



“O MEU GURI”

Um rosto fúlgido entre identidades, vetores e mídias no projeto “A imagem do som de Chico Buarque”

“O meu Guri”: a Bright Face between Identities, Vectors and Media at the Project “a Imagem do Som de Chico Buarque”

KELLY FABÍOLA VIANA DOS SANTOS
Universidade de Brasília, Brasil

KEY WORDS

*Chico Buarque
Otherness
Dialogism
Identity
Intermediality
Face*

ABSTRACT

This work confronts song, poetry and visual arts in the work “O meu Guri”, of the project “A imagem do som de Chico Buarque”, having as guiding the notion of Face by the philosopher Emmanuel Levinas and dialogism by the Russian theorist Mikhail Bakhtin. We verify a dialogical relationship between the three vectors of interpretation proposed by Umberto Eco (2004) and two different centers of values concerning to the Self and the Other. Thus, it is possible to observe a crossing of identities, vectors and media in dialogue that, in an eclipse of the Self and the Other, allows the Face of the boy to shine.

PALAVRAS-CHAVE

*Chico Buarque
Alteridade
Dialogismo
Identidade
Intermedialidade
Rosto*

RESUMO

Este trabalho confronta canção, poesia e artes visuais na obra “O meu Guri”, do projeto “A imagem do Som de Chico Buarque”, tendo como eixo norteador a noção de Rosto do filósofo Emmanuel Levinas e dialogismo do teórico russo Mikhail Bakhtin. Verificamos uma relação dialógica entre os três vetores de interpretação propostos por Umberto Eco (2004) e dois centros de valores distintos concernentes ao Eu e ao Outro. Assim, é possível observar um atravessamento de identidades, de vetores e de mídias em diálogo que, num eclipse do Eu e do Outro, permite fulgir o Rosto do guri.

Recebido: 06/04/2020
Aceite: 01/10/2020

1. “Angélica” e “O meu guri”: Identidades contrastantes

Adélia Bezerra de Menezes, em seu texto: *dois guriis – ou a maternidade ferida* (2013) traça um paralelo entre duas canções de Chico Buarque: “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). Por meio da expressão poética de Chico, Menezes 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 (1984, p. 46) o *punctum*¹ é para a fotografia, ou seja, “o acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere).”

Óbvio que essa relação de equivalência não pode ser tomada de maneira incondicional devido às peculiaridades de cada mídia, ou seja, imagem e texto. 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. Com isso, e refletindo sobre a constatação feita por Menezes (2013) 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, chegamos a essa disparidade quanto ao efeito de *punctum* na fotografia e na literatura. A elaboração poética das canções “Angélica” e “O meu guri”, nos expõe à *maternidade ferida* e, assim, apunhala a nossa humanidade, atingindo-nos e mortificando-nos diante da expressão poética que denuncia, em dois contextos distintos, a dor da mãe perante a morte do filho.

No livro organizado por Rinaldo Fernandes (2013), no qual consta o texto de Menezes 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 Menezes 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 Menezes, 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.” (Menezes, apud Fernandes, 2013, p. 13).

Interessa-nos nesta análise, averiguar a provocação de mudança de olhares lançada pelas canções de Chico como uma construção poética que embaralha as perspectivas e propicia ao espectador enxergar as situações abordadas nas letras 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, compreendemos que canções como “Angélica”, “O meu guri” e “Minha história” propiciam um olhar diferente sobre personagens que sofrem preconceitos e discriminação. Além disso, conforme a atualização dessas canções no tempo, o diálogo com outros vetores e mídias vem colaborar com reflexões mais abrangentes a respeito da situação de exclusão e perseguição desses personagens.

Com sua poética, o compositor ora destaca a “tarja escura” colocada sobre os olhos desses personagens, ora desnuda-os dela, revelando uma imagem que alguns gostariam de manter ocultada. O rosto e, definitivamente, os olhos, por seu atributo de comunicação instantânea e não verbal, pela qual é possível identificar

¹ Para Barthes (1984), enquanto a maioria das fotografias desperta um interesse geral no espectador, alguma fotografia em especial pode causar o efeito de *punctum*, atingindo-o de maneira única e intensa. O acaso é um elemento essencial na ocorrência desse efeito, sendo que as fotos encenadas são frequentemente menosprezadas pelo autor.

