, quando a combinação de mídias produz um novo resultado. De fato, ao serem confrontadas canção e imagem, percebe-se que formam uma nova obra, híbrida, cujo sentido lúdico e melancólico se completa na combinação das mídias.

Ao centro da imagem há um caminho com referência circular que delimita espaços externos e internos em relação a ele próprio. No espaço interno, entre outros elementos, há uma grande palmeira, enquanto no espaço externo destaca-se o sabiá, pousado em algo diferente, que mais se assemelha a um cacto. Essa separação imagética dos dois principais elementos simbólicos do poema de Gonçalves Dias (a palmeira e o sabiá) é bastante visível, porém a canção já os separou, nos versos que se referem ao canto do sabiá como algo ainda possível: “Foi lá e é ainda lá/ que eu hei de ouvir cantar/ uma sabiá.” Por outro lado, a palmeira faz parte apenas das lembranças e fantasias: “Vou deitar à sombra/ de uma palmeira/ que já não há.” Se a palmeira parece ilhada no espaço interno do caminho, o sabiá encontra-se para além dessa fronteira e simboliza a esperança do retorno.

A esperança do retorno do eu poético nessa obra híbrida de canção e imagem amplia os significados do caminhar, da estrada e dos enganos. A canção finaliza justamente com a reflexão dos percursos do eu poético como estrangeiro, lidando com a construção permanente da sua subjetividade, sofrendo os movimentos de desterritorialização e, de modo instável, buscando a reterritorialização, percebidos nas expressões antitéticas dos versos: “não vai ser em vão/que fiz tantos planos/de me enganar/como fiz enganos/de me encontrar/como fiz estradas/de me perder/fiz de tudo e nada/de te esquecer.” Na ilustração esses versos estão representados figurativamente na imagem da estrada, nos espaços labirínticos, na ausência de um percurso lógico, na distribuição confusa dos elementos. Além disso, a própria estrutura volátil do balão evoca significados de sonhos e esperança, desejo de acender e se libertar, sendo que a canção finaliza rememorando a trajetória, mas a obra visual a mantém em sua fixidez. Assim, a obra híbrida propõe o movimento circular figurativamente visível na imagem.

Nesses horizontes fronteiraços da poética de Chico, a canção “Morena de Angola” traz referências da africanidade que permeia o imaginário brasileiro, na sensualidade da mulher angolana e no chocalho como símbolo de resistência e luta pela liberdade. Antes, porém de navegarmos tanto mar, há um som latino-americano que interrompe essa jornada rumo à

África e nos mantém por um pouco mais de tempo nas fronteiras latino-americanas do cancionero de Chico. Não obstante o percurso temporal de produção dessas duas canções a que nos referimos, tratemos primeiro de “Tanto amar” (1981), antes de navegarmos no balanço do chocalho da “Morena de Angola.” (1980).

TANTO AMAR

Amo tanto e de tanto amar
Acho que ela é bonita
Tem um olho sempre a boiar
E outro que agita

Tem um olho que não está
Meus olhares evita
E outro olho a me arregalar
Sua pepita

A metade do seu olhar
Está chamando pra luta, aflita
E metade quer madrugar
Na bodeguita

Se seus olhos eu for cantar
Um seu olho me atura
E outro olho vai desmanchar
Toda a pintura

Ela pode rodopiar
E mudar de figura
A paloma do seu mirar
Virar miúra

É na soma do seu olhar
Que eu vou me conhecer inteiro
Se nasci pra enfrentar o mar
Ou faroleiro

Amo tanto e de tanto amar
Acho que ela acredita
Tem um olha a pestanejar
E outro me fita

Suas pernas vão me enroscar
Num balé esquisito
Seus dois olhos vão se encontrar
No infinito

Amo tanto e de tanto amar
Em Manágua temos um chico
Já pensamos em nos casar
Em Porto Rico

Em “Tanto amar” há um eu poético que emite suposições relativas a uma personagem latino-americana, o referente da mensagem. O amor nessa canção faz a mulher que foge aos padrões eurocêntricos e estereotipados de beleza parecer bonita aos olhos do eu poético. Amor e política se misturam no ritmo latino da canção e os olhos da mulher amada se fazem metonímia da inexatidão dessa mulher que se faz fronteira, divisa entre a acomodação na experiência de amar e a aflição política. Nos olhos dela o eu poético busca o conhecimento de si. Sobre isso, Adélia Bezerra Meneses destaca

Marinheiro ou faroleiro; aquele que se lança à aventura do mar, ou aquele que, parado, só avisa aos outros dos perigos? E ainda: homem de ação ou homem da bravata? É através da alteridade que se revela a identidade profunda de cada um. O processo da identidade, dizem psicanalistas, sociólogos e antropólogos, é socialmente atribuído; é o outro que reconhece o que sou, que, de uma certa maneira, me legitima. E é o outro, sobretudo o outro amado que me interpela, me solicita, e que faz vibrar em mim meus mais profundos acordes. (MENESES, 2000 p. 129).

O feminino surge nos textos de Lévinas como o *outro por excelência*⁷⁴ em contraposição ao Eu – masculino, *egoidade por excelência*, como já foi mencionado. Conforme Menezes (2013, p. 235): “Para Lévinas, o encontro com o feminino se dá na relação erótica, que não é fusão de dois elementos, mas proximidade e, ao mesmo tempo, distância.” A canção aponta também nesse sentido, em que, na relação erótica, os olhos da amada finalmente se encontram.

Suas pernas vão me enroscar
Num balé esquisito
Seus dois olhos vão se encontrar
No infinito

⁷⁴ De l’Existence à l’Existant, upud Menezes (2013, p. 234).

A artista multimídias Brígida Baltar, nascida no Rio de Janeiro em 1959, apresenta dois recipientes de vidro ligados por um lacre como ilustração da canção “Tanto amar.” É constante na obra de Baltar a “coleta” de elementos naturais, transitórios e efêmeros que a artista expõe em imagens e vídeos. As coletas em recipientes de vidro foram mais desenvolvidas no projeto *Umidades*, entre os anos de 1994 e 2001. Segundo informações do site Itaú Cultural⁷⁵, “para o crítico Moacir dos Anjos (1963) nessas coletas a artista explora a memória e a afetividade geradas no evento, como as lembranças de odores, da temperatura, dos sons e mesmo de sentimentos, como prazer, medo ou melancolia”. Ainda segundo o crítico, o não conhecimento dos eventos e dos lugares onde se realizou a coleta, tendo deles apenas as imagens fotográficas – como é o caso, nesta tese, dão ao espectador a impressão de ausência desses espaços e tempos, criando uma atmosfera de sonho.

Os recipientes de vidro apresentados para o projeto *A imagem do som de Chico Buarque* estão unidos apenas pelo lacre vermelho que os encerra. Não há referências sobre qualquer tipo de coleta e se imagina que os recipientes estão vazios. Eles podem bem simbolizar os olhos ambíguos da mulher de “Tanto amar”. O espectador pode preenchê-los com as referências da canção coletadas das palavras, do ritmo, da história. Dentro desses recipientes aparentemente vazios caberia tanto amor? Teria Baltar coletado e armazenado nesses recipientes a beleza assimétrica da mulher latino-americana que o eu poético diz tanto amar? Em relação à alteridade, ao Rosto, mais uma vez a ausência propicia a presença. Nos recipientes de vidro de Baltar é possível coletar e armazenar o imaginário suscitado pela canção e mais: tudo aquilo que cada espectador, na sua singularidade e subjetividade decidir coletar, armazenar, substituir, libertar.

⁷⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar> Acesso em 31/jul/2019.



Figura 19 – Tanto Amar (Brígida Baltar)

De forma bem diferente, a canção “Morena de Angola” foi interpretada por Rosângela Rennó Gomes por meio de uma fotografia⁷⁶ que mostra a canela e os pés de uma possível dançarina de Luanda, capital de Angola. Como bem observou Ravel Giordano Paz⁷⁷ (2013, p. 291), nessa canção a canela da morena é metonímia do corpo e o seu “andar chocalhante” é metonímia (ou metáfora) do espírito. A fotografia que ilustra a canção buscou conservar esse significado. Esta é uma imagem que instiga a reflexão a respeito do Rosto como apelo ético, considerando que a fotografia intitulada “pés de Luanda” consegue transmitir significação de Rosto por meio da imagem de um pé, metonímia do corpo. Em se tratando dos pés de uma dançarina, pode significar também metonímia ou metáfora do espírito.

⁷⁶ Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/luanda-s-feet/DQE5ZfuX3k_PeQ Acesso em 31/Jul/2019.

⁷⁷ No ensaio “A morena (e o amor, a luta, a liberdade, a vida) e o Chocalho.” (2013).



Figura 20 – Pés de Luanda (Rosângela Rennó)

Rennó é fotógrafa, artista visual e escultora. Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1962. Formou-se em arquitetura pela UFMG e em artes plásticas pela Escola Guignard, em Minas Gerais. É doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade Estadual de São Paulo. A artista costuma apropriar-se de fotografias abandonadas de arquivos públicos e privados, colecionando várias categorias de fotos, em diferentes suportes. Em alguns momentos, seu trabalho consiste em encontrar, recuperar e transformar o sentido de fotografias abandonadas, de modo a despertar a curiosidade e possibilitar uma leitura singular por parte do espectador.

A canção “Morena de Angola” foi composta em 1980, inspirada em uma viagem de Chico junto com alguns artistas brasileiros a Angola, para o projeto Kalunga, em comemoração aos cinco anos de independência daquele país. Entre os artistas da comitiva estavam Djavan, Dona Ivone Lara, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Elba Ramalho, Francis Hime, João do Vale e Miúcha. A letra traz, na história de sua gênese, a fantasia produzida pelo

imaginário do compositor acerca de um espetáculo de dança angolana. Miúcha relata que estava com o grupo e, ao voltar, os artistas descreveram a Chico o espetáculo que assistiram, com isso, ele teve a ideia de compor a canção “Morena de Angola”. Na imagem fotográfica dos pés da dançarina de Luanda, o que resta ao espectador é, como Chico, imaginar as possibilidades de movimentos contidos nos pés fotografados.

Na canção, a morena e o chocalho são quase que indissociáveis. O artefato acompanha a morena em suas atividades cotidianas, desde os trabalhos que ela desempenha dentro e fora de casa, até nas referências ao seu engajamento político, exposto nos versos:

Será que no meio da mata, na moita, a morena inda chocalha
Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha
Morena de Angola que traz o chocalho amarrado na canela
Passando pelo regimento faz requebrar a sentinela

O sentido político da canção reflete o contexto da sua produção, em 1980, quando havia apenas cinco anos da proclamação da independência de Angola. O país encontrava-se ainda em situação de precariedade devido às lutas anticoloniais e em meio a uma guerra civil. A morena de Angola não é alheia a esses acontecimentos, mas parece participar ativamente deles. Esse engajamento fica mais explícito no verso final, quando se descobre que a referência da palavra *emepela* diz respeito à sigla MPLA (Movimento pela Libertação de Angola).

O pequeno chocalho, feito de palha trançada e com pedrinhas e outros objetos tilintantes em seu interior, remete aos costumes de algumas tribos africanas. Na gravação de Clara Nunes a intérprete canta e dança a canção com os chocalhos amarrados na canela, além de outras referências à cultura africana. Muitas das canções gravadas por Clara Nunes entre as décadas de 1970 e 1980 destacam a ideia de filiação cultural entre Brasil e África. A MPB atua, nesse contexto, como fortalecedora da cultura negra brasileira, contribuindo para divulgar um passado de exploração escravagista e a diminuir a marginalidade das religiões de matriz africana na sociedade brasileira. Nesse pequeno artefato – o chocalho cabe significações de luta, de resistência e de ancestralidade. A morena só se aparta dele (“põe de molho seu chocalho”), quando da gestação de um “pirralho.”

Na fotografia “Pés de Luanda,” o chocalho está ausente. A ausência do que poderia ser percebido como essencial – o chocalho e a face – permite que sobressaiam outros elementos e

instigue reflexões a respeito da diversidade. Nem a canção, nem a fotografia se atrevem a prender a morena em definições autoritárias. O sentido primordial dessa mulher de Angola é o da liberdade. Ela representa a incógnita sempre premente do verbo ser no futuro do presente: “será.” Essas mulheres de Angola, da América, do Brasil, de Chico Buarque chocalham no imaginário das mais diversas culturas em diferentes épocas e lugares. Cançãoeiros, poetas, artistas de incontáveis e diversas mídias buscam enquadrá-las, esquadrihá-las, desnudá-las e entrar na vida delas, mas acabam se aproximando mais delas quando permitem a sua expressão no verbo “ser” do futuro do presente: “será” seguido ou não de uma pergunta.

MORENA DE ANGOLA

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Será que a morena cochila

Escutando o cochicho do chocalho

Será que desperta gingando

E já vai chocalhando pro trabalho

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Será que ela tá na cozinha

Guisando a galinha à cabidela

Será que esqueceu da galinha

E ficou batucando na panela

Será que no meio da mata, na moita

A morena ainda chocalha?

Será que ela não fica afoita

Pra dançar na chama da batalha

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Passando pelo regimento

Ela faz requebrar a sentinela

Ui ui

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Será que quando ela vai pra cama

A morena se esquece dos chocalhos

Será que namora fazendo bochicho

Com seus penduricalhos

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Será que ela tá caprichando

No peixe que eu trouxe de Benguela

Será que tá no remelexo

E abandonou meu peixe na tigela

Será quando fica choca

Põe de quarentena o seu chocalho

Será que depois ela bota

A canela no nicho do pirralho

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Eu acho que deixei um cacho

Do meu coração na Catumbela

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Será que ela mexe o chocalho

Ou o chocalho é que mexe com ela

Morena de Angola

Que leva o chocalho amarrado na canela

Morena, menina danada

Minha camarada do MPLA

3.3 Faces do feminino – E se eu pudesse entrar na sua vida?

BEATRIZ

Olha

Será que ela é moça

Será que ela é triste

Será que é o contrário

Será que é pintura

O rosto da atriz

Se ela dança no sétimo céu

Se ela acredita que é outro país

E se ela só decora o seu papel

E se eu pudesse entrar na sua vida

Olha

Será que ela é de louça

Será que é de éter

Será que é loucura

Será que é cenário

A casa da atriz

Se ela mora num arranha-céu

E se as paredes são feitas de giz

E se ela chora num quarto de hotel

E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me leva pra sempre, Beatriz

Me ensina a não andar com os pés no chão

Para sempre é sempre por um triz

Aí, diz quantos desastres tem na minha mão

Diz se é perigoso a gente ser feliz

Olha

Será que é uma estrela

Será que é mentira

Será que é comédia

Será que é divina

A vida da atriz

Se ela um dia despencar do céu

E se os pagantes exigirem bis

E se o arcanjo passar o chapéu

E se eu pudesse entrar na sua vida

No livro *Alteridade e ética – obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas*, a autora Magali Mendes de Menezes⁷⁸ menciona os diferentes sentidos que, historicamente, o feminino assumiu, sendo que, na maioria das vezes, esses sentidos são pejorativos. E cita alguns deles, como de fragilidade, sensibilidade, noite, passividade, silêncio. Esses sentidos pejorativos atribuídos, historicamente, à mulher eram considerados como inferiores e até desprezíveis. Entretanto, segundo a autora, Lévinas desloca esses sentidos, elevando-os de modo a mostrar que, aquilo que ao longo da história foi considerado inferior é, na verdade, “responsável pelo sentido último do humano”. Ou seja, o feminino, traduzido em equívoco, ambiguidade, aporia propicia a multiplicidade do sujeito, retirando-o da sua centralidade, pois, sendo múltiplo, não pode mais ser apenas um.

Nesse sentido, o feminino na obra de Lévinas é mistério e, por isso mesmo, alteridade tão absoluta quanto a morte. Aqui retomamos a canção “Atrás da porta” para salientarmos essa metáfora do feminino e da morte. Do ponto de vista do sujeito (masculino, viril, herói), a mulher é a estranheza, ela é o Outro que precisa ser domesticado. E, ainda desse ponto de vista, o sujeito é protagonista do texto. Porém, na canção “Atrás da porta” há uma inversão dessa ótica e o estranhamento parte da mulher para o homem que, sem palavras, promove a ruptura. E é exatamente por isso que a canção se faz perceber tão feminina, pois, nesse âmbito, como diz (MENEZES, 2008, p. 229): “Falaremos aqui de uma escritura feminina, porque em seu silêncio deixa o Outro falar – linguagem do inaudível, linguagem do inaudito, ‘linguagem do não-dito. Escritura.” Em “Atrás da porta” o não-dito, o estranho, que promove uma ruptura semelhante à morte, é o homem. Portanto, na canção há a inversão do lugar da enunciação, historicamente, destinado à mulher. Ela resiste e dá voz à sua contrariedade sem as interferências da voz masculina, embora esta subsista no subtexto da autoria.

A canção Beatriz, feita em parceria com Edu Lobo para o LP *O grande circo místico* (1982), é composta de muitas interrogações, permite perceber uma indagação relativa à construção da interioridade feminina. E, conforme Menezes (2008, p. 243), o sujeito, atravessado por uma condição de estrangeiridade, necessita habitar um lugar preciso (*chez soi*). Assim, o termo Morada assume no texto de Lévinas uma significação própria, possui a dimensão do feminino, conclui a autora. Estar em casa assinala a condição de perda da face estrangeira, porque há convite (acolhimento) e a morada se traduz por intimidade com alguém

⁷⁸ MENEZES, Magali Mendes de. *A trama do corpo e da palavra em um dizer que se faz feminino*. In: TIM, Ricardo de Souza; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo (org.). *Alteridade e Ética: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008, p. 227-255.

que ali já habitava antes e que também preparava esse lugar para ser morada. A autora indaga sobre quem seria esse alguém que habita minha morada antes de mim mesmo? E a resposta de Lévinas sobre esse habitante que não invade a casa de forma violenta, mas é “doçura e familiaridade,” é que ele especifica-se pelo Rosto feminino.

Como se não fosse só um detalhe, o artista plástico e designer Billy Bacon⁷⁹ traz a imagem pré-histórica da Vênus de Willendorf – Áustria – 30.000 a 10.000 a.C. Essa imagem nos lembra de que em tempos muito anteriores à escrita a maternidade já era um tema retratado por artistas de épocas e lugares diferentes. Há registros de centenas dessas estatuetas, sendo que as mais conhecidas são as de Lespugue (Figura 1), de Willendorf (Figura 2) e a de Kostienki (Figura 3) produzidas, possivelmente, no paleolítico superior (30.000 a 10.000 a.C.). Essas imagens chamam a atenção aos estudos dos arquétipos⁸⁰ da Grande Mãe e do Grande Feminino.⁸¹ Há nesse arquétipo uma associação de ideias que se contrapõem – como a da mãe bondosa e protetora e a da mãe terrível, devoradora. A ilustração de Billy Bacon dispõe em paralelo a figura dessas duas imagens que persistem desde tempos remotos no imaginário humano.

O arquétipo da Grande mãe e do Grande Feminino mostram a relevância da fertilidade e fecundidade associadas ao feminino em comunidades primitivas. A identificação da criação e da geração da vida era fortemente atribuída à mulher e por isso há a frequente ideia de uma sacralidade do feminino nos primórdios da humanidade. A Vênus de Willendorf costuma instigar reflexões sobre o arquétipo da Grande Mãe e da sacralidade do feminino, devido às evidências da ideia de fertilidade pelo volume dos seios, vulva e barriga que apontam para a gravidez. A representação da gravidez traz também a imagem da mulher como a casa primeira, noção que repercute no imaginário desde tempos remotos. Em Beatriz, porém, a ideia da mulher como casa é ampliada e, numa referência à divina comédia de Dante, ela é a musa que guia o eu poético aos níveis do paraíso e “dança no sétimo céu.”

O eu poético da canção busca por uma intimidade maior do que o compartilhamento de uma morada num mesmo edifício e, assim, o que ele deseja é entrar na vida dela. Reflexo do desejo de retorno ao útero materno: “Sim, me leva pra sempre, Beatriz/ Me ensina a não

⁷⁹ No projeto *A imagem do som de Chico Buarque*, o artista assina Billy Nú-Dês, em referência à empresa de designer gráfico que criou e dirigiu entre 1996 a 2005.

⁸⁰ “Expressão de origem grega. Arque = início, origem, causa e princípio, mas também líder, soberania e governo. Tipo = batida e o que é produzido por ela, como cunhar moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo e também forma básica, estrutura primária. Nessas noções está contida a “gravação”, pela repetição constante, de experiências típicas”. (JACOBI, 1991, pp. 51-52).

⁸¹ NEUMAN, Erich. *A grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2006.

andar com os pés no chão.” E, por entender que essa casa, esse lugar onde ele gostaria de entrar e morar para sempre é o infinito que sempre lhe escapa (sétimo céu), admite: “Para sempre é sempre por um triz”. As especulações sobre o seu ser e sobre do que ela é capaz também apontam para esse infinito que o eu poético deseja, mas não pode alcançar: “se ela mora num arranha-céu”. As especulações seguem entre curiosidade, receio e desejo. De qualquer maneira, Beatriz sempre escapa.

Volátil e explosiva como o éter, ela é o *outro por excelência* e também a *hospitalidade por excelência*. A imagem das duas Vênus de Billy Bacon apresenta essas duas dimensões: a representação da alteridade que escapa aos poetas, tanto quanto aos escultores pré-históricos, e a dimensão do ventre materno que evoca na mulher a potência de ser a *hospitalidade por excelência*. A imagem das duas partes de um quebra-cabeça que se completa remete ao enigma, à representação da mulher como mistério que, para Lévinas é a própria alteridade, mas também significa o desejo. A Vênus azul é completa e pode completar-se a si mesma, porém se fragmenta para, assim, permitir-se ser com o Outro.⁸² Já a Vênus vermelho-laranja alude à ambivalência da explosão ou sublimação do desejo.

A imagem traz contrastes entre o sólido, representado pelas estatuetas, e o gasoso/volátil, representado por uma fórmula química relativa ao éter. O desenho das letras da fórmula parece evaporar a partir da Vênus vermelho-laranja, pois compartilham a mesma cor quente que contrasta com a suave e fria cor azul da outra Vênus e de uma das partes do quebra-cabeça. Esses contrastes observados na imagem convergem com os contrastes que, muitas vezes, é possível perceber nas canções de Chico que tematizam a mulher. Ou seja, na trajetória artística do compositor há ambivalências entre mulheres “explosivas,” protagonistas e senhoras de seus próprios caminhos, e mulheres submissas, retraídas ao espaço doméstico. As mulheres de *Com açúcar, com afeto, Feijoada completa, Cotidiano, e Mil perdões* representam o polo em que a mulher parece circunscrita ao ambiente doméstico e demonstra submissão e acomodação a um sistema de vida que lhe é imposto cotidianamente.

⁸² Detalhe da imagem no anexo p. 326.

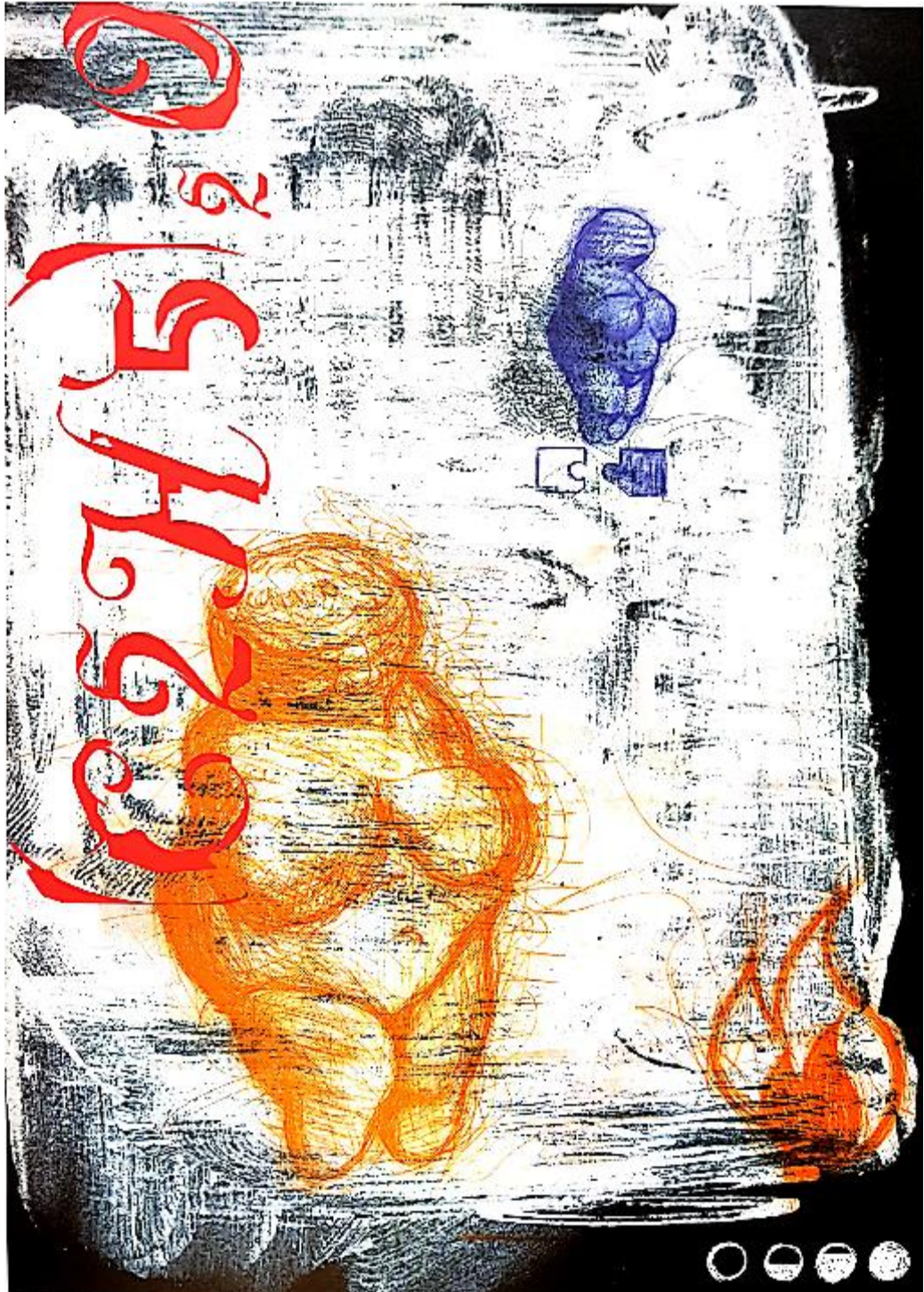


Figura 21 – Beatriz (Billy Bacon)

COM AÇÚCAR, COM AFETO

Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa, qual o quê!
Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é um operário, vai em busca do salário
Pra poder me sustentar, qual o quê!
No caminho da oficina, há um bar em cada esquina
Pra você comemorar, sei lá o quê!
Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto
Discutindo futebol
E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias
Coloridas pelo sol
Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo
Você vai querer cantar
Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo
Pra você lembrar
Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança
Pra chorar o meu perdão, qual o quê!
Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida
Pra agradar meu coração
E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer? Qual o quê!
Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você

Considerada a primeira canção composta por Chico em que a voz lírica é feminina, *Com açúcar e com afeto* foi composta a pedido da cantora Nara Leão, conforme afirma o compositor em entrevista.⁸³ Gravada em 1966, pela cantora Jane, do grupo gaúcho “Os três Moraes,” a canção retrata a resignação feminina em forma de um lamento pela indiferença do marido. Apesar de todo esforço da mulher, o marido segue mentindo e se ausentando de casa apenas para ficar nos bares. Nesse contexto patriarcal, o campo de ação da mulher se restringe ao ambiente doméstico, enquanto o do homem é livre. A mulher busca agradar o homem e lhe oferece afeto e cuidados, ele, no entanto, trata-a com descaso e falsas promessas de mudanças. Embora consciente disso, ela apenas se resigna e recebe-o em seu retorno a casa, abatido e cansado, tomando-o nos braços.

⁸³ Na entrevista, Chico revela que Nara encomendou a canção e deu os detalhes do que queria: “Eu quero uma canção que fala que a mulher sofre, a mulher espera o marido etc. e tal. Eu fiz pra Nara e pro tema exato que ela pediu. Uma canção sob encomenda mesmo”. Disponível no site: <http://www.chicobuarque.com.br/> Acesso em 06/jul/2019.

Com um tacho de cobre cheio de doces verde-amarelos nos quais a letra da canção se encontra inscrita fragmentadamente, o artista e cenógrafo Gabriel Vilella cria uma ilustração de leitura imediata. O tacho de cobre, tradicionalmente utilizado por doceiras em várias regiões do Brasil, representa uma tradição nacional. Especialmente na região Centro-oeste, a fabricação de doces em tachos de cobre representa um costume de famílias tradicionais. Não é tarefa difícil associar esse costume tradicional a outro costume relativo ao tratamento dado às mulheres em contexto social em que vigora o patriarcado: a exploração do seu trabalho. A princípio, a ilustração de Gabriel Vilella evoca memórias afetivas em relação ao feminino no imaginário brasileiro, em que a doçura e o acolhimento de avós, mães e tias se refletem nesse tacho cheio de doces coloridos, à disposição da família. Porém, os fragmentos da letra inscritos nos doces remetem à canção e à denúncia da submissão e dos abusos suportados pelas mulheres brasileiras no ambiente doméstico. Ambiente no qual tantas vezes o seu acolhimento e afeto são retribuídos com descaso, mentiras, falsas promessas e abandono.



Figura 22 – Com açúcar, com afeto (Gabriel Vilella)

Além disso, há também a mulher que, como na canção “Feijoada completa,” fica recebendo ordens dentro desse ambiente e atendendo aos amigos do marido. Composta por

quatro estrofes de sete versos, o primeiro verso de cada estrofe, reiteradamente, se vale do vocativo “mulher” para antecipar as reações dela: “você vai gostar,” “não vá se afobar” ou para dar uma ordem: “você vai fritar” e “depois de salgar.” O último verso de cada estrofe repete a expressão popular: “e vamos botar água no feijão”, único momento que o marido se inclui nas ações de preparo da feijoada completa e que é utilizada para enfatizar a agilidade que ele espera dela na realização desses trabalhos.

A canção, de 1977, foi encomendada por Hugo Carvana para o filme “Se segura, malandro”. A intenção era obter uma música que sugerisse uma festa política realizada em decorrência da expectativa de anistia e o retorno ao estado de direito, resultado de lutas dos movimentos sociais organizados. “Como se esperavam para a festa muitas bocas – exilados e, sobretudo, o povo marginalizado –, era necessário ‘botar água no feijão.’” (HOMEM, 2009, p. 159). Em relação à condição feminina na sociedade brasileira, a letra faz uma espécie de denúncia bem humorada do desequilíbrio de tarefas concernentes ao homem e à mulher no ambiente doméstico. Seguindo a linha do humor, o cineasta Roberto Berliner ilustra a canção com uma imagem-rótulo intitulada “Redondo.”



Figura 23 – Redondo (Roberto Berliner)

A partir da colagem de uma fotografia que destaca uma protuberante barriga masculina visualizada no vão de um rótulo de cerveja, Berliner provoca o imaginário brasileiro e sintetiza nessa imagem o discurso do desequilíbrio de compromisso com as tarefas domésticas entre homens e mulheres. As reflexões que a imagem e a canção suscitam são percebidas de acordo com os referenciais culturais e psicológicos relativos à *intention lectoris*, conforme mencionados por Cyntrão (2014, p. 47): “na eleição das letras da MPB como objeto de análise do simbólico que constitui o imaginário brasileiro.” A imagem de homens sentados em frente à TV, tomando cerveja e conversando com amigos, enquanto mulheres cozinham, limpam e organizam a casa é frequente em nossa sociedade. A ilustração de Berliner dialoga com a canção de maneira bem humorada e parece nos colocar diante do buraco de uma fechadura a observar a imagem da voz masculina que promove a festa para os amigos, mas se esquece de incluir a mulher na festa, dispensando a ela tratamento semelhante a uma serviçal.

FEIJOADA COMPLETA

Mulher

Você vai gostar
Tô levando uns amigos pra conversar
Eles vão com uma fome que nem me contem
Eles vão com uma sede de anteontem
Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão
E vamos botar água no feijão

Mulher

Não vá se afobar
Não tem que pôr a mesa, nem dá lugar
Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto
E prepare as linguiças pro tiragosto
Uca, açúcar, cumbuca de gelo, limão
E vamos botar água no feijão

Mulher

Você vai fritar
Um montão de torresmo pra acompanhar
Arroz branco, farofa e a malagueta
A laranja-bahia ou da seleta
Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão
E vamos botar água no feijão

Mulher

Depois de salgar

Faça um bom refogado, que é pra engrossar
Aproveite a gordura da frigideira
Pra melhor temperar a couve mineira
Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão
E vamos botar água no feijão

Outra canção que retrata a mulher nesse ambiente doméstico é “Cotidiano,” de 1971, cujo título diz muito das características que os estudiosos de sua poética verificam como “relatos acontecimentos” e canções em forma de crônicas. Sendo essa característica bastante discutida por Aguiar⁸⁴ na tese que analisa as canções de Chico não apenas no sentido de retratarem o cotidiano, como também por avaliarem o dia a dia da sociedade brasileira. A letra de “Cotidiano” remete a uma vida experimentada em ciclos contínuos que o eu poético gostaria de quebrar, mas vê-se inserido novamente ao ciclo pela mulher que o envolve nas tramas de um cotidiano cômodo. A canção é considerada por Aguiar como crônica de um casal desolado pela rotina da vida adulta. A letra destaca o acontecimento corriqueiro, comum na vida a dois e a acomodação a essa rotina.

Tanto na letra como na melodia, verifica-se a ideia de ciclo e invariabilidade. Na melodia, a invariabilidade é percebida pela toada contínua em que início e fim se confundem. O ciclo é marcado na letra pelas representações do decorrer do dia em manhã, tarde e noite. Aliás, a vida cíclica já é algo bastante evidente da condição feminina. Mas o eu poético masculino da canção parece desconsiderar isso e mostra uma mulher inacreditavelmente linear. Isso se deve à intenção manipuladora dessa mulher em manter o homem vinculado a ela, interessado em suas manifestações afetivas, nos cuidados e no amor eterno que ela jura manter por ele. Diferentemente do personagem masculino de “Com açúcar, com afeto,” o homem nessa canção retorna todos os dias para casa no horário certo e, embora desejasse poder parar e, talvez, ter uma vida com mais emoção, ele se cala e segue assim por puro comodismo.

Entretanto, o protagonista de “Cotidiano” não se sente satisfeito e nem demonstra interesse em retribuir os esforços da mulher para manter o relacionamento. Ele permanece porque precisa continuar levando a vida que, possivelmente, tem sido pesada para ele. E, sem nenhuma emoção, ele relata o cotidiano enfadonho, desde a sua dificuldade em despertar tão cedo pela manhã, (às seis horas) tendo de ser sacudido por ela, até os momentos íntimos noturnos em que ela se mantém desperta e disponível a qualquer hora. Ela se faz necessária e

⁸⁴ AGUIAR, Miriam Bevilacqua. Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. 2014. 240 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo-SP, 2014.

pontual, ajudando-o a acordar, oferecendo o café da manhã, almoço e jantar. Demonstra preocupação com a vida dele: “Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar,” embora ele não a julgue especial por causa disso, afinal, são “essas coisas que diz toda mulher.”

Numa sociedade em que as mulheres dependem dos homens para garantir o seu sustento, inclusão social e alguma proteção, ser abandonada por eles se torna algo muito ameaçador e tenso. Então, temendo que um dia ele finalmente decida abandoná-la, lembra-o todos os dias que o espera “pro jantar”. Ansiosa e aflita, porque pressente que algum dia ele possa se cansar dessa vida, ela o espera no portão e o “beija com a boca de paixão.” Assim, toda noite essa mulher precisa quase que implorar para ele não se afastar e, no dia seguinte, começa novamente o seu esforço em mantê-lo consigo. O desequilíbrio é evidente, ela sente pavor em perdê-lo, enquanto ele apenas se sente sufocar em meio a tanta atenção e cuidados. Um retrato enfadonho de uma sociedade que padronizou comportamentos, relegando à mulher a condição de “dona de casa,” completamente dependente do marido. E, ao homem, a condição de provedor, retido na vida por obrigações contraídas socialmente das quais ele já não pode escapar sem se sentir culpado.

Com diversas fotografias Polaroid unidas por material metálico, a artista gráfica Eliane Stephan rompe com a ideia de monotonia da canção. Dispostas de maneira diversificada e sem um padrão exato, as fotografias conseguem realçar um significado novo à canção, um significado de convergência. Estudante da primeira turma do curso de Comunicação Visual e Desenho Industrial da PUC-RJ, Eliane Stephan chegou a cursar Letras, conforme informações do site Designer gráfica.⁸⁵ Atualmente trabalha com design editorial, tendo iniciado o seu percurso profissional como designer no escritório de Aloísio Magalhães e o PVDI, no Rio de Janeiro. Também participou do *Grapus*, grupo de artistas gráficos franceses, em Paris. Sua ilustração para “Cotidiano”, por meio das polaroides, remete à ideia de convergência, sendo este um dos significados da origem da palavra: polarizar.

As fotografias instantâneas polaroid receberam esse nome devido à marca registrada da *Polaroid Corporation*, em referência a um tipo de plástico que serve para polarizar a luz. A empresa inventou sua primeira câmera fotográfica comercial no mesmo período que começou a fazer o plástico para polarizar a luz, então a câmera que eles construíram se chamou Câmera Polaroid. Utilizando-se de filmes compostos por uma substância anisotrópica, ou seja, que impõe maior resistência à passagem da luz numa direção do que na outra, a função dos

⁸⁵ <http://designergrafica.info/portfolio/eliane-stephan/> Acesso em 07/jul/2019

polaroides é polarizar linearmente a luz. Esse processo faz o campo elétrico associado vibrar numa única direção. Em sentido análogo, a palavra polarizar significa⁸⁶

1. Atrair algo para um polo, centralizar, focar, fazer depender unicamente de algo, interligar tudo a...
2. Estabelecer dois polos opostos. "Também se usa o termo para se referir ao fato de certas questões ou discussões estarem sendo voltadas para apenas dois lugares, ou dois pontos de vista", dois polos opostos.

Considerando-se esses conceitos, as imagens instantâneas de Stephan formam uma metáfora com o sentido de crônica do cotidiano percebido na canção. Além disso, também comporta os sentidos da polarização que a mulher realiza no ambiente doméstico, fazendo tudo convergir para ela. Em oito carreiras compostas por quantidades diferentes de fotografias alinhadas de forma assimétrica, os instantâneos expostos mostram a passagem do tempo marcado pela monotonia, mas não invariável. Na primeira carreira de imagens há apenas uma janela com persianas semiabertas, enquadrada em diferentes ângulos e com diferentes incidências de luz, denotando o passar do dia. A segunda carreira destaca detalhes em ambiente escuro, como sapatos, roupas, um quarto, enquanto na terceira retorna à janela, o ambiente escuro e aparece a silhueta de uma mulher. A mulher vai se delineando pela incidência da luz na quarta carreira de imagens, em que parte do seu corpo aparece no espelho, depois, a escovar os dentes, em seguida as imagens apresentam objetos do cotidiano dela, como maquiagens, espelho e, enfim o rosto da mulher sorrindo.

A janela com persianas retorna no ponto central da obra, quinta carreira de imagens, com novos ângulos e em estágios que sugerem a sua abertura com o decorrer do dia. Então, na sexta carreira têm-se xícaras e outros elementos que remetem a uma mesa posta para o café da manhã, bem como a confusão a ser organizada e limpa após esse momento. A sétima carreira concentra-se num vaso de flores focalizado com diferentes efeitos de zoom. E a ilustração se encerra com imagens em gradação de sombras escuras, até formar luzes com alusão ao amanhecer e finalizar com uma imagem totalmente branca: excesso de luz.

Apesar de as imagens evocarem temas como cotidiano e monotonia, no conjunto, a ilustração rompe com essa ideia e também com a sensação de invariabilidade e ciclo contínuo que a letra e a melodia sugerem. A ilustração promove o encerramento do ciclo e lança a ideia para o novo, para a força da iluminação que cega e, assim, permite aflorar novos sentidos ou absolutamente sentido algum. A alteridade, o Rosto com ou sem definição de gênero pode ser

⁸⁶ <https://www.dicionarioinformal.com.br/polarizar/> Acesso em 07/jul/2019

atribuído a uma palavra, um verso, uma estrofe, como também pode ser atribuído à melodia. Em qualquer uma das imagens fotográficas pode ser encontrado o *punctum* ou em nenhuma delas. E a imagem final remete exatamente a essa ideia de infinito que existe na concepção de Rosto.



Figura 24 – Cotidiano (Eliane Stephan)

Seguindo nesse sentido de infinito, a canção “Mil perdões” não define o gênero da voz poética, podendo ser interpretada nos polos Eu-Outro indefinidos ou se polarizar para um gênero específico. “Mil perdões” foi composta em 1983, para a trilha sonora do filme *Perdoame por me traíres*, de Braz Chediak. O filme, por sua vez, é adaptação de uma peça de teatro de Nelson Rodrigues. Interessante a história revelada por Wagner Homem (2009, p. 219) sobre a composição. Segundo o autor, Chico recusara convites para compor para peças do famoso teatrólogo porque, em sua coluna do jornal *O Globo*, Nelson Rodrigues costumava tecer críticas a seus amigos e ainda a usava em defesa da Ditadura e para atacar seus opositores. Entretanto, tempos mais tarde, Nelson Rodrigues acabou também se tornando indiretamente vítima do regime de exceção, quando seu filho foi preso por pertencer ao MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), sendo que só não foi morto devido à intercessão do pai junto às autoridades que mantiveram seu filho preso por sete anos. A canção “Mil perdões” foi composta a pedido do filho de Nelson Rodrigues após deixar a prisão e se tornar amigo de Chico.

Como se fosse um bilhete inusitado e confuso de oferecimento de perdão, feito com tinta acrílica sobre folha de jornal e papel voile, o artista construtivista Luciano Figueiredo ilustra a canção com um poema-objeto, compreendido conforme o seguinte viés:

Na interseção da poesia e das artes plásticas, ou como uma extensão visual, objetual da poesia, o poema-objeto vê dividida a sua natureza e compartilhada a sua prática pelas duas disciplinas, sendo seus artistas das duas áreas: poetas ou artistas plásticos. [...] Ele faz parte da emancipação das formas de representação da arte do século XX. O poema-objeto parte de uma reflexão analógica, de escuta de analogias no campo da expressão da poesia e do objeto. (BARJA, 2008, p. 29)

Assim, em analogia com a expressão da letra poética, o poema-objeto de Luciano Figueiredo ilustra um oferecimento de perdão em letras confusas e desenhos que podem aludir a significações diversas. As próprias letras podem guardar significados figurativos ou abstratos distanciados da expressão escrita em Língua Portuguesa. O ritmo visual da obra é orientado por folhas de jornal e quadrados de voile, colados uns aos outros, de forma intercalada, sobre os quais há cortes e dobras em que surge a expressão “Te perdo” e a figura de uma seta. A dubiedade relativa ao gênero de quem oferece o perdão é mantida na imagem, embora seja possível alguma especulação a partir das figuras que supostamente se formam nos desenhos das letras e das dobras dos papéis.

Na letra poética, o diálogo com a temática das canções anteriores: “Com açúcar, com afeto”, “Feijoada completa” e “Cotidiano” se faz perceber devido aos motivos do perdão se

darem pelos excessos cometidos por alguém que ama demais. Retomando à imagem de Stephan, o excesso de luz ofusca a visão. Quanto à voz poética, a *intention operis* deixa pistas que nos permitem atribuí-la ao gênero feminino, devido às expressões “ergueres a mão”, “bateres em mim”, “rodar exuberante e me perder de ti”. E, sem perder de vista a informação de que a canção foi originalmente escrita para o filme “Perdoa-me por me traíres”, em que o personagem Gilberto isenta a esposa de qualquer culpa e, inclusive, assume para si a culpa de ter sido traído, buscamos mais uma inferência ao gênero masculino da voz poética.

Além disso, a *intention lectoris* desse capítulo nos direciona a olhar essa canção na perspectiva feminina, em diálogo com as canções analisadas anteriormente. Sendo assim, justamente devido à abertura a pontos de vista diversos que as canções de Chico costumam promover, direcionamos nosso ponto de vista a perceber uma voz poética feminina que remete ao imaginário cultural que polariza comportamentos típicos de homem/mulher. Essa escolha não invalida outros tipos de interpretação e atribuição divergente de gêneros. Toda leitura pressupõe uma localização histórica e cultural do leitor, mas também o seu horizonte de expectativas, suas representações, valores e o imaginário em que se insere.

Retornando a Lévinas, na leitura de (MENEZES, 2008, p. 229): “Falaremos aqui de uma escritura feminina, porque em seu silêncio deixa o Outro falar – linguagem do inaudível, linguagem do inaudito, linguagem do não-dito. Escritura”. Esse entre-lugar que possibilita a coexistência de espaços outros é a abertura à alteridade. Porquanto o sentido de culpa pela traição é invertido, o sentido de amor também o é. Esse sentido de amor ofertado e não correspondido; de esforço cotidiano em manter o apaixonamento, diante da indiferença; da atenção dispensada aos amigos, enquanto há exploração do acolhimento e hospitalidade, vai desembocar na inversão de causa e de efeito da canção “Mil perdões.” A traição irrompe do cenário doméstico de opressão, ciúmes e agressões. E junto com essa inversão de causa e de efeito, há o prenúncio de uma libertação da mulher. Se, em seu silêncio deixava o Outro falar, agora ela quer dar voz a sua alteridade que a liberta do ambiente doméstico e lhe permite ser infinitamente.

MIL PERDÕES

Te perdoo
Por fazeres mil perguntas
Que em vidas que andam juntas
Ninguém faz
Te perdoo

Por pedires perdão
Por me amares demais
Te perdoo
Te perdoo por ligares
Pra todos os lugares
De onde eu vim
Te perdoo
Por ergueres a mão
Por bateres em mim
Te perdoo
Quando anseio pelo instante de sair
E rodar exuberante
E me perder de ti
Te perdoo
Por queres me ver
Aprendendo a mentir
Te perdoo
Por contares minhas horas
Nas minhas demoras por aí
Te perdoo
Te perdoo porque choras
Quando eu choro de rir
Te perdoo
Por te trair

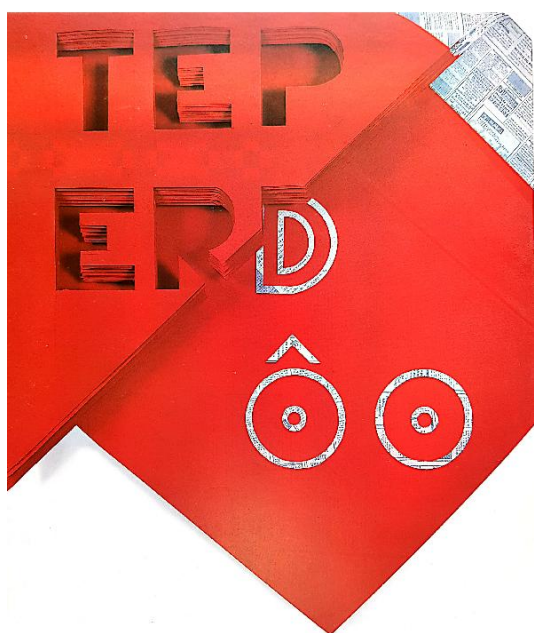


Figura 25 – Mil perdões (Luciano Figueiredo)

Nessa perspectiva de análise, “Mil perdões” encontra-se no entre-lugar, representa uma transição progressiva da mulher submissa aos preceitos machistas para outra mulher, aquela que rompe, sem hesitar, com toda forma de domínio patriarcal e assume o controle de sua própria vida, responsabiliza-se por suas escolhas e busca a sua independência. Canções como *Olhos nos olhos*, *Folhetim*, *A Rita e Viver do amor* fazem parte desse contexto. “Olhos nos olhos”, como já foi observado,⁸⁷ retrata justamente esse processo de transição em que a mulher, no início, mostra-se insegura diante do abandono masculino: “Quando você me deixou, meu bem/ Me disse pra ser feliz e passar bem/ Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci/ Mas depois, como de costume, obedeci.”

A imagem poética nesse momento é da mulher obediente, submissa, enlouquecida com o abandono daquele que julgava ser o seu esteio. Mas nos versos seguintes ela cresce, toma as rédeas da própria vida e, para surpresa do homem que, ironicamente, lhe desejou felicidade sem acreditar que ela poderia ser capaz de ser feliz em sua ausência, ela se mostra não apenas capaz disso, mas de ser ainda mais feliz sem ele: “olhos nos olhos, quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você eu passo bem demais.” E, sentindo-se no mesmo nível, o interpela: “Olhos nos olhos, quero ver o que você diz/ Quero ver como suporta me ver tão feliz.” Em diálogo com as mulheres de “Com açúcar, com afeto,” “Feijoadada completa” e “Cotidiano” não fica difícil imaginar que essa mulher está falando a verdade quando diz isso.

E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porquê
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você

Apesar de tudo isso, ainda hoje muitos não acreditam que essa mulher esteja sendo sincera e, na sua *intention lectoris*, buscam ultrapassar a *intention operis* para encontrar aí uma mulher vingativa que não superou verdadeiramente e quer apenas rever o homem que a rejeitou. Aqui talvez funcionasse o jargão: “ser feliz é a melhor vingança.” Depois de tanto tempo sendo subjugada e vivendo uma vida infeliz, quem não estaria ansiosa para encarar o opressor nos olhos e ver a sua reação?

De outro modo, a canção “Folhetim” traz uma mulher que parece, à primeira vista, muito submissa: “Sou dessas mulheres/ Que só dizem sim.” Mas, a nível melódico, já é

⁸⁷ Páginas 126-129.

possível perceber as primeiras camadas de uma mulher extremamente sedutora. A construção das duas primeiras estrofes com variações dos fonemas constritivos fricativos alveolares /s/ e /z/ confere um tom de sussurro à voz, causando impressão provocativa e sensual, como também a sensação de curiosidade pela possível confissão de um segredo. A confissão chega a ser surpreendente. Na voz de Gal Costa, é um doce agrado aos ouvidos, harmonia perfeita com a sensualidade sonora da letra. Em notas de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello:

Mesmo antes de terminá-la, para uma personagem da “Ópera do Malandro”, Chico já pensava em entregá-la a Gal Costa para gravar. Assim aconteceu, com Gal cantando-a acompanhada por músicos como Wagner Tiso, Perinho Albuquerque, autor do arranjo, e Jorginho Ferreira da Silva, em criativa intervenção ao sax-alto.⁸⁸

Essa mulher independente e desapegada emocionalmente do homem causa algum espanto e não é facilmente aceita na sociedade patriarcal. Esse tipo de mulher livre, que aceita qualquer proposta para satisfazer a si própria (Uma noitada boa, um cinema, um botequim), acaba sendo confundida com uma prostituta. Composta originalmente para a peça “A ópera do malandro” (1977), “Folhetim” foi música-tema das prostitutas do cabaré onde ocorrem algumas cenas da peça. Devido a isso, o eu poético da canção é constantemente assimilado à figura da prostituta. Porém, a *intention operis* não traz indícios claros de que se trata desse tipo de mulher. Na ótica patriarcal, uma mulher como essa da canção está a serviço da satisfação das vontades de quem a contrata, pois, como uma prostituta, ela se compromete em dizer o que o cliente deseja escutar em troca de pagamento.

De outra perspectiva, é possível encontrar nessa canção uma mulher que não é exigente e nem nutre grandes expectativas em relação ao que o homem pode proporcionar a ela. O uso da conjunção “se” para expressar condição, denota que o seu prazer não está em receber presentes ou qualquer tipo de pagamento: “E, se tiveres renda/ Aceito uma prenda/ Qualquer coisa assim”, mas na sensualidade e sedução, na vivência livre da sua sexualidade com quem ela desejar, independentemente de condição social e econômica. Ela é uma mulher que provoca o ego do parceiro, dizendo palavras que elevam sua autoestima e aguçam a sua virilidade: “E te farei vaidoso, supor/ que és o maior e que me possuis.” Além disso, é uma mulher honesta que deixa claro ao parceiro as suas intenções voláteis:

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte

⁸⁸ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_folhetim.htm. Acesso em 10/jul/2019.

Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

A mulher de “Folhetim” estaria entre aquelas consideradas “piranhas” no estudo *Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular*, do sociólogo Manoel Berlinck (1976, p. 102). Nesse estudo, o sociólogo verifica a predominância de três tipos de mulher nas letras de samba, as quais ele classificou como “doméstica”, “piranha” e “onírica.” Contrapondo-se aos ideais de submissão, abnegação, conformismo e domesticidade da sociedade patriarcal em relação à mulher, encontra-se a “piranha,” ou seja, aquela que causa uma ruptura com esses ideais, desestruturando a ordem e o domínio masculino. Quanto à idealização estereotipada e irreal da mulher perfeita, verifica-se na mulher onírica. Enquanto a doméstica, segundo ele, corresponde “a uma determinada ordem social que se fundamenta na repetição e na padronização das ações sociais que são reguladas por normas institucionalizadas e que se expressam na domesticidade, [...] naquilo que se denomina de cotidiano” (BERLINCK, 1976, p. 103), a “piranha” é a que resiste à normatização.

O termo popular “piranha”, adotado na classificação de Berlinck, representa a mulher que se liberta de certas convenções morais e sexuais, rompendo com o padrão de comportamento esperado dela na sociedade patriarcal. Essa mulher acaba sendo nivelada à categoria de prostituta e, mesmo que não o seja no sentido sexual do termo, a comparação permanece no sentido de que ela corrompe aquilo que uma sociedade machista avalia no comportamento de uma mulher. De modo bastante esquemático, a classificação de Berlinck para a representação da mulher na nossa música popular em doméstica, piranha e onírica atravessa o imaginário cultural Ocidental.

A representação imagética de “Folhetim” feita pelo artista multimídia Luiz Zerbini apresenta um buquê de rosas e um cartão. Essa imagem está arraigada, no imaginário ocidental, como forma de um homem cortejar uma mulher. E, sendo vermelhas as rosas, sugerem paixão e desejo. Entretanto, as rosas também são representativas da fugacidade da vida, dos amores, da beleza. Elas tornam presente, de forma concreta, o tipo de vínculo que essa mulher busca com seus parceiros: apaixonante, porém fugaz. O buquê de rosas acompanha o sentido de prenda de pouca durabilidade e baixo valor financeiro daquelas sugeridas pela mulher: “uma pedra falsa”, “um sonho de valsa”, “um corte de cetim”. E o

cartão justifica a retribuição singela e impessoal: “Por todas as coisas lindas que você sussurrou no meu ouvido, principalmente as mentiras.”



Figura 26 – Folhetim (Luiz Zerbini), buquê de rosas

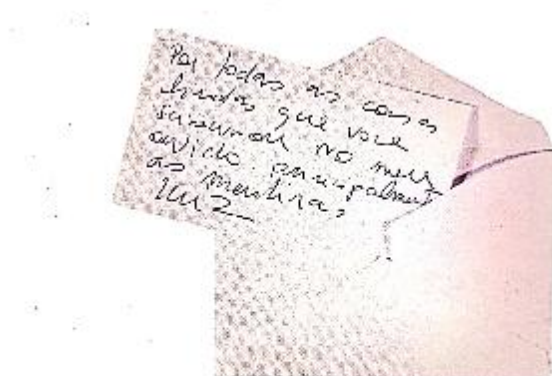


Figura 27 – Folhetim (Luiz Zerbini), cartão

Na dimensão do *dito* e do *dizer*, a frase que acompanha o cartão de Zerbini favorece o *dizer*. Ele traz o ponto de vista daquele que foi interpelado, apresenta uma resposta possível à interpelação da mulher: “Se acaso me quiseres/ Sou dessas mulheres/ Que só dizem sim”. E transpõe para o concreto aquilo que antes estava expresso em versos: a figura da prenda. Uma prenda impessoal porque carrega o peso de enunciados que vêm sendo ditos desde épocas anteriores e agregou, com isso, tantos sentidos do imaginário cultural ao qual está inserida que deixou de ser única, especial. A prenda está dita na canção e na imagem do buquê, mas o bilhete deixado junto com as rosas, em forma de cartão, nos lança à dimensão do *dizer*, ou seja, uma resposta ao que foi dito.

O buquê de rosas traz o enunciado implícito da necessidade e do desejo alijados de sua raiz e, por isso, limitados em nutrição e vida. Em contraposição, o bilhete agradece “as coisas lindas sussurradas ao ouvido, principalmente as mentiras.” Justamente as mentiras são as que nutrem e dão vida à relação erótica nesse caso. Como as rosas, as mentiras não têm raízes para manter a nutrição e a vida, mas podem durar por uma noite. Dessa forma, buquê e cartão são agrupados na mesma categoria de objetos. E se, aparentemente, no imaginário cultural ocidental, essa mulher que se oferece se rebaixa à categoria de objeto, no momento da relação sensual e erótica o seu rosto feminino é descoberto: inexato, confusamente obscuro e fugidio.

A carícia como a forma de os amantes se buscarem é feita de necessidade e desejo. Do mesmo modo que o amante visa à satisfação, quando se depara com o feminino percebe algo que vai além da necessidade e da consumação de uma necessidade. A Amada, rosto feminino, não é objeto, nem fonte de conhecimento, pois se apresenta fugindo à luz, retirando-se, se fazendo ausente. A relação erótica se aproxima, desse modo, da obscuridade do Il y a, como se a noite percorresse a inexatidão do Feminino, que não pode ser traduzido pelo “dito”, palavra sempre representativa. O Rosto feminino carregaria em si mesmo um Dizer. A carícia busca profanar esse Dizer, tocar o intocável, trazer à luz o que só pode se mostrar na noite. (MENEZES, 2008, p. 28)

Como todo Rosto, o feminino carrega em si mesmo um dizer, é inapreensível. Categorizar a mulher como um objeto, enquadrá-la nas categorias doméstica, onírica e piranha como, de fato é artifício do imaginário cultural brasileiro refletido nas nossas canções populares, é o tipo de “carícia que busca profanar esse *Dizer*, tocar o intocável, trazer à luz o que só pode se mostrar na noite.” O eu poético feminino da canção “Folhetim” escapa a essa categorização. Afinal, quem é essa mulher? “Será que ela é moça?/ Será que ela é triste?/ Será que é o contrário?/ Será que é pintura/ O rosto da atriz?” A mulher de “Folhetim” é o enigma

da alteridade, o *Dizer* infinito. Portanto, podem dizer sobre ela que se trata de uma prostituta, podem agrupá-la como piranha, pode ser tratada como mulher-objeto. Por outro lado, pode ser vista como empoderada, feminista, livre. Seja como for, ela escapa porque é Rosto.

FOLHETIM

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

É possível fazer uma analogia entre “Folhetim” e outra canção de Chico, “Viver do amor” (1977), com transposição visual de Anna Muylaert, cineasta nascida em São Paulo, em 1964. Muylaert participou como roteirista das equipes de criação dos programas *Mundo da Lua* (1991) e *Castelo Rá-tim-bum* (1995) da TV Cultura, *Disney Club* (1997), do SBT, e *Um menino muito maluquinho* (2006), da TVE Brasil. Em 2015, dirigiu o filme de longa metragem *Que Horas Ela Volta?* – premiado no Festival de Sundance, nos Estados Unidos e no Festival de Berlim, na Alemanha. Para o projeto *A imagem do som de Chico Buarque*,

Muylaert apresenta um relicário com uma boneca tipo Barbie rodeada de bombons sonho de valsa, rosas, fitas, entre outros elementos. Nas duas portas do relicário, destaca-se uma fotografia de Chico Buarque, sendo que na porta da esquerda⁸⁹ há imagens de dinheiro, moedas, baús e um jatinho. Na outra, a da direita, as imagens são de rosas coloridas armas e maçãs. A analogia com “Folhetim” se deve, entre outros fatores, à figura da mulher que usa o corpo como moeda de troca, seja por dinheiro ou por algum tipo de “prenda,” embora não identificamos a mulher de “Folhetim” como prostituta, no sentido popular da palavra. Na imagem de Muylaert, o relicário ornado com rosas e sonhos de valsa promove o diálogo entre as obras intermídia.



Figura 28 – Viver do amor (Anna Muylaert), relicário fechado

⁸⁹ Tomando-se o observador como referência.



Figura 29 – Viver do amor (Anna Muylaert), relicário aberto

A figura da boneca com as mãos postas e trajando-se entre o erotismo e a devoção (devido, por exemplo, ao véu na cabeça) confunde o observador pelo teor de contradição do conjunto de imagens em suas dualidades e paradoxos de representação social. Os relicários, ou capelinhas, como são popularmente conhecidos no interior do Brasil, são usados para guardar relíquias e imagens de santos. Muylaert aprisiona a imagem feminina num relicário confuso e ambíguo, carregado de símbolos do imaginário cultural brasileiro e do próprio canção de Chico.

A imagem de Muylaert remonta às indagações: “Olha/ Será que é de louça/ Será que é de éter/ Será que é cenário”. Porém, quanto à letra da canção “Viver do amor,” não há tanto espaço para dúvidas: trata-se de uma mulher que faz da venda do corpo o seu ofício. Com esse comércio, podemos entender nas entrelinhas da *intention operis* que ela é uma prostituta. Apesar do eufemismo do primeiro verso, que se utiliza da palavra “amor” para designar a cobrança por atos sexuais, temos aqui uma mulher a explicar a prostituição como um ofício.

Se a imagem de Muylaert forma um paradoxo das representações sociais da mulher, o paradoxo da canção se compõe logo nos primeiros versos: Pra se viver do amor/ há que se esquecer do amor. A atividade de prostituição segue sendo comparada ao trabalho de um operário qualquer. Mais especificamente na segunda estrofe há a explanação de como o corpo prostituído deve ser explorado para fins econômicos. Portanto, as indagações que porventura possam surgir sobre essa mulher encontram uma resposta rápida: trata-se de uma prostituta.

Como resposta às expressões populares que designam prostitutas como “mulheres de vida fácil” e “vagabundas,” a canção diz que “o amor não é um ócio.” E, como toda atividade laboral e mercantilista, exige sacrifícios. A voz poética explica que é preciso penar, apanhar, sangrar e suar “como um trabalhador.” Além disso, na sua ótica, as atividades de exploração do sexo não podem ser consideradas um vício, já que exigem sacrifício digno, pela nobreza de sua dedicação. Dedicação que chega a ser comparada a de um sacerdócio, tamanhas as exigências, sacrifícios e nobreza do ofício. Portanto, mais uma vez há na canção um proposital redirecionamento do olhar, destacando aquele de menos visibilidade social, o da própria pessoa que exerce a atividade de prostituição. E, embora se trate de uma pessoa ficcional, é exatamente o acabamento estético dessa personagem que leva o espectador comum a dar-lhe ouvidos. Ela o conclama a compreender a realidade laboral de uma prostituta e a enxergá-la como alguém que exerce um ofício considerado, se por ninguém mais, ao menos por ela mesma, como um ofício digno.

1ª versão*	2ª versão*
Pra se viver do amor	Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor	Há que esquecer o amor
Há que se amar	Há que se amar
Sem amar	Sem amar
Sem prazer	Sem prazer
E com despertador	E com despertador
- como um funcionário	- como um funcionário
Há que penar no amor	Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor	Pra se ganhar no amor
Há que apanhar	Há que apanhar
E sangrar	E sangrar

<p>E suar Como um trabalhador</p> <p>Ai, o amor Jamais foi um sonho O amor, eu bem sei Já provei E é um veneno medonho</p> <p>É por isso que se há de entender Que o amor não é um ócio E compreender Que o amor não é um vício O amor é sacrifício O amor é sacerdócio Amar É iluminar a dor - como um missionário</p> <p>Para a peça Ópera do malandro 1977-1978*</p>	<p>E suar Como um trabalhador</p> <p>Ai, o amor Jamais foi um sonho O amor é feroz Faz em nós Um estrago medonho</p> <p>É por isso que se há de entender Que amar não é um ócio Se precaver Que amar não é um vício Amar é um sacrifício Amar é um sacerdócio À luz do abajur</p> <p>É por isso que se há de entender Que amar não é um ócio Se precaver Amar não é um vício O amor é um nobre ofício O amor é um bom negócio</p> <p>Para o filme Ópera do Malandro de Ruy Guerra 1985*</p>
---	---

Encerrando esse subtítulo, apreciamos a intermedialidade de imagem e canção em “A Rita”, samba de 1965, primeiro álbum do compositor. Aqui, mais uma vez, a imagem traz diálogos com outras composições de Chico. Com uma fotografia que remete a um transplante de coração, de Alexandre Sant’Anna, cineasta e fotógrafo nascido em 1955 no Rio de Janeiro,

sintetiza em imagem a sensação de dilaceramento sugerido na letra. Além disso, propicia o diálogo com outra canção de Chico, em parceria com Francis Hime e que trata do mesmo tema: “Trocando em miúdos,” do álbum *Chico Buarque*, de 1978. As duas canções têm em comum um sujeito masculino arrasado diante do fim de um relacionamento amoroso. E com o décimo terceiro verso da quarta estrofe “Meu peito tão dilacerado,” a canção “Trocando em miúdos” forma uma imagem dramática, porém bastante significativa desse sentimento, que a fotografia de Alexandre Sant’Anna expõe.

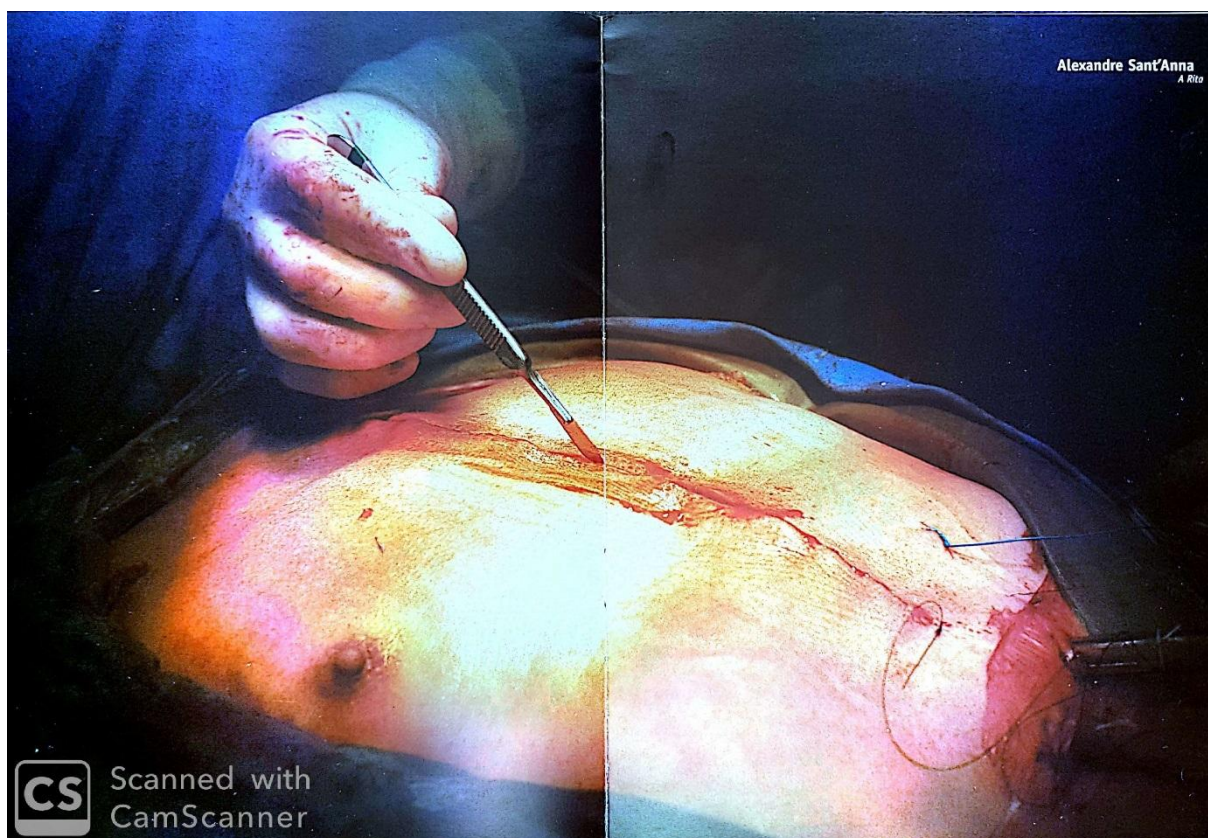


Figura 30 – A Rita (Alexandre Sant’Anna)

Entretanto, contrariamente à canção “Trocando em miúdos”, a personagem Rita é apresentada como uma mulher ativa, que “leva”, atitude constatada pela repetição da forma verbal “levou”, associada primeiramente às boas emoções do eu poético (meu sorriso, meu assunto, o que ele tinha no peito: o coração) e, depois, a “bens” materiais (imagem de São Francisco, o disco de Noel, seu retrato, seu trapo, seu prato). Diferente da mulher submissa e resignada de “Cotidiano” e de “Com açúcar, com afeto”, a Rita é aquela que promove uma cisão: imagem sobressalente na fotografia. Ela rompe com a idealização da mulher onírica e abdica da sua condição doméstica. Ela não pode ser chamada de “piranha,” nem levou dinheiro, já que não tinha, ou seja, ela não estava com esse parceiro por interesses econômicos

como poderia alguém supor. Difícil categorizar a Rita, essa mulher multifacetada que pode se desdobrar em tantas outras da obra de Chico.

Em “A Rita” não existe declínio: a mulher que sai levando objetos e sentimentos, não se submete nem é vítima das emoções. Ela mata o amor “de vingança,” e sua ausência é sentida como uma fratura, que desestabiliza o parceiro. (FERNANDES, 2013 p. 375)

Nesse sentido, a fotografia apresenta bem o momento sofrido pelo eu poético como essa fratura, essa cisão que lhe causa dor, “perdas e danos.” Embora os objetos que ela leva são os seus próprios pertences, identificados no oitavo verso da primeira estrofe pelo pronome possessivo “seu” (seu retrato, seu trapo, seu prato), o eu poético se insurge contra aquilo que, aparentemente, era de pertencimento dúbio, já que não está identificado por pronome possessivo, mas apenas pelos artigos indefinidos “uma,” “um:” “Uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel”. Fora isso, ele tem a reclamar os prejuízos sentimentais que sofreu com a ruptura: “sorriso”, “assunto”, “planos” e “enganos.” E, além desses elementos que talvez ele pudesse conseguir recompor, a Rita ainda lhe causa danos irreparáveis, como a perda da sua inocência e o seu embrutecimento, inferidos nos versos: “Os meus vinte anos/ O meu coração”.

Contudo, a canção apresenta somente a perspectiva masculina, tendo de ficar a cargo do imaginário e do dialogismo com outras canções e imagens as possíveis intenções da Rita. Claro que a canção deixa pistas, sendo possível inferir tais intenções em versos como os que apontam para o sorriso dela ao abandonar o parceiro, que ela vai feliz. E também nos versos em que ele afirma, de maneira contundente, que ela matou o amor por vingança. Então, ele admite a vingança, logo admite que suas atitudes possam ter justificado a decisão dela. Mas a vingança é sentida de uma forma tão cruel e desproporcional pelo eu poético, que ele lamenta por ela não ter deixado nem herança, ou seja, imagem da ruptura total, destruição de qualquer vínculo. E, como se não bastasse, leva a sua juventude (“os meus vinte anos”), a sua afetividade (“o meu coração”) e a inspiração (“Me deixou mudo/Um violão”).

A RITA

A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela

O que me é de direito
E Arrancou-me do peito
E tem mais
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
Que papel!
Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel
A Rita matou nosso amor
De vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meus pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão

As canções analisadas nesse subcapítulo remetem aos diferentes sentidos que o feminino assumiu no imaginário ocidental ao longo da história, como foi mencionado no início. Esses sentidos repercutem nas manifestações artísticas contemporâneas, como é possível perceber na análise das obras intermédias. O processo intermediário promove uma intensa circulação de ideias, significados, sentidos que enriquecem a reflexão a respeito das alteridades envolvidas. Sendo assim, os arquétipos ligados ao feminino se manifestam de forma muito abrangente, expondo a complexidade do pensamento relativo ao imaginário cultural que circula em torno das representações da mulher no ocidente.

Muitos desses sentidos são repletos de cargas pejorativas que formam um prejulgamento da mulher, associada reiteradamente à ideia de fragilidade, sensibilidade, passividade, silêncio. Para se pensar a mulher sob o ponto de vista da ética da alteridade, Menezes (2008) destaca o modo como Lévinas promove um deslocamento desses sentidos ao longo de suas obras, ao ponto de percebê-los como sentido primordial daquilo que todo ser humano deveria buscar alcançar, uma vez que são exatamente esses os sentidos que propiciam a multiplicidade do sujeito. Essa mudança de paradigma auxilia a refletir sobre a questão feminina na sociedade ocidental, e como esse pensamento pode ser recepcionado nas manifestações artísticas contemporâneas.

O rompimento com paradigmas sociais é uma característica importante da poética de Chico Buarque. Tal característica pode ser percebida de maneira explícita na atribuição de visibilidade a personagens que resistem e chegam a escandalizar a ordem vigente. Assim, o compositor reveste⁹⁰ a sua voz de feminilidade, dando vazão a personagens femininas capazes de expor a crise de valores da sociedade brasileira e a hipocrisia de um meio social machista e excludente. A intermedialidade com as obras de artes visuais reforça essa exposição, acrescentando símbolos e arquétipos que circulam no imaginário e acabam por influenciar as produções artísticas.

Estão presentes nas obras analisadas desde os arquétipos da Grande Mãe e do Grande Feminino, as categorias da mulher doméstica, onírica e piranha, até as ambiguidades entre sagrado e profano no feminino, chegando à noção de musa inspiradora. Ocorre, então a desconcertante superposição entre sagrado e profano, a dissolução das diferenças e as especulações sobre a violência. Conforme Fabri (2013, p. 110), “pretender que as singularidades, que se definem pelo não-ser-o-outro, percam a sua diferença e que o parcial assuma a condição de universal: eis a violência em sentido eminente e iminente.” Essa superposição entre o sagrado e o profano é nítida nas imagens feitas para as canções “Beatriz” e “Viver do amor”. A imagem da mulher objetificada e recolhida ao espaço do relicário de Muylaert remonta ao lugar que, segundo Synval Beltrão Jr., a mulher-musa ocupa na visão masculina: “campo do sagrado, abrangendo um endeusamento, ‘uma adoração’ porque tratada como ‘mulher ideal’” (BELTRÃO Jr., 1993, p. 48).

“Folhetim” e “Viver do amor” apresentam, nos objetos concretos que dispõem em torno da figura feminina, o que Beltrão Júnior sugere em relação ao homem que dá presentes, relacionado à canção “Teresinha”, e que, em comparação, trazemos ao refletir sobre as canções anteriormente mencionadas:

A ideia do homem que dá presentes à mulher se vincula, no caso, ao tratamento de rainha como se objetos de culto (flor, animais e joias) estivessem sendo oferecidos a uma divindade, ali representados o demento vegetal, o animal e o mineral. Surge, então, novamente, o distanciamento do objeto amoroso. A rainha, a quem nada é negado, é a estátua em seu pedestal; é a mulher que está acima do cotidiano; é a mulher que não se mistura às aventuras do viajante; é Penélope, casta e imponente em sua redoma. (BELTRÃO Jr., 1991, p. 141).

O relicário de Muylaert conflui nesse sentido, colocando a mulher como uma estátua (representada pela boneca Barbie), não disponível dentro do seu relicário (a redoma), de onde

⁹⁰ Revestir-se, verbo pronominal. Por metáfora: prover-se de; armar-se, munir-se.

apenas recebe os presentes, mas não se mistura às aventuras masculinas. Porém a boneca dentro do relicário apresenta significações em suas vestes que também remetem ao imaginário social relativo à “piranha”, à prostituta. Surge o paradoxo que confunde o observador e promove a reflexão a respeito das representações sociais da mulher no imaginário ocidental. Ao receber os presentes que o homem entrega espontaneamente (“Terezinha”), a mulher é elevada ao lugar de musa indisponível. Se ela recebe os presentes e os retribui com “favores sexuais,” adquire atributos de prostituta (“Folhetim”). Essa dualidade de imagens que lançam a mulher aos extremos entre o sagrado e o profano provoca distorções que dificultam a sua aceção nos termos de uma ética da alteridade que propõe justamente a liberalidade de padronizações.

3.4 Uma pedra no percurso do zepelim: corpos abjetos têm Rosto

GENI E O ZEPELIM

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato

E também vai amiúde
Com os velinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!

Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria

Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Entre as tantas figuras do desamparo abordadas por Chico Buarque, como crianças em situação de pobreza, migrantes, exilados, pessoas perseguidas por regimes opressores, feminilidades oprimidas, verifica-se nesse subcapítulo a presença de homossexuais e de pessoas que transitam entre os gêneros e/ou sexos. Estamos diante de um grupo social que, segundo o pesquisador Jorge Leite Junior (2012, p. 560), mais causa “repulsa, medo, ódio e, ao mesmo tempo, curiosidade, espanto e desejo” na atualidade. Chico não deixou esse grupo de fora de suas composições e nem se alinhou aos discursos repetitivos de padrões sociais estabelecidos e/ou imaginados. Ao contrário, corajosamente, desde a década de 1970, o compositor coloca personagens desse grupo em foco, denunciando a hipocrisia e as injustiças das sociedades que os rejeitam. Assim ocorre com a canção de 1977-78, feita para o personagem Genivaldo da peça “Ópera do Malandro”, “Geni e o Zepelim”.

Os personagens subalternos, desamparados e excluídos de Chico propiciam mudanças de paradigmas, pelo redirecionamento de foco construído por ele no acabamento estético desses personagens. Essa construção poética chama a atenção pela noção de alteridade que evoca. Trata-se, conforme nossa tese, de uma noção de alteridade bem mais complexa e profunda, que foi sendo pensada pelos filósofos do século XX, entre eles Heidegger, e que com Lévinas ganha aspectos relacionados à ética. Pensar a ética da alteridade na produção estética é estar em constante reflexão sobre as consequências dessa produção enquanto imagem que envolve a “vida”, “o tempo”, “o mundo”, “a compreensão do ser” (FARIAS, 2008, p. 42).

Há na obra de arte (em especial na visão clássica de obra de arte) o risco do estatuto de coisa acabada e, portanto, um perigo à expressão da alteridade. O acabamento expõe ao risco, mas o inacabamento (conceito de Bakhtin) assegura a abertura ao aleatório. O estatuto da alteridade como epifania do Rosto nos orienta ao acolhimento do Outro, não em razão de que se ofereça a ele um espaço entre nós, mas, de que possamos acolher e respeitar o espaço desse Outro, exatamente como Outro, sem sujeitá-lo a ter de abdicar do seu ser para se tornar como Eu. E também sem o estranhamento que dispensa ao Outro a posição de ser exótico, o qual eu acolho para compreender, teorizar. As diferenças visíveis ou sublimadas, os compassos e descompassos das relações Eu-outro é o que nos levam a uma reflexão de alteridade observada na poética de Chico Buarque, como uma poética do Rosto. Uma obra cujo inacabamento possibilita escapar aos riscos do aprisionamento de alteridades nas cadeias rigorosas do imaginário. Quanto aos riscos da escritura, não há escape e, muitas vezes, o artista tem sido convocado a responder a respeito.

A imagem que ilustra a canção “Geni e o Zepelim” apresentada pela artista Cristina Amorim é um trabalho que envolve os fotógrafos Leonardo Vilela e Flavio de Souza, com produção gráfica de Paulo Mendes. Na fotomontagem há um corpo feminino, nu, braços abertos em posição que lembra a do crucificado. É possível perceber quatro silhuetas que remetem ao Zepelim, sendo três em linha horizontal paralela no canto direito da imagem e uma, deslocada, direcionada à genitália da figura feminina. Há palavras retiradas dos versos da canção, dispostas em caixa alta e cor amarela sobre fundo escuro no canto esquerdo da imagem. No canto direito também se encontram as palavras “genitália” e “benditageni.” Em letras pretas e formando um ângulo com a palavra benditageni, a frase: “diariamente numa calçada perto de você.” As três cores que se sobressaem são o amarelo, o preto e o vermelho.

Essa é uma obra que convoca a “autoridade do espectador.” Isso devido às questões de proveniência e destinação que Marie-José Mondzain (2015) percebe no percurso da imagem entre o autor e o espectador. Conforme a autora a imagem empreende um movimento de desligamento, sendo esse desligamento: “o movimento pelo qual a imagem resiste a toda determinação e todo determinismo irreversível.” (MONDZAIN, 2015, p.46). Dessa forma, reconhecer uma imagem e os sentidos que ela evoca diz respeito a sua proveniência e ao seu endereçamento, numa relação construída pela alteridade. Resistindo a todo determinismo, a imagem mantém-se na indeterminação. Entretanto, quando imagens são criadas e utilizadas para promover experiência do sagrado, ficam expostas às reivindicações de autoridade quanto à proveniência, destinação e ao uso que pode ou não ser feito delas.