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 escura, atendendo à exigência legal de preservação da identidade de crianças e adolescentes. Aliás, a canção “O 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 à 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 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 à essa existência e às circunstâncias que a levaram ao fim.

2. Quem são essas mulheres?

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. O estribilho a indagar, “quem é essa mulher”, incita a memória, mas não apenas isso, busca atualizar, a despeito do inevitável distanciamento temporal, a dor da perda de um filho em contexto de violência. Ao indagar: “ quem é essa mulher”, e logo depois atribuir a ela um canto repetido que a identifica como alguém com desejos, lembranças e lamentos em relação ao filho morto, a canção conduz o ouvinte na busca pela identidade dessa mulher e desse filho. É interessante retomar a reflexão sobre o papel dos olhos no tocante à preservação ou não de identidades. 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. A canção vai, aos poucos e poeticamente, desnudando os olhos e revelando identidades e identificações.

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, anjos. 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.

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 e a identidade dos que lutaram contra o regime, de outro, as famílias, em especial as mães, sentiam-se no dever de resguardar sua memória. No livro *A Memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur (2007) discute, entre outros assuntos ligados à memória, as implicações da narrativa dos acontecimentos na construção de uma memória pessoal e coletiva. Esses dois polos relativos à

memória podem se tornar contrastantes: “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).

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 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.

No entanto, a canção de Chico Buarque acaba por se tornar, ao longo do tempo, um espaço que abriga essa história de mãe e filho, para a posteridade. Considerando os estudos sobre memória de Ricoeur (2007), que propõem um olhar sobre o sujeito na abordagem histórica, analisamos, neste texto, a pergunta “quem é essa mulher?”, sob o enfoque da preservação de identidades, mas também da inclusão daqueles a quem não foi possibilitado participar da escrita oficial da história. Assim, a canção exerce a prerrogativa observada por Ricoeur (2007), do “não te esqueças”, levando-nos a lembrar da mulher que perdeu o filho em situação incognita.

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 azuis²” – ele agora mora na imensidão do mar. Aqui forma-se um paralelo entre as canções de Chico Buarque e o poema “O adormecido do Vale”, de Rimbaud. Neste poema, o poeta apresenta-nos a imagem de um jovem soldado morto, como se ele estivesse apenas adormecido. Não há menção à mãe do soldado, mas o poeta o apresenta como que acolhido pela mãe natureza.

3. Quem são esses guriis?

Seguindo o paralelo entre o jovem morto pelo Regime Militar e o jovem “adormecido do vale”, de Rimbaud, percebemos a dor da morte e da vida daqueles que ficam. A mãe sobrevivente ao filho mantém os braços e, com eles, só queria

embalar o menino em seu sono, mas ele lhe foi arrancado e entregue à natureza: “ó Natureza – aquece-o no teu leito.” Isso não lhe serve de consolo, porque era ela quem 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: “ 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.” Então, ela é chamada para averiguar se o que diz o poeta é verdade e refuta, 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.” (versos da canção “O meu guri”).

A canção “O meu guri,” gravada em 1981, no álbum “Almanaque,” foi ilustrada pelo artista plástico Oscar Ramos, para o projeto “A imagem do som de Chico Buarque”, idealizado por Felipe Tabora (1999). É surpreendente verificar na imagem apresentada por Óscar Ramos – 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 Matisse para a capela Saint Paul de Vence, “A Virgem e o Menino Jesus.” Em sua obra, o artista substitui o Menino Jesus nos braços da Virgem de Matisse por uma foto de um menor anônimo. Com isso, percebemos uma referência também à canção “Minha história”, de Chico Buarque, pois 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. Dessa forma, a ilustração de Óscar Ramos se mostra como uma obra intensamente dialógica, recuperando enunciados e devolvendo como resposta uma obra intermediária repleta de referências metalinguísticas. Seguimos, então, a análise da construção poética de Chico em relação à canção “O meu guri”, entre vetores, identidades e mídias.

² O Adormecido do Vale
(Rimbaud, 1870)

Tradução: Ivo Barroso

Era um recanto de 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 espumear clarões.
Jovem soldado, boca aberta, frente 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.