Em relação ao uso de imagens no meio religioso, Burke (2004, p. 58) afirma que “imagens têm sido usadas com frequência como um meio de doutrinação, como objetos de cultos, como estímulo à meditação e como armas em controvérsias”. Nesse sentido, quando a imagem de Amorim para a canção “Geni e o Zepelim” propicia o reconhecimento do corpo abjeto⁹¹ da pessoa que transita entre gêneros/sexos, na imagem sacra do corpo do crucificado instaura uma partilha contestada do campo de visibilidade da imagem. Instaura-se o confronto entre a proveniência e a destinação, enquanto a imagem, dentro da categoria do indecifrável, atende aos sentidos que cada espectador, conforme o seu horizonte de expectativas e tendência ideológica, lhe atribuir.

⁹¹ Segundo Patrícia Porchat, no texto “Um corpo para Judith Butler”: “Os corpos abjetos da sociedade são aqueles que execramos da mesma maneira que execramos nossos excessos e aquilo que em nós apodrece, levando à nossa morte. [...] É pelo viés da abjeção que Butler inaugura o debate acerca da vulnerabilidade das pessoas transexuais, travestis, transgêneros e intersexos em função das normas de gênero.” (PORCHAT, 2015, p. 40).

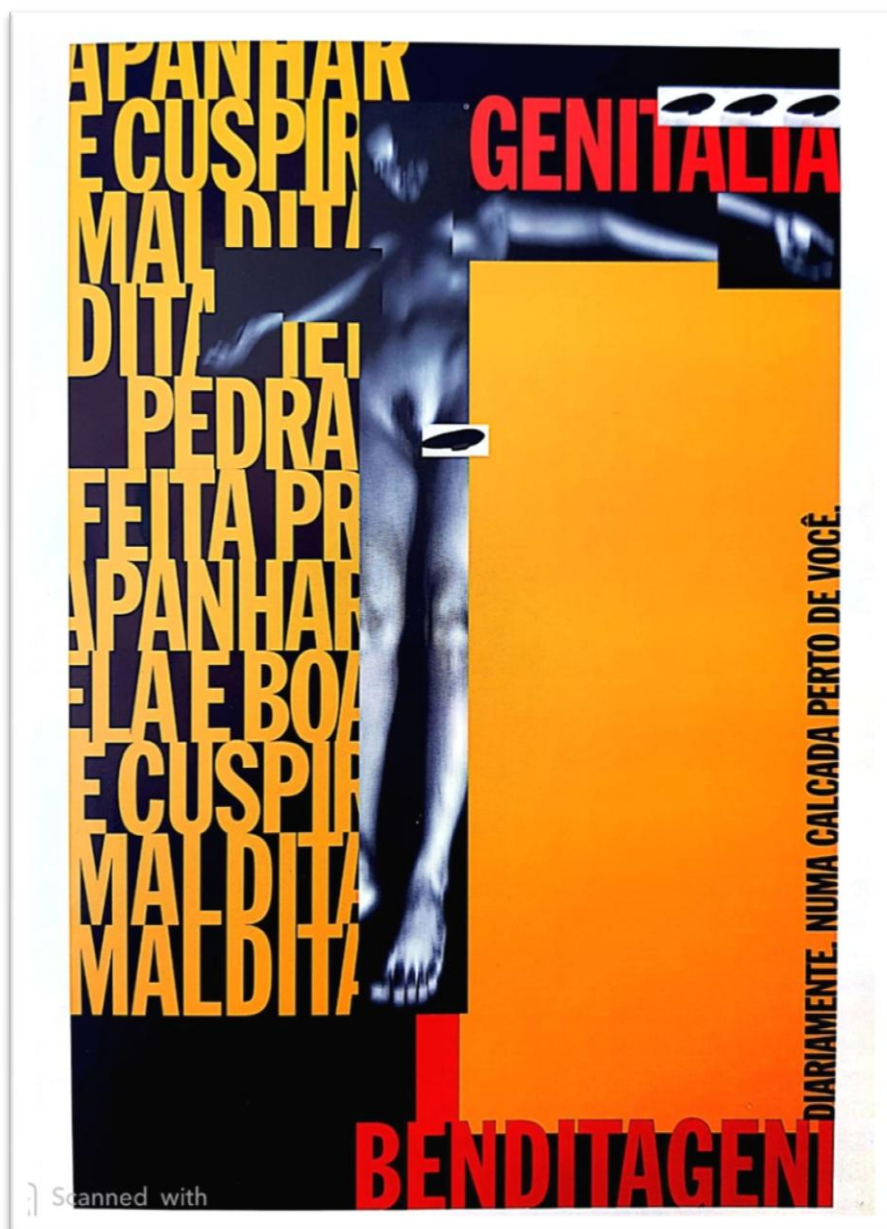


Figura 31 – Geni e o Zepelim (Cristina Amorim)

Numa perspectiva que percebe a noção de gênero como uma construção social,⁹² a fotomontagem de Amorim apresenta uma crítica ao pensamento fundado na binaridade dos gêneros determinados a partir da genitália. O problema da noção de gênero em torno da binaridade, conforme os estudiosos dessa questão, é que esse pensamento busca enquadrar todos os seres humanos em apenas dois grupos, obliterando a singularidade individual. Essa binaridade termina criando uma unidade artificial em ambos os gêneros, pois desconsidera a subjetividade de cada indivíduo que se expressa e se identifica de modo único. Ao retratar a silhueta do zepelim que se dirige à genitália do corpo estendido e passa pela própria palavra

⁹² BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo, volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967

(genitália) no canto superior direito da imagem, Amorim expõe o problema que gira em torno da genitália dos corpos de pessoas que transitam entre gêneros/sexos, considerados como corpos abjetos.

Na fotomontagem, o corpo estendido com braços abertos como os do crucificado e as palavras do lado esquerdo da imagem, retiradas da canção: “apanhar”, “cuspir”, “maldita”, “pedra”, “feita”, juntamente com a frase: “diariamente numa calçada perto de você”, remete à ideia da violência exercida sobre os corpos abjetos passíveis de humilhação, exclusão e assassinato. Além disso, a fotomontagem suscita a noção de sacrifício ritualístico. As palavras lançadas contra Geni se repetem como num ritual de maldição. A imagem poética de toda uma cidade que, em romaria, pronuncia palavras de esconjuração contra Geni se assemelha a uma espécie de prática ritualística oral destinada à comunidade humana. O empenho de palavras diante da ausência ou da presença do sagrado forma um paralelo com a execução de um ritual que, no caso do poema oral, pode ser observado da seguinte forma:

[...] entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (ZUMTHOR, 2007, p. 45).

Enquanto um ritual em que se evoca a sacralidade se dirige aos poderes sagrados que regem a vida, a poesia se dirige à comunidade humana exclusivamente. Entretanto, a comunidade humana é a mesma que, por meio do discurso, se dirige ao sagrado. As representações artísticas estão na baliza dos discursos dirigidos ao sagrado ou à comunidade humana. Nesse contexto, há uma espécie de aproximação de fronteiras e as produções artísticas podem ficar sujeitas a interdições quando consideradas como um aviltamento do sagrado. O problema se refere às questões de proveniência e destinação da imagem (Mondzain, 2015). No caso da fotomontagem de Amorim, pode gerar reações diversificadas e muitos desentendimentos, devido à questão relativa ao percurso da imagem, cuja procedência no imaginário ocidental se refere ao crucificado (sagrado), mas a destinação, com toda carga simbólica que ela carrega, se dirige a prostitutas e pessoas LGBTi+ (profano).

Jorge Leite Junior (2012, p. 561) observa que o tratamento violento e inferiorizante dado a esse grupo social não se deve a ele estar além ou fora das categorias de inteligibilidade

conhecidas, mas remonta a épocas desde, pelo menos, a Antiguidade Clássica que os organizou na categoria de “monstros”. Essa categorização, segundo o autor é o que legitima, ainda nos dias atuais, a maneira com que essas pessoas são percebidas e tratadas socialmente. Sobre o significado do termo, o autor destaca que:

o ‘monstro’ é, por excelência, a marca hiperbólica de algo fora da ordem, seja ela ‘natural’, ‘sobrenatural’ ou, no mínimo, fora dos ordenamentos conhecidos. Ele apresenta ‘outra ordem’ do real ou, muitas vezes, um sinal, um aviso enviado pelo universo mágico para alertar contra possíveis ‘desvios’. (JUNIOR, 2012, p. 561)

A personagem Geni é emblemática no que concerne a se pensar a abjeção dos corpos das pessoas LGBTi+ na sociedade. Geni causa incômodo, porque resiste ao discurso hegemônico masculino, calcado na binaridade masculino/feminino e evidencia a dissolução das diferenças, o que suscita a expressão do desejo de violência pré-existente nas comunidades. A indistinção, formada pelo que o antropólogo René Girard (1998) vai chamar de duplo monstruoso, aguça a expressão da violência contida.

Os motivos explícitos na letra para que Geni seja hostilizada são evasivos e até irracionais:

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazentos
Dos moleques do internato
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni.

Nesse enredo musical proposto por Chico, percebemos uma construção de subjetividade a partir do olhar do outro que condena uma ruptura e/ou afirmação de uma identidade divergente da ordem pré-estabelecida. Além disso, o duplo formado pela identidade dúbia de Genivaldo (na peça ópera do malandro) ou simplesmente Geni (na letra poética) remete ao que Girard denomina de duplo monstruoso: “o duplo e o monstro são apenas um [...] Todos os monstros têm tendência a se desdobrar, e não há duplo que não

encerre uma monstruosidade secreta.” (GIRARD, 1998, p. 196). A monstruosidade do duplo se refere a tudo o que é contra a ordem regular da natureza, o que se coloca contra a ordem estabelecida. Por tudo isso, o duplo vai se tornar vítima expiatória por excelência, conforme teoria do antropólogo.

No livro “A violência e o sagrado” (1972), Girard expõe mais detalhadamente suas ideias a respeito da associação entre desejo humano e violência, evadindo-se um pouco do campo individual para refletir mais concentradamente sobre as primeiras sociedades humanas, com atenção especial àquelas que ainda não tinham Estado formalizado e se destacam pela cultura do sacrifício e dos rituais. Nessas sociedades, Girard verifica a ocorrência de uma forma específica de controle da violência, o mecanismo do bode expiatório. A partir dos estudos sobre a relação entre desejo humano e violência, o autor examina na origem ritual das instituições humanas mecanismos que buscam, por meio do sacrifício de uma vítima, conter a eclosão da violência. Ou seja, há nos seres humanos uma violência potencial em decorrência do desejo mimético⁹³. Assim nascem as rivalidades no interior de uma família ou comunidade, o que pode provocar o desencadeamento de uma violência generalizada. Para conter a violência dentro dessa comunidade, é preciso descarregar sobre uma vítima adequada todas as tensões que se encontram em erupção naquela sociedade. Em outras palavras: o desejo de violência reprimido ao longo de certo tempo numa comunidade pode vir a eclodir de forma descontrolada e generalizada, e a comunidade se autodestruiria.

Em Geni e o Zepelim podemos perceber a representação da crise sacrificial que vai exigir uma vítima para o sacrifício. Nos versos a seguir é possível identificar na figura do zepelim uma representação do desejo de violência represada naquela comunidade:

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

O zepelim, entre as nuvens flutuantes, vai logo depois pairar sobre os edifícios e representar a ameaça de eclosão da violência que estava represada naquela sociedade, mas para que a sociedade não seja destruída há a exigência de uma vítima sacrificial:

⁹³ Desejo mimético: consiste na teoria de que o desejo humano por um objeto não é autônomo, sendo provocado pelo desejo de outra pessoa (geralmente um líder), a quem se busca imitar.

- Quando vi nesta cidade
- Tanto horror e iniquidade
- Resolvi tudo explodir
- Mas posso evitar o drama
- Se aquela formosa dama
- Esta noite me servir

O mecanismo do bode expiatório diz respeito a uma forma específica de controle da violência empregado por comunidades primitivas, que consiste em lançar todo o desejo de violência acumulado pelos membros da comunidade em uma vítima expiatória inconscientemente eleita para esse fim. A violência intestina, como as desavenças, rivalidades, ciúmes, disputas, começa a se descontrolar e precisa ser canalizada. A função do sacrifício nas comunidades primitivas é justamente empregar violência, uma vez que um animal ou um ser humano é imolado. Mas não é algo inútil ou para saciar o desejo sanguinário de um deus, a função é suprir o desejo de violência generalizada, direcionando-o a uma vítima considerada adequada e, com isso, apaziguar os ânimos mais exaltados. Girard não estabelece nenhuma diferença entre o sacrifício animal e humano, já que, para se compreender os critérios de seleção de vítimas, é preciso colocar as vítimas humanas e animais no mesmo nível. E esse critério se baseia não na diferença, mas na semelhança: “para aplacar a violência acumulada no seio da comunidade, todas as vítimas, humanas ou animais devem assemelhar-se às vítimas que substituem. (GIRARD, 1998, p. 23).” Ou seja, o desejo de violência exige a substituição por uma vítima semelhante aos membros da comunidade que provocaram a violência entre si.

Segundo essa teoria, os tipos de vítimas sacrificáveis são muito variados e heterogêneos. Seguindo nossa linha de raciocínio, entretanto, podemos compreender que se trata dos corpos abjetos da nossa sociedade, como prisioneiros de guerra, escravos, crianças, adolescentes, solteiros, indivíduos defeituosos ou qualquer um que seja eleito à escória da sociedade, como a personagem Geni. Conforme Girard, entre a vítima ritual e o grupo social que vai sacrificá-la, tem de haver a ausência de certo tipo de relação social. Essa relação social tem de ser do tipo que não ensejaria contra o desejo de violência, o desejo de vingança. Nesse sentido, deve estar ausente entre o grupo e a vítima uma relação de proximidade capaz de suscitar o desejo de vingança. Portanto, as vítimas dos sacrifícios precisam estar entre os marginais daquela sociedade, geralmente escravos, crianças, presidiários, entre outros, pois, segundo Girard (1998, p. 27): “essa marginalidade permite que o sacrifício exerça sua função”, que é apaziguar o desejo de violência naquela comunidade por algum tempo.

Na canção, percebemos a confusão da cidade em perceber que somente Geni poderia apaziguar o desejo de violência do forasteiro, nos versos: “Essa dama era Geni/Mas não pode ser Geni”. A narrativa de Chico sobre Geni, conforme essa *intention lectoris*, é percebida como metáfora do mecanismo do bode expiatório, de Girard. A comunidade não compreende esse destaque dado a Geni, até porque, o “horror” e “iniquidade” se alastrou por aquele lugar. “O desejo de violência é dirigido aos próximos; mas como não poderia ser saciado à sua custa sem causar inúmeros conflitos, é necessário desviá-lo para a vítima sacrificial, a única que pode ser abatida sem perigo, pois ninguém irá desposar sua causa” (GIRARD, 2008, p. 26).

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Essa teoria propõe o confronto com a consciência de um desejo de violência latente em nossas comunidades. Sem mecanismos de controle, esse desejo de violência recíproco, geraria um ciclo de vingança que ameaçaria a integridade de toda uma comunidade. Para conter essa violência, as sociedades primitivas lançaram mão de uma rede de segurança, que é a sacralidade dos sacrifícios. Nas sociedades modernas, essa rede de segurança é o sistema judiciário. Há então o perigo das falhas do sistema judiciário que deixaria a descoberta essa rede de segurança, ensejando um retorno aos ritos primitivos da vítima sacrificial.

Por se tratar de um ciclo, a violência que foi apaziguada por meio do sacrifício retorna de tempos em tempos a exigir novas vítimas. A canção demonstra bem isso nos versos finais, em que Geni, como vítima sacrificial, é entregue ao carrasco e se sujeita aos seus desejos, mas, na manhã seguinte, a cidade retoma o mesmo comportamento violento, preconceituoso e desdenhoso de antes:

Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Essa perspectiva baseia-se na noção de cosmogonia, conforme reflexões de Mircea Eliade. Nesse sentido, o modo de pensar arcaico persiste em tempos modernos, principalmente no que é considerado o essencial do pensamento mítico, a ideia do eterno retorno, a visão cíclica da vida cósmica e humana. Símbolos como céu/terra, noite/dia são amplamente referendados a partir desses princípios. Como exemplo, é possível perceber na construção figurativa da noite em que Geni se entrega ao comandante do zepelim alusão ao “caos primordial”, e, depois, a representação do nascer do dia não é mais do que a réplica da cosmogonia.

Não se pretende atribuir à obra de Chico Buarque nenhuma das intenções “religiosas” que formam a base das crenças dos povos primitivos ou do homem religioso moderno, cujas atitudes de repetição dos rituais sagrados são fundamentadas numa formação judaico-cristã ou de outra natureza religiosa. Todavia, ao se analisar algumas canções buarquianas, não podemos ignorar o teor mítico fortemente presente em “Todo sentimento”, “Futuros amantes”, “Outra noite” e “Valsa brasileira” que revelam oniricamente a vontade de abolir o tempo e mergulhar na duração do mito. Outros poemas menos voltados para a necessidade de reverter o tempo se sobressaem pelo questionamento diante dos mistérios da vida, inexplicáveis, e, por isso, mitificados poeticamente, como “Beatriz” e “Ludo real”, em que pese a intenção lúdica presente nesse último. (FONTES, 1999, p. 126)

Ao trazer à discussão os elementos míticos percebidos no processo intermediário de “Geni e o Zepelim”, a intenção dessa tese é justamente verificar as inquietações humanas diante dos “mistérios da vida inexplicáveis” e que, como em “Beatriz” e em outras canções de Chico, surgem mitificados poeticamente. Fontes (1999, p. 125) também lembra que “Ainda que inconscientemente, ou sem se dar conta dos motivos que o impelem a repetir determinados rituais, o homem moderno conserva ainda hoje esse desejo de abolir a história e

mergulhar na duração do mito.” Arte e literatura escapam às exigências da realidade sem, no entanto, se desvincularem dela. E, em relação aos sentidos evocados pela obra intermediária aqui analisada, entende-se como Otavio Paz (1986, p. 126) em relação à poesia: “nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade.” Ao se pronunciarem artisticamente em favor de grupos sociais historicamente marginalizados, os criadores das obras se expõem aos “riscos da Geni”, no que se refere a se tornarem execráveis aos olhos de uma sociedade conservadora e hipócrita, sempre em busca de um corpo abjeto em que possam ser legitimados a lançarem as suas pedras.

Trazemos para o âmbito dessa discussão duas canções que não abordam o tema LGBTi+ de forma explícita, mas que, no processo intermediário, acabaram sendo inseridas nesse viés. As canções são: “Carolina”, de 1967, e “Soneto,” de 1972. “Carolina” foi interpretada visualmente pelo artista plástico Jarbas Lopes, por meio de uma fotografia de corpo inteiro, retratando uma dualidade de gênero/sexo. Nessa canção encontramos um eu poético que empreende esforços para modificar o estado de melancolia e dor da personagem Carolina. Mas, em contraposição à Geni, que se mostra ativa e vive plenamente sua experiência de vida fora dos padrões sistematizados da sociedade, expondo-se inclusive aos riscos dessa atitude que é vista como uma afronta, Carolina é focalizada no silêncio e na clausura.

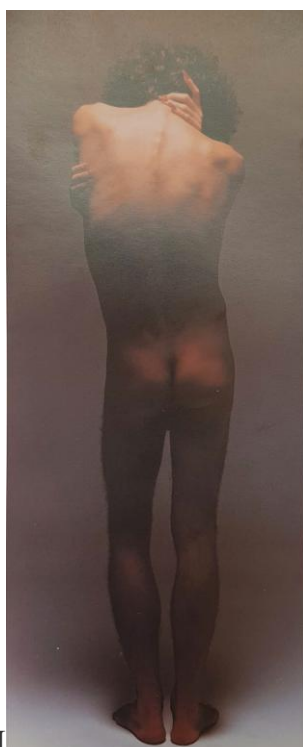


Figura 32 – Carolina (Jarbas Lopes)

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar

Os esforços do eu poético se mostram improdutivos, já que Carolina ignora todos os apontamentos que são indicados a ela sobre o momento de despertar para os acontecimentos da vida.

É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

A canção apresenta propostas de mudança de uma situação, procura deslocar Carolina do seu estado de torpor a outro tempo ou outro espaço onde seria possível, pela ótica do eu poético, viver momentos de liberdade e prazer: Lá fora, amor/ Uma rosa nasceu/ Todo mundo sambou/ Uma estrela caiu.” Há a identificação de um sentimento de dor e de tristeza guardados nos olhos de Carolina, algo tão profundo que logo nos primeiros versos é designado como “A dor de todo esse mundo”. Busca-se racionalizar essa condição nos versos: “Eu já lhe expliquei que não vai dar”. Percebe-se como inconcebível guardar nos olhos ‘a dor de todo esse mundo. Mas “esse” mundo, o de “Carolina”, demonstra-se impenetrável, de modo que as interpelações do eu poético não parecem fazer sentido a ela, que se mantém completamente indiferente, de sua janela, espaço estritamente limitado, de onde se tenta mostrar à personagem a vida, o mundo.

Essa é uma temática abordada em outras canções desse período, cujo contexto de ditadura promove a sensação de angústia pela passagem do tempo que não se interrompe enquanto dura a tristeza e letargia, e nem pode ser recuperado após ter sido perdido. Segundo Adélia Bezerra (1982)⁹⁴, o assunto é sobre o distanciamento da vida, a inquietude por não poder participar dela. O convite do eu poético diz respeito a um encorajamento para superar

⁹⁴ MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico. p 47-48.

tristezas e viver a vida que, em “Carolina” assim como na canção “A banda” (1966) é estimulado pela dança e pela apreciação da passagem do tempo. Na canção “O realejo” (1967) busca-se esse intento, pela comercialização de sonhos e ilusões inspirados pelo som do realejo; em Olê, olá (1966) e “Tem mais samba” (1966) pelo próprio samba; em “Noite dos mascarados” (1967), “Sonho de um carnaval” (1966), “Amanhã ninguém sabe” (1966) e “Ela desatinou” (1968) pelo carnaval. As respostas à interpelação variam entre aceitação parcial e provisória (“A banda,” “Noite dos mascarados”), aceitação integral (“Ela desatinou”, “Amanhã ninguém sabe”), negação (“O realejo,” “Olê, olá”) e indiferença (“Tem mais samba,” “Carolina”).

Esse assunto, retomado de maneira diversa em tantas canções, apresenta o desejo de superação do tempo e espaço normatizados socialmente para se viver tempos e espaços outros, em que se ampliem as possibilidades do ser. A figura feminina é eleita como aquela a quem o compositor oferece maior solidariedade nesse sentido, nela captando um sentimento de tristeza, solidão e encarceramento. Canções como “Ela e sua janela”, “Januária”, “Morena dos olhos d’água” e “Carolina” mostram a inquietação do compositor com a figura feminina encarcerada, distante, passiva.

Em “Carolina” há a marca de quatro movimentos distintos do eu poético que são, nessa análise, compreendidos como resposta ao sentimento de interpelação deste para aquela. O primeiro movimento é o de percepção de dor nos olhos da personagem. O olhar fundo de Carolina interpela o eu poético, que se sente profundamente atingido pelo tanto de dor que percebe guardada neles. O segundo movimento é resposta à interpelação dos olhos de Carolina por meio de explicações e convites. O terceiro corresponde às digressões sobre o mundo exterior ao qual ela parece indiferente. E o quarto é uma lamentação pela fugacidade do tempo, que não para diante da letargia de quem ele tanto tentou mobilizar.

Constata-se a dualidade de dois tempos distintos em “Carolina,” quais sejam o do eu poético que convida a personagem a participar do seu tempo e o da personagem que não declina do seu próprio tempo. Ela é o silêncio, “o vazio que preenche o som da concha.” A não ser pelo nome, ela não tem voz e encontra-se em estado de hipóstase.⁹⁵ Ela está em processo de emersão à existência, deixou o anonimato, chamam-na Carolina, mas ainda tem de conquistar sua personalidade, sua subjetividade, ser arrebatada do vazio de concha, porque a voz que fala a respeito de Carolina não é própria, é uma voz que tece considerações e apresenta soluções para sua dor, porém não alcança “esse” mundo onde está a dor de

⁹⁵ Hipóstase é a passagem do ser (verbo) a algo.

Carolina. Ela encontra-se em algum espaço interior, em algum tempo outro, inacessível ao eu poético: “Eu bem que mostrei sorrindo/ Pela janela, ói que lindo/ Mas Carolina não viu”.

Carolina é a inexatidão do feminino do qual fala Lévinas, alteridade que não pode ser traduzida pelo “dito.” A indefinição de Carolina desafia a sua própria existência, rechaçada ao espaço das esquadrias de uma janela. O que se tem sobre ela é o rumor poético que se esforça em fazer emergir à existência esse existir anônimo e logra apenas uma existência sem existente. Carolina permanece na categoria do humano como um nada, objeto abstrato do qual se fala a respeito, mas ao qual não se dirige a palavra e nem se escuta o que ele teria a dizer, proposições completamente sem sentido em se tratando desse nível de abstração. Dessa inexatidão, porém, abre-se o infindável campo do “dizer.”

A inexatidão de Carolina que se prolonga no tempo, a sua não participação na vida e no mundo que o eu poético propõe a ela pode ser revertida em abertura ao “dizer.” Quanto à melodia, Adélia Bezerra (1982)⁹⁶ lembra que essa canção se transformou quase que num emblema da canção nostálgica, devido às “retomadas” sucessivas a ela em diferentes momentos e por diferentes personagens da cultura brasileira, referindo-se à sua melancolia e nostalgia. Assim, citam-no, parodicamente, Gilberto Gil e Torquato Neto; Caetano faz-lhe uma estilização crítica; O próprio Chico a retoma, criticamente, em “Essa moça tá diferente”. Além disso, nessa época dos festivais, uma das muitas referências de Drummond a canções da MPB é também “Carolina”. Mas, na imagem de Jarbas Lopes reside a maior traição. Como verifica Grégori E. Laitano em *Travessia do impossível: Lévinas e a questão da linguagem*:

É uma traição que sustenta a relação entre dito e dizer, necessária a ambos, em certo sentido: dizer que se expressa no dito, traindo-o na pretensão dele de enunciar todo o sentido do dizer para ser fiel a si próprio, à sua alteridade diacrônica (inscrita em outro tempo) que não cabe ou não é subsumível ao enunciado do dito, mas que nele se mantém, enigmaticamente, como outro, de algum modo, sendo a própria condição, o fundamento para que o dito possa ser dito. Afinal, não é o tempo enquanto realidade a condição para que algo seja dito sobre essa realidade?⁹⁷ (LAITANO, SD, p. 11).

Essa traição, necessária à sobrevivência do dito e do dizer, faz parte do movimento contínuo e dinâmico do ato da leitura. A canção, no espaço arenoso de obra de arte, é colocada à margem, cede lugar à imagem. Jarbas Lopes dá a “Carolina” os contornos que a canção não reivindicou para si, na *intention operis*, e dos quais não detém direitos de

⁹⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico. p 47-48.

⁹⁷ Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XII/19.pdf> Acesso em 21/jul/2019.

exclusividade, uma vez que indecifrável é o seu início, assim como o seu fim. A fotografia empresta corpo à Carolina, um corpo tão inexato quanto os seus olhos doídos pregados numa obscura janela. Na fotografia, “Carolina” está livre da janela e se desdobra em duas ou até em dois. Como Geni, ela também carrega a marca do duplo monstruoso, um corpo abjeto que não mostra os olhos. Sem tarja preta nos olhos, descarregados de toda a dor desse mundo, talvez, o Rosto de “Carolina” se faz epifania justamente porque o seu Rosto é o corpo nu indecifrável, dúbio e livre.

CAROLINA

Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo

Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

Com um intrigante objeto híbrido de binóculo e cofre, os artistas plásticos Flávio Colker e Flávio Papi deram à canção “Soneto” (1972) interpretação imagética. Essa imagem coloca o espectador na posição de quem espia por uma fresta. Ocorre, alegoricamente, uma espécie de inversão, onde a mulher, que tantas vezes foi representada como alguém que vê a vida pelo limitado esquadro da janela, agora ocupa um espaço aberto e o espectador é que a observa através dos pequenos orifícios do binóculo. Mas, para isso, é necessário conhecer o segredo de destravamento do cofre, composto por uma numeração formada por quatro dígitos: “4433”. Esse segredo dá acesso ao retrato de Ana Beatriz.

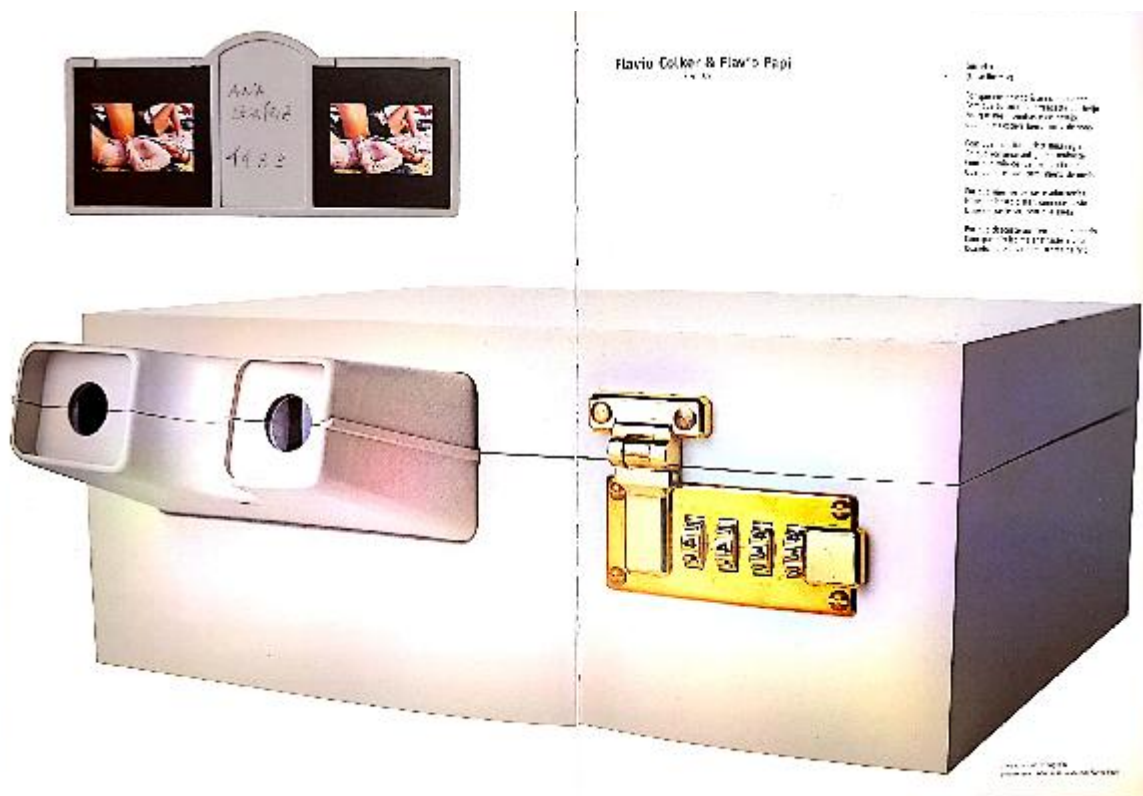


Figura 33 – Soneto (Flávio Colker e Flávio Papi)

Ao ordenar adequadamente os quatro dígitos, encontra-se a imagem de uma moça jovem e sorridente, com o corpo molhado, descansando sobre a areia de uma praia pública, talvez. Seu corpo encontra-se em meio a outros corpos tão displicentes e relaxados quanto o dela. Ela se chama Ana, ela se chama Beatriz. Além disso, nada mais se sabe a respeito dela e só podemos especular: “Será que ela é moça? / Será que ela é triste? / Será que é o contrário?” Essa moça da fotografia se chama Ana e está diferente, sendo vista através das pequenas lentes do binóculo. A imagem fotográfica dispensa o verbo ser e libera a mulher da condição implacável que noutro momento afirmava: sou Ana de Amsterdam⁹⁸.

⁹⁸ Referência à canção Ana de Amsterdam, composta em parceria com Ruy Guerra (1972-1973).

Sou Ana do dique e das docas
 Da compra, da venda, das trocas de pernas
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
 Sou Ana das loucas
 Até amanhã
 Sou Ana
 Da cama, da cana, fulana, sacana
 Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano
 Na esperança de casar
 Fiz mil bocas pra Solano
 Fui beijada por Gaspar

O percurso dialógico das canções de Chico atravessa espaços da sua própria jornada, como também os de outros artistas e obras ao longo do tempo. Essa propensão constante ao diálogo favorece o estudo das alteridades que perpassam esse percurso. Assim, numa leitura dialógica e intermédias da canção “Soneto,” é possível identificar aspectos muito relacionados ao tema LGBTi+, com destaque às personagens lésbicas retratadas em canções como “Bárbara” (1972-1973) e “Mar e lua” (1980). Na peça *Calabar*, há uma cena de sedução da personagem Bárbara pela personagem Ana, cuja canção tema é “Ana de Amsterdam.” Na cena em questão, Ana se aproxima de Bárbara após a morte de seu amante e inicia o jogo de sedução, propondo o enlace homoafetivo entre as duas. A inscrição dos nomes femininos Ana Beatriz na ilustração de Flávio Colker e Flávio Papi traz a ambiguidade que marca muitas das produções artísticas sobre pessoas que transitam entre os gêneros/sexos. Apesar de não haver indicação expressa a respeito dessa situação, essa leitura se faz possível devido à trajetória dialógica dessas produções.

Enquanto em “Barbara” há a interpelação de uma mulher (Ana, talvez) para outra (Bárbara), no intuito de cederem à tentação e, juntas, viverem uma paixão proibida, em “Soneto” uma mulher expõe lamentações decorrentes do sofrimento experimentado em consequência de ter cedido ao desejo erótico. Trata-se de uma mulher que julgava estar bem antes da interpelação a que ela correspondeu, mas, na verdade, “estar bem” relaciona-se mais a um estado de prostração do que de prazer, conforme fica explícito nos versos: “Quando eu estava bem, morta de sono”, “Quando eu estava bem, morta de medo”, “Quando eu estava bem, morta de frio”. O sofrimento do eu poético devido ao retorno ao estado de abandono e

Sou Ana de cabo a tenente
Sou Ana de toda patente, das Índias
Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
Sou Ana, obrigada
Até amanhã, sou Ana
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar
Hoje sou carta marcada
Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos
Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos
Sou Ana dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos
Até amanhã, sou Ana
Das marcas, das macas, da vacas, das pratas
Sou Ana de Amsterdam

solidão, nesse caso, é intensificado pela permissão ulterior que ensejou a abertura à expressão do desejo e do romance.

SONETO

Por que me descobriste no abandono
Com que tortura me arrancaste um beijo
Por que me incendiaste de desejo
Quando eu estava bem, morta de sono

Com que mentira abriste meu segredo
De que romance antigo me roubaste
Com que raio de luz me iluminaste
Quando eu estava bem, morta de medo

Por que não me deixaste adormecida
E me indicaste o mar com que navio
E me deixaste só, com que saída

Por que desceste ao meu porão sombrio
Com que direito me ensinaste a vida
Quando eu estava bem, morta de frio

O objeto híbrido de binóculo e cofre por onde o espectador observa uma cena fotográfica em torno de um personagem faz-se alegoria das produções de Chico Buarque aqui analisadas. Por meio dos relatos-acontecimentos, como assim designou Anazildo, as canções do compositor retratam personagens socialmente excluídos e subalternos. Ao focalizar esses personagens pelo viés da alteridade infinita a que eles têm direito, as obras intermédias revelam também a sua própria alteridade. Encontramos, assim, muitas faces divergentes e completamente humanas em cada uma das produções intermédias aqui analisadas. Ao trazer à tona as venturas e desventuras de personagens cujas vozes são, muitas vezes, silenciadas, cujos corpos são expostos cotidianamente à violência, registra-se a denúncia e expõe-se o problema. Trata-se de uma postura solidária que oferece exotopia sem pretender substituir e nem obliterar as condições de manifestação próprias que abrangem o interior e a alteridade inacessíveis a este olhar de fora.

Isso significa que, em suas produções, a fala do artista jamais pode ser considerada superior e, muito menos, substituta da fala daqueles que essas produções retratam. A mediação pela obra do artista oferece acabamento estético e exotopia, ampliando os olhares e

lapidando os sentidos acerca do assunto. A partir das canções de Chico Buarque, é possível empreender leituras outras sobre a vida cotidiana de pessoas excluídas socialmente, fomentando a reflexão a respeito da forma como a sociedade enxerga esses indivíduos. O compositor propicia um redirecionamento de olhares, mostrando um universo repleto de vida, paixões e desejos onde, muitas vezes, a sociedade aponta a abjeção.

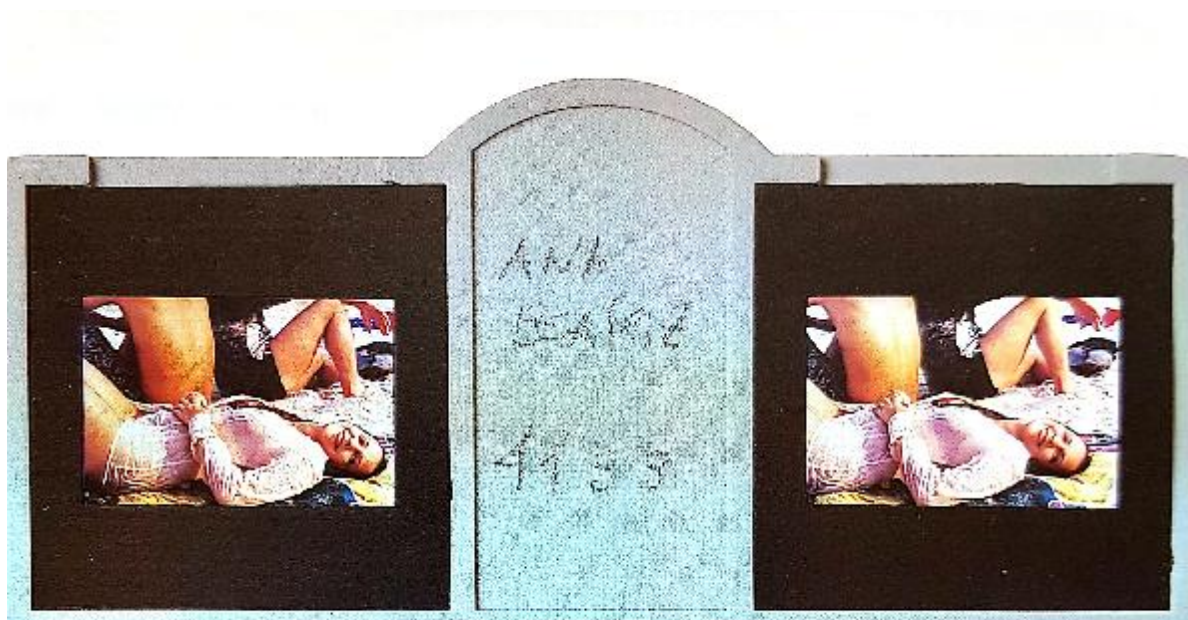


Figura 34 – Soneto (Flávio Colker e Flávio Papi), detalhe

4 Rosto – O impossível desvio

“Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu!”⁹⁹

A poética de Chico Buarque traz a marca da inquietude em relação ao infinito. Sujeitos cuja identidade está acoplada à sua própria boa consciência permeiam as letras de suas composições, porém estão sempre expostos ao ponto de vista da alteridade. Esse ponto de vista é marcado pelo excedente de visão e pode estar relacionado a qualquer um dos três vetores de interpretação propostos por Eco. Dessa forma, há o deslocamento de pontos de vista, o que é já um sinal da inquietude em relação ao infinito, ao inapreensível, indefinido, que ultrapassa os limites da compreensão. Tal inquietude se mostra premente na canção “O que será?” (1974).

O QUE SERÁ?

O que será, que será?
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados que com certeza
Está na natureza
Será, que será?
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem conserto nem nunca terá
O que não tem tamanho...
O que será, que será?
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes

⁹⁹ Carta de Rimbaud – O Eu é um outro. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf> Acesso em 5/set/2019. Ver anexo p. 331.

No plano dos bandidos dos desvalidos
Em todos os sentidos...
Será, que será?
O que não tem decência nem nunca terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido...
O que será, que será?
Que todos os avisos não vão evitar
Por que todos os risos vão desafiar
Por que todos os sinos irão repicar
Por que todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá
Olhando aquele inferno vai abençoar
O que não tem governo nem nunca terá
O que não tem vergonha nem nunca terá
O que não tem juízo...

Considerando-se, conforme Petrilli (2013, p. 193), que o ponto de vista da alteridade e da dialogicidade coincidem com a capacidade de interrogação e com a impossibilidade de fechamento, a canção “O que será? (à flor da terra) trata justamente desses dois aspectos: interrogação e abertura. A urgência em questionar é explícita logo no primeiro verso: “O que será, que será?” Essa urgência revela a idiosincrasia de uma poética que, devido às circunstâncias, é chamada a buscar respostas”. No entanto, a resposta a que essa poética se propõe não está circunscrita na ordem da resolução das questões expostas, mas na constatação de que é na indefinição que ela reside e opera. Quanto a isso, Sylvia Cyntrão indica o dialogismo entre Chico e Camões:

A pergunta “o que será que dá dentro da gente?” e aí não é o *que me dá ou o que lhe dá*, mas o que *todos* – a gente – experimentamos, essa pergunta aponta para o conturbado sentimento, definido desde Camões, há cinco séculos, apenas como seria filosoficamente possível – pela indefinição: “... um não sei quê, que nasce não sei onde/vem não sei como/e dói não sei por que...” De forma semelhante à letra de Chico. (CYNTRÃO, 2015, p. 137)

A partir do ponto de vista da lírica amorosa de Chico Buarque, Cyntrão aborda delicadamente a noção do amor que ultrapassa os limites da compreensão. E, quanto à pergunta formulada pelos compositores (o que será?), e que se configura, afinal, a mesma que insiste e persiste ao longo dos séculos, “o que será, que será?” Cyntrão (2015, p. 138) afirma

que “não tem resposta difícil nem nova; ao contrário, estamos diante do que de mais óbvio sempre habitou a história íntima de cada um de nós.” Ou seja, a pulsão, o desejo do infinito que nos lança rumo à alteridade.

A canção “O que será (à flor da terra)”, é a terceira das três versões produzidas para o filme “Dona Flor e seus dois maridos,” que estreou em 1976, sob a direção de Bruno Barreto, Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran e teve a atriz Sônia Braga interpretando a protagonista Flor. As outras duas versões, “O que será” (abertura) e “À flor da pele”, tratam da mesma temática, porém com um deslocamento de foco de uma canção à outra. Sendo assim, poder-se-ia dizer que a versão “A flor da terra” traz uma ênfase mais épica do que lírica em relação às versões anteriores.

A versão “A flor da terra” foi submetida à censura, principalmente devido à assinatura autoral, contexto em que todas as canções de Chico estavam sendo interpeladas pelos censores do Regime Militar. Não obstante a abordagem de lírica amorosa que “A flor da terra” compunha juntamente com as outras duas versões, essa canção acabou se tornando uma das maiores expressões poéticas do anseio de liberdade em contraposição ao regime autoritário. Em “O que será (A flor da terra)” Chico Buarque canta o sentido de urgência frente à iminente vitória da liberdade contra a opressão. Esse sentimento de urgência e indefinição é compartilhado por todos, “está na natureza”, e se realiza por meio da liberdade.

A cenógrafa Daniela Thomas apresenta um objeto feito de vidro e metal, suspenso por tripés, para ilustrar a canção “O que será”. O objeto é uma espécie de cano por onde as pessoas podiam olhar o outro lado do espaço externo onde foi instalado. A primeira reação dos espectadores ao se deparar com o objeto remete ao título da canção: “o que será?” E gera muita expectativa em relação ao que poderia ser visualizado através do objeto ou em relação aos seus significados. Entretanto, a experiência apenas permite vivenciar a noção de abertura e fechamento do espaço, aflorando os sentidos em relação à amplitude, à liberdade do olhar aberto, em confronto com o estreitamento do espaço e a sujeição às delimitações impostas repentinamente ao olhar.

É interessante refletir que a instalação do objeto no espaço externo não remete a nenhum contexto e nem se utiliza do suporte da palavra, não implica legenda. A palavra está implícita na letra da canção à qual o objeto se refere e pode ser considerada ou não como legenda da experiência que ele provoca. A ausência de contexto e legendas deixa o espectador em suspense sobre o que vai acontecer ou sobre que tipo de experiência a obra lhe propõe. E talvez seja justamente esse o propósito de uma obra efêmera sem substrato definido:

desmontar os enunciados prontos, dados, para sugerir espaço ao não-enunciável. Portanto: “qualquer expressão é demasiado concreta para o puro significado – ela distorce e ofusca a pureza e validade-em-si do significado. É por isso que no pensamento abstracto nós nunca compreendemos uma expressão no seu pleno sentido.” (Bakhtin, 2014, p. 44). Apesar disso, como constatou Cyntrão (2015, p. 138): “estamos diante do que de mais óbvio sempre habitou a história íntima de cada um de nós.” E do qual parece simplesmente impossível o desvio.



Figura 35 – O que será? (Daniela Thomas)

Esse sentido de inelutável destino é explícito na canção “Até o fim”, que faz referência ao “Poema das sete faces”¹⁰⁰, de Drummond. A figura de um anjo é simbólica relativamente

¹⁰⁰ Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

ao destino dos personagens do poema e da canção. Por conta do decreto irrevogável de um “anjo safado”, o eu poético da canção é, desde o nascimento, um desajustado na vida. O sujeito segue sendo um atrapalhado em tudo que faz, e mesmo tentando progredir, acaba sendo vencido pelo azar, e tudo isso devido ao “chato de um querubim” que o persegue desde o nascimento, decretando tortamente o seu destino, predestinando-o a ser “todo ruim”, entortando a sua estrada. Não obstante, todas as mazelas que o eu poético entende como predestinação decretada pelo anjo, ele assume a sua condição de ser *gauche* na vida, afirmando e reafirmando que vai até o fim. Ou seja, ele não pretende se desviar dessa predestinação, muito pelo contrário, ele a abraça. Mesmo sabendo que não há um bom futuro a lhe esperar, ele está disposto a ir até o fim.

Com uma pintura em pastel a óleo intitulada “the old man,” o artista multimídias Antonio Peticov apresenta para o projeto uma versão imagética da canção “Até o fim”. O artista italiano Matteo Guranaccia, do movimento “Almanacco Psicodelico,” faz uma breve

As casas espiam os homens
Que correm atrás de mulheres
A tarde talvez fosse azul
Não houvesse tantos desejos

O bonde passa cheio de pernas
Pernas brancas pretas amarelas
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração
Porém meus olhos
Não perguntam nada

O homem atrás do bigode
É sério, simples e forte
Quase não conversa
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode

Meu Deus, por que me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é meu coração

Eu não devia te dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Botam a gente comovido como o diabo

avaliação da obra de Antonio Peticov, destacando a diversidade do uso das cores, as formas matemáticas e, ao mesmo tempo, míticas, e as referências ao estilo de Echer:

Como em um prisma mágico, tudo aquilo que passa pelo pincel deste artista brasileiro decompõe-se nas milhares de cores do espectro solar. O seu é um mundo matemático e mítico, onde o entusiasmo pela mecânica celeste explode cavalcando arco-íris que delimita seções áureas, anéis de Moebius, paradoxos “Escherianos” e espirais logarítmicas, que transpiram a mesma magia dos adornos plumários dos índios da Amazônia.¹⁰¹

O surrealismo é um movimento artístico surgido na França na década de 1920, com influências das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud. A combinação de estilos e a criação de imagens simbólicas, com objetos deslocados e em tamanhos alterados são aspectos característicos desse movimento. Embora a arte de Antonio Peticov não esteja completamente engajada no estilo surrealista, é possível identificar insinuações desse tipo de experiência em sua obra. A pintura “The old man” faz parte da coleção “Fábulas,” em que o artista dialoga com obras literárias, como *Alice no país das maravilhas* e *O velho e o mar*.

Dessa forma, a pintura “The old man,” de Peticov, põe as desventuras do personagem Santiago, de Hemingway, em diálogo com a má predestinação da voz lírica de “Até o fim” que, por sua vez, já dialogava com o eu lírico do “Poema das sete faces” de Drummond. Em conjunto, essas obras se unem à corrente infindável de enunciados que circulam o imaginário referentes à má predestinação, perseverança, desventura, sorte, azar.

¹⁰¹ Conforme o site pessoal de Antonio Peticov. Disponível em: <https://www.peticov.com.br/bio/>. Acesso em 10/agosto/2019.



Figura 36 – Até o fim (Antônio Peticov)

ATÉ O FIM

Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou

Mas vou até o fim

Inda garoto deixei de ir à escola
Cassaram meu boletim
Não sou ladrão, eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim

Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim

Por conta de umas questões paralelas
Quebraram meu bandolim
Não querem mais ouvir as minhas mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, minha mula empacou
Mas vou até o fim

Não tem cigarro, acabou minha renda
Deu praga no meu capim
Minha mulher fugiu com o dono da venda
O que será de mim?
Eu já nem lembro pronde mesmo que vou
Mas vou até o fim

Como já disse era um anjo safado
O chato dum querubim
Que decretou que eu tava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

4.1 A face dos futuros amantes – Arqueologia do amor

Sendo impossível o desvio e sob a predestinação de se ir até o fim, resta saber aonde vai dar esse fim, quando esse momento vai chegar, se é que existe mesmo um fim. A canção “Futuros amantes”, composta em 1993 para o álbum “Paratodos,” traz a ideia de uma cidade

submersa – o Rio de Janeiro – eleita pelo compositor pela interação emocional que tem com ela, mas que também poderia ser qualquer outra cidade do mundo, desde a antiga Atlântida até uma futurística cidade que ainda nem foi fundada. Nessa canção há a imagem dos escombros de uma cidade que se findou em algum momento da história e se encontra submersa, aguardando milênios por ser explorada por escafandristas, decifrada por sábios, inspiradora de futuros amantes.

Em contradição com a melodia nostálgica, o eu poético de “Futuros amantes” dirige ao ouvinte uma mensagem de esperança no amor: “Não se afobe não/Que nada é pra já/ O amor não tem pressa/Ele pode esperar em silêncio.” O silêncio é prerrogativa dessa espera, simboliza um período de recolhimento necessário, talvez, para a desvinculação dos enunciados proferidos sobre o amor no contexto dos amantes do presente. Afinal, o sentimento amoroso sobrevive aos amantes e àquele contexto, podendo ser ressignificado num futuro impreciso. A sobrevivência do amor num espaço utópico, reservado ao silêncio, pairando a “milênios no ar,” se torna a razão que o eu poético assinala no sentido de conter qualquer perturbação no tocante à passagem do tempo, à brevidade da vida, à frustração pela impossibilidade de realização do amor pelos amantes do presente.

O desejo do eu poético é pela perenidade do sentimento amoroso que ele deixou para a pessoa amada, mas que, mesmo não havendo possibilidade de vivência desse amor por esses dois amantes, esse sentimento não se esgota, não tem fim. A ideia é de imprecisão quanto ao momento em que o amor guardado será retomado, será amável, no sentido de se tornar passível de vivência. A certeza da perenidade do sentimento amoroso consola o eu poético que, com essa esperança, tenta também consolar o ouvinte. O verso “Amores serão sempre amáveis” traz o sentido da certeza na projeção para o futuro daquele sentimento amoroso interrompido no presente.

A partir da segunda estrofe, numa guinada utópica realizada no deslocamento temporal e espacial – no sentido de alteração para uma área submersa – a canção prefigura três grupos distintos a participarem do ato prévio de amor que o eu poético deixou. O primeiro grupo é formado por escafandristas que irão explorar tanto aspectos tangíveis encontrados, como a casa, o quarto, as coisas; quanto aspectos intangíveis, como a alma; e os desvãos, simbolizando ambos os aspectos. Mas a eles cabe a tarefa da busca, da descoberta e da especulação, somente. Ao segundo grupo, formado por sábios, cabe a tarefa de tentar decifrar palavras, enunciados, imagens e qualquer indício aos quais possam atribuir significados, porém todo esse esforço é em vão, pois a cidade submersa permanecerá para eles como uma

estranha civilização. Apenas ao terceiro grupo, o dos amantes, é aberta a participação naquele ato de amor que ficara retido no tempo.

Resta a indagação sobre essa prerrogativa dada aos futuros amantes de serem os únicos capazes de tomar parte do ato de amor pretérito dirigido não exatamente a eles, mas a outro alguém completamente desconhecido. No texto *Para uma filosofia do ato* (2014) Bakhtin elabora uma crítica aos sistemas éticos e à oposição entre a teorização abstrata e o existir efetivo, e aponta para a mútua impenetrabilidade entre o mundo teórico e o mundo da vida. Segundo o autor, a única unidade capaz de aproximar esses dois mundos é o acontecimento único da existência. Dessa forma, o mundo da cultura (a filosofia, a ciência, a estética, a ética, a história) trabalha entre um recorte objetificado da existência e a totalidade do ato. Quiçá a desvinculação entre o amor (conceito, abstração) e os amantes (indivíduos, seres singulares, irrepetíveis e insubstituíveis) seja a fundação necessária à sobrevivência daquilo que, naturalmente, foi reservado aos futuros amantes.

A imagem relativa a “Futuros amantes” é do fotógrafo Murillo Meirelles e retrata o desejo como utopia,¹⁰² um “não lugar” que se associa à busca de um lugar de felicidade e satisfação. Imagem e texto tratam do desejo intrínseco ao ser humano – o desejo de evasão. Ambas apontam para a ação com poder projetivo, e essa ação é o próprio sentimento amoroso projetado para o futuro. O ato de amor deixado pelo eu poético pode ser resgatado algum dia por futuros amantes que se amarão com aquele amor. Cabe a pergunta: onde se amarão eles? E uma possível resposta: em algum lugar ideal a ser construído no futuro. Na imagem fotográfica de Meirelles, o desejo por esse lugar ideal se manifesta no corpo feminino estendido no chão, como a buscar por algo mais à frente: um arbusto verdejante em meio às folhas secas.

A imagem constrói visualmente o desejo de evasão que, na canção, se expressa pelo deslocamento não dos indivíduos, mas do sentimento amoroso emanado deles. Assim, há na canção uma transferência do sentimento realizado pela consciência individual – transitório; ao significado/sentido – eterno. Quanto a isso, refletimos com Bakhtin (2014, p. 67): “Mas não é o sentido ou significado eterno, enquanto esta realidade de uma consciência e esta realidade de um livro são transitórias?” Entretanto, a possibilidade de eternidade do significado não ultrapassaria o campo da possibilidade, não fosse a sua realização.

¹⁰² Concepção de utopia como lugar ideal a ser construído no futuro.

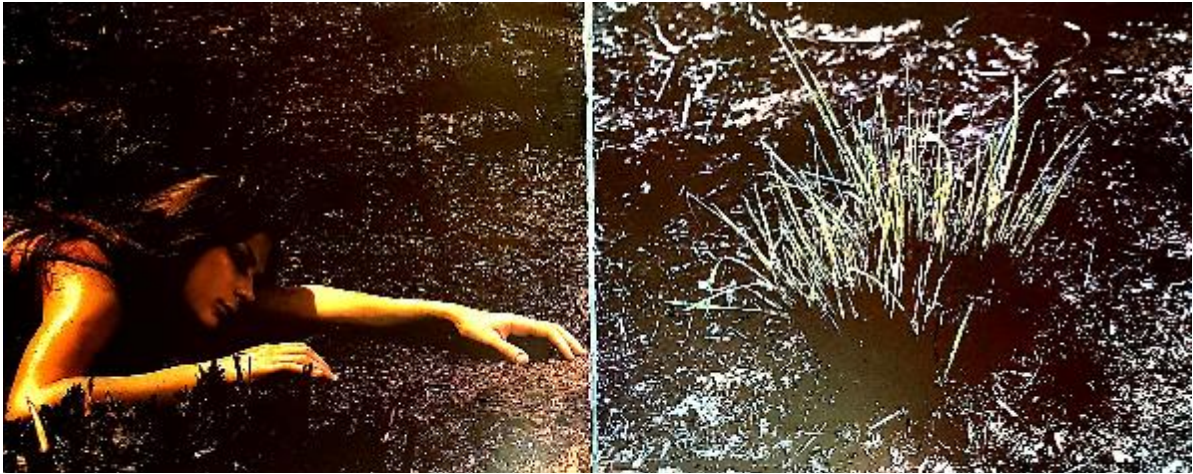


Figura 37 – Futuros amantes (Murillo Meirelles)

O amor que o eu poético deixou à pessoa amada sobrevive no ressoar de antigas palavras, nos fragmentos de cartas, na arquitetônica de poemas, mentiras e retratos. Diante da impossibilidade de realização daquele amor no momento presente, há a sua projeção a um tempo futuro. Ele não se desvia, apesar da exploração dos escafandristas e das teorizações dos sábios. Ainda que após um longo período de repouso no silêncio, o significado do amor pode encontrar realização nos futuros amantes.

Texto e imagem privilegiam o momento do deslocamento utópico de uma realidade insatisfatória a um lugar outro em que a possibilidade da ventura seja atualizada. A possível atualização no futuro do sentimento amoroso refreado é percebida pelo eu poético sem nenhuma manifestação de pesar. Ele expõe a situação com a tranquilidade e certeza de quem sabe que está cumprindo um dever. De seu lugar único e não cambiável no presente, ele compreende ou, pelo menos, intui que cumpre com o dever de realização somente a ele submetido. Conforme Bakhtin (2014, p. 69): “É apenas deste meu lugar único no Ser que eu *posso* e *devo* ser ativo. A minha participação confirmada e reconhecida no Ser não é simplesmente passiva (a alegria de ser), mas é primeiro e antes de tudo ativa (o dever de realizar o meu lugar único).” Portanto, a possibilidade e mesmo o dever de ser ativo conforme o lugar que se ocupa: na canção, o lugar de quem construiu um amor tão forte e intenso que sobrevive ao tempo e aos amantes que o construíram. O amor deixado para alguém do presente não se desvia do seu significado eterno, o tempo não o detém, uma vez que serve de referência a orientar amores futuros.

Na imagem fotográfica, a figura feminina sufocada, caída, remete também às reflexões de gênero. A figura da mulher situada no “não lugar,” abatida sob o peso da supressão dos seus desejos, é a imagem da utopia machista em relação à mulher. Mas os braços estendidos revelam que ela está à procura de um lugar outro, que poderá se concretizar em eutopia –

conforme alcance o arbusto verdejante, ou em distopia – representada pelas cinzas ao redor do arbusto.

Na dissertação *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda*, Daniella Areguy Marques da Rocha observa que a melodia de “Futuros amantes” é construída de modo que parece “transportar” o ouvinte de onde ele está a um espaço idealizado na orla da Lagoa Rodrigo de Freitas:

[...] a cadência repetitiva da melodia, os arranjos centrados em um violão, um piano, um baixo acústico e, ao fundo, um surdo sustentando sempre a mesma batida, compassada e sem alteração, dispensando qualquer outro instrumento de percussão. Também podemos ressaltar a orquestração de cordas na parte em que a música repete a melodia, sem canto, permeada pelo solfejo assoviado da letra; todos esses elementos parecem transportar o ouvinte para um passeio em torno da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, numa tarde ensolarada, para conversar sobre amores antigos, paixões findas, nostalgias. (ROCHA, 2006, p. 84)

Com isso, verificamos que letra, melodia e imagem ilustrativa relacionam-se com a ideia de deslocamento tempo-espacial, construída pela expressão do desejo de ser e estar no mundo de outra forma. A manifestação da subjetividade do eu poético supera limites de tempo e espaço por meio da linguagem e da realização estética. Ocorre uma articulação do individual ao plural, sem que haja a fragmentação da sua expressividade em valores isolados de sensibilidade, protegidos que estão pela humanização do tempo.¹⁰³ A intermedialidade de letra, melodia e imagem favorece a ampliação do diálogo, incorporando à obra alteridades que apresentam múltiplas formas de pensar, de agir, de sentir e de se utilizar da linguagem.

Em “Futuros amantes” há apenas um personagem ativo, o eu poético. Podemos imaginar que ele se dirige ao ouvinte, à pessoa amada ou até a si mesmo. Nesse caso, dir-se-ia respeito à sua autoatividade, ou seja, a sua experiência em relação ao amor que se reverbera no tempo. O eu poético se divide em dois, se multiplica. Na autoatividade assume o seu lugar único, historicamente localizado na cidade do Rio de Janeiro, logo em seguida, deste mesmo lugar único, renuncia a si e continua existindo nos dois mundos. Na autorrenúncia há mais do que um ato de empatia, portanto. O Rio submerso é o lugar para onde o Ser-contemplativo se deslocou para dar sentido ao amor como objeto de fruição estética. Conforme esse ponto de vista, o eu poético se dirige a si mesmo nos versos:

¹⁰³ Concepção desenvolvida por Ricoeur em “Tempo e narrativa.”

Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização

Sendo assim, o pronome pessoal “seu,” “sua” refere-se aos objetos do autor herói, o qual se encontra inserido como participante ativo da autoatividade estética. Contra o arfã de se obter o reconhecimento do outro como algo intrínseco à obra, o autor criador se dirige a si mesmo, com palavras de exortação quanto ao devir. Nesse sentido, podemos compreender “Futuros amantes” como uma confissão do não álíbi do autor. O seu modo de dar sentido ao mundo não é pra já, mas também não se encerra em si mesmo. O seu modo de dar sentido ao mundo ocorre no devir, está sempre a se realizar. No mundo da visão estética, há um centro de valor concreto, o ser humano. Nas palavras de Bakhtin:

O que constitui este centro é o ser humano: tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor apenas em correlação com ele – como aquilo que é humano. Todo o Ser possível e todo o significado possível dispõem-se em torno ao ser humano como o único centro e o único valor; tudo (e aqui a visão estética não tem limites) deve ser correlacionado com o ser humano, deve tornar-se humano. (BAKHTIN, 2014, p. 70)

O amor que o eu poético diz ter deixado a alguém está em correlação com os outros, subsiste no Ser-evento, em processo. Ele é para si e para o outro – não exatamente outra pessoa, mas outro centro axiológico. O autor herói que constrói o amor, e os futuros amantes que se amarão com o amor construído por ele estão todos correlacionados. Isso porque, apesar dos princípios de seleção que também existem na visão estética, esses princípios “são todos arquitetonicamente subordinados ao supremo centro de valor da contemplação: o ser humano.” (BAKHTIN, 2014, p. 72). Portanto, o amor como um centro de valor correlacionado ao ser humano mostra-se imanente ao autor herói que ora o emana consciente da potência desse amor em ser sempre amável em si próprio e nos futuros amantes que virão depois dele.

FUTUROS AMANTES

Não se afobe, não, que nada é pra já
O amor não tem pressa, ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante, milênios
Milênios, no ar
E quem sabe, então o Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização
Não se afobe, não, que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você
Não se afobe, não, que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

4.2 Um Rosto fosforesce no fascínio do último blues

A face dos futuros amantes, que do amor não conseguem se desviar, também aparece em “Último blues”, canção de 1985, ilustrada por Amador Perez (1952), desenhista que apresenta para o projeto uma obra feita de grafite e lápis de cor a partir das imagens do rosto e dos olhos da Gioventù¹⁰⁴, de Eliseu Visconti e de fotografias do compositor Chico Buarque. A

¹⁰⁴ Óleo sobre tela de Eliseu Visconti, datada de 1898 que, atualmente, encontra-se no MNBA – Museu Nacional de Belas Artes. Entre 1996-98, Amador Perez produziu sessenta e três desenhos a partir de Gioventù, de Eliseu Visconti.

apropriação de obras visuais da cultura universal para transposição por meio do grafite – material que, na maior parte das vezes, diverge daqueles empregados pelos autores das obras de referência, acompanha o artista desde a infância. O artista explora a intermedialidade das produções contemporâneas por meio de transposições e releituras que expõem os sentidos intermédias da gravura, da pintura e da fotografia ao desenho.

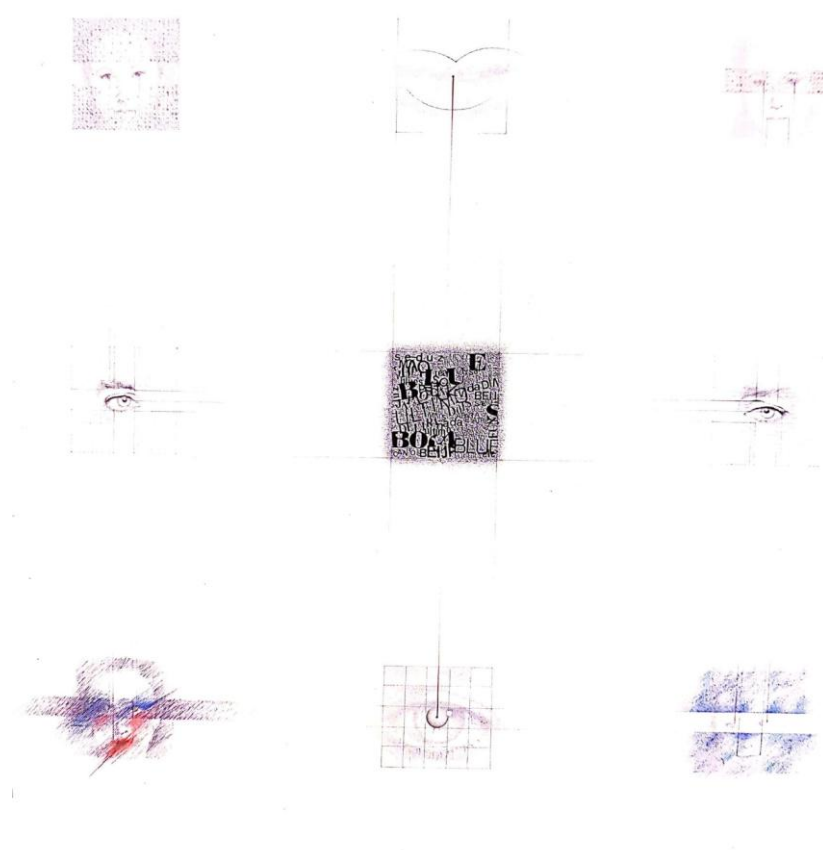


Figura 38 – Último Blues (Amador Perez)

Os efeitos do processo intermédias das produções de Amador Perez propiciam reflexões a respeito dos sentidos que as mídias podem provocar na percepção das imagens. Os desenhos remetem às suas referências, mas intrigam o espectador quanto à mídia empregada, pois ora aludem à percepção de pintura, ora de gravura, ora de fotografia. Na composição dos elementos agregados à imagem de referência, o artista costuma trazer fragmentos característicos de sua própria poética, como corpos e fragmentos de corpos humanos, olhos, bocas, animais, letras, objetos e cenários. Esses elementos se fazem presentes na ilustração de

“Último blues,” em que a canção e a imagem fotográfica dos olhos de Chico, juntamente com fragmentos da pintura de Eliseu Visconti são transpostos para a linguagem do desenho.

A Gioventú, de Eliseu Visconti, costuma ser comparada à Gioconda, de Leonardo da Vinci, porém a delicadeza e o ar imperturbável da personagem lembram ainda as obras de Botticelli, especialmente em “O Nascimento da Vênus,¹⁰⁵” obra que também foi reconfigurada por Amador Perez. As semelhanças apontadas entre a Gioconda e Gioventú correspondem à harmoniosa integração entre a mulher e a natureza; a paisagem bucólica de fundo, a sensação de mistério. A observação do percurso dessas obras é relevante nessa tese no tocante à percepção da ocorrência dos diálogos nas obras de artes visuais, como na literatura. O discurso nas artes visuais, como na literatura, está conectado dialogicamente com outros discursos expressos em mídias semelhantes ou completamente diversas.

Na construção de um percurso interpretativo como esse que realizamos, nos deparamos com a dialogicidade do signo, como exposto por Petrilli:

A dialogicidade faz parte da constitutiva plurivocidade do signo, da pluralidade dos percursos interpretativos do significar, da relação aberta entre o signo e os seus interpretantes. A dialogicidade do signo subtrai esse último à lógica da identidade fechada e o expõe à lógica da alteridade fazendo dele uma resposta provisória na inesgotável e iniludível corrente de referências de um signo a outro na construção de um percurso interpretativo qualquer. (PETRILLI, 2014, p. 190).

O desenho de Amador Perez para “Último Blues” põe em destaque os olhos do compositor Chico Buarque e os olhos da pintura “Gioventú”. Realiza-se, assim, uma metáfora do olhar concernente aos artistas, às obras e aos espectadores, como se cada um desses olhares se dirigissem mutuamente, num jogo de sedução, do qual não podem se desviar. A Gioventú de 1898 traz consigo um quê da Gioconda de 1507 que, possivelmente, seduziu o seu criador, Eliseu Visconti. Por sua vez, Gioventú seduziu o desenhista Amador Perez que a reconfigurou em 63 desenhos diferentes e também a impregnou do olhar e do som do compositor Chico Buarque. O espectador, seduzido, deixa-se guiar pelos enquadramentos e reenquadramentos direcionados pelos artistas, e também participa da produção da obra como autor contemplador. De olhar concentrado nos traços percebidos do mundo e destacados por cada

¹⁰⁵ Amador Perez. Sem título. Grafite e lápis de cor, baseado em Nascimento de Vênus, de Botticelli.

Disponível em:

https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Amador%20de%20Carvalho%20Perez%20-%20Amador%20Perez/ordem/avaliacao_mais_recente/pagina/1/ Acesso em set./2019. Imagem demonstrativa no anexo, p. 328.

artista, o espectador, na qualidade de autor contemplador, participa da construção dos sentidos da obra.



Eliseu Visconti, **Gioventù**, 1898
Óleo sobre tela 65x49cm
Museu Nacional de Belas Artes



Leonardo da Vinci, **Gioconda**, 1507
Óleo sobre madeira de álamo 77x53cm
Museu do Louvre

Figura 39 – Pinturas Gioventù (Eliseu Visconti) e Gioconda (Leonardo da Vinci.)

O desenho de Perez apresenta diversas linhas verticais e horizontais e, algumas, mais realçadas, se projetam para fora dos olhos e bocas das figuras, ensejando ligação entre elas, demarcando contornos e ultrapassando fronteiras. A composição é organizada em nove figuras circunscritas a um espaço quadrado de tamanhos praticamente iguais. Num desses quadrados, que foi posicionado ao centro das nove figuras, há letras e palavras referentes à canção. Em cada desenho se identificam cortes ou adições em forma de tarja vazada ou colorida na área dos olhos da Gioventù. Na primeira figura da personagem (canto superior esquerdo), a área dos olhos parece ser vista no campo vazado de uma parede. Esse mesmo campo retorna na figura do canto superior direito como uma tarja de cor levemente vermelha sobre os olhos da personagem. Logo abaixo, na figura do canto inferior direito, retoma-se o aspecto vazado que permite distinguir os olhos da personagem, enquanto o restante da figura ganha tonalidades esbatidas. A figura do canto inferior esquerdo apresenta traços e cores

esbatidas misturadas entre vermelho e azul, formando tonalidades roxas que se projetam dos olhos para o exterior do espaço quadrado. Os olhos que reconhecemos como os do compositor são apresentados livres de tarjas e com coloração em tons de cinza.

Traço é sinônimo de risco ou linha, que em desenho adquire caráter de demarcação de contorno ou fronteira, delineamento ou corte, intervenção em algo que demarca e marca. Indicam percursos, direções, sentidos. É preenchimento e fenda, contato e separação, intervenção no indiferenciado que faz a diferença. O traço é a cicatriz da experiência do visível, sua memória. (ALMENDRA, 2014, p. 187.)

O traço, como essa marca da experiência e memória do visível, é a expressão da arquetônica do desenho e, em “Último Blues,” de Perez, funciona também como linha de orientação ao percurso do olhar do espectador sobre as figuras. O olhar que busca seguir os traços distribuídos no espaço tenta produzir sentidos a partir deles, quando, na verdade, é completamente livre. O traço seduz o olhar do espectador, mas no fundo ele sabe que é livre. Logo de início ou em algum momento do percurso, o olhar vai se desprender do efeito sedutor das linhas mais acentuadas e vai passear livremente pelas formas, perceber detalhes, nunca antes percebidos na Gioventú, nos olhos de Chico e nas letras que se dispersam e se revolvem, ora remetendo à canção, ora se deslocando para sugerir sentidos completamente outros.

A imagem faz da canção uma metáfora da criação e da apropriação artística, da tentativa de se submeter a obra à sua reprodutividade, sendo que, como uma atriz, ela se disfarça, finge ser apenas uma reprodução, mas carrega algo (ou tudo) da subjetividade do artista. Nesse sentido, nem a arte fotográfica escapa ao beijo dissimulado da atriz que, no momento em que mais parece entregar-se à realidade e aos desejos de reprodução do autor, na verdade, mais se distancia. “Nada acontece”. E, de repente, ela “agora é uma atriz saída de outra peça.” E quando o artista supõe que tudo já foi dito e todas as imagens já foram tematizadas, e que a reprodução de imagens é inútil, ela começa a fraquejar. O artista tem a ilusão de que a seduziu, de que pode permanecer com sua obra, de que se pertencem, são um casal, mas isso é só fantasia.

Como refletia Blanchot (2011), a obra se põe em movimento contínuo por meio da leitura (“pode ir pro Japão”), é signo que não tolera início e nem fim. Sem depender de seu autor, a obra permanece. Durante o processo de criação, o autor busca seduzi-la, está intimamente ligado a ela, está sob o fascínio. Mas, depois, ele precisa se afastar, não pode conservar-se junto à obra. Portanto, conforme esse pensamento, o espaço literário não é acessível ao escritor, ele só o atinge para desaparecer. Sem isso, a obra se encerraria num

lugar fechado, o autor se entregaria à obsessão de produzir sempre a mesma obra, como quem persegue a própria sombra.

Em “Último Blues”, como em “Futuros amantes,” o autor artista, situado exteriormente à arquitetura da visão estética, afirma valorativamente o contexto unitário do eu poético, dirige-se a ele, mas a sua enunciação, como um eco, retorna a si. Eis a solidão do escritor, à qual se refere Blanchot (2011). Em “Último blues” o verbo usado pelo pronome de tratamento da segunda pessoa do singular, “você,” nos indica que há um outro, com quem o eu está falando. Mas esse outro pode ser apenas um disfarce do eu, pode ser, como dizia Rimbaud¹⁰⁶ em sua carta a Paul Démeny, que o eu seja um outro.

Enquanto isso, com “Futuros amantes” podemos refletir a respeito da tentação do esteticismo de que nos fala Bakhtin. Embora o mundo da vida e o mundo da cultura sejam impenetráveis mutuamente, o ente estético, muito mais do que o teórico, se aproxima do mundo da vida. E, conforme Bakhtin (2014, p. 33), “Pode-se viver no ente estético, e há muitos que o fazem, mas eles são *outros* seres humanos e não eu mesmo.” Então, nessa aproximação do ente estético com o mundo da vida, é possível falar a si mesmo, responder ao seu próprio eco, dirigir-se a si mesmo como “tu” e admoestar-se: “Não se afobe não, que nada é pra já/ O amor não tem pressa, ele pode esperar/em silêncio.” O silêncio, a interrupção, que, conforme Blanchot (2011), é o único domínio do autor sobre a palavra.

As defesas do autor vão sendo derrubadas, afinal, ao admitir que “nada é pra já” e que “o amor pode esperar milênios, milênios no ar”, então, excluído do mundo da visão estética, após abandonar o fascínio de tentar viver nele como um duplo de si mesmo, o autor se torna testemunha do processo. Ele se afasta, suporta o angustiante silêncio e, à distância, observa escafandristas, sábios e amantes futuros fazerem a leitura de sua obra, enquanto ele mesmo não a pode ler. E, retomando “Último blues,” temos um autor no momento de fascinação, julgando-se “senhor de sua caneta,” como um sedutor inconsequente que acaba se tornando presa de suas próprias tramas de sedução.

Diante de um ponto de referência que chama a atenção do autor criador, ele esquece, enquanto produz, sua personalidade, realiza um ato de autorrenúncia (que abrange o Ser-evento) para dar forma e sentido à visão estética. Ou seja, ele mergulha no universo da criação estética, mas só após retornar pode trazer materialmente, imageticamente, estruturalmente e verbalmente o produto daquilo que obteve no processo de autorrenúncia exigido dele no ato estético.

¹⁰⁶ Disponível no anexo, p. 331.

O poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (RIMBAUD, maio de 1871).

As últimas palavras dessa citação de Rimbaud soam exatamente como aquilo que preconiza Blanchot ao se referir à ideia do interminável, do incessante na literatura. E, nesse ponto, os três teóricos da linguagem que mais estiveram próximos dessa tese, desde o início de seu percurso até a introdução desse último blues (Bakhtin, Blanchot e Lévinas), convergem para o mesmo objetivo: a reflexão sobre “a abertura da linguagem a uma alteridade irreduzível” – nas palavras de Ponzio (2008, p. 189). Sendo esta a sentença que a linguagem impõe ao autor, a ele resta se afastar da obra, uma vez que, segundo Blanchot (2011, p. 14): “Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela”. Estamos nos despedindo, mas ainda há duas mãos travando uma luta.

Blanchot (2011 p. 15) recorre à imagem mental da mão que segura um lápis para dizer da impossibilidade de apreensão da palavra pelo escritor. Duas mãos: uma que insiste em segurar e dominar o lápis, outra que busca detê-la. A que busca deter a apreensão persecutória da mão que segura o lápis, esta é a que, de fato, tem o domínio. A mão que segura o lápis é considerada pelo teórico uma mão doente, que tenta reter entre os dedos uma sombra. O pertencimento do escritor à linguagem é ilusório.

Era preciso que Eliseu Visconti soltasse o pincel que dava à sua Gioventú o acabamento para que a mão de Amador Perez, futuro amante, segurasse o lápis. Os desenhos de Amador Perez a partir da Gioventú, de Eliseu Visconti e de fotos de Chico Buarque, iluminam certos aspectos da referência, entretanto, justamente por tão somente “iluminar” e não tentar englobar o todo é que o desenho se abre ao interminável e incessante da criação estética. A “Gioventú,” como “Essa menina que você seduz/ E um dia depois/ Sem mais nem mais, esquece”, não se macula, perdida, sem saber por onde anda a mão de Amador Perez que a redesenha. “E ela delira/ Rodopiando no salão/ Os dois parecem um casal/ Mas é mentira.” Outra mão intervém e interrompe o fascínio, a sedução. Ela “agora é uma atriz saída de outra peça.” E, nesse momento, pintura, canção, desenho e fotografia passam por outras mãos

igualmente fascinadas, igualmente afetadas, doentes, em luta. Mãos que agora recorrem a Bakhtin a fim de identificar os limites da visão estética, as fronteiras, se é que existem, do incessante:

A visão estética é uma visão justificada enquanto não for além dos seus próprios limites. Mas na medida em que pretenda ser uma visão filosófica do Ser unitário e único na sua eventicidade, a visão estética está condenada a fazer passar uma parte abstratamente isolada como o todo real. (BAKHTIN, 2014, p. 32).

Justifica-se, pois, a visão estética da canção “Último Blues” em sua intermedialidade com o desenho de Amador Perez pela força dos rastros que elas impulsionam. Sendo o mundo da visão estética o que mais se aproxima do ser em processo (Ser-evento), há sempre presente o risco de nos deixarmos perder em estado de empatia pura ou de cair em objetivações de empatia estética, quando então, a “visão estética está inevitavelmente condenada a fazer passar uma parte abstratamente isolada como o todo real” (Bakhtin, 2014, p. 32). Entretanto, é possível executar realmente o ato da contemplação estética partindo-se de dentro do próprio ato como ação responsável. “É apenas de dentro da minha participação que a função de cada participante pode ser compreendida” (BAKHTIN, 2014, p. 32). Nesse momento, ocorre a compreensão da atitude ou posição que devemos tomar em relação ao objeto da contemplação estética. Atitude/posição única, pois decorre do lugar único que o sujeito ocupa no mundo e da qual não pode se desviar, não tem alibi.

Essa menina pode ir pro Japão
Na vida real
Você é quem enlouquece
Apaga a última luz
E nos cantos do seu quarto
A figura dela fosforesce
Ao som do último blues
Na Rádio Cabeça
Se puder esqueça
A menina que você seduz

O sedutor inconsequente, destinatário da canção, julga-se inabalável, inatingível pelos seus próprios jogos de sedução. Acredita ser possível, após inaugurar o espaço de conexão com outro ser, “sem mais nem mais,” esquecer. Mas ele ignora que o outro escapa à sua capacidade de abstração, não ao seu sentido de dever. A menina que o destinatário da canção seduz é, para sua surpresa, completamente independente dele e de suas expectativas de

engajamento, permanência ou interrupção dos jogos de sedução que ele propõe. Ela subsiste como absoluto Outro, autônoma, irreduzível. E, “ao som do último blues”, ele se vê em situação de compromisso sem limites, insubstituível.

Que eu, do meu lugar único no Ser, simplesmente veja e conheça um outro, que eu não o esqueça, que para mim também ele exista – isso é algo que apenas eu posso fazer por ele num dado momento no todo do Ser: esta é a ação que faz o ser dele mais completo, a ação que é absolutamente proveitosa e nova, e que só é possível por mim. (BAKHTIN, 2014, p. 54).

Não é por determinação de uma lei expressa nem por um dever de consciência moral que o sedutor inconsequente enlouquece e vê fosforescer nos cantos do seu quarto a figura da menina que ele seduz. De fato, sua intenção era um dia depois, sem mais nem mais, esquecer-se dela. No entanto, sem importar a distância espacial entre eles (ela pode ir pro Japão), de seu lugar único e, tendo como estopim uma música tocada no rádio ou apenas na sua memória (Rádio Cabeça), torna-se enlouquecedor para ele perceber que a existência dela se atualiza à sua revelia e, inescapavelmente, não pode esquecê-la.

Conforme nos orienta Bakhtin em torno da ideia de não álibi na vida, “o acto responsável ou ação, por si só, supera todo o hipotético – porque ele é, afinal, a realização de uma decisão – inescapável, irremediável e irrevocavelmente.” (BAKHTIN, 2014, p. 42). Isso porque estamos na vida sem um álibi e, ao realizar a decisão de deixar de responder ao que me respeita, é já uma resposta. A efetiva realização do ato responsável concerne não exatamente à empatia, mas ao interior do ato, de modo inescapável. Assim, o ato responsável não é produto da empatia e nem da reflexão teórica. O ato de empatia é necessário, porém não é suficiente quando se trata de abrangência da contemplação estética como um todo. Na canção, a intenção do sedutor inconsequente era seduzir e esquecer, mas ele está na vida sem um álibi, então, ao apagar das luzes, um Rosto fosforesce ao som do último blues.

ÚLTIMO BLUES

Essa menina que você seduz
E um dia depois
Sem mais nem mais, esquece
Ela, no fundo, é uma atriz
Quando beija a sua boca
E nada acontece

Essa menina que você seduz
Agora é uma atriz
Saída de outra peça
Chamada "Doces Ardis..."
Quando beija a sua boca
Ela começa a fraquejar
Por onde anda a sua mão
Você só quer se aproveitar
E ela delira
Rodopiando no salão
Os dois parecem um casal
Mas é mentira

Essa menina pode ir pro Japão
Na vida real
Você é que enlouquece
Apaga a última luz
E nos cantos do seu quarto
A figura dela fosforesce
Ao som do último blues
Na Rádio Cabeça
Se puder esqueça
A menina que você seduz

4.3 Evoé! Na estrada com Chico Buarque e outros artistas

A canção “Paratodos” (1993), em processo de hibridação com a imagem apresentada pelo artista plástico e cenógrafo Mauricio Arraes, sublinha a ideia de que a arte é para todos e serve aos propósitos atribuídos a ela pelo artista e também pelo fruidor. Nessa forma de perceber a obra, estão contemplados os três vetores de interpretação de Eco, pois a obra traz intrinsecamente os seus próprios propósitos. “Paratodos,” no entanto, é uma canção que diz muito a respeito do artista e é considerada como uma representação da resistência e ruptura com as imagens que a crítica quisera atrelar a ele, quer seja a do bom moço do início da carreira, quer seja aquela que buscava circunscrever sua obra no campo limitado das canções de protesto. O compositor impõe resistência às forças que buscavam padronizar a sua experiência artística e, desta vez, procura redirecionar os olhares sobre a sua própria obra. Dessa forma, ao longo do tempo, a figura do compositor foi se afastando de padrões

limitantes enquanto se tornava atrelada a da própria MPB e, com isso, é possível afirmar que a MPB evoluiu juntamente com Chico Buarque.

Maria Luísa Rangel De Bonis,¹⁰⁷ na dissertação *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque*, recorre ao ensaio de Walter Benjamin *O autor como produtor* para relacionar a canção “Paratodos” à resistência em se tornar um produto meramente mercadológico. Dentro do contexto em que a canção foi lançada, ela se impõe contra as expectativas mercadológicas, forjando a função que Benjamin solicita à arte, ou seja, de ultrapassar as pressões de um mercado a serviço da burguesia, mantendo um sentido mais abrangente de experiência estética. É evidente que o disco é um produto e está amplamente inserido às regras dos meios de produção, assim como os *shows* obedecem à logística de tempo, espaço, oferta e demanda. Entretanto, quando falamos de resistência às pressões mercadológicas, nos referimos às rupturas com a manutenção de estereótipos, a coragem de contrariar expectativas em prol da construção de uma experiência artística mais abrangente e livre.

Então, assim como as canções que focalizam os excluídos realizam um redirecionamento de olhares sobre eles, as canções que tematizam a experiência do artista também resistem a olhares preconcebidos. Como exemplo desse tipo de canção, podemos citar “Sinal fechado”, “Tempo e artista,” “Choro bandido,” entre outras. E, de maneira emblemática, o álbum “Paratodos” reúne diversas canções com foco na reflexão sobre o artista. Canções como “Tempo e artista”, “A foto da capa”, “De volta ao samba” e “Romance” focalizam o artista em diferentes ângulos, fomentando a ampliação de perspectivas sobre ele e o seu papel na sociedade. Essa diversidade de foco sobre o artista pode ser vista como o refinamento do viés relativo à temática social, em que, nesse momento, o compositor lança suas luzes sobre o artista e, com isso, consegue amplificar as reflexões sobre arte, artista e sociedade. A resistência em não se tornar um produto meramente mercadológico se reflete na recepção da obra e nos desdobramentos do seu alcance, não somente como canção popular, mas também como produto de fruição estética.

Em “Paratodos,” há a afirmação do lugar do artista que “vai na estrada há muitos anos” em caminhada com outros artistas, inclusive com os que vieram antes e os que ainda virão. As referências a Tom Jobim (“Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro”),

¹⁰⁷ De BONIS, Maria Luísa Rangel. *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 102.

Vinícius, João Gilberto, Caymmi, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Ari Barroso destacam a importância daqueles que vieram antes dele. Os companheiros de estrada, tanto os que seguem o mesmo estilo, como os que trilham outros percursos estão presentes nas figuras de Edu, Milton Nascimento (“Bituca”), Nara Leão, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Rita Lee. E, como a canção vai prosseguir para além do compositor, saúda o futuro com um “evoé, jovens à vista.”

Essa resistência aos padrões, aos olhares preconcebidos se reveste de acolhimento e liberdade, propiciando que, nessa estrada, a obra sonora se torne também imagem. Pelo alcance da divulgação mercadológica, mas também pela qualidade estética, a canção, que já é produto de um processo híbrido entre texto e música, recebe ilustração imagética, formando-se, assim, uma nova realidade significativa. Essa nova realidade suscita investigações relativas às mídias e suportes empregados nos projetos de arte contemporânea, bem como o fomento à interatividade dos espectadores com a obra. Cada obra, como signo, se constrói em relação com outros signos. Trata-se de um processo dinâmico de construção e difusão de subjetividades. Nesse processo, o sujeito e sua identidade cedem lugar à alteridade e ao diálogo, uma vez que tais modalidades de relacionamento constituem a matéria sgnica.

O ponto de vista da alteridade, da dialogicidade, da significância dos signos da qual consiste o sujeito e a sua identidade, coincide com a capacidade de interrogação e com a impossibilidade de fechamento, indiferença, de autopiedade, de repouso na inquietude da própria boa consciência. (PETRILLI, 2013, p.193)

Petrilli nos orienta a respeito do ponto de vista da alteridade, como sendo aquele que coincide com a capacidade de interrogação e com a impossibilidade de fechamento. Uma poética que assume esse ponto de vista se dispõe à abertura de ideias e signos que a interrogação e a inquietude provocam. Uma visão de mundo desta perspectiva torna inconcebível a indiferença, a autopiedade, devido à amplitude que a alteridade e a dialogicidade abarcam. Sendo assim, pensando um sujeito cuja identidade se constitui de alteridade e dialogismo, o seu lugar não repousa na inquietude da própria boa consciência, mas na inquietude do infinito.

Verifica-se que a polifonia se encontra presente na poética do sujeito que assume o ponto de vista da alteridade e da dialogicidade. E, por ser esta perspectiva marcada pela capacidade de interrogação e pela impossibilidade de fechamento, qualquer tentativa de classificação, ordenamento, caracterização absoluta se mostra estéril. Diante disso, resta-nos apresentar uma das muitas faces dessa produção dialógica, intensa, profunda. Embora figuras

de linguagem, como metonímia, sinédoque e ironia possam ser bastante desenvolvidas na poética de Chico Buarque, em vez de nos atermos a uma delas, verificamos para além delas um olhar que busca o horizonte da alteridade. A polifonia, nesse contexto, não poderia ser mais sobressalente. Como caráter intrínseco da própria linguagem, a polifonia encontra as condições mais propícias para sua expansão nesse espaço de ritmo, sonoridade e multiplicidade de sentidos que a canção sustenta.

A ilustração imagética da canção é resposta e mesmo consequência dessa abertura polifônica. Aliás, a partir da segunda metade do século XX, o campo das artes foi se tornando cada vez mais múltiplo, interativo e, em decorrência da dissolução de fronteiras, ampliaram-se os processos de hibridação de gêneros. Quanto ao cancionista contemporâneo, Cyntrão (2014, p. 48) situa-o no entre-lugar (conceito de Brabha), “que é o espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o inspira a falar.” A canção “Paratodos,” analisada em seu processo de hibridação com a pintura de Arraes, exemplifica bem o rompimento com qualquer tentativa de radicalizar identidades e, além disso, favorece a averiguação de como esse processo é capaz de ressignificar o imaginário inspirado pela própria canção.

Compreende-se, logo, como evidencia Bakhtin, que o lugar de manifestação da dialogicidade não é, necessariamente, a oralidade. A alteridade absoluta e a dialogicidade substancial realizam-se como ‘escritura’ não obstante a letra; essas indicam condições ou modalidades sógnicas que atravessam a distinção entre oral e escrito no plano da linguagem verbal que atravessam também os sistemas sógnicos não verbais como o gesto, a música, a imagem em pintura, fotografia, no texto fílmico, etc. (PETRILLI, 2013, p. 199).

Alteridade e dialogicidade atravessam, portanto, as fronteiras entre os sistemas sógnicos verbais e não verbais. Isso significa que ambas se manifestam e se movimentam livremente por qualquer mídia empregada, dependendo, para isso, apenas que as modalidades sógnicas sejam orientadas por elas (alteridade e dialogicidade). Numa trajetória intermédias, a ilustração da canção “Paratodos” feita por Arraes mantém as manifestações de alteridade e dialogicidade que a canção fomentou. Entretanto, a ilustração agrega novos elementos e, com isso, enseja novos significados. Isso quer dizer que, ao organizar os sentidos em outra mídia, a ilustração amplia e destaca significados oriundos da canção. E, nesse processo híbrido, capta os sentidos humanos, desta vez, por meio da imagem. Uma imagem composta de elementos verbais e não verbais que, em processo de hibridação, transforma a canção “Paratodos” em artes visuais.

A pintura de Arraes mostra um Café Restaurante com um letreiro onde se lê as inscrições: “Beba Chico – Café Rest. Para Todos.” Em vez dos cardápios elencando as variedades gastronômicas servidas no local, as opções disponíveis são músicas definidas pelos nomes de artistas citados na canção. Referências gastronômicas, porém, não estão ausentes, pois são representadas pelo anúncio de “Café moído na hora,” diversas garrafas de bebidas e uma possível bisnaga de molho. Os personagens que compõem a cena parecem confusos, indecisos. Depreende-se desse quadro que, ao beber da musicalidade de Chico, encontra-se uma mistura de sabores. E, conforme a preferência do freguês, há disponibilidade para sabores desde os mais clássicos até os mais inovadores.

Com isso, tomamos o foco da leitura sobre a *intention lectoris* que, segundo Cyntrão (2014), se justifica quando:

[...] nos entendemos como destinatários historicamente situados, com referenciais culturais e psicológicos que promovem reflexões significativas sobre o sujeito contemporaneamente situado no espaço da nação brasileira, na eleição das letras da MPB como objeto de análise do simbólico que constitui o imaginário brasileiro. (CYNTRÃO, 2014, p. 47)

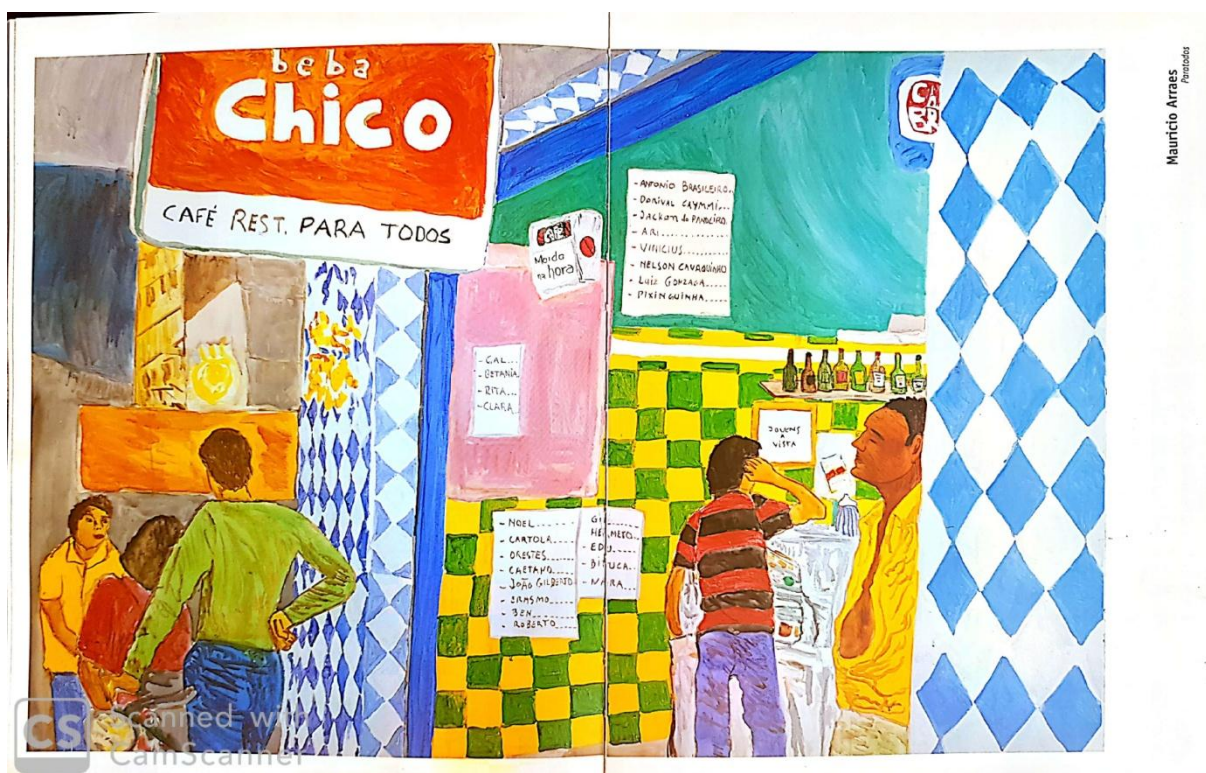


Figura 40 – Paratodos (Maurício Arraes)

O resultado da transformação da canção em imagem é justamente o que propõe a intermedialidade. Em muitos casos, os processos intermídias se perdem, formando uma lacuna em que a referência seria essencial para a compreensão da obra. Nesses casos, a *intention lectoris* precisa ser redefinida e recursos do horizonte de expectativas do leitor são requisitados para suprir a lacuna da referência perdida. A leitura da imagem de Arraes remete à canção e também ao imaginário musical brasileiro. Trata-se de uma obra cujos destinatários, ocupantes do espaço histórico-social brasileiro, possuem os referenciais musicais necessários para que se completem os sentidos requeridos quando da hibridação. Caso contrário, a *intention lectoris* se realizará por caminhos outros em que as lacunas poderão ser completadas por uma infinidade de horizontes, porém a hibridação entre canção e imagem tende a se perder.

Não obstante, nesse contexto, a *intention lectoris* sobrevive e atribui significados e conceitos novos à obra, em decorrência da “alteridade absoluta” a respeito da qual Lévinas e Bakhtin se referem como “existência do outro para si, independentemente do eu, da doação de sentidos por parte da consciência objetivante” (PETRILLI, 2013, p. 196). Mas, para a atribuição de significados da obra de Arraes como arte híbrida de canção e imagem, faz-se necessária a percepção da materialidade e do conteúdo das mídias. Nesse caso, o espectador atribui significados à obra conforme a sua compreensão e vivência da canção em conjunto com a pintura. Da análise dessas duas vertentes é que se torna possível assimilar a riqueza de sentidos obtida no processo de hibridação das mídias. As mídias, de materialidade distinta, ocupam-se de conteúdo semelhante: comunicar a diversidade e potencialidade da canção brasileira. Entretanto, é necessário compreender as transformações conforme a materialidade de cada mídia, em que se destaquem as acomodações dos signos verbais, sonoros ou imagéticos.

O sentido que prevalece após o processo de hibridação pelo qual a canção passou para se acomodar à materialidade da pintura – relativo à obra de Arraes –, é o do consumo da canção brasileira. Mas não aquele consumo mercadológico ao qual ela se fez resistência. Nesse processo, o sentido de consumo se harmoniza com os da própria canção, e a ideia original de que a arte tem de ser para todos e os seus sentidos são abertos à alteridade e ao diálogo permanece. Assim, a pintura de Arraes é uma resposta positiva à resistência da arte em se tornar um produto meramente mercadológico. Com o “Café Rest. Para Todos” Arraes equipara a experiência estética da fruição musical ao nível das necessidades primordiais do

ser humano,¹⁰⁸ aquelas que se encontram na base da pirâmide de Maslow, por estarem diretamente relacionadas à sobrevivência. E, a despeito das sugestões do compositor relativas às mazelas da vida e, mesmo da experiência humana, Arraes dispõe os artistas mencionados em cardápios à escolha dos frequentadores do ambiente.

PARATODOS

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoadas
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é inconteste
Tome Noel, Cartola, Orestes

¹⁰⁸ Teoria da hierarquia das necessidades de Maslow. Imagem da pirâmide no anexo, p. 327.

Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethania, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro.

4.4 A Banda e Valsinha – Infinitas cortinas com palcos atrás

A BANDA

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

Antes de encerrarmos esse diálogo entre artes e autores (múltiplos, considerando também aqui o leitor como autor contemplador), amorosamente, gostaria de convidá-los ainda para ver a passagem da banda e, quem sabe, formarmos um par para uma última valsinha. Sem esquecer que, se quisermos mais, após as cortinas há palcos azuis. Nesse abrir de cortinas, vamos falar agora da canção “A Banda” (1966), que é considerada um marco na carreira de Chico Buarque, vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record e responsável por introduzir o compositor na indústria de entretenimento.

A canção tem como cenário uma cidade qualquer do interior do Brasil, habitada por uma população sofrida que, com a passagem de uma banda, muda de humor durante aquele momento específico. O eu poético se trata de alguém que “estava à toa na vida.” Mas, o que significa essa expressão relativa ao poeta? Se refletirmos sobre o contexto político da época em que a canção foi lançada, podemos compreender, como Adélia Bezerra de Meneses (2000), que, nesse momento, há uma atitude de distanciamento por parte do poeta que se encontra em posição de “ver sem participar”. Ocorre aí a tentativa de forjar para si um alibi justificado pelo cumprimento de um papel social que a condição de poeta e amante lhe confere.

Do ponto de vista do funcionalismo, o papel do amante estava sendo cumprido, não sendo exigido nada mais dele a não ser atender ao chamado do seu amor para ver a banda passar. Entretanto, do ponto de vista da filosofia do ato responsável de Bakhtin, estamos na vida sem um alibi e o amante, sendo também poeta, é chamado a emitir uma resposta poética relativa à condição de amante que estava “à toa na vida”, porém demasiado atento aos sofrimentos das pessoas que ele chama de “minha gente.” Bakhtin defende uma filosofia da ação participativa, sendo impossível ao poeta apenas ver sem participar, pois a sua

participação se dá por meio de uma resposta e, nessa perspectiva, deixar de responder é considerado uma resposta.

A experiência estética, nesse sentido, é percebida como o esforço do artista em dar acabamento a um personagem como um outro de si mesmo. Assim, por um deslocamento de centro de valor, o autor se posiciona de fora da experiência, de modo a manter um excedente de visão como condição valorativa a partir de outro lugar, inacessível ao personagem. Esse distanciamento do autor se faz necessário na medida em que “fora do sujeito, fora da identidade, o eu é aberto ao outro; enquanto subjetividade implicada na relação com o outro *malgré lui*¹⁰⁹, o eu é não indiferente ao outro e assume, em relação a ele, uma posição de escuta”. (PETRILLI, 2013, p. 192). Essa posição de escuta pode ser percebida em diversos momentos da canção em que personagens diversos param para “ver, ouvir e dar passagem” à banda.

Dessa forma, apesar da suposta postura do poeta de ver sem participar, a sua participação existe dentro do princípio do não álbi da existência, pois realiza o ato responsável concernente à passagem da banda do lugar único e irrepitível do seu ser (ser-evento único). O eu poético é chamado para ver a banda passar e sua perspectiva em relação a esse evento é construída de um lugar que não pode ser ocupado por outra pessoa e que, de forma imprevisível, posto que antes ele se encontrava à toa na vida, implica-o de maneira inescapável. Aliás, a responsabilidade do poeta decorre justamente da imprevisibilidade, uma vez que, estando à toa na vida justamente no momento em que a banda vai passar, ocorre de ser chamado a ocupar um lugar (central, inclusive), de onde não poderá escapar a esse acontecimento.

A voz lírica, que nos fala sobre as efêmeras transformações proporcionadas às pessoas em decorrência da passagem da banda pela cidade, compõe um centro de valor, enquanto os outros personagens compõem outros centros. Essa voz lírica corresponde ao autor objetivado, que abrange o contexto de valor de todos os outros personagens. Isso significa que, por meio do contexto valorativo de um autor objetivado, a passagem da banda e a percepção dos outros personagens chegam a nós, autores contempladores. Interessante compreender que, apesar desse filtro do autor objetivado, os sentidos da canção não se fecham de maneira arbitrária ao contexto valorativo desse autor. A possibilidade de abertura a novos contextos valorativos é ativada pela leitura de cada autor contemplador.

¹⁰⁹ Tradução livre (não consta no texto de referência): *apesar dele*.

Cabe aqui nomear de autores contempladores cada um dos oitenta artistas que foram convidados a interpretar as canções de Chico Buarque no projeto “A imagem do som”. Da contemplação de um produto estético, nesse caso as canções, experimentamos um momento de deslocamento de nosso Eu, sendo, portanto, a contemplação estética um valioso exercício de alteridades. Nesse momento de deslocamento em que o Eu assume um lugar único no mundo da contemplação estética, o autor contemplador realiza um trabalho de recriação da obra. De fato, ao dar sentido ao produto da contemplação estética, o autor contemplador não se fixa no lugar para onde se deslocou, ele tem de retornar e retorna enriquecido.

Ana Durães, artista plástica nascida em Diamantina-MG, em 1962, apresenta um trabalho feito em tecido composto por figuras e fotografias que remetem à canção ora analisada e também à banda “Os pífanos de Caruaru”. São consideradas bandas de pífanos aquelas que se utilizam de instrumentos de sopro e percussão na execução musical de grande apelo popular. O principal instrumento de sopro nesse tipo de banda é o pífano, sendo o zabumba o principal instrumento de percussão. Considerando que as bandas de pífanos são uma representação da cultura popular nordestina, Ana Durães consegue manter na imagem o “tom” popular que Chico adota na canção.

A disposição e o formato das figuras no trabalho de Ana Durães lembram uma coleção de selos. O enquadramento da imagem é ornado com pequenas figuras semelhantes a selos representando os seis integrantes da banda “Os pífanos de Caruaru,” executando seus instrumentos musicais. Os instrumentos que podemos identificar nessas figuras são os pífanos (sopro), os zabumbas, tambores (caixa) e címbalos (pratos) que correspondem à composição dos integrantes da banda “Os pífanos de Caruaru.”



Figura 41 – A banda (Ana Durães)

Durante seu percurso musical, a banda, originária de uma família de agricultores, alterou diversas vezes a composição e até algumas de suas características na busca de inserção mercadológica. Alguns dos integrantes são Sebastião e Benedito Bianco (pífanos), Amaro Bianco (surdo e caixa), João Bianco (zabumba), José Bianco (pratos). As duas filhas do fundador da banda, Manoel Bianco, também tocavam triângulo na formação inicial.

Na obra de Ana Durães, as imagens de bonecos feitos de barro representando a banda encontram-se distribuídas no tecido em cores e em “preto e branco,” concorrendo com outras figuras emblemáticas, como a bandeira do Brasil e personalidades históricas. Os bonecos de barro correspondem à arte do músico e ceramista Mestre Vitalino que ficou conhecido por suas figuras em barro inspiradas na cultura nordestina. Além das bandas de pífanos, Mestre

Vitalino também modela grupos de figuras de soldados, cangaceiros, políticos e cenas da cultura popular nordestina. Ana Durães representa em seu trabalho um traço da transição da obra de Mestre Vitalino que deixa o uso de cores industriais a partir da década de 1950, mantendo suas figuras na cor da argila queimada desde então.

A história da banda nordestina “Os pífanos de Caruaru” é um comovente enredo repleto de venturas e desventuras de uma família de músicos que executava extenuantes trabalhos na agricultura e na lida com gado para sobreviver, porém sempre conciliando com o trabalho artístico. Além disso, ao longo do tempo, a banda alinhou-se ao folclore nordestino e se inseriu também no imaginário da região, tendo tido, inclusive, contato com Lampião e seu bando no final da década de 1920. Segundo relatos de um dos integrantes da banda Sebastião Bianco, seu pai, Manoel Bianco, conheceu Virgulino Ferreira antes de ele entrar para o cangaço e se tornar Lampião. Tempos depois, numa missa, os irmãos Bianco se deparariam com os cangaceiros durante uma investida contra a cidade, e Lampião, vendo-os com seus pífanos nas mãos, pediria a eles que tocassem uma música.

Muitos são os relatos envolvendo a banda “Os pífanos de Caruaru” em suas andanças pelo sertão nordestino, quando tocavam em troca de comida, pouso e até mesmo gratuitamente em novenas e casas humildes onde os moradores não tinham absolutamente nada com que pagar. Numa região árida como a do nordeste brasileiro, historicamente submetida ao abandono e escassez de políticas públicas, as bandas de pífanos garantiam alguns momentos de alegria ao povo sofrido. E, como na canção de Chico, após alguns instantes de música, tudo toma de novo o seu lugar e o peso da ausência de perspectivas do mundo real tem de continuar sendo suportado. Sobre esse paradoxo relativo à passagem da banda, Hermenegildo Bastos registra suas palavras de ouvinte e admirador no livro *Chico Buarque – Sinal aberto* (2014) lembrando-nos de que: “Fazemos arte, mas na hora “H” a banda vai se retirar para o mundo continuar igual ao que era.” (BASTOS, 2014, p. 21).

A banda passa e a moça feia fica na janela a esperar um convite para uma última valsa que não vem. Essa abordagem relativa a um evento surpreendente que inaugura um novo tempo na vida das pessoas é recorrente na obra de Chico e pode ser percebida também na canção “Valsinha” (1971), composta em parceria com Vinícius de Moraes. Em cartas¹¹⁰ trocadas entre os compositores, é possível verificar um pouco do processo de produção da canção em que Vinícius produziu a música, enquanto Chico produziu a letra, considerada um poema narrativo. Nas cartas, Vinícius apresenta uma série de sugestões para a letra, e os

¹¹⁰ Texto disponível no anexo, p. 336.

compositores discutem a respeito. Inclusive Vinícius sugere que o título da canção deveria ser “Valsa hippie,” e Chico expõe suas razões para manter “Valsinha,” já que a letra alude à filosofia do movimento hippie, porém poderia se confundir com os apelos mercadológicos para os quais o movimento se inclinava já naquela época.

Em diálogo com canções como “A banda,” “Cotidiano” e “Terezinha” (no tocante à reação da mulher à abordagem masculina), “Valsinha” expõe os desencantos da vida de um casal envolvido num cotidiano desgastante que, de repente, decide mudar. A mudança tem início quando o homem chega de modo diferente do habitual, que consistia em maldizer a vida e ignorar a mulher. Em vez disso, ele irradiava calor no olhar e, convidando-a a “rodar”, ou seja, passear, dançar, sair da rotina, consegue envolvê-la num sentimento de positividade e alegria que é imediatamente correspondido por ela.

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava
olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra
rodar

A reação da mulher diante da forma inesperada de abordagem do homem com o qual ela convivia e conhecia o jeito de sempre chegar é, num primeiro momento, de espanto, porém, aceitando o seu convite para “rodar,” ela toma atitudes mais ousadas que, por muito tempo, havia deixado reprimidas.

E então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava
dar
E cheios de ternura e graça, foram para a praça e começaram a se
abraçar

A partir desse momento, os dois personagens rompem também com o espaço limitado das paredes de sua casa. Como se tivessem se expandido demais e o espaço privado não mais pudesse contê-los, invadem o espaço público expressando o afeto que há muito estivera reprimido sem motivos.

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouvia
mais
Que o mundo compreendeu, e o dia amanheceu em paz

Como na passagem da banda, há toda uma coletividade que se contagia com a alegria e a expressão de liberdade que o casal irradia ao dançar em público. Em “Valsinha”, como em “A banda,” Chico fala do potencial transformador da arte pela música, pela dança, pelo olhar diferenciado que ela pode orientar as pessoas a enxergar. De acordo com Hermenegildo Bastos, podemos afirmar: “Ora, a arte não transforma o mundo. O que transforma o mundo é a ação humana em outros sentidos. A arte pode, contudo, orientar o leitor ou o ouvinte para saber qual o mundo melhor.” (BASTOS, 2014, p. 22). Assim, essas canções tematizam a suspensão do sofrimento, o rompimento com um cotidiano enfadonho e regrado, tendo a arte como suporte para o acionamento desse novo olhar numa coletividade.

O artista multimídia Guto Lacaz participa desse segundo volume do projeto “A imagem do som,” com um objeto semelhante ao criado por ele para a canção “A terceira margem do rio” no primeiro volume (1998)¹¹¹, que produziu interpretação visual de canções de Caetano Veloso. Para “Valsinha”, Lacaz produziu um objeto em técnica mista, utilizando-se de esmalte sintético sobre chapa de latão, espelhos e uma base de madeira, conforme informações constantes do catálogo. Por meio da obra de Guto Lacaz, é possível obter um olhar simultâneo do casal representado em sua vida cotidiana ao mesmo tempo em que naquele dia especial.

Na imagem de Lacaz há duas figuras, uma representando o modelo social masculino e outra representando o modelo social feminino. Sem alteração na forma dos modelos, mas apenas pelo emprego de cores diferentes em um de seus lados, o artista obtém a impressão forjada no espelho de simultaneidade das cenas. A visualização simultânea do casal em cena do cotidiano e em cena naquele dia especial se deu pela utilização das cores para modificar as roupas e a impressão dos objetos que eles seguram. As cores das roupas das duas figuras mudam da neutralidade fechada do preto e cinza para cores mais claras e abertas.

¹¹¹ Imagens no anexo, p. 329.



Figura 42 – Valsinha (Guto Lacaz)

As dimensões dos espelhos em relação às figuras interferem no resultado, considerando que sua função é refletir as imagens do verso delas. Sendo assim, as dimensões dos espelhos se ajustam às dimensões das figuras, de modo a possibilitar a visualização delas através dos espelhos. As duas figuras também possuem tamanho equivalente, sendo posicionadas de frente uma para outra e separadas pelos espelhos. As figuras em cores mais abertas (representando a cena do dia especial) existem simultaneamente em dois lugares distintos: no verso das figuras mais escuras (que representam a cena cotidiana) e no espelho. Essas figuras formam, então, uma heterotopia.

Em seu texto *De outros espaços*, Michel Foucault (2001) estudou a heterotopia na perspectiva do espelho como uma projeção ilusória em que seja possível projetar duas realidades em um mesmo espaço de tempo. A obra de Lacaz para ilustrar a canção “Valsinha” produz um efeito heterotópico, proporcionando o atravessamento de dois lugares, considerando-se um deles como real e o outro como ilusório. Na heterotopia do espelho ocorre essa união do espaço ilusório (projetado no espelho) e o espaço real (a figura concreta que é refletida).

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto que esta lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

A obra de Guto Lacaz nos ajuda a enxergar a heterotopia propiciada pelo espelho. Ao duplicar o homem que chega diferente e a mulher que o recebe tornando-se também diferente do usual: um espaço é originado em contra-ação à posição que o casal ocupa na própria sociedade. E isso fica claro na canção quando os dois dão-se os braços e saem para a praça como se ali não fosse o lugar público onde deveriam seguir regras sociais, não perturbando a vizinhança. Ao invés disso, o casal dança, beija e grita despertando a vizinhança e, nessa utopia, que também é uma heterotopia, o dia amanhece em paz.

Outra canção que apresenta características heterotópicas é “Vida” (1980), que superpõe dois tempos e múltiplos lugares numa retrospectiva que se confunde a uma prospectiva da vida. A primeira estrofe menciona a juventude, “fatia mais doce da vida,” que se foi em um meio pouco produtivo, junto a homens de vida vazia. A segunda estrofe é mais contundente na compreensão de que não houve desperdício de vida, mas um transbordar, equivocado, talvez, em favor dos homens de vida vazia. Nessas duas primeiras estrofes, há uma revisão profunda e sentida relativa à existência e a respeito das escolhas que, a princípio, podem ser encaradas como enganos, mas que afinal podem ter sido simplesmente uma forma inconsciente de felicidade que vai se refletir na prospectiva feita a partir da terceira estrofe.

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Deixei a fatia
Mais doce da vida
Na mesa dos homens
De vida vazia
Mas, vida, ali
Quem sabe, eu fui feliz

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Verti minha vida
Nos cantos, na pia
Na casa dos homens
De vida vadia
Mas, vida, ali
Quem sabe, eu fui feliz

As duas últimas estrofes confirmam as reflexões do eu poético em relação ao que poderia ter sido equívoco ou desperdício da vida entre homens de vida vazia/vadia. Como se estivesse cercado por escuridão, o eu poético clama por luz. Demonstra, assim, uma grande necessidade de compreender o que andou fazendo de sua vida e o significado daquilo que, parecendo nada (vazio/vadio), foi, na verdade, intenso e capaz de produzir felicidade. A imagem da cortina a se fechar remete ao fim daquela vida, mas ele acredita com toda certeza que, além dessas cortinas que ora parecem se fechar, há mais palcos e cortinas infindos. Nesse momento, o texto expande imagens heterotópicas, apresentando possibilidades de múltiplas camadas de espaços não hegemônicos.

Assim como os espaços parecem se multiplicar, a melodia transpõe o tom intimista da voz de Chico no início a um ritmo mais acelerado e a uma tonalidade intensa a partir da terceira estrofe. Então, letra e melodia entoam sentidos de continuidade, de ocupação de espaços mais amplos e tomada de direção rumo à liberdade. Os verbos no imperativo: “arranca”, “estufa” e “pulsa” (que se repete cinco vezes) aludem a uma força incontestante, impossível de se deter. O desejo por ter cada vez mais vida parece agora incontornável, de modo a seguir mesmo que todos estejam recuando: “Nem que todos os barcos recolham ao cais.” A ideia é a de seguir, mesmo diante de todos os alertas e sinais contrários: “Que os faróis da costeira me lancem sinais.”

Luz, quero luz,
Sei que além das cortinas
São palcos azuis
E infinitas cortinas
Com palcos atrás
Arranca, vida
Estufa, veia
E pulsa, pulsa, pulsa
Pulsa, pulsa mais
Mais, quero mais
Nem que todos os barcos
Recolham ao cais

Que os faróis da costeira
Me lancem sinais
Arranca, vida
Estufa, vela
Me leva, leva longe
Longe, leva mais

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Toquei na ferida
Nos nervos, nos fios
Nos olhos dos homens
De olhos sombrios
Mas, vida, ali
Eu sei que fui feliz

As imagens do mar, do barco com velas estufadas, seguindo sozinho, apesar de que outros já se recolheram ao cais, e apesar também dos alertas violentos dos faróis indicando o retorno, contradizem os pedidos de que o levem para longe, cada vez mais. E, nos lugares menos prováveis, nos espaços vazios, entre vidas vazias é onde se toca a “ferida”, os “nervos”, os “fios,” os “olhos” dos homens de olhos sombrios. Conforme Foucault:

Bordéis e colônias são dois tipos extremos de heterotopia, e se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá por que o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. (FOUCAULT, 2001, p. 421).

Utilizando-se da metáfora dessa imensa reserva de imaginação que são os barcos, o eu poético deseja ir ainda mais longe, tocando feridas, nervos, fios e olhos. Enquanto, para alguns, isso parece um desperdício de vida, ele compreende que ali, nesse lugar que assumiu sem pretensão, foi feliz. A canção deixa clara a impossibilidade de voltar atrás, a postura firme e resoluta de seguir, o não álibi da existência. Em seu barco, de porto, em porto, de bordel, em bordel ele precisa chegar às colônias onde estão os homens de olhos sombrios. Há de haver¹¹² quem lhe toque nas feridas, nos nervos, nos fios, nos olhos. E esse alguém sabe,

¹¹² Expressão usada na canção “A moça do sonho, composta em parceria com Edu Lobo” Há de haver algum lugar/um antigo casarão/Onde os sonhos serão reais e a vida não.

finalmente, que não pode se desviar, então, de maneira intensa, deseja seguir assumindo o seu lugar único na existência. E, sendo este o seu lugar, ali ele foi e deverá ser feliz.

Para essa canção, a fotógrafa moçambicana, radicada em São Paulo, Cristina Guerra apresenta retratos instantâneos acumulados dentro de um tubo de vidro fechado. São diversos retratos de homens em formatos que se assemelham aos de figurinhas ou cartas de baralho. O tubo de vidro contendo os retratos pode ser manipulado pelo espectador, movimentando e embaralhando dentro do vidro os retratos. Com isso, Cristina Guerra propõe uma reflexão sobre identidade, individualidade e coletividade. Os retratos dos homens anônimos retidos dentro do tubo de vidro, sendo aleatoriamente embaralhados por quem aprover, torna presente versos repetidos da canção: “Vida, minha vida/ Olha o que é que eu fiz.”



Figura 43 – Vida (Cristina Guerra)

Dentro do espaço fechado do tubo de vidro, as possibilidades combinatórias dos retratos, ao se deslocarem ao acaso conforme a manipulação de cada espectador, se multiplicam. No entanto, o espaço se torna fator visivelmente limitante. De fato, o espaço restrito do tubo de vidro se torna obstáculo às possibilidades combinatórias dos retratos. É até angustiante observar os rostos anônimos e inertes diante do embaralhamento que os desloca no espaço aleatoriamente, sabendo que ali estão presos e podem ser deixados uns sobre os outros, de cabeça para baixo, no topo, no fundo ou em qualquer canto do tubo de vidro, sem nunca serem retirados de lá. Uma alegoria do nosso tempo que, segundo Foucault:

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2001, p. 411)

Apesar de tudo isso, a canção vem completar a angustiante constatação de que nessa rede de pontos interligados, acabamos encontrando a nossa própria meada. Se, com seu objeto ilustrativo, Cristina Guerra destaca visualmente os limites e possibilidades do espaço fechado, a partir da terceira estrofe a canção propõe o além, a ruptura, a transcendência. Quando clama por mais, por pulsão e por ir mais longe, a voz lírica deixa premente o contraste entre rostos anônimos embaralhados num tubo de vidro e a vela de um barco que estufa e leva longe, ao infinito marinho. Nesse infinito onde se tocam feridas, nervos e fios, os espaços são amplos demais, entrecruzam as próprias tramas, mas também muitas e muitas outras. Nesse universo, os olhos, mesmo que sombrios, são tocados em sua nudez, pois não há tarja preta que esconda a identidade, o Rosto daqueles que tiveram os seus fios interligados nas tramas da vida.

VIDA

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Deixei a fatia
Mais doce da vida
Na mesa dos homens
De vida vazia
Mas, vida, ali
Quem sabe, eu fui feliz

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Verti minha vida
Nos cantos, na pia
Na casa dos homens
De vida vadia
Mas, vida, ali
Quem sabe, eu fui feliz

Luz, quero luz,
Sei que além das cortinas
São palcos azuis
E infinitas cortinas
Com palcos atrás
Arranca, vida
Estufa, veia
E pulsa, pulsa, pulsa,
Pulsa, pulsa mais
Mais, quero mais
Nem que todos os barcos
Recolham ao cais
Que os faróis da costeira
Me lancem sinais
Arranca, vida
Estufa, vela
Me leva, leva longe
Longe, leva mais

Vida, minha vida
Olha o que é que eu fiz
Toquei na ferida
Nos nervos, nos fios
Nos olhos dos homens
De olhos sombrios
Mas, vida, ali
Eu sei que fui feliz

Canções como “A banda”, “Valsinha” e “Vida” aludem à repressão dos desejos e ao rompimento com um cotidiano aparentemente sem sentido desde o contexto individual, atingindo também o coletivo. Partindo-se de um elemento desencadeador, qual seja a banda que passa, uma inesperada forma de chegar, ou numa retrospectiva de vida, ocorre a abertura à contemplação estética. Apesar dos obstáculos à manifestação dos desejos e a constatação de que a supressão do sofrimento é efêmera, as canções motivam a resistência, provocam o desejo para lograr instantes de liberdade e pulsão de vida.

Personagens que saem transformados após a contemplação estética, ainda que seja uma transformação passageira, poderão mais tarde insurgir em busca de outros palcos, compreender que além das cortinas que se fecham existem outras cortinas, outros palcos e inúmeras possibilidades. Apesar das trivialidades da vida que nos amarram em fios e redes bastante fechados, é possível encontrar na contemplação estética um fio solto que conduz a um Rosto do qual não nos podemos desviar. Eis-me aqui, soltando esse fio para que outros caminhos possam ser construídos a partir dele.

Antes de concluir,



Figura 44 – Prêmio Camões de Literatura

Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/chico-buarque-e-o-novo-ganhador-do-premio-camoes.shtml>. Acesso em setembro de 2019.

Registro meus cumprimentos e orgulho pela importante premiação dirigida ao autor e que levou seu rosto a ser estampado nas capas de jornais, revistas e na internet, sendo a premiação assunto de destaque nos meios culturais neste ano de 2019. Enquanto a escrita desta tese se consolidava, a obra de Chico Buarque recebia como reconhecimento de sua literariedade, o Prêmio Camões de Literatura. Assim, o autor entra para a História como o primeiro músico a ser premiado com o principal troféu literário da língua portuguesa. Reconhecimento obtido pela obra completa e, como relatou o júri, por seu caráter multifacetado.

CONCLUSÃO

Poética do Rosto – O que é?

No início deste trabalho buscamos traçar um perfil das conjunturas que o envolvem: as pessoas, as principais teorias, os contextos, as mídias, razões, espaços e tempo. Para concluí-lo é necessário encará-lo de frente e responder objetivamente às questões a que nos propusemos desde o início. E a questão primordial que nos dedicamos a investigar repousa sobre a concepção em torno de uma poética do Rosto. Trata-se de uma produção poética que se orienta em direção ao acolhimento da diversidade, ao Outro, por meio da linguagem, em resposta ao apelo ético da alteridade e em decorrência do lugar que o autor ocupa no mundo.

No intuito de respaldar essa concepção, fez-se necessário recorrer aos estudos sobre poética (Bakhtin) e da noção de Rosto do filósofo Emmanuel Lévinas. Em relação à noção de Rosto, o que se pode conjecturar a respeito é, primeiramente, que se trata de conhecimento intuitivo, sem pretensão de se fechar em um sistema lógico ou numérico e, por isso, a utilização do termo *noção* é mais indicada para se referir ao estudo do Rosto Lévinasiano. A utilização do termo também decorre da ideia de que a alteridade não tem face definida, o que parece um paradoxo, a não ser se entendermos o Rosto para além dos elementos fisionômicos que compõem a face de alguém. O que Lévinas descreve como Rosto pressupõe o sentido de epifania, ou seja, manifestação reveladora do Outro, como apelo ético.

Lévinas conserva essa manifestação da alteridade como mistério, indefinição, que, por isso mesmo, convoca o sujeito à responsabilidade por meio do imperativo ético: “não matarás.” O filósofo traz da Escritura (Bíblia) os mandamentos “não matarás” e “amarás o teu próximo,” refletindo que nesses imperativos há a supremacia do Outro em relação ao Eu, situando a relação com outrem numa assimetria em que ao Outro é dada a primazia. E, nesses imperativos, Lévinas abarca não apenas a violência do assassinato, mas qualquer tipo de violência, crueldade, injustiças praticadas em nome da totalidade e pela indiferença ao Outro próximo ou distante.

Mais do que a observância de regras de conduta, o apelo ético inscreve-se no Rosto do Outro e clama para que seja preservada a sua existência. Sem ter como escapar a esse apelo que implica o sujeito de maneira única e insubstituível, a resposta se expressa pela afirmação tirada do livro do profeta Isaías: “eis-me aqui.” Em outras palavras, a irrupção do Rosto arranca o Eu de sua solidão e lhe exige uma resposta. Ainda que possa esquivar-se do Outro,

não lhe é possível esquivar-se da resposta. O face a face coloca o Eu diante de uma situação incontornável em que acolhe o Outro ou comete assassinato.

No primeiro capítulo, com o objetivo de apresentar o perfil, ou seja, as características gerais desse trabalho, discorreremos sobre o filósofo que norteia a elaboração da tese com sua ética da alteridade e a noção de Rosto, Emmanuel Lévinas. Dados como contexto de nascimento, contato com obras da Literatura Clássica e formação intelectual são observados como grande fonte de inspiração para sua obra, porém a experiência de guerra seria determinante para a consolidação. Então, apresentamos também o perfil do artista Chico Buarque, cujas obras, interpretadas visualmente por artistas visuais no projeto *A imagem do som*, correspondem à tese de uma poética do Rosto. Como um personagem do cenário carioca, Chico Buarque se tornou uma *persona*, nos diversos sentidos do termo e, principalmente, naquele que diz respeito a velar e desvelar aparências sociais.

No intuito de compreender, na trajetória do compositor, elementos que iriam transformá-lo nessa *persona* capaz de fazer soar através de sua obra diversos aspectos da sociedade brasileira, a pesquisa buscou se embasar em biografias e entrevistas norteadoras dos contextos e das influências potencialmente desencadeadoras desse processo. Além disso, o meio intelectual, de classe média alta de origem e convivência do compositor, não poderia deixar de ser levado em conta como de grande relevância para a construção e manutenção de sua trajetória artística. O acesso e incentivo, desde a infância, à leitura de obras clássicas e à conscientização crítico-social por influência do pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, também foram levados em consideração na compreensão da ética da alteridade observada em sua obra.

Em relação ao filósofo Emmanuel Lévinas, com uma obra circunscrita no contexto de duas guerras mundiais em que, durante a segunda guerra, vivenciou na pele a violência e a opressão do nazismo, seu discurso se contrapõe a teorias e princípios da Civilização Ocidental, no intuito de romper com qualquer discurso ou ideia totalizante. De acordo com o filósofo, sendo o Outro infinito, não pode ser apreendido pela consciência de um Eu central e resiste às investidas de aprisionamento da totalidade. A sua noção de Rosto ultrapassa qualquer tentativa de se abarcar o Outro nas percepções de sentido ou cognitivas do Eu. Afinal, a epifania do Rosto não é imanente ao Eu, mas transcendente, no tocante a se revelar como deslocamento e descentramento.

Ao lado de Lévinas, os estudos de Bakhtin, especialmente em *Estética da criação verbal* e *Para uma filosofia do ato responsável*, auxiliaram a embasar a tese. Ao longo desse

trabalho foram encontradas muitas convergências em relação ao pensamento desses dois teóricos. Em ambos é possível identificar o rompimento com a primazia da ontologia na filosofia ocidental para dar lugar à ética. Com conceitos surpreendentemente correlatos, Lévinas e Bakhtin se empenharam em estudos que implicam a relação entre o Eu e o Outro, imbricados também na qualidade de autor e personagem na produção estética. Sendo assim, foi possível estabelecer associações quanto a diversos conceitos presentes na obra desses autores, que se tornaram fundamentais na elaboração da tese.

A partir de termos bakhtinianos como dialogismo, exotopia, acabamento, inacabamento, ato responsável, não álibi, entre outros, foi possível dar sentido às ideias em torno das questões de autoria e da poética do Rosto na obra de Chico Buarque. Em convergência com a ideia de Infinito de Lévinas, também Bakhtin nos indica a urgência em se extrapolar a ontologia para ir em direção à exterioridade. Assim, levando-se em conta a exterioridade dos interlocutores, conseguimos compreender a necessidade da transcendência como o deslocamento em direção ao Outro. Nesse sentido, propõe-se o descentramento do Eu, preservando a exotopia, aspectos esses que foram percebidos na obra de Chico Buarque.

Juntamente com Lévinas e Bakhtin, recorreremos aos estudos de Maurice Blanchot por entendermos que esses teóricos formam um importante trio de estudiosos das questões da linguagem e da alteridade. Os três deslindam as questões do diálogo e da alteridade com um destacado interesse pela escritura. Em relação à teoria do enunciado, no tocante a mostrar que a linguagem é sempre alheia, buscamos nos estudos desses três teóricos a compreensão da responsividade. Então, refletindo a noção de Rosto como apelo ético, observamos que do autor/artista é exigida uma resposta que, em decorrência do lugar único que ele ocupa, se concretiza em sua poética.

Chico Buarque demonstra uma trajetória, desde o início de sua carreira, com canções como “Pedro Pedreiro” e “A Banda”, que expõem a atitude responsiva, dialógica e ética orientada ao acolhimento de alteridades, especialmente em relação às minorias, aos excluídos e marginalizados. Observamos que essa atitude não ficou restrita à inclusão de indivíduos subalternos e socialmente emudecidos em sua poética, mas, indo além, o compositor assumiu os riscos de uma estética que responde, por meio da linguagem popular, ao apelo ético do Rosto do oprimido, causando, inúmeras vezes, incômodos ao opressor. E isso pode ser constatado por ele ter se tornado um dos artistas mais censurados durante o Regime Militar brasileiro.

Em resposta ao apelo da alteridade, a obra de Chico Buarque apresenta-se como uma forma radical de diálogo com o Outro. E, em conformidade com os estudos de linguagem de Bakhtin, ocorre que, mesmo quando fala de si mesmo, o autor se coloca na posição de outro, posição exterior, portanto. Essa exotopia é necessária para que, a partir de um excedente de visão, seja possível dar à obra o acabamento. Além disso, é justamente por meio desse excedente de visão que o autor expressa o olhar que tem do Outro numa perspectiva exterior, e que o Outro não poderia ter de si mesmo. Em se tratando de uma poética do Rosto, o excedente de visão do autor é direcionado à ética da alteridade.

Ética da alteridade corresponde ao que Lévinas considera como responsabilidade ética perante o Outro, em oposição à hegemonia do ser. No entendimento de poética como arte de elaborar, compor e ressignificar os elementos semânticos a fim de fazer emergir uma realidade estética da vida humana, compreende-se que a ética da alteridade é uma noção importante a ser considerada nos estudos de representação do outro por meio da linguagem. Refletindo a linguagem como um fenômeno de sentido que se completa em interação com o outro, o Rosto se manifesta como a linguagem, pois no Rosto do Outro lê-se o imperativo: “não matarás,” ao qual não se pode escapar de emitir uma resposta.

A resposta ao apelo do Rosto que o artista emite com sua obra pode ser de acolhimento ou de negação, mas nunca de desvio. A epifania do Rosto não pede licença, não é premeditada, nem supõe previsão de tempo e espaço para acontecer. A epifania do Rosto ocorre como um evento traumático em que o encontro se dá em meio ao choque com uma exterioridade infinita, estranha e inapreensível. Sou interpelado a responder pelo outro, o Rosto me chama à responsabilidade sem ter como escapar, sem poder ser substituído, não tenho álibi. Sou interpelado a responder irremediavelmente do lugar único e insubstituível que ocupo no mundo e tentar esquivar-me, omitir-me é uma resposta. A poética do Rosto é aquela em que o autor já se deixou envolver pela linguagem e pelo Rosto, sua resposta ao apelo da alteridade é: “eis-me aqui”.

Embora o autor seja finito e a alteridade infinita, a obra sobrevive ao autor e extrapola o seu potencial de dizer. Por isso, nesta tese, a escolha do *corpus* propicia verificar a obra para além do seu autor e para além da linguagem e das mídias por ele empregados. Com o livro *A imagem do som de Chico Buarque* (1999), foi possível averiguar o percurso das 38 canções analisadas no tempo e as diferentes intenções acrescidas a elas pela interpretação visual dos artistas. As diferenças temporais, de espaço e de mídias que transcorreram no percurso da canção até a sua interpretação com a alteridade que elas sugerem. Juntamente com “Minha

história” e “Angélica,” as 40 canções da tese permanecem repercutindo no imaginário brasileiro, e, independentemente de autoria, continuarão a circular, fomentando sentidos.

As canções e imagens do livro *A Imagem do som de Chico Buarque* mostraram-se um importante meio de averiguação dos processos intermídias. A fim de verificar os procedimentos envolvidos no percurso de extensão do texto para além da escrita, da voz e da musicalidade, recorreremos aos estudos de Irina Rajewsky (2012). Com isso, buscamos analisar os resultados que as relações intermídias apresentam, colocando em destaque os sentidos restritos gerados, porém sem nos prendermos muito à categorização desses processos. Os sentidos restritos dos processos de produção intermídias dizem respeito ao tipo de relacionamento existente entre as mídias quando são analisados os resultados, sendo a subdivisão de Rajewsky relativa a esses sentidos. Entretanto, nesta tese, buscamos verificar a multiplicidade de sentidos que os fenômenos intermídias apresentam. Portanto, a categorização de Rajewski foi uma importante ferramenta de análise da ocorrência desses fenômenos nas obras intermídias do *corpus*, mas não a única forma de análise.

O processo de produção de sentidos de uma obra inclui três vetores de intenção, conforme os estudos do teórico Umberto Eco (2004) sobre interpretação. Esses três vetores são nominados por Eco como *intention auctoris*, *intention lectoris* e *intention operis*, considerando as intenções do autor, do leitor e da obra nesse processo. Por compreender que os fenômenos intermídias envolvem, necessariamente, esses três vetores, chegamos à conclusão de que eles dizem respeito também às questões de alteridade desses fenômenos. Importa destacar que, no procedimento de interpretação visual das canções de Chico Buarque, encontram-se implícitos esses três vetores que, carregados de intenções, acolhem e revelam as alteridades envolvidas. Enfim, esse aspecto é de grande relevância quando se trata de verificar as nuances de uma poética do Rosto.

Ao passar pelo fenômeno intermídias de interpretação visual, as ideias, os conceitos e sentidos das canções são analisados, discutidos, reinventados e, inclusive, contestados. Como exemplo em que pudemos observar a reinvenção dos sentidos oriundos da canção, podemos citar a obra “Carolina,” em que o artista plástico Jarbas Lopes apresenta uma fotografia de corpo inteiro, retratando uma dualidade de gênero/sexo. Outro exemplo, desta vez com a verificação da ocorrência de contestação, é a obra “Cotidiano,” em que a artista gráfica Eliane Stephan rompe com os sentidos de monotonia expressados na canção e apresenta uma obra que exalta os sentidos da versatilidade e instabilidade ligados à figura feminina. Assim, os processos intermídias não se prendem aos sentidos da obra de referência, abrem-se a inúmeras

possibilidades, que podem ir desde a convergência à divergência e até mesmo ao distanciamento dos sentidos originais. Compreendemos essa liberdade como manifestação de alteridades e, longe de deturpar os sentidos originários da canção, acolhe os sentidos produzidos pelo Outro.

As canções foram interpretadas visualmente por diferentes mídias e, para melhor visualização dessa diversidade, foram construídos e comparados dois gráficos¹¹³ em que se verifica a ocorrência de fotografias, desenhos, pinturas e outras mídias nas 80 canções ilustradas para o projeto, bem como nas 38 analisadas nesta tese. Nas 80 ilustrações, a maior prevalência é de fotografias (46,3%), seguidas por mídias diversas (outras mídias 34,1%) como técnicas mistas, objetos, porcelana, tubos de vidro, serpentinas, slide, travesseiro, madeira, estereovisor, látex e sisal, tacho de cobre com doces, vídeo, caixa de acrílico, colagem, jornal e papel voile, buquê de rosas e cartão, cubo de resina, granito e instrumento de percussão, papel japonês, tríptico, papel fabriano, camisola, pano. Então, seguem-se as pinturas (12, 2%) e desenhos (7,3%).

Em relação às 38 canções analisadas, o gráfico das mídias apresenta o seguinte resultado: com o equivalente a 50% das obras, a maior prevalência é de fotografias, lembrando que foram consideradas neste grupo todas as obras que tinham uma ou mais imagens fotográficas em destaque, incluindo as fotomontagens. A parcela referente a outras mídias equivale a 36,6% das obras. Entre elas encontram-se: técnicas mistas (desenho, pintura, fotografia), objetos, tubos de vidro, madeira, estereovisor, tacho de cobre com doces, colagem; jornal e papel voile; buquê de rosas com cartão, e pano com botões e bordados. As pinturas representam 10,5% das obras e os desenhos 7,9%. A imagem fotográfica foi amplamente explorada no projeto e a utilização de mídias não convencionais para ilustrar as canções também esteve entre as escolhas mais recorrentes dos artistas.

A diversidade de meios e o emprego de mídias variadas numa mesma obra e, inclusive, em superposição é um aspecto característico da arte contemporânea. As técnicas mistas são comumente requisitadas como forma de comunicação dos artistas na atualidade. Com isso, nesta tese, optamos por classificar as obras produzidas com o emprego de técnica mista, mas com forte prevalência de uma linguagem artística específica, dentro do campo de análise da linguagem prevalecente. Assim, as fotomontagens e técnicas mistas em que se destacam a fotografia foram consideradas dentro do campo midiático da fotografia. Essa

¹¹³ Imagem no anexo, p. 320 e tabelas p. 340 em diante.

opção auxilia na análise dos sentidos da obra, uma vez que a mídia empregada exerce grande influência nos sentidos e significados que a obra pretende sugerir.

Além dos gráficos que representam as mídias utilizadas, foram construídos e comparados outros dois gráficos¹¹⁴ para demonstrar a ocorrência de alguma representação da face humana nas 80 canções ilustradas para o projeto, bem como nas 38 analisadas na tese. O objetivo desses gráficos foi verificar o interesse dos artistas pela representação visual da face humana inspirados pelas canções de Chico Buarque. No gráfico representativo das 80 canções ilustradas 53,7% das obras continham alguma representação da face humana, enquanto 46,3% não tinham esses indícios. No gráfico das 38 canções analisadas, verificamos ainda o interesse pelo autorretrato e pela face do compositor. Então, em 62,1% das 38 canções analisadas, os artistas recorreram à representação da face humana, sendo que 50% dos que se utilizaram desse elemento optaram por uma face anônima, enquanto 10,5% optaram pela face de Chico e 2,6% optaram pelo autorretrato.

Entretanto, cabe lembrar que a concepção de Rosto de Lévinas, não se restringe aos aspectos fisionômicos da face humana. Então, mesmo numa representação visual, o Rosto não precisa se identificar com as imagens definidas em conjunto formado por cabeça, olhos, nariz, boca, queixo. Na análise da intermedialidade entre canção e interpretação visual correspondente percebemos que, muitas vezes, o deparar-se com o Rosto ocorre por outros meios. Um exemplo disso é a fotografia de Cristiano Mascaro para a canção “Construção”. Na singeleza da captação dos dedos levemente apoiados em uma coluna pela fotografia em preto e branco, o artista conseguiu significar o desamparo de uma vida que não tem mais em quem se apoiar. O Rosto é significância e, em se tratando do registro de um trabalhador caejado segundos antes de sua queda de uma construção e morte no passeio público, aqueles dedos retêm o que poderíamos chamar Rosto: apelo ético.

A produção multimídia da canção “Construção” com sua correspondente interpretação visual foi uma das obras analisadas no segundo capítulo da tese. Porém, antes de prosseguir com as conclusões referentes a cada capítulo, continuamos abordando os resultados das leituras e trabalhos na área da intermedialidade, desta vez com estudantes da SEEDF. Em texto incluído no apêndice desta tese, apresenta-se relatório de pesquisa de campo realizada em três escolas públicas do Distrito Federal: Centro de Ensino Fundamental 120 de Samambaia, Centro de Ensino Fundamental 306 do Recanto das Emas e Centro de Ensino

¹¹⁴ Imagem no anexo, p. 321 e tabelas 340 em diante.

Médio 414 de Samambaia. Essa pesquisa de campo possibilitou aos estudantes acesso a leituras e produção de trabalhos intermédias orientados.

No CEF 306 do Recanto das Emas houve pesquisa relacionada a estudantes com Altas Habilidades/Superdotação. Em parceria com a Academia Samambaiense de Letras e com a Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal, houve publicação de livros e entrega de prêmios aos estudantes do Atendimento Educacional Especializado em Altas Habilidades/Superdotação do Distrito Federal. O evento de entrega dos prêmios e lançamento do livro *Adolescência – 40 anos do AEE AH/SD-DF*, ocorreu em dezembro de 2017 com abertura do Grupo de Performance e Pesquisas Vivovero apresentando o espetáculo *Contando e cantando a canção: de 1960 aos nossos dias*.

No CEF 120 e no CEM 414 de Samambaia, a pesquisa tratou de verificar o relacionamento dos estudantes do Ensino Fundamental – anos finais e Médio com as produções intermédias analisadas nesta tese e os fenômenos ligados à interpretação. A pesquisa alinha-se ao Projeto Político Pedagógico das escolas atendidas e propôs parceria quanto aos trabalhos de interpretação de imagens e textos desenvolvidos nas escolas. A pesquisa de campo, na área de desenhos e poesias, contemplou o atendimento às necessidades de leitura, interpretação e produção de obras híbridas de canção, poesia e imagens.

Como resultado da pesquisa de campo, oficinas de produção poética foram elaboradas para ocorrer, de forma itinerante, no CEF 120 e no CEM 414 de Samambaia. Atendendo ao Projeto Político Pedagógico de cada escola, as oficinas foram planejadas conforme calendário estipulado pela equipe pedagógica. No CEF 120 proferi palestra sobre a importância da leitura, como parte dos trabalhos da equipe escolar em comemoração à inauguração da Sala de Leitura, sob a supervisão da professora Francisca Costa. No CEM 414, as oficinas foram ofertadas na Semana do Estudante, evento promovido anualmente pela escola, no mês de agosto, em homenagem ao dia do estudante. A vice-diretora Ana Paula Câmara encarregou-se da supervisão dos trabalhos. As oficinas contemplaram atividades de leitura, compreensão, análise, ilustração visual e produção de textos poéticos. Algumas das obras intermédias desta tese utilizadas nas oficinas foram “Bom conselho” e “Brejo da cruz.”

Os estudos teóricos realizados nesta tese embasaram a elaboração e execução das oficinas nas escolas. De forma circular, os trabalhos produzidos nas escolas inspiraram a elaboração do meu projeto de Mestrado em 2012 e de doutorado, em 2015. O interesse por obras intermédias e pela relação entre literatura e outras artes esteve sempre presente neste percurso que tem como ponto crucial o atendimento aos estudantes de escolas públicas do

Distrito Federal. Os resultados dos trabalhos das oficinas de criação poética, que têm previsão de continuidade para o ano de 2020 no CEF 120 e no CEM 414, ensejam uma posterior publicação em livro. Dessa forma, a pesquisa de campo e os trabalhos nas oficinas juntam-se aos estudos da tese para propiciar a continuidade dos trabalhos pedagógicos e de outras pesquisas. O conhecimento adquirido na elaboração da tese já conta com previsão de prosseguimento nessas e em outras escolas públicas do Distrito Federal.

Conhecimentos teóricos e análise crítica de obras intermédias fazem deste trabalho fonte de pesquisa para elaboração de conhecimento sistematizado concernente à análise de obras intermédias e da produção poética de Chico Buarque. O livro *Chico Buarque, sinal aberto!* (2014), organizado pela professora Sylvia Helena Cyntrão, traz uma parte intitulada *Chico ensina*. Esta parte do livro é dedicada aos estudos de diferentes formas de abordagem das obras do compositor em contextos de sala de aula. No ensino da gramática, nas análises intertextuais e em meios diversos, as canções são usadas como referência no processo de ensino e aprendizagem. Assim, a produção de Chico Buarque, como poética do Rosto, colabora com os estudos da linguagem e suas assimilação no meio escolar.

A organização estrutural desta tese visa apresentar as questões que levaram à sua elaboração, o embasamento teórico das ideias, a análise das canções relativamente à poética do Rosto e os problemas implicados na sua assunção por um autor. Essas perspectivas estão divididas em quatro capítulos, paralelamente à análise das obras. Portanto, as ideias e conceitos que foram estudados para sua fundamentação são apresentados e discutidos juntamente com a análise das letras poéticas e das obras visuais que as interpretam.

No primeiro capítulo, que teve como objetivo verificar as articulações entre sujeito e linguagem na poética do Rosto, as obras intermédias analisadas foram: “Bom conselho,” “O cio da terra”, “Ela desatinou”, “Noite dos mascarados” e “Cálice”. A princípio, com as obras “Bom conselho” e “O cio da terra”, verificamos questões concernentes a enunciado, gêneros discursivos, autoria e o diálogo entre as mídias, canção e artes visuais. Essas duas canções fazem parte daquelas que, no gráfico, representam as que se utilizaram da imagem da face do compositor na sua interpretação visual. As obras “Ela desatinou” e “Noite dos mascarados” apresentam ideias relativas à carnavalização e também à transgressão. Reflexões relativas às conjecturações e ao imaginário a respeito dos termos persona, máscara e Rosto são feitas a partir da análise dessas duas obras, enquanto que, com a análise da obra “Cálice”, concluímos as questões do primeiro capítulo relativas a essas três realidades.

No segundo capítulo, procuramos aprofundar o tema da alteridade e exotopia na obra de Chico Buarque. As obras multimídias analisadas foram: “Construção”, “Pedro pedreiro”, “Deus lhe pague”, “Minha história” (canção acrescentada à tese no intuito de suprir uma lacuna relativa à questão de adaptação/versão de música estrangeira na poética do Rosto de Chico Buarque. Não tem correspondente visual), “Atrás da porta,” “Eu te amo” e “Olhos nos olhos”. As questões que levantamos a partir da análise dessas obras giram em torno de como as canções de Chico Buarque provocam o espectador a mudanças de olhares. Verificamos que a construção poética do compositor propõe um embaralhamento de perspectivas, induzindo o espectador a enxergar as situações de diferentes ângulos. Como num efeito de caleidoscópio, as canções propiciam o movimento de exotopia, revelando ângulos diferentes e diversificados de visão do mundo, da vida, dos personagens. Esse movimento e essa mudança de perspectivas conduzem à abertura do sujeito à alteridade, ao Outro,

Considerando-se que, nessa abertura à alteridade, o direcionamento mais radical ocorre na condução de um olhar mais aberto e acolhedor aos “excluídos” da nossa sociedade, o terceiro capítulo se deteve na análise das obras que colocam em destaque esses personagens. O título do capítulo, *Tarja preta nos olhos – sobre ver e ser visto*, remete às fotografias e informações de pessoas que, por recomendação legal ou ética, devem ter a identidade preservada nas manchetes e nos telejornais que expõem as notícias ao grande público. Com isso, refletimos sobre o ocultamento e desvelamento de identidades e verificamos que, em literatura e nas outras artes, a forma orienta o tratamento de um conteúdo difícil. A organização formal da escrita literária, pela capacidade de sublimação estética dos conteúdos, auxilia na expressão de identidades, subjetividades e alteridades. Ainda que se trate de um acontecimento trágico da vida real, como na canção “Angélica”, a estetização auxilia a condução das emoções e a assimilação de uma situação complexa.

A canção “Angélica” abre as análises do terceiro capítulo com a pergunta sempre presente: “quem é essa mulher?” Como “Minha história”, “Angélica” foi acrescida à tese para melhor embasar as análises de elementos relativos à transposição de temas do plano real para o plano artístico. Outro fator importante na análise dessa canção é a representação dos perseguidos pela Ditadura Militar. Como não faz parte do projeto *A imagem do som*, essa canção também não tem correspondente visual. Após “Angélica”, as obras multimídias foram analisadas em blocos temáticos. Esses blocos buscam colocar em foco os quatro grupos de pessoas em situação de indigência pela exclusão social apontados pelo profeta Isaías nas Escrituras e recuperados por Lévinas. Os quatro grupos se referem aos pobres, aos órfãos, às

viúvas e ao estrangeiro. Nesta tese, os quatro grupos são distribuídos da seguinte forma: a) os órfãos e as pessoas em situação de pobreza; b) os exilados e estrangeiros; c) mulheres e d) pessoas LGBTi+.

O primeiro bloco, com o título *Se alimentar de luz – faces ocultadas da pobreza e da orfandade*, traz à análise as canções: “Meu guri”, “Pivete”, “Carioca” e “Brejo da cruz.” A exclusão social, a miséria, a fome e os riscos do abandono familiar e social são abordados nesse subcapítulo. O segundo bloco traz reflexões sobre desterritorialização e reterritorialização, a situação do imigrante e do exílio e o acolhimento das diferenças culturais. Com o subtítulo *Iracema voou – horizontes fronteiriços da (po)ética do rosto*, as canções analisadas no segundo bloco são: “Iracema voou”, “Sabiá”, “Tanto amar” e “Morena de angola.” O terceiro bloco se dedicou a verificar as representações do feminino na canção popular e como as obras analisadas abordaram as temáticas relativas à mulher na sociedade brasileira. Com o subtítulo *Faces do Feminino – e se eu pudesse entrar na sua vida?*, as obras analisadas nesse bloco foram: “Beatriz”, “Com açúcar, com afeto”, “Feijoada completa”, “Cotidiano”, “Mil perdões”, “Folhetim”, “Viver do amor” e “A Rita.” O quarto e último bloco, com o subtítulo *Uma pedra no percurso do zepelim: corpos abjetos têm Rosto*, reflete sobre discriminação, preconceito e violência contra pessoas que transitam entre os sexos/gêneros. As obras analisadas são: “Geni e o Zepelim”, “Carolina” e “Soneto.”

O quarto capítulo, sob o título *Rosto – O Impossível Desvio* analisa conceitos extraídos do livro *Para uma filosofia do ato*, de Bakhtin, de modo a compreender a poética de Chico Buarque como resposta diante do não álubi na existência. A inquietação quanto ao infinito e a exposição dos pontos de vista de alteridades diversas são identificadas como condição inescapável, devido ao lugar único que o autor ocupa no mundo. As canções analisadas no quarto capítulo são: “O que será”, “Até o fim”, “Futuros amantes”, “Último blues”, “A banda”, “Valsinha” e “Vida.” O capítulo aborda de forma mais detida a questão da responsabilidade ética em Lévinas e Bakhtin. A solidão como condição da escritura e a ideia do necessário afastamento do autor do seu texto, também presentes em Blanchot, são reflexões trazidas à baila nesse capítulo. O intuito, portanto, foi discorrer sobre o impossível desvio ao Rosto de outrem, cuja resposta o autor expressa na sua poética.

Em *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin discorre sobre os sistemas éticos, analisando a oposição entre a teorização abstrata e o existir efetivo. Segundo o autor, ocorre uma mútua impenetrabilidade entre o mundo teórico e o mundo da vida. E, a única forma de aproximação entre esses dois mundos é o “acontecimento único da existência.” O que significa dizer que o

mundo da cultura, em suas mais diversas vertentes, como a filosofia, a ciência, a estética, a ética, a história, se realiza dentro de um campo permeado por um recorte objetificado da existência e a totalidade do ato.

Porém, temos a necessidade de narrar para conseguir organizar os sentidos da existência, precisamos contar e criar histórias. O ato de narrar propicia a produção de sentidos e, assim, põe em discurso as experiências humanas. Além disso, necessitamos partilhar nossas experiências e dar sentido a elas de forma ordenada pela narrativa. Assim, Paul Ricoeur pensou o conceito de Identidade Narrativa, intrinsecamente relacionado às questões de alteridade nas obras literárias. Esse é um importante estudo por meio do qual compreendemos os percalços que a narração de uma vida percorre no sentido de identificar uma pessoa. E, nos processos de produção intermédias, constatamos como a identidade narrativa vai sendo construída ao longo do tempo, em relação com os outros, na busca de respostas para as perguntas “Quem sou eu? E quem é você?”

A busca por uma identidade narrativa é incessante, porque faz parte do viés da escritura. Ao se tornar escritura, essa busca sofre os problemas da solidão, do fascínio, do *noli me legere*¹¹⁵ e da preensão persecutória de que nos fala Blanchot. Embora a identidade narrativa seja constituída em relação com a narrativa dos outros, ao escrever, “aquele que escreve é dispensado. Àquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o. Essa ignorância preserva-o, diverte-o na medida em que o autoriza a perseverar.” (BLANCHOT, 2011, p. 11). Daí a solidão essencial. Mas, ao escrever a narrativa de uma vida, há também os riscos do fascínio que mantém o escritor junto à obra quando, na verdade, ele já foi dispensado. Ele não sabe que não pode ler a sua obra. A leitura é o espaço aberto à criação que, nos processos de produção intermédias, se concretiza como resultado da leitura de outro, em outra mídia. Quanto à preensão persecutória, a busca pela conclusão da narrativa perfeita, da obra completa se mostra exaustiva e infrutífera. Ele terá de interromper a busca e se afastar para abrir aos outros a possibilidade de leitura da obra que a ele não é permitida.

¹¹⁵ Situação descrita por Blanchot como a impossibilidade do escritor em ler a sua obra.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Discurso sobre lírica y sociedad*. In: Notas de literatura. Barcelona: Ariel, 1962.
- AGUIAR, Miriam Bevilacqua. Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. 2014. 240 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo-SP, 2014.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1984.
- ALMENDRA, Ludmila Vargas. *Entre saber e olhar: notas sobre a experiência da visualidade e o desenho de Amador Perez*. In: Revista Iluminuras, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 180-197, jan./jul. 2014.
- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALLONSO, Gustavo. *Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja*. In: Revista Outros Tempos, vol. 10, n.15, 2013, ISSN:1808-8031, p. 122-144.
- _____, Gustavo. *Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja*. In: REDD - Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, v. 3, p. 222-235, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar AS, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poéticas*. Trad., pref., introd., com., apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Papyrus: São Paulo, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1993.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Para uma filosofia do acto*. Coordenação Bruno Monteiro. Deriva Editores, 2014.
- BARBOSA, Lúcia. *O ensino da língua por meio da letras de Chico Buarque*. Doutorado em Études Portugaises Brésiliennes et de l’Afrique, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2005.
- BARJA, Wagner (org.). *Obranome II*. Brasília: Museu Nacional: Cultur – Cultura e Consultoria, 2008.
- BASTOS, Hermenegildo. *Palavras de um ouvinte e admirador*. In: Cyntrão, Sylvia. *Chico Buarque, sinal aberto!*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO, Theodor W. et. al. *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1974.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*, volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BELTRÃO Jr. *A cultura brasileira e a mulher: uma leitura através da música popular*. In: Caravelle. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 57 p. 133-145, 1991.
- BERLINCK, M. T. *Sossega Leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular*. Contexto Educação, São Paulo, p. 101-114, 1976.
- BENTES, Ivana. *Arthur Omar: o êxtase da imagem*. In: OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- BEZERRA, Paulo (org.). *Mikhail Bakhtin – Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. Organização da edição russa: BOTCHAROV, Serguei. & KÓJINOV, Vadim. *Mikhail Bakhtin – Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- BOTKAY, Caique. *Achados e perdidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BRABHA, Homi. K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRAIT, Bete. *A personagem*. São Paulo: Editora contexto, 2017.
- BUARQUE FERREIRA, Zeca & ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: O tempo e o artista*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.
- BUITONI, Ducilia Schroeder. *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular – História e imagem*. São Paulo: Edusc, 2006.
- BURKE, Seán. *The Death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.

- _____. Seán. *The Ethics of writing: Authorship and Responsibility in Plato, Nietzsche, Lévinas (and Derrida)*. Edimburgo: Edimburgo University Press, 2011.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Revista de Artes do Espetáculo* nº 3 – março de 2012.
- CARMO, José Roberto do. *Eu te amo – canção de Tom Jobim e Chico Buarque* Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 3.n.1, agosto de 2005.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *A infância nas canções de Chico Buarque: da fantasia ao abandono*. *Revista Movendo ideias, UNAMA* nº 2. Nov, 2018, p. 31-41.
- CESAR, L. V. *Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: NOVATEC, 2007.
- CHAUÍ, M. *Desejo, Paixão, e Ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- COHEN, Richard. A. *Out of control - Confrontations Between Spinoza and Lévinas*. New York: Sunypress, 2016 (livro eletrônico).
- New York: Sunypress, 2016 (livro eletrônico).
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupiguarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.
- CLÜVER, Claus. *Da transposição intersemiótica*. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- CORRÊA, Patrícia Aparecida. *Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- COSTA, Márcio Luis. *Lévinas: uma introdução*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- COSTA, N. B. da. *Um artista brasileiro: paratopias buarquianas*. In: FERNANDES, R. de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, pp. 325-350.
- CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.
- _____. Sylvia. *Chico Buarque, sinal aberto!*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. *Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia*. In: *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Sylvia Helena Cyntrão (org.). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009. p. 47-50.

_____. *O que será que lhe dá?! O que será que me dá?! O que será que dá dentro da gente?: Tradução da tradição amorosa na canção de Chico Buarque*. In: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. Rinaldo de Fernandes (org.). São Paulo: LeYa, 2013. p. 363-372.

_____. *O imaginário na canção popular brasileira: vetor de reflexão da cultura nacional*. Revista da ANPOLL, nº 23. Jul/dez, 2007. p. 381-393.

_____. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

_____. *Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista*. In: Revista Cerrados “Literatura e outras áreas do conhecimento”, nº. 22, ano 15, Brasília, 2006, p. 217-232.

_____. *A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea*. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo – 1990 - 2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-17..

_____. *Ver e imaginar o outro. Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

De BONIS, Maria Luísa Rangel. *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda*. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rinaldo de Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 259-272.

- _____, Júlio Cesar Valladão. *Chico Buarque – Meu falso mentiroso*. In: *Chico Buarque, sinal aberto!* Sylvia Helena Cyntrão (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. p. 185-199.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- _____. *A Imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Martins Fontes, São Paulo: 2002.
- ECO, Humberto. *Intepretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____, Mircea. *Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.
- _____, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1954.
- _____, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EYBEN, Piero. *Danielle Cohen-Lévinas – partilha da literatura*. São Paulo: Horizonte, 2014.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética – Edição bilíngue/Latim-Português*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- FABRI, Marcelo. *Entre hospes e hostis: hospitalidade como resposta ao estrangeiro*. In: *Thaumazen*, Ano V, Número 12, p. 104-116. Santa Maria, Dezembro de 2013.
- FABRIS, Annateresa, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2004.
- FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FERRAZ, at., al., orgs. *Deuses em poética: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA, 2008.

- FIGUEIRÊDO, Juliana Cavalcanti & PESSOA, Marcelo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012.
- FILHO, Antonio Gonçalves. *Arthur Omar canibaliza imagens em autorretrato*. O Estado de São Paulo, 18 de agosto, 1998. (Caderno 2).
- FIORI, O. *As imagens de Peticov e o Registro dos Sonhos*. In: GAETA, I.; CATTA-PRETA, M. *Sonhos e Arte: Diário de Imagens*. São Paulo: Primavera Editorial. 2012. Pág. 25-35.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FONTES, M. H. S. *Sem fantasia. Masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.
- _____. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). Michel Foucault: estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 d. p. 411-422. (Ditos & Escritos. v. III).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular brasileira: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1984.
- _____. *La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte*. In: GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987.
- HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. In: Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina. São Paulo, Universidade de São Paulo, março de 2005.

- _____. E. H.; ERIBON, Didier. *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*. Madrid: Debate, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Bartolomeu Buarque de. *Buarque: uma família brasileira*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. “Tenho medo de me tornar um idiota”. O Estado de São Paulo. Caderno 2. São Paulo, junho/2005. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_caderno2_290605.htm>. Acesso em: 09/09/2018.
- _____. *Tantas palavras. Todas as letras & reportagem biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Entrevista concedida à revista Trip. São Paulo, abril/2006. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/144/chico/01.htm>>. Acesso em: 26/08/2014.
- _____. “A dupla vida de Chico”. Língua Portuguesa, São Paulo, n.º. 8, ano I, 14 jun. 2006, p. 13. Entrevista concedida a Josué Machado.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções – Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- HUTCHENS, B.C. *Compreender Lévinas*. Tradução de Vera Lúcia Mello Jocelyne. Petrópolis: Vozes, 2007.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70, 2007.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o Inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. Carl Gustav. In: BARBOSA, krassuski Livia. *A santa, a prostituta e a amante infeliz: as imagens simbólicas do feminino de Edvard Munch, sob abordagem da psicologia analítica de C. G. Jung*. SP: 2009. Disponível em: http://www.athena.bibliotecaUNESP.BR/exlibris/bd/bia/UNESP.BR/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2009/barboza_1k_me_ia.pdf. Acesso em: 10 Jul. 2019.
- _____. Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora M. R. Ferreira da Silva. 5a . edição. Petrópolis: Vozes (Obras Completas, vol. IX/1), 2007.

- _____. Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução: Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes (Obras Completas, vol. XV), 1991.
- JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1991.
- JUNIOR, Jorge Leite. *Transitar para onde? Monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras*. In: Estudos feministas, Florianópolis, maio-agosto/2012.
- KÜBLER-ROSS, E. *Sobre a Morte e o Morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LAITANO, Grégori Elias. *A realidade como temporalidade – Ética e Estética desde Autrement qu'être ou au-delà de l'essence de E. Lévinas*. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós – Ensaio sobre alteridade*. Rio de Janeiro, Vozes, 2004.
- _____. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1980.
- _____. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- _____. *Violência do Rosto*. Trad. Fernando S. Moreira São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- _____. *L'existence à l'existant*. Paris: Vrin, 1947; *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon & Ligia Maria de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1999.
- LIMA, Brunna Guedes Marques de. *A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda*. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MELINO, Tatiana. *Direito à memória e à verdade: luta – substantivo feminino*. São Paulo: Caros Amigos Editora, 2010.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos festivais, uma paródia*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- _____. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- _____. *Dois gurus – ou a maternidade ferida*. In: Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. Rinaldo de Fernandes (org.). São Paulo: LeYa, 2013. p. 19-29.
- MENEZES, Magali Mendes de. *A trama do corpo e da palavra em um dizer que se faz feminino*. In: TIM, Ricardo de Souza; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo (org.). *Alteridade e Ética: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008, p. 227-255.
- _____. *O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 16(1): 13-33, janeiro-abril/2008.
- MESQUITA NETO, Júlio de. In: *Nosso século: 1960-1980*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 56.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, ps. 39-54.
- MONTAG, Warren. *Immanence, Transcendence and the Trace: Derrida Between Lévinas and Spinoza*, in: Bamidbar: Journal of Jewish Thought & Philosophy; 2011, Issue 2, p. 26.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- NEDER, Álvaro. *A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto*. In: GIUMBELLI, Emerson. DINIZ, Júlio César Valadão & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular brasileira: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 269-283.
- NEGRI, Antonio. *Espinosa subversivo e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Pena Branca e Xavantinho: Vozes em terças namoram a MPB*. In: *Música Caipira*. São Paulo: Editora: 34, 1999, p. 385.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- NUTO, João Vianney Cavalcante. *O Círculo de Mikhail Bakhtin e o Marxismo*. In: Di Renzo, Ana – Motta, Ana Luiza Artiaga – Oliveira, Tânia Pitombo de (orgs.). *Linguagem, História e Memória*. Campinas: Pontes Editores, 2011, p. 149.
- _____. João Vianney Cavalcante. *Ironia e ternura: análise da canção “O meu guri”, de Chico Buarque*. Revista Graphos – PPGL UFP, volume 11 n. 1, 2009.
- _____. João Vianney Cavalcante (org.). *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

- PAZ, Gaspar. *Interpretação e canção popular*. In: *Para ouvir uma canção*. André Masseno; Tiago Barros. (org.). Caixa Cultural. Rio de Janeiro: Quintal produções artísticas. 2011. p. 26 – 37.
- PAZ, Ravel Giordano. *A morena (e o amor, a luta, a liberdade, a vida) e o chocalho*. In: Fernandes, Rinaldo de. *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 289-303.
- PAZ, Ravel Giordano. *A morena (e o amor, a luta, a liberdade, a vida) e o chocalho*. In: Fernandes, Rinaldo de. *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 289-303.
- PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de pífanos de caruaru: uma análise musical*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, Campinas, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, Afrânio. *Nativismo político e literário. Idealização do selvagem*. In: Noções de história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931, p. 163.
- PIGNARRE, Robert. *História do teatro*. Portugal: Europa-América, 1979.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura para todos. Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.9, p.16-29, dez.2006. Disponível <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19709>>. Acesso em: 10 mai. 2019.
- _____, Leyla. *A criação do texto literário. Flores da Escrivantina*. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2006.
- SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres*. Campinas: Autores Associados, 1996.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. *O corvo. Tradução de Machado de Assis/ Fernando Pessoa*: Rio de Janeiro: Darkside, 2013.
- POLAR, Antonio Conejo. *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-americanas*. Organização: Mario J. Valdés. Editora UFMG, 2000.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Tradução do italiano por Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

- PORCHAT, Patrícia. *Um corpo para Judith Butler*. Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Periódicus, Salvador, n. 3, v. 1, mai.-out. 2015, p. 37-51.
- RAJEWSKY, Irina. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.
- RAMALHO, Chistina. *O híbrido lirismo brasileiro dos anos 90: injunções históricas, políticas e econômicas*. In: Revista Cerrados, nº. 18, ano 13, Brasília, 2005. p. 89-99.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO/Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- REIS, Dennys da Silva. *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós Graduação em Literatura e Práticas Sociais. UNB – Universidade de Brasília, 2019.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- PETRILLI, Susan. *Em outro lugar e de outro modo – Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em torno de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*, Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.
- RIBEIRO, Solange. *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*. Revista Letras nº 34. Literatura, outras artes e cultura das mídias. Santa Maria, 10 de janeiro de 2007.
- _____. *Literatura, artes e mídias: poesia brasileira contemporânea*. Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1, p. 11-33, 2015.
- _____. *A representação do negro em sociedades escravocratas das Américas: história, literatura e artes visuais*. Aletria, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 47-63, 2018.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Percurso do reconhecimento*. Tradução: Nicolás N. Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.
- _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- _____. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1985.

- ROCHA, Daniella Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- ROSSI, Deise Mirian. *O amor na canção: uma leitura semiótico-psicanalítica*. São Paulo: EDUC; Casa do Psicólogo; FAPESP, 2003.
- ROSSI, Fred. *Chico Buarque: Anotações com arte*. São Paulo: Fred Rossi, 2006.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SANT'ANNA, Romano Affonso de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- _____. *Chico Buarque: a música contra o silêncio*. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rinaldo de Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p.161-166.
- SICARD, Monique. *Victor Hugo médiologue*. In: *Médium*. Paris: Editions Babylone, 2012.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- _____. *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- _____. *A lírica buarqueana*. In: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. Rinaldo de Fernandes (org.). São Paulo: LeYa, 2013. p. 43-89.
- SILVA, Walter. *Vou te contar: Histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.
- SILVEIRA, L. M. *A Percepção da Cor na Imagem Fotográfica em Preto-e-Branco*. Tese de Doutorado, PUC-SP: 2002.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros* Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Tárík de. *Chico Buarque – O que não tem censura nem nunca terá*. In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 11-19.
- TABORDA, Felipe (org.). *A imagem do som de Chico Buarque: 80 composições de Chico Buarque interpretadas por 80 artistas contemporâneos* Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 2007.

- TELLES, Lígia Guimarães. “*Eu te amo*”: *do amor à despedida*. In: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. Rinaldo de Fernandes (org.). São Paulo: LeYa, 2013. p. 169-173.
- TENFEN, Maicon. *A narrativa, o foco, o tempo: eis as questões*. Tese. Santa Catarina, 2006
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TIM, Ricardo de Souza; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo (org.). *Alteridade e Ética: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2008.
- TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira. Arte moderna e contemporânea*. Figuração, abstração e novos meios. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- _____, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- TORRES, Alfredo Werney Lima. *Letra e música em Sabiá de Chico Buarque e Tom Jobim: um discurso isotópico*. Revista Brasileira de estudos da canção. Natal, nº 06, jul-dez, 2014.
- TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: um estudo sobre as representações do trabalhador e do malandro na obra de Chico Buarque*. In: III Reunion de Antropologia del Mercosur, 1999, Posadas. III Reunion de Antropologia del mercosur, 1999. v. 1. P. 134.
- VAZ, Gil Nuno. *O campo da Canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas*. In: *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. Heloísa de A. Duarte Valente (org.); Gil Nunes Vaz [et al.]. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007. p. 11-49.
- VIANNA, Luiz Werneck. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP: 1978.
- VYANNA, Kelly. *Um cálice de versos e imagens: Chico Buarque e Arthur Omar*. In: Sylvia. *Chico Buarque, sinal aberto!*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- _____. Kelly. *Memórias e perspectivas – 40 anos do AEE AH/SD-DF*. Brasília: Teixeira, 2018.
- _____. Kelly. *Adolescência – 40 anos do AEE AH/SD-DF*. Brasília: Teixeira, 2017.
- _____. Kelly. *Recursos estéticos e alteridade: uma leitura interartes do conto A terceira margem do rio de Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura. UNV, Brasília, 2014.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: Para todos*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Cultura/RioArte, 1999.

_____. *Cancioneiro Chico Buarque: Biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008.

_____. & VEIGA, Bruno. *Chico Buarque: Cidade submersa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

_____. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Entrevistas e curiosidades sobre a vida e a obra de Chico Buarque:

www.chicobuarque.com.br. Acesso em 10 de setembro de 2018.

Julinho de Adelaide, depoimento de Mario Prata:

<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>.

Minha história:

<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45147/> Acesso em 26 de julho de 2017.

<http://www.drzem.com.br/2011/12/historia-da-musica-minha-historia-de.html> Acesso em 26 de julho de 2017.

Notas sobre “Construção”

http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_construc.htm. Acesso em 10 de setembro de 2018.

OSCAR Ramos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa215224/oscar-ramos>>. Acesso em: 25 de Jun.

2019. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

A IMAGEM DO SOM DE CHICO BUARQUE (1999: Rio de Janeiro, RJ). In:

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento250206/a-imagem-do-som-de-chico-buarque-1999-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 16 de Set. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

Laitano. Grégori Elias. *Travessia do impossível: Lévinas e a questão da linguagem* Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XII/19.pdf> Acesso em 21/jul/2019.

MACHADO & PIVATTO: Ética e diferença no pensamento contemporâneo - 2ª SAEFIL da PUCRS:

<https://www.youtube.com/watch?v=usbBdOaDg2Y>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

Shows e ciclo de debates sobre a MPB no Espaço Sesc:

<http://www.sescio.org.br/noticia/31/05/12/shows-e-ciclo-de-debates-sobre-a-mpb-no-espaco-sesc>

MOEMA Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204330/moema-cavalcanti>>. Acesso em: 02 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

VERONICA D'Orey. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa269663/veronica-dorey>>. Acesso em: 03 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

Biografia de Alex Cerveny:

Cerveny, Alex. In: <http://www.alexcerveny.com/biografia>

O Eu é um Outro – Rimbaud. In: A carta do vidente:

<http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf>

Informações sobre o designer Felipe Taborda:

<http://www.felipetaborda.com.br/ptbr/> acesso em 12 de setembro de 2015.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. O silêncio. São Paulo: BMG, 1996.

GONZAGA, Luiz. Olha pro céu. 78 RPM. Rio de Janeiro: RCA Victor Radio S. A., 1951.

_____. TEIXEIRA, Humberto. Baião. 78 RPM. Rio de Janeiro: RCA, 1949.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: RGE, 1966.

_____. Morte e Vida Severina. Rio de Janeiro: Philips, 1966.

_____. Chico Buarque de Hollanda. Vol. 2. Rio de Janeiro: RGE, 1967.

_____. Chico Buarque de Hollanda. Vol. 3. Rio de Janeiro: RGE, 1968.

_____. Chico Buarque de Hollanda. Compacto. Rio de Janeiro: RGE, 1968.

_____. Umas e outras. Compacto. Rio de Janeiro: RGE, 1969.

_____. Chico Buarque de Hollanda. Compacto. Rio de Janeiro: RGE, 1969.

_____. Chico Buarque na Itália. Rio de Janeiro: RGE, 1969.

_____. Apesar de você. Compacto. Rio de Janeiro: Philips, 1970.

- _____. Per un pugno di samba. Rio de Janeiro: RCA/ RYM Musique, 1970.
- _____. Chico Buarque de Hollanda. Vol. 4. Rio de Janeiro: CBD/Philips, 1970.
- _____. Construção. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971.
- _____. Quando o carnaval chegar. Rio de Janeiro: PolyGram, 1972.
- _____. Caetano e Chico juntos e ao vivo. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1972.
- _____. Chico canta. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1973.
- _____. Sinal fechado. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974.
- _____. Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1975.
- _____. Meus caros amigos. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976.
- _____. Cio da Terra. Compacto. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1977.
- _____. Os saltimbancos. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1977.
- _____. Gota d'água. Rio de Janeiro: RCA, 1977.
- _____. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1978.
- _____. Ópera do malandro. Rio de Janeiro: PolyGram/Philips, 1979.
- _____. Vida. Rio de Janeiro: PolyGram/Philips, 1980.
- _____. Show 1° de Maio. Compacto. Rio de Janeiro: PolyGram, 1980.
- _____. Almanaque. Rio de Janeiro: Ariola/Philips, 1981.
- _____. Saltimbancos trabalhos. Rio de Janeiro: Ariola, 1981.
- _____. Chico Buarque em espanhol. Rio de Janeiro: PolyGram/Philips, 1982.
- _____. Para viver um grande amor. Rio de Janeiro: CBS, 1983.
- _____. O grande circo místico. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.
- _____. Chico Buarque. Rio de Janeiro: PolyGram, 1984.
- _____. O corsário do rei. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.
- _____. Ópera do malandro. Rio de Janeiro: PolyGram, 1985.
- _____. Malandro. Rio de Janeiro: PolyGram, 1985.
- _____. Melhores momentos de Chico e Caetano. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986.
- _____. Francisco. Rio de Janeiro: Ariola/RCA, 1987.
- _____. Dança da meia-lua. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988.
- _____. Chico Buarque. Rio de Janeiro: RCA, 1989.
- _____. Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith. Rio de Janeiro: RCA, 1990.

- _____. Paratodos. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1993.
- _____. Uma palavra. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1995.
- _____. Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Álbum de Teatro. Rio de Janeiro: BMG, 1997.
- _____. Chico Buarque de Mangureira. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1997.
- _____. As cidades. Rio de Janeiro: BMG, 1998.
- _____. Chico ao Vivo. Rio de Janeiro: BMG, 1999.
- _____. Chico e as cidades. DVD. Rio de Janeiro: BMG, 2001.
- _____. Cambaio. Rio de Janeiro: BMG, 2001.
- _____. Box Chico Buarque – Construção. São Paulo: Universal Philips, 2002.
- _____. Chico Buarque – Duetos. Rio de Janeiro: BMG, 2002.
- _____. Chico ou o país da delicadeza perdida. DVD. Rio de Janeiro: BMG, 2003.
- _____. Box Francisco. CDs e DVDs. Rio de Janeiro: BMG, 2004.
- _____. Chico no cinema. São Paulo: Universal Music, 2005.
- _____. Box Chico. Vol. 1. DVDs. Rio de Janeiro: EMI, 2005.
- _____. Box Chico. Vol. 2. DVDs. Rio de Janeiro: EMI, 2005.
- _____. Box Chico. Vol. 3DVDs. Rio de Janeiro: EMI, 2005.
- _____. Box Chico. Vol. 4. DVDs. Rio de Janeiro: EMI, 2006.
- _____. Carioca. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.
- _____. Carioca ao Vivo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.
- _____. Carioca ao Vivo. DVD. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.
- _____. Chico Buarque Essencial. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 2008.
- _____. Chico. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.
- _____. Na carreira. CD Duplo e DVD. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.
- _____. Caravanas. CD Duplo e DVD. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.
- _____. Tua Cantiga. Single. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.
- JOBIM, Tom. Caymmi visita Tom. Rio de Janeiro: Elenco, 1965.
- SCIENCE, Chico. Afrociberdelia. São Paulo: Sony, 1996.
- VELOSO, Caetano. Caetano Veloso. São Paulo: Philips, 1967

APÊNDICE

Durante o processo de escrita desta tese foi elaborada junto a três escolas da SEEDF pesquisa de campo envolvendo estudantes do Ensino Fundamental (CEF 120 de Samambaia e CEF 306 do Recanto das Emas) e Médio (CEM 414 de Samambaia). A parceria com essas três escolas foi feita conforme o Projeto Político Pedagógico de cada uma delas e no intuito de atender necessidades educacionais identificadas por suas equipes pedagógicas. Dessa forma, a pesquisa foi elaborada juntamente com gestores, professores e outros profissionais da educação atuantes nos Centros Educacionais mencionados.

A elaboração do trabalho de pesquisa junto às escolas ocorreu simultaneamente com o desenvolvimento do projeto desta tese, em 2016. O envolvimento dos estudantes e das equipes das unidades de ensino da SEDF nesta pesquisa foi sendo pensado a partir dos estudos interartes do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UNB, na linha de pesquisa Literatura e outras artes. Sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão, a tese foi sendo produzida paralelamente com os trabalhos nas escolas, onde era possível observar os trabalhos pedagógicos desenvolvidos nesta área e elaborar oficinas de desenhos e poesias para serem ministradas aos estudantes.

No Centro de Ensino Fundamental 306 do Recanto das Emas funciona um Polo de Atendimento Educacional Especializado em Altas Habilidades/Superdotação – AEE AH/SD com duas salas, sendo uma de atividades acadêmicas para estudantes das séries iniciais e outra para estudantes com altas habilidades em Artes Visuais, da qual fiz parte da equipe como professora regente quando da sua inauguração, em agosto de 2016. Nesse ano o atendimento completava 40 anos de funcionamento no Distrito Federal e algumas comemorações estavam programadas para ocorrer em novembro. Com a divulgação do edital 8/2016 da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal – FAPDF, decidi propor projeto de construção da memória e identidade cultural dos estudantes atendidos na área de altas Habilidades/Superdotação pela SEEDF.¹¹⁶ Percebi que essa era uma forma de aliar os estudos do doutorado ao trabalho desenvolvido na escola com os estudantes.

Uma parceria com a Academia Samambaiense de Letras – ASLAS, propiciou a realização do projeto de comemoração dos 40 anos do AEE AH/SD e do I Prêmio de

¹¹⁶ Projeto “Construção e Difusão da Memória e Identidade Cultural dos Estudantes de Altas Habilidades/Superdotação do Distrito Federal” aprovado e desenvolvido com apoio da FAPDF entre outubro de 2016 e março de 2018. O Seminário Final de encerramento do projeto foi organizado pela FAPDF e aconteceu no dia 16 de maio de 2019, no Espaço Ideação do Sebrae Lab, localizado no Parque Tecnológico de Brasília – BIOTIC, próximo à Granja do Torto, Brasília-DF. Na ocasião foram apresentados os resultados do projeto e realizada a sua avaliação por especialistas na área.

desenhos e poesias da ASLAS. O edital de premiação da ASLAS tinha como objetivo premiar desenhos e poesias dos estudantes com altas habilidades/superdotação em comemoração aos 40 anos do AEE AH/SD no Distrito Federal. Os trabalhos recebidos e classificados foram publicados no livro de desenhos e poesias *Adolescência – 40 anos do AEE AH/SD-DF*. A entrega do prêmio e lançamento do livro foi realizado no dia 09 de dezembro de 2017 no auditório da EAPE e contou com show poético-musical do grupo Vivoverso, do qual participo como *performer* e pesquisadora.

Na ocasião de entrega do I Prêmio ASLAS, o grupo Vivoverso abriu o evento com o show poético musical *Contando e cantando a canção: de 1960 aos nossos dias*. Este show foi elaborado pelo grupo, sob a coordenação da professora Sylvia Cyntrão e levou a público uma retrospectiva histórica e musical da canção popular brasileira de 1960 a atualidade. As mais de cem pessoas entre estudantes, pais, professores e demais participantes do evento tiveram a oportunidade de conhecer um resumo da história da nossa música popular e ouvir uma seleção delas num espetáculo feito de pesquisa e performances. Afinal, o espetáculo é resultado das pesquisas, dos ensaios e da produção artística do grupo Vivoverso que a mais de dez anos vem estudando e performatizando a canção popular brasileira.

Os estudantes do AEE AH/SD atendidos no polo do CEF 306 do Recanto das Emas ficaram por algum tempo sem professor regente na área de Artes Visuais no ano de 2017, quando do meu afastamento para participar do Programa de Pós-graduação em Literatura da UNB. Então, de fevereiro a junho daquele ano ministrei oficinas de desenhos uma vez por semana para alguns estudantes matriculados no atendimento. Assim, iniciei uma pesquisa de campo com observações e práticas das relações interartísticas no Ensino Fundamental e Médio, tendo como espaço de trabalho as três escolas anteriormente mencionadas. Alguns desenhos dos estudantes atendidos na oficina de desenhos do CEF 306 do Recanto das Emas foram contemplados no livro *Adolescência – 40 anos do AEE AH/SD-DF*.

Integrando-se ao Projeto Político Pedagógico das escolas, no sentido de auxiliar os estudantes no tocante à interpretação de imagens e textos, que se reflete na habilidade de interpretar o mundo e as experiências da vida, foi elaborado um projeto de pesquisa de campo na área de desenhos e poesias. Essa pesquisa de campo relaciona-se com a tese por levar aos estudantes a experiência da leitura e produção de obras híbridas de canção, poesia e imagens. Conceitos como dialogismo, alteridade e intermedialidade foram exercitados pelos estudantes por meio da experiência de leitura e análise de obras do livro *A imagem do som de Chico Buarque*. Além disso, também foi ofertada a esses estudantes a oportunidade de produzirem

seus próprios desenhos e poesias, optando pela autoficção ou pela representação do Outro e vivenciando momentos de percepção de alteridades.

As oficinas foram elaboradas para serem realizadas no CEF 120 e no CEM 414 de Samambaia, atendendo à necessidade identificada no Projeto Político Pedagógico das escolas de envolver toda a comunidade escolar nas atividades extracurriculares de experiência com a imagem e o texto. A coordenação das oficinas, seguindo as etapas de leitura, compreensão, análise, ilustração e produção de textos poéticos foi realizada por mim com o auxílio dos gestores, professores e equipe pedagógica das escolas. A participação dos profissionais atuantes na biblioteca se mostrou imprescindível, no sentido de preparar o ambiente para melhor atender aos estudantes, pois o local se tornou espaço de realização das oficinas.

Os objetivos gerais e específicos das oficinas elaboradas com o apoio do CEF 120 e do CEM 414 de Samambaia foram:

Objetivo geral:

Despertar o interesse pela leitura, análise crítica e produção de textos poéticos.

Objetivos específicos:

- a) Ler e compreender o texto poético por meio da leitura oral de poemas de autores em geral e letras de canções de Chico Buarque previamente selecionados.
- b) Analisar criticamente o texto poético, levando-se em consideração a forma e o conteúdo.
- c) Ouvir significativamente as canções propostas.
- d) Criar ilustrações para os poemas e canções.
- e) Produzir poemas de forma orientada e de forma autônoma.

Com a proposta de aproximar os estudantes da linguagem poética e da fruição e análise de imagens e canções, a pesquisa de campo se desenvolveu em três etapas. A primeira etapa foi a de observação. Nesse momento, houve visita às escolas apenas no sentido de perceber o relacionamento dos estudantes com textos, imagens e mídias diversos no seu dia a dia. A visita ao CEF 120 foi feita a convite, para a inauguração da Sala de Leitura, em novembro de 2018. Na ocasião proferi palestra a um grupo de estudantes e professores sobre a importância da leitura. A segunda etapa foi a elaboração das oficinas, considerando-se o horizonte de expectativas do contexto dos estudantes. A terceira etapa, ou seja, o atendimento aos estudantes nas oficinas, foi preparada com reflexão crítica desde a seleção e leitura de textos que contemplam o contexto e vivências dos estudantes envolvidos, passando pela mediação pedagógica das suas produções, até a sua produção autônoma, motivando-os a

utilizarem-se livremente dos recursos da linguagem poética para a expressão de suas ideias e emoções. O CEM 414 foi a primeira escola a receber a oficina itinerante.

Os trabalhos realizados nas oficinas do CEM 414 deram embasamento à pesquisa de campo desta tese e há previsão de publicação em livro dos resultados obtidos relativamente à produção dos estudantes. O encerramento da Pós-graduação enseja a continuação deste trabalho, levando a oficina itinerante a outras escolas do DF. Este trabalho jamais seria possível sem o conhecimento e o apoio fornecido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, linha de pesquisa em Literatura e outras artes da UNB. A partir dos estudos realizados no período de doutoramento adquiri a formação, as leituras e o aporte teórico necessário para ajudar a despertar nos estudantes da SEEDF o interesse pela leitura, as condições de realização de uma análise crítica consciente e bem fundamentada e conhecimento sistematizado para produção de textos poéticos e de imagens intermédias.

ANEXOS

GRÁFICO DE MÍDIAS I

Mídias

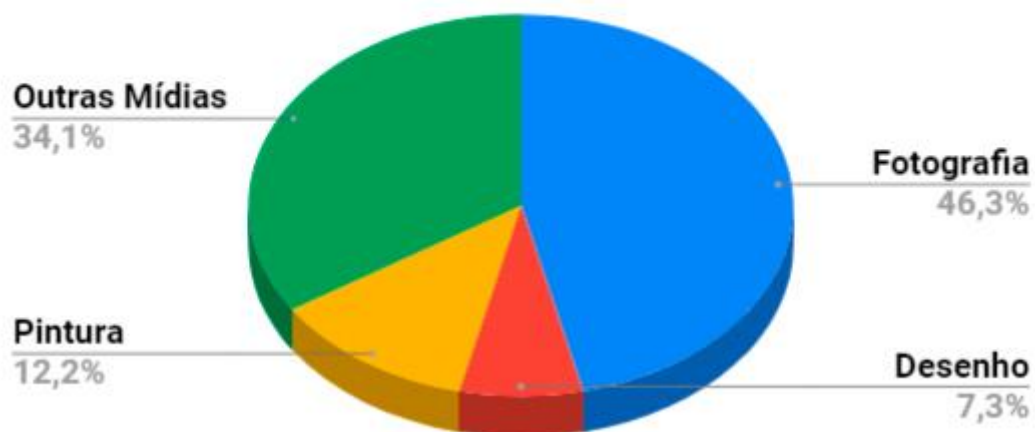


Figura 45 – Principais mídias utilizadas nas 80 ilustrações do projeto

GRÁFICO DE MÍDIAS II

Mídias

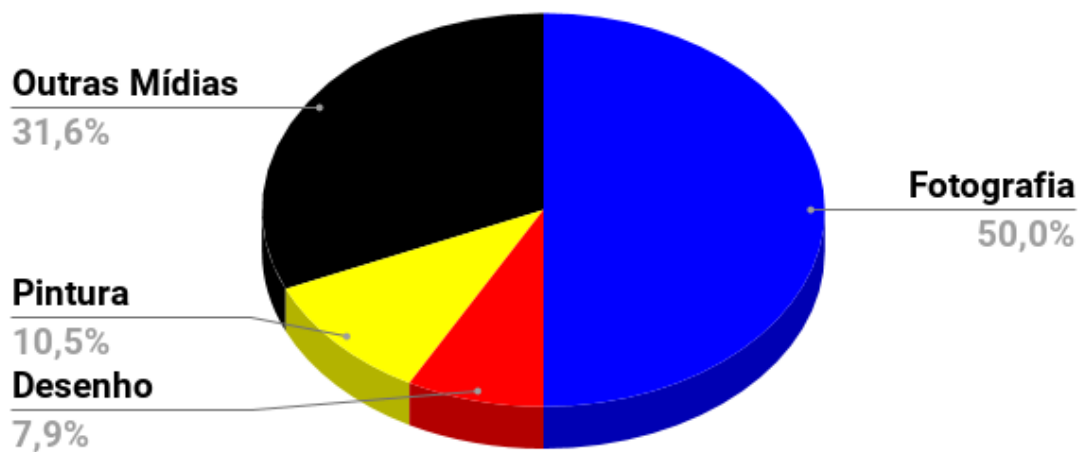


Figura 46 – Principais mídias utilizadas nas 38 ilustrações que compõem o *corpus*

GRÁFICO DE ROSTOS I

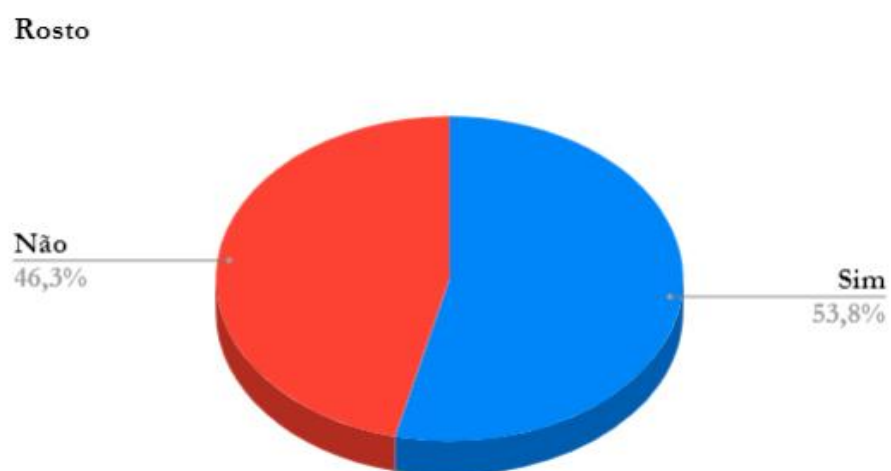


Figura 47 – Ocorrência de alguma representação da face humana nas 80 ilustrações

GRÁFICO DE ROSTOS II

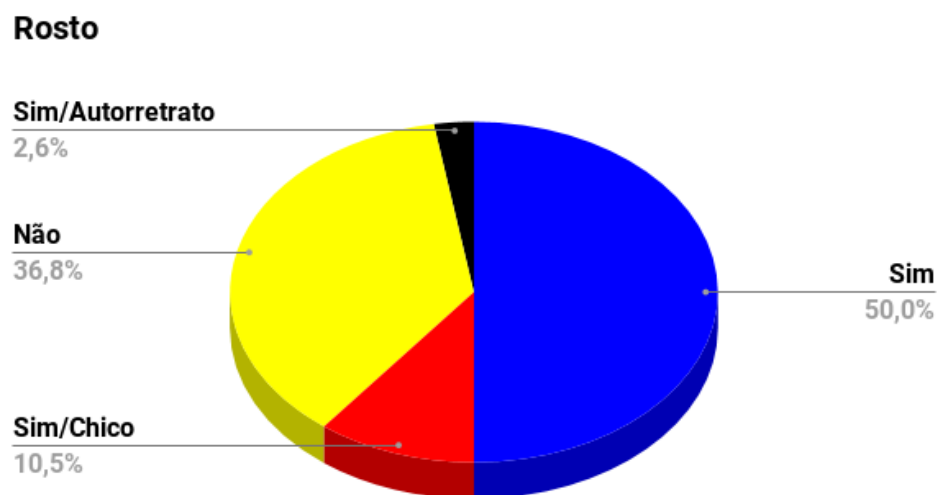


Figura 48 – Ocorrência de alguma representação da face humana nas 38 canções do *corpus*



Figura 49 – Fotografia do compositor no enterro da vereadora Marielle Franco (Psol)¹¹⁷

“somos todos culpados por tudo e perante todos, e eu mais que todos”, diz Dostoiévski.
apud HUTCHENS, B.C. Compreender Lévinas. Tradução de Vera Lúcia Mello Jocelyne.
Petrópolis: Vozes, 2007, p. 44.

¹¹⁷ A vereadora Marielle Franco do Psol e seu motorista Anderson Gomes foram mortos a tiros no dia 14 de março de 2018, no centro do Rio de Janeiro.



Figura 50 – Meme com o rosto do artista



Figura 51 – CIRCULO CROMÁTICO



Figura 52 – VESTIDO DO DESFILE DE ZUZU ANGEL

Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br> Acesso em 20 de setembro de 2019.



Figura 53 – Exemplo de direcionamento do olhar

Disponível em instagram: @kellyvyanna



Figura 54 – As duas chaves (detalhe da fotomontagem de Márcia Ramalho)



Figura 55 – Matisse pintando um dos painéis da Capela de Vence

Disponível em: <http://www.40forever.com.br/a-linda-capela-de-matisse-em-vence-vale-a-pena-ver-de-novo/>
Acesso em: 24/Jun/2019.

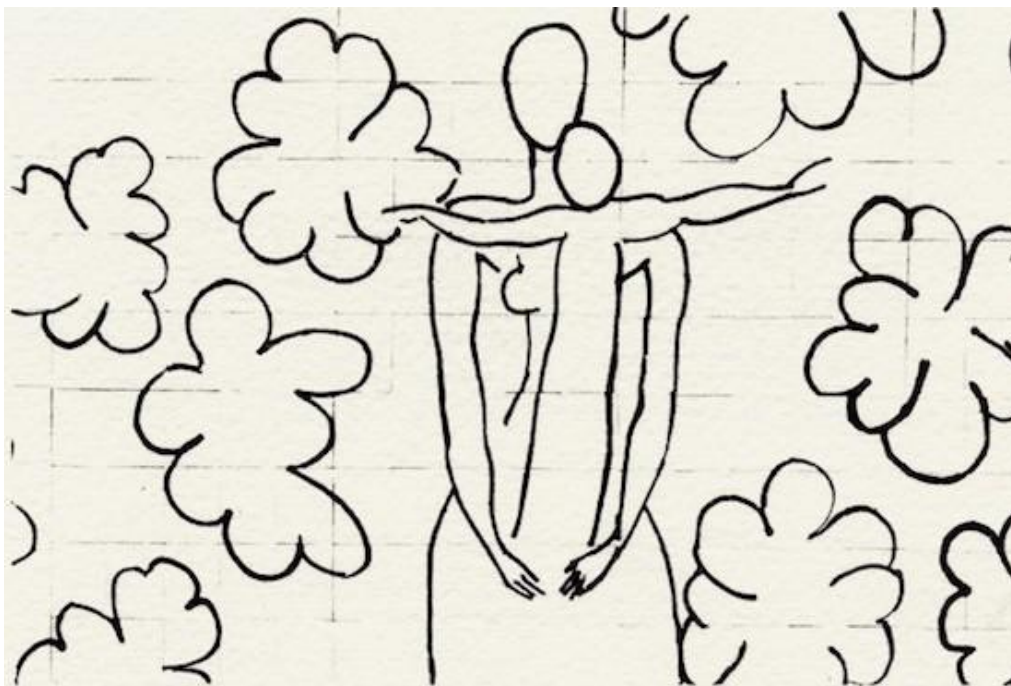


Figura 56 – Imagem de “A Virgem e o Menino Jesus.”

Disponível em: <http://www.40forever.com.br/a-linda-capela-de-matisse-em-vence-vale-a-pena-ver-de-novo/>
Acesso em: 24/Jun/2019

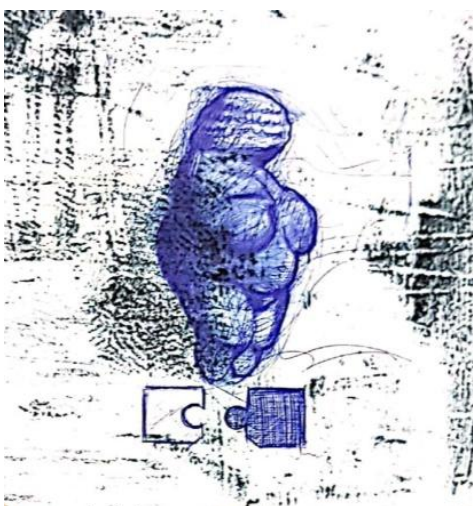


Figura 57 – Detalhe da imagem “Beatriz”

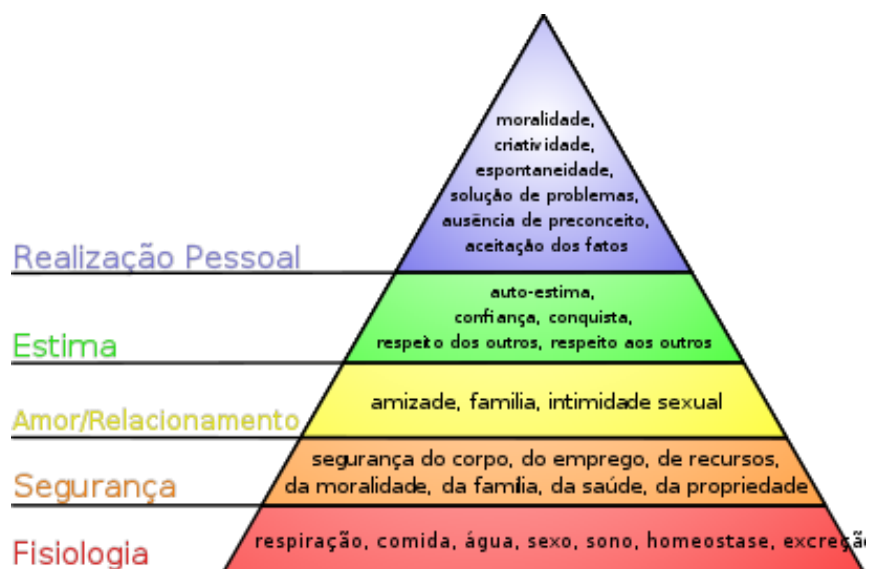


Figura 58 – Pirâmide das necessidades de Maslow

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hierarquia_de_necessidades_de_Maslow. Acesso em 20 de setembro de 2019.



Figura 59 – Flor de pitomba (detalhe da obra "Carioca")

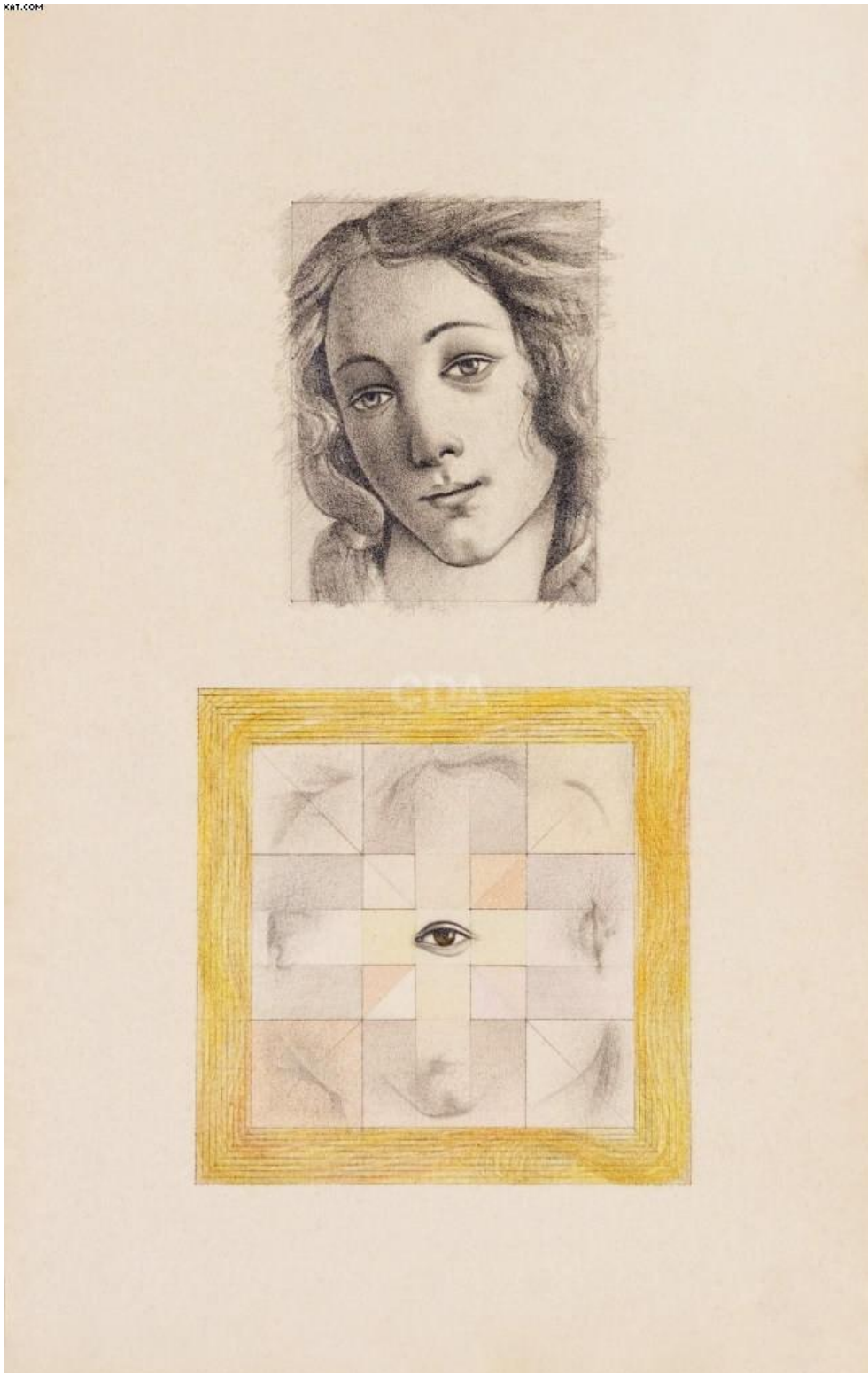


Figura 60 – Nascimento da Vênus (Amador Perez)

Disponível em:

https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Amador%20de%20Carvalho%20Perez%20-%20Amador%20Perez/ordem/avaliacao_mais_recente/pagina/1/ Acesso em set./2019.

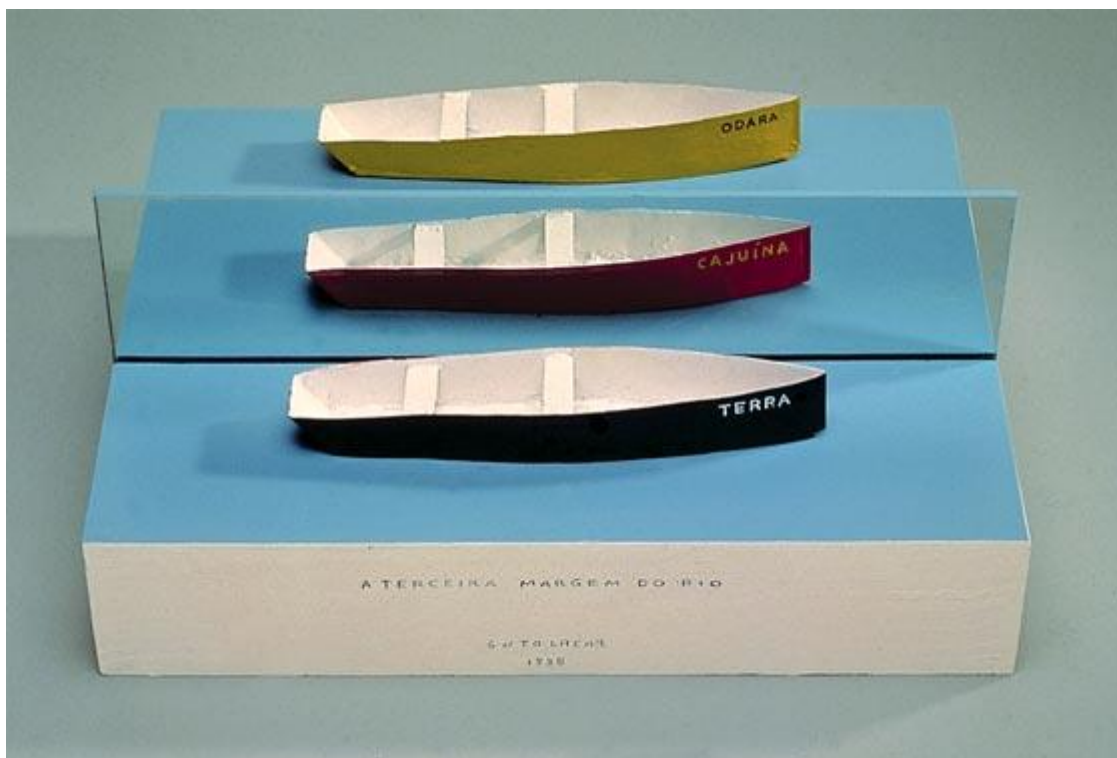


Figura 61 – A terceira margem do rio, vista frontal da obra¹¹⁸

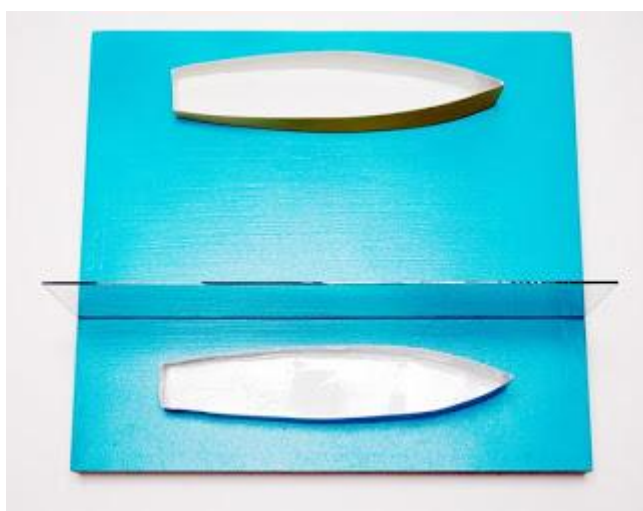


Figura 62 – A terceira margem do rio, vista panorâmica¹¹⁹

¹¹⁸ obra de Guto Lacaz para o projeto *A imagem e o som de Caetano Veloso*, organizado por Felipe Taborda (1998). Vista frontal da obra

¹¹⁹ obra de Guto Lacaz para o projeto *A imagem e o som de Caetano Veloso*, organizado por Felipe Taborda (1998).

TEXTOS

1 – 4 Marzo, 1943 (Julio Dalla/Pallotino)

Canção original italiana, com tradução livre

Dice che era un Bell de'uomo e veniva,
Veniva dal mare...
Parlava un'altra lingua però,
Sapeva amare.
E quel giorno lui prese a mia madre,
Sopra un bel prato... ah,
L'ora più dolce,
Prima di essere ammazzato.

Dizem que ele era um homem bonito e foi,
Ele veio do mar ...
Falava outro idioma porém,
sabia amar.
E naquele dia, levou minha mãe,
a um belo prado e ... ah,
As horas mais doces
Antes de ser morto.

Così lei resto sola nella stanza,
La stanza sul porto...
Con l'unico vestito,
Ogni giorno più corto.
E benchè non sapesse il nome,
E neppure il paese...
Mi riconobbe subito, (mi aspetto' come un dono d'amore)
Proprio all'ultimo mese. (fin dal primo mese)

Então ela ficou sozinha no quarto,
O quarto no porto ...
Com o único vestido,
Cada dia mais curto.
E se bem não sabia o nome,
E nem bem o país ...
Ela me reconheceu de imediato, (me esperou, como um presente de amor)
Apenas no último mês. (Desde o primeiro mês)

Compiva sedici anni,
Quel giorno la mia mamma...
Le stoffe di taverna

Le canto a ninna nanna.
E stringendomi al petto che sapeva, sapeva,
Sapeva di mare...
Giocava la Madonna, (giocava a far la donna)
Col bambino da fasciare.

Completava dezesseis anos,
Naquele dia, minha mãe ...
Se escuta na taberna
A canção de ninar cantar.
E apertando no peito que sabia, que sabia,
Que sabia do mar...
Imitava a Virgem Maria, (imitava a mulher)
Com a criança a embalar.

E forse fu per gioco,
O forse per amore...
Che mi volle chiamare,
Come nostro Signore.

Della sua breve vita, il ricordo,
Il ricordo più grosso...
È tutto in questo nome
Che io mi porto addosso.
E ancora adesso mentre bestemmio e bevo vino... (e ancora adesso che gioco a carte e bevo
vino)
Per la i ladri e le puttane sono, (per la gente del porto mi chiamo)
Gesù bambino.

E talvez por ironia,
Ou talvez por amor ...
Me queria chamar,
Como nosso Senhor.

De sua curta vida, a memória,
A maior memória ...
É tudo um nome
Que eu abrigo.
E mesmo agora, eu juro, a beber vinho... (e até agora, a jogar cartas e beber vinho)
Para os ladrões e prostitutas, (para a gente do porto, meu nome)
É menino Jesus.

LE DORMEUR DU VAL

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort.
Souriant comme Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.
Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille.
Il a deux trous rouges au côté droit.
Rimbaud

O ADORMECIDO DO VALE

Era um recanto onde um regato canta
Doidamente a enredar nas ervas seus pendões
De prata; e onde o sol, no monte que suplanta,
Brilha: um pequeno vale a espumejar clarões.
Jovem soldado, boca aberta, fronte ao vento,
E a refrescar a nuca entre os agriões azuis,
Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento,
Branco em seu leito verde onde chovia luz.
Os pés nos juncos, dorme. E sorri no abandono
De uma criança que risse, enferma, no seu sono:
Tem frio, ó Natureza – aquece-o no teu leito.
Os perfumes não mais lhe fremem as narinas;
Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas
Sobre o corpo.
E tem dois furos rubros no peito.
Tradução de Ivo Barroso

O EU É UM OUTRO – RIMBAUD

A Paul Démeny

Rue Jean de Bologne

Douai. Charleville, 15 de maio de 1871.

Resolvi lhe dar uma hora de literatura nova. Começo logo com um salmo da atualidade:

CANTO DE GUERRA PARISIENSE

A primavera é evidente porque

– Eis a prosa sobre o futuro da poesia:

– Toda a poesia antiga termina na poesia grega, Vida harmoniosa. – Da Grécia ao movimento romântico – idade média, – há letrados, versificadores. De Ennius a Theroldus, de Theroldus a Casimir Delavigne, tudo é prosa rimada, um jogo, deformação e glória de inumeráveis gerações idiotas: Racine é o puro, o forte, o grande. – Que cada um sobre suas rimas, rascunhem seus hemistíquios, o Divino Tolo seria hoje tão ignorado quanto o primeiro a ser autor de Origens. – Depois de Racine, o brinquedo estragou. Durou dois mil anos!

Nem piada, nem paradoxo. A razão me inspira mais certezas sobre o assunto que a cólera que tivesse algum dia um Jovem-França. De resto, libere os novos para execrar os ancestrais: estamos em casa e temos tempo.

Jamais julgamos bem o romantismo. Quem o teria julgado? Os críticos!! Os Românticos? que provam tão bem que a canção é tão poucas vezes a obra, quer dizer o pensamento cantado e compreendido do cantor.

Pois EU é um outro. Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento. Eu a olho eu a escuto: meu arco toca a corda: a sinfonia se agita nas profundezas, ou vem de um salto em meio à cena. Se os velhos imbecis não tivessem encontrado apenas o significado falso de EU, não teríamos que limpar esses milhões de esqueletos que, desde um tempo infinito, acumularam os produtos de sua inteligência caolha, clamando que eram os autores!

Na Grécia, já o disse, versos e líras ritmam a Ação. Além do mais, música e rimas são jogos, descansos. O estudo desse passado encanta os curiosos: muitos se oferecem o prazer de renovar essas antigüidades: – é para eles. A inteligência universal sempre lançou suas idéias naturalmente; os homens colhiam uma parte desses frutos do cérebro: agia-se por, escrevia-se livros: assim é que funcionavam, o homem não se trabalhando, não estando ainda desperto, ou ainda na plenitude do grande sonho. Funcionários, escritores: autor, criador, poeta, este homem nunca existiu!

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento de si mesmo, inteiro; ele busca sua alma, ele a observa, tenta, aprende (instrui). A partir do momento que ele a sabe, ele deve cultivá-la; isso parece simples: em todo cérebro se cumpre um desenvolvimento natural; tantos egoístas se proclamam autores; há também outros que atribuem a si seus progressos intelectuais! – Mas trata-se de fazer a alma monstruosa: à maneira dos comprachicos, qual! Imagina um homem implantando e cultivando verrugas em seu rosto.

Eu digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente. O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu!

– seguem seis minutas – Aqui, intercalo um segundo salmo, fora do texto: queira estender um ouvido complacente, – e todo o mundo ficará encantado. – Tenho o arco na mão, eu começo:

MINHAS NAMORADINHAS

Um hidrolato lacrimal lava

Aí está. E repare bem que, se eu temesse lhe fazer desembolsar mais de 60 c. de porte, – eu pobre inquieto que, há sete meses, não toquei em uma única moeda de bronze! – eu lhe enviaria ainda meus Amantes de paris, cem hexâmetros, Senhor, e minha Morte de Paris, duzentos hexâmetros!

– Eu retomo:

Portanto, o poeta é realmente ladrão de fogo.

Ele é encarregado da humanidade, dos animais mesmo; ele deverá fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções; se o que ele traz de lá possui forma, ele dá forma; se é disforme (informe) ele dá a não-forma (informe). Achar uma língua; – De resto, toda palavra sendo idéia, o tempo de uma linguagem universal virá! É preciso ser acadêmico, – mais morto que um fóssil, – para criar um dicionário, qualquer que seja. Fracos se poriam a pensar sobre a primeira letra do alfabeto, que logo poderiam escoicear na loucura!

Esta língua seria da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento dependurando pensamento e estirando. O poeta definiria a quantidade de desconhecido que despertaria em seu tempo a alma universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a notação de sua marcha ao progresso! Enormidade se tornando norma, absorvida por todos, ele seria verdadeiramente um multiplicador de progressos!

Este futuro seria materialista, o senhor vê; – Sempre repletos do Número e da Harmonia, esses poema seriam feitos para ficar. – No fundo, essa seria ainda um pouco a Poesia grega.

A arte eterna teria suas funções, como os poetas são cidadãos. A poesia não ritmaria mais a ação; ele seria antes.

Esses poetas serão! Quando se quebrar a infinita servidão da mulher, quando ela viver para ela e por ela, o homem, – até aqui abominável, – lhe tendo dado a sua oferenda, ela será poeta, ela também! A mulher encontrará desconhecido! seus mundos de idéias diferirão dos nossos? – Ela encontrará coisas estranhas, insondáveis, pulsantes, deliciosas; nós as pegaremos, as compreenderemos. Esperando, peçamos aos poetas do novo, – idéias e formas. Todos os hábeis acreditariam logo ter satisfeito este pedido. – Não se trata disso!

Os primeiros românticos foram videntes sem dar muita conta disso: a cultura de suas almas começou nos acidentes: locomotivas abandonadas, mas ardentes que ficam algum tempo nos trilhos. – Lamartine é às vezes vidente, mas estrangulado pela forma velha. – Hugo, demasiado teimoso, possui ver nos últimos volumes: Les misérables são um verdadeiro poema. Tenho Les châtiments em minhas mãos; Stella dá um pouco a medida do ver de Hugo. Muito de Belmontet e de Lamennais, de Jehovahs e de colunas, velhas enormidades arrebatadas.

Musset é quatorze vezes execrável para nós, gerações dolorosas e tomadas de visões, – como sua preguiça de anjo as insultou! Oh! Que contos e provérbios insípidos! Oh, as Nuitss, oh Rolla, oh Namouna, oh la Coupe! Tudo é francês, quer dizer, odiável ao último grau; francês, não parisiense! Ainda uma obra deste odioso gênio que inspirou Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine, comentada pelo senhor Taine! Primavera, o espírito de Musset! Charmoso seu amor! Aí está, pintura de esmalte, poesia dura! Saborearemos por muito tempo a poesia francesa, mas na França. Todo rapaz merceeiro está na medida de afetar uma apóstrofe Rollesca, todo seminarista carrega as quinhentas rimas no segredo de um caderninho. Aos quinze anos, esses elans de paixão colocam os jovens no cio; aos dezesseis, eles se já se contentam em recitá-los com alma; aos dezoito anos, aos dezessete mesmo, todo colegial que possui meios faz o Rolla, escreve um Rolla! Alguns talvez até morram aí. Musset não soube fazer nada; havia visões atrás da gaze das cortinas: ele fechou os olhos. Francês, arroz com feijão, arrastado do botequim à carteira do colégio, o belo morto está morto, e desde então, não nos ofereçamos mais nem mesmo a pena de despertá-lo por nossas abominações!

Os segundos românticos são mais videntes: Th[éophile] Gautier, Lec[onte]. de Lisle, Th[éodore] de Banville. Mas observar o invisível e ouvir o inaudito sendo outra coisa que retomar o espírito das coisas mortas, Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus. Mesmo assim, viveu num meio demasiado artista; e a forma tão elogiada nele é mesquinha: as invenções de desconhecido reclamam formas novas. Rompimento com as formas velhas – entre os inocentes, A. Renaud, – fez seu Rolla; – L. Grandet, – fez seu Rolla; – os gauleses e os Musset, G. Lafenestre, Coran, Cl[aude]. Popelin, Soulyard, L. Salles; os escolares, Marc Aicard, Theuriet; (es corts) e os imbecis, Autran, Barbier, L. Pichat, Lemoyne, les Deschamps, os Desessarts; os jornalistas, L. Cladel, Robert Luzarches, X[avier] de Ricard; os fantasistas, C[atule]. Mendès; os boêmios; as mulheres; os talentos, Léon Dierx, Sully Prudhomme, Coppé, – a nova escola, dita parnasiana, tem dois videntes, Albert Méral e Paul Verlaine, um verdadeiro poeta – voilà. – assim eu trabalho para me tornar vidente. – E terminemos com um canto pio.

ACOCORAMENTOS

Bem tarde, quando ele sente o seu estômago enjoado,

O senhor seria execrável se não respondesse: rápido, pois em oito dias eu estarei em Paris, talvez.

Au revoir.

A. Rimbaud

Cartas entre Chico Buarque e Vinicius de Moraes: (retiradas do site oficial de Chico Buarque)

Notas sobre Valsinha

Por Vinicius de Moraes

Mar del Plata, 24/01/71

Chiquérrimo:

Dei uma apertada linda na sua letra, depois que v. partiu, porque achei que valia a pena trabalhar mais um pouquinho sobre ela, sobre aqueles hiatos que havia, adicionando duas ou três ideias que tive. Mande-i-a em carta a v., mas Toquinho, com a cara mais séria do mundo me disse que Sérgio morava em Buri 11, e lá foi a carta para Buri 11.

Mas como v. me disse no telefone que não tinha recebido, estou mandando outra para ver se v. concorda com as modificações feitas. Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral. Às vezes o cara de fora vê melhor estas coisas. Enfim, porra, aí vai ela. Dei-lhe o nome de “Valsa Hippie”, porque parece-me que tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e Antígona. Que é que você acha? O pessoal aqui no princípio estranhou um pouco, mas depois se amarrou à ideia. Escreva logo, dizendo o que v. achou.

VALSA HIPPIE

Um- dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar/
Olhou-a de um modo mais quente do que comumente costumava olhar/
E não falou mal da poesia como era mania sua de falar/
E nem deixou-a só num canto; pra seu grande espanto disse: /Vamos nos amar
Aí ela se recordou do tempo em que saíam para namorar
E pôs seu vestido dourado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços coma a gente antiga costumava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a bailar
E logo toda a vizinhança ao som daquela dança foi e despertou
E veio para a praça escura, e muita gente jura que se iluminou
E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouviam mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz.

Vinicius de Moraes

Resposta de Chico:

Por Chico Buarque

Rio, 2 de fevereiro (sem o ano)

"Caro Poeta,

Recebi as suas cartas e fiquei meio embananado. É que eu já estava cantando aquela letra, com hiato e tudo, gostando e me acostumando a ela. Também porque, como você já sabe, o público tem recebido a valsinha com o maior entusiasmo, pedindo bis e tudo. Sem exagero, ela é o ponto alto do show, junto com o Apesar de Você. Então dá um certo medo de mudar demais. Enfim, a música é sua e a discussão continua aberta. Vou tentar defender, por pontos, a minha opinião. Estude o meu caso, exponha-o a Toquinho e Gessy, e se não gostar foda-se, ou fodo-me eu.

Valsa Híppie é um título forte. É bonito, mas pode parecer formação de barra, com tudo o que há de híppie à venda por aí.

Valsa Híppie, ligado à filosofia híppie como você o ligou, é um título perfeito. Mas híppie, para o grande público, já deixou de ser a filosofia para ser a moda pra frente de se usar roupa e cabelo. Aí já não tem nada a ver. Pela mesma razão eu prefiro que o nosso personagem xingue ou, mais delicado, maldiga a vida, em vez de falar mal da poesia. A solução é mais bonita e completa, mas eu acho que ela diminui o efeito do que segue. Esse homem da primeira estrofe é o anti-híppie. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda Quer dizer, neste dia ele chegou diferente, não maldisse (ou xingou mesmo) a vida tanto e convidou-a pra rodar.

Convidou-a pra rodar eu gosto muito, poeta, deixa ficar. Rodar que é dar um passeio e é dançar. Depois eu acho que, se ele já for convidando a coitada para amar, perde-se o suspense do vestido no armário e o tesão da t... final. "pra seu grande espanto", você tem razão, é melhor que "pra seu espanto". Só que eu esqueci que ia por itens. Vamos lá:

- Apesar do Orestes (vestido dourado é lindo), eu gosto muito do som do vestido decotado. E gostoso de cantar vestido decotado. E para ficar dourado o vestido fica com o acento tendendo para a primeira sílaba. Não chega a ser um acento, mas é quase. Esse verso é, aliás, o que mais agrada, em geral. E eu também gosto do decotado ligado ao "ousar" que ela não queria por causa do marido chato e quadrado. Escuta, ó poeta, não leve a mal a minha impertinência, mas você precisa estar aqui para sentir como a turma gosta, e o jeito dela gostar desta valsa, assim à primeira vista É por isso que estou puxando a sardinha para o lado da minha letra, que é mais simplória, do que pelas suas modificações que, enriquecendo os versos, também dificultem um pouco a compreensão imediata. E essa valsinha tem um apelo popular que nós não suspeitávamos.

- Ainda baseado no argumento acima, prefiro o abraçar ao bailar. Em suma, eu não mexeria na segunda estrofe.

- A terceira é que mais me preocupa. Você está certo quanto ao "o mundo" em vez de "a gente". Ah, voltando à estrofe anterior, gostei do último verso onde você diz "e cheio de ternura e graça" em vez de "e foram-se cheios de graça". Agora estou pensando em retomar uma ideia anterior, quando eu pensava em colocá-los em estado de graça. Aproveitando a sua ternura, poderíamos fazer "Em estado de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar". Só tem o probleminha da junção "em-estado", o em-e numa sílaba só. Que é o mesmo problema do começaram-na. Mas você me disse que o probleminha desaparece, dependendo da maneira de se cantar. E eu tenho cantado "começaram a se abraçar" sem maiores danos. Enfim, veja aí o que você acha de tudo isso, desculpe a encheção de saco e responda urgente. Há um outro problema: o pessoal do MPB-4 está querendo gravar essa valsa na marra. Eu disse que depende de sua autorização e eles estão aqui esperando. Eu também gostaria de gravar, se o senhor me permitisse, porque deu bolo como o Apesar de Você, tenho sido perturbado e o disco deixou de ser prensado. Mas deu para tirar um sarro. É claro que não vendeu tanto quanto a Tonga, mas a Banda vendeu mais que o disco do Toquinho solando Primavera. Dê um abraço na Gessy, um p... no Toquinho e peça à Silvina para mandar notícias sobre shows etc. Vou escrever a letra como me parece melhor. Veja aí e, se for o caso, enfie-a no ralo da banheira ou noutra buraco que você tiver à mão.

Chico Buarque.

RESPEITA JANUÁRIO

(Luiz Gonzaga)

Quando eu voltei lá no sertão
Eu quis mangar de Januário
Com meu fole prateado
Só de baixo, cento e vinte, botão preto bem juntinho
Como nêgo empareado
Mas antes de fazer bonito de passagem por Granito
Foram logo me dizendo:
"De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é omaior!"
E foi aí que me falou mei' zangado o véi Jacó:
"Luí" respeita Januário
"Luí" respeita Januário
"Luí", tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tihoso
E com ele ninguém vai, "Luí"
Respeita os oito baixo do teu pai!
Respeita os oito baixo do teu pai!

Eita com seiscentos milhões, mas já se viu!
Dispois que esse fi de Januário vortô do sul
Tem sido um arvorosso da peste lá pra banda do Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do nego
Eu também fui, mas não gostei

O nego tá muito mudificado
Nem parece aquele mulequim que saiu daqui em 1930
Era malero, bochudo, cabeça-de-papagaio, zambeta, feei pa peste!
Qual o quê!
O nêgo agora tá gordo que parece um major!
É uma casemiralascada!
Um dinheiro danado!
Enricou! Tá rico!
Pelos cálculos que eu fiz,
ele deve possuir pra mais de 10 ontos de réis!
Safonona grande danada 120 baixos!
É muito baixo!
Eu nem sei pra que tanto baixo!
Porque arreparando bem ele só toca em 2.
Januário não!
O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8
Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz!
É um cartaz da peste!
Mas ele precisa respeitar os 8 baixos do pai dele

E é por isso que eu canto assim!

"Luí" respeita Januário

"Luí" respeita Januário

"Luí", tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso

Nem com ele ninguém vai, "Luí"

Respeita os oito baixo do teu pai!

Respeita os oito baixo do teu pai!

Respeita os oito baixo do teu pai!

Tabela de informações das 38 obras intermédias analisadas nesta tese

Título da imagem	Autor (a) visual	Técnica empregada ¹²⁰	Tamanho ¹²¹ Cm	Rosto ¹²²
Brejo da Cruz	Verônica D'Orey	Botões e bordados sobre pano	56 x 56	Não
Carioca	Moema Cavalcanti	Colagem (fotografia)	35 x 170	Sim
Geni e o Zepelim	Cristina Amorim	Impressão plotter em lona de poliéster (fotografia)	150 x 100	Sim
Morena de Angola	Rosângela Rennó	Pés de Luanda. Papel fotográfico cibachrome. (fotografia)	50 x 70	Não
O Cio da Terra	Ricardo Leite	Tratamento gráfico sobre ilustrações em grafite. Plotter e colagem.	200 x 180	Sim/Chico
Noite dos Mascarados	Alex Cerveny	Aquarela, lápis, prata, colagem e grampos sobre papel. (pintura)	19 x 140	Sim
Ela Desatinou	Rafic Farah	Fotografias manipuladas digitalmente, impressão em plotter.	Sem dados	Sim
Iracema Voou	Márcia Ramalho	Fotomontagem. Fotografia Nova York, 1981.	160 x 120	Não
Folhetim	Luiz Zerbini	Buquê de rosas e cartão	Sem dados	Não
Tanto Amar	Brígida Baltar	Vidro e lacre	15X15X7	Não
Viver do Amor	Anna Muylaert	Relicário em técnica mista (fotografia)	45 x 52	Sim/Chico
Bom Conselho	Patricio Bisso	Desenho a nanquim colorizado digitalmente	30,5 x 23	Sim/Chico
A Rita	Alexandre Sant'Anna	Fotografia	87 x 100	Não
Carolina	Jarbas Lopes	Plotter. Fotografia.	220 x 100	Não
Até o Fim	Antonio Peticov	Pastel a óleo sobre papel (pintura).	100 x 70	Não
Atrás da Porta	Silvia Ribeiro	Objeto colagem (fotografia)	29 x 53	Sim
Pivete	Ricardo Van	Plotter. Fotografia manipulada. Steen.	200 x 150	Sim
Mil Perdões	Luciano Figueiredo	Acrílico sobre jornal e voile. FraseTe perdoe em relevo.	54,5 x 62	Não
Último Blues	Amador Perez	Grafite e lápis de cor sobre papel Schoeller 3g (desenho).	35 x 35	Sim/Chico
A Banda	Ana Durães	Técnica mista sobre lona costurada (fotografias).	216 x 150	Sim
Beatriz	Billy Nú Dês (Bancon)	Ilustrações tratadas digitalmente. Plotter sobre tirek. (desenho)	15 x 90 x 63	Sim
Soneto	Flávio Colker & Flavio Papi	Estereovisor para foto 35mm, com segredo de 4 dígitos	10x25,5x20,5	Sim
Cálice	Arthur Omar	Fotografia	150 x 130	Sim/Arthur
Pedro Pedreiro	Luiza Ruberti	Fotografia. Plotter	200 x 120	Sim

¹²⁰ Conforme informadas no livro *A Imagem do Som de Chico Buarque* (1999)

¹²¹ Tamanho da obra exposta no Centro Cultural Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 1999.

¹²² Informação a respeito de ocorrência ou não de alguma representação da face humana.

Construção	Cristiano Mascaro	Fotografia. Cópia preto e branco em papel fibra.	23 x 34	Não
Cotidiano	Eliane Stephan	Fotografias Polaroid unidas com material metálico.	80 x 190	Sim
Paratodos	Mauricio Arraes	Tinta acrílica sobre tela (pintura).	89 x 130	Sim
Com açúcar, com afeto	Gabriel Villela	Tacho de cobre e doces	Sem dados	Não
Vida	Cristina Guerra	Objeto portador de fotografias de vidro e documentação. (Objeto)	35 x 4,85	Sim
Feijoada Completa	Roberto Berliner	Redondo. Colagem (fotografia).	10 cm	Não
Valsinha	Guto Lacaz	Técnica mista. Esmalte sintético sobre chapa de latão, espelhos e base de madeira. (Objeto)	50 x 20 x 12	Sim
Olhos nos olhos	Victor Arruda	Tinta acrílica sobre papel (pintura).	95 x 66	Sim
Meu Guri	Óscar Ramos	Plotter. Fotomontagem.	84 x 90	Sim
Deus lhe Pague	Thelma Vilas Boas	Fotografia.	120 x 100	Sim
Futuros Amantes	Murillo Meirelles	Fotografia	93x150	Sim
Sabiá	Muti Randolph	Plotter (outras mídias)	150x97	Não
Eu te amo	Pedro Martinelli	Fotografia	30x40	Sim
O que Será	Daniela Thomas	Objeto de ferro e vidro	160x400x30	Não

Tabela de informações das 80 obras intermédias do projeto *A imagem do som de Chico Buarque*

Página livro	Título da imagem	Autor (a)	Técnica empregada ¹²³	Tamanho ¹²⁴ Cm	Rosto ¹²⁵
17	Brejo da Cruz	Verônica d'Orey	Botões e bordados sobre pano	56 x 56	Não
19	Carioca	Moema Cavalcanti	Colagem (fotografia)	35 x 170	Sim
21	Quem te viu, quem te vê	Romero Cavalcanti	Cotaway (corte de impressão) sobre papel fabriano 50% cotton (fotografia)	100 x 71,5	Sim
22	Tanto Mar	Arnaldo Pappalardo	Impressão digital sobre tecido de poliéster	85 x 100	Não
24	Basta um dia	Cruz	Scratchboard sobre acetato sensibilizado	47,5 x 40,5	Sim
26	Choro Bandido	Cafi	Fotografia, moldura e bola de gude	32 x 57	Não
29	Geni e o Zepelim	Cristina Amorim	Impressão plotter em lona de poliestileno (fotografia)	150 x 100	Sim
30-31	Passaredo	Ruth Freihof	3 impressões sobre papel japonês	100 x 26 cada	Não
32-33	Bem-querer	Nelson Leirner	Técnica mista	48 x 48	Sim
34-35	Morena de Angola	Rosângela Rennó	Pés de Luanda. Papel fotográfico cibachrome.	50 x 70	Não
37	O Cio da Terra	Ricardo Leite	Tratamento gráfico sobre ilustrações em grafite. Plotter e colagem.	200 x 180	Sim/Chico
38-39	Bastidores	Jejo Cornelsen	Técnica mista em caixa de acrílico e silicone.	15 x 19	Não
40-41	A Noite dos Mascarados	Alex Cerveny	Aquarela, lápis, prata, colagem e grampos sobre papel.	19 x 140	Sim
42-43	Ela Desatinou	Rafic Farah	Fotografias manipuladas digitalmente, impressão em plotter.	Sem dados	Sim
45	Retrato em Branco e Preto	Marcelo Serpa	Acrílico sobre tela e colagem (fotografia).	200 x 160	Sim
46	Homenagem ao Malandro	Valéria Naulauski	Camisola e objetos (fotografias, cartas de baralho, canivete)	100 x 80	Sim
48-49	Meu Refrão	Arnaldo Antunes	Plotter (desenho)	Sem dados	Não
51	Rosa dos Ventos	Vitória Taborda	Colagem, xerox, água, mola e armação de madeira	57 x 53 x 7,5	Sim

¹²³ Conforme informadas no livro *A Imagem do Som de Chico Buarque* (1999)

¹²⁴ Tamanho da obra exposta no Centro Cultural Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 1999.

¹²⁵ Informação a respeito de ocorrência ou não de alguma representação da face humana.

53	Deixe a menina	Tunga	Colagem, papel vegetal amarelo e desenho sobre papel	30 x 16,5	Não
54-55	Meu Caro Amigo	João Daniel Tikhomiroff	Plotter (fotografia).	150 x 97	Não
56	De Todas as Maneiras	Gringo Cardia	Vídeo-instalação	Sem dados	Não
58	Pedaço de Mim	Cabelo	Fotografia, vidro, fita crepe e cabelo	20 x 30	Sim
60	Iracema Voou	Marcia Ramalho	Fotomontagem. Fotografia Nova York, 1981.	160 x 120	Não
62-63	O Futebol	João Baptista da Costa Aguiar	Plotter (fotografia)	150 x 97	Sim
65	Partido Alto	Jaguar	Nanquim, acoline e guache sobre papel (pintura)	40 x 31,5	Sim
66-67	Maninha	Barrão	Porcelana e durepox	30 x 30	Não
69	Cordão	Hildebrando de Castro	Plotter (fotografia)	100 x 67	Não
70	Olê Olá	Ivald Granato	Técnica mista, plotter e aplique óleo em canvas. (pintura)	130 x 100	Sim
72	Caçada	Carla Caffé & Marcia Xavier	Fotomontagem com polaróides.	60 x 200	Não
74-75	Folhetim	Luiz Zerbini	Buquê de rosas e cartão	Sem informação	Não
76-77	Sonho de um Carnaval	Mario Cravo Neto	Fotografia	98 x 98	Sim
79	O Meu Amor	Helga Miethke	Aquarela sobre papel (pintura)	58 x 44	Sim
80-81	Viver do Amor	Anna Muylaert	Relicário em técnica mista (fotografia)	45 x 52	Sim/Chico
83	Bom Conselho	Patricio Bisso	Desenho a nanquim colorizado digitalmente	30,5 x 23	Sim/Chico
84	Tanto Mar	Brígida Baltar	Vidro e Lacre	15 x 15 x 7	Não
86-87	A Rita	Alexandre Sant'Anna	Fotografia	87 x 100	Não
89	Roda Viva	Kiko Farkas	Desenho com caneta de Feltro sobre papel	25,5 x 20,5	Não
90	Almanaque	Marcelo Cipis	Guache sobre papel (pintura)	25 x 20	Não
92-93	Apesar de Você	Pojucan	Cubo de Resina com Objetos	34x34x34	Sim
95	Carolina	Jarbas Lopes	Plotter. Fotografia.	220 x 100	Não
96	Até o Fim	Antonio Peticov	Pastel a óleo sobre papel (pintura).	100 x 70	Não
98-99	Atrás da Porta	Silvia Ribeiro	Objeto colagem (fotografia)	29 x 53	Sim

101	Pivete	Ricardo Van Steen	Plotter. Fotografia manipulada.	200 x 150	Sim
102	Pelas Tabelas	Leda Catunda	Colagem, desenho e pintura sobre papel	75 x 55	Sim
103	Samba e Amor	Frida Baranek	Latex e Sisal	180 x 20	Não
107	Quando o Carnaval Chegar	Luiz Stein	Plotter. Fotografia	200 x 152	Sim
108	Bye bye, Brasil	Claudia Garcia	Slide cor	35 mm	Não
110	Mil Perdões	Luciano Figueiredo	Acrílico sobre jornal e voile. Frase Te perdôo em relevo.	54,5 x 62	Não
112-	Futuros Amantes	Murilo Meirelles	Fotografias	93 x 150	Sim
115	Último Blues	Amador Perez	Grafite e lápis de cor sobre papel Schoeller 3g (desenho)	35 x 35	Sim/Chico
116-	Não Sonho Mais	Cristina Salgado	Travesseiro, ferro e látex	50 x 70 x 20	Não
118	A Banda	Ana Durães	Técnica mista sobre lona costurada (fotografias)	216 x 150	Sim
120-	Roberto Donaire	Ela é dançarina	Fotografia. Cópia em papel fibra selenizado.	80 x 120	Sim
122	Gota d'água	Efraim Almeida	Lágrimas. Cedro.	20 x 25 x 15	Não
125	Beatriz	Billy Nú Dês (Bacon)	Ilustrações tratadas digitalmente. Plotter sobre tirek	15 x 90 x 63	Sim
126-	Soneto	Flávio Colker & Flavio Papi	Estereovisor para foto 35mm, com segredo de 4 dígitos	10x25,5x20,5	Sim
128	Eu te Amo	Pedro Marinelli	Fotografia. Cópia preto e branco em papel fibra selenizado.	30 x 40	Sim
130-	Sabiá	Muti Randolph	Fotografia. Plotter	150 x 97	Não
133	Tem Mais Samba	Cildo Meireles	Cerpentinas carimbadas	1 cm de largura cada	Não
134-	Cálice	Arthur Omar	Fotografia e pintura	150 x 130	Sim/Arthur
137	Pedro Pedreiro	Luiza Ruberti	Fotografia. Plotter	200 x 120	Sim
138	Suburbano Coração	Roberto Magalhães	Moldura. Nanquim e lápis de cor sobre papel	24 x 32	Sim
139-	Construção	Cristiano Mascaro	Fotografia. Cópia preto e branco em papel fibra.	23 x 34	Não
142	Cotidiano	Eliane Stephan	Fotografias Polaroid unidas com material metálico.	80 x 190	Sim
144	Vai Passar	Raul Mourão	Surdo-mudo. Granito cinza e instrumento de	Sem informação	Não

			percussão.		
146	Vai Trabalhar Vagabundo	Klaus Mitteldorf	Fotografia	100 x 160	Não
148-	Paratodos	Mauricio Arraes	Tinta acrílica sobre tela (pintura).	89 x 130	Sim
151	Flor da Idade	Adriana Varejão	Fotografia digitalizada	50 x 38	Não
152	Com açúcar, com afeto	Gabriel Villela	Tacho de cobre e doces	Sem dados	Não
154	Vida	Cristina Guerra	Objeto portador de fotografias de vidro e documentação.	35 x 4,85	Sim
156-	Morro dois irmãos	Jair de Souza	Vídeo-instalação	Sem dados	Não
159	Feijoada Completa	Roberto Berliner	Redondo. Colagem (fotografia)	10 cm	Não
160-	Valsinha	Guto Lacaz	Técnica mista. Esmalte sintético sobre chapa de latão, espelhos e base de madeira.	50 x 20 x 12	Sim
162-	Sem Fantasia	Maureen Bisilliat	Fotografia	Sem dados	Sim
165	Olhos nos olhos	Victor Arruda	Tinta acrílica sobre papel (pintura).	95 x 66	Sim
166	Hino de Durã	Rochelle Costi	Triptico. Fotografias.	210 x 90	Sim
169	Meu Guri	Óscar Ramos	Plotter. Fotomontagem	84 x 90	Sim
170	O que Será?	Daniela Thomas	Objeto. Ferro e vidro.	160 x 400 x 130	Não
172-	Uma Palavra	Beatriz Milhazes	Tinta acrílica sobre tela (pintura).	80 X 60	Não
174	Deus lhe Pague	Thelma Vilas Boas	Fotografia	120 x 100	Sim