O MEU GURI

Quando, seu moço, nasceu meu rebento,
não era o momento dele rebentar.
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, aí 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, aí 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, aí 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 ou por bandidos. 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, no qual 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 um mister de precariedade intelectual e cega cumplicidade materna, que a fazem fechar os olhos à 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 sinalizam 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, 2000), 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 do texto propostos por Umberto Eco, a *intentio operis*, a *intention auctoris* e a *intentio lectoris*³, 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

³ Intenção da obra, intenção do autor e intenção do leitor.

rede de enunciados que compõem 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 *intencion auctoris* junto com a *intencion 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 *intencion auctoris* numa perspectiva dissociada da *intencion 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 (2004), sendo o poeta-criador concernente à *intencion auctoris* e o eu lírico concernente à *intencion operis*. Resta-nos agregar aos elementos da análise a *intencion 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 (2004), em paralelo com as três pessoas relacionadas à análise de Nuto (2009).

Na análise de Nuto (2009) 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 (*intencion*

auctoris) e do poeta contemplador (*intencion lectores*) em relação à verdadeira situação do guri contraposta à do eu lírico (*intencion 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,” que retrata uma mãe que 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 espectador que se coloca diante da obra para analisá-la a fundo. A obra de Óscar Ramos ajuda o espectador 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 (autor), 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 (autor) e do poeta-contemplador (espectador) 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.

As canções “Angélica”, “O meu guri” e “Minha história” apresentam o dilema de mãe e filho em situação de precariedade e violência. Em “Angélica”, a precariedade se refere mais à

informação e ao direito de sepultamento do filho, enquanto em “O meu guri” e em “Minha história”, há precariedade geral de condições dignas de vida humana, em que percebemos, até mesmo, escassez de alimentos. Essa precariedade é precursora de outros tipos de violência cotidiana e se torna decisiva nas circunstâncias de morte desses personagens. Além disso, interfere também na constituição de identidade e memória. Por sua vez, os impedimentos relativos à constituição de identidade e memória, como sugere Ricoeur (2007), afetam as narrativas históricas, ocasionando um “apagamento” de certos personagens na memória coletiva. Nesse contexto, e em diálogo intermédias, os autores das obras aqui analisadas vão em busca desses personagens, promovendo o resgate de suas identidades e a preservação de sua memória. O caminho que eles percorrem é orientado por uma personagem mãe, a quem eles também pretendem resgatar. Porém, como no mito de Orfeu em busca de Eurídice, persiste o eclipsar desses personagens no retorno. Afinal, não se trata de um processo de resultado imediato e nem prerrogativa de uma mídia em particular. A pretensão, neste texto, é refletir como, ao longo do tempo, o processo intermidiático traz à tona questões adormecidas relativas à identidade e memória de personagens em situação de exclusão. O despertar dessas questões, por meio das obras intermédias aqui analisadas, se torna possível, porque o processo intermédias ajuda o espectador a se munir da “devida competência para recriar o objeto estético [...]” Nuto (2009, p. 172). Assim, entre vetores e mídias, constroem-se narrativas diversificadas sobre o mesmo tema. Então, o tempo se torna tempo humano (Ricoeur), identidades são reveladas e, mesmo aqueles a quem nunca foi dada a oportunidade de se identificar, surgem como um rosto fúlgido entre vetores e mídias: mães e filhos: um militante brasileiro, um soldado anônimo, um Menino Jesus sem face, um guri.

Agradecimento

Nota de agradecimento à Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF), pelo apoio financeiro que possibilitou a comunicação oral deste trabalho no VIII Congresso Internacional de Ciências Humanas em Madrid, Espanha (2019).

Referências

- Bakhtin, M. (2000). *Estética da criação verbal* (trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira). Martins Fontes: São Paulo.
- (2014). *Para uma filosofia do acto* (coord. Bruno Monteiro). Deriva Editores.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2004). *O rumor da língua. Prefácio Leyla Perrone-Moisés* (trad. de Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (2000). A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica. In: Adorno, Theodor W. *et. al. Teoria da cultura de massa* (trad. de Carlos Nelson Coutinho) (pp. 221-254). São Paulo: Paz e Terra.
- Burke, P. (2006). *Testemunha ocular – História e imagem*. São Paulo: Edusc.
- Costa, M. L. (2000). *Lévinas: uma introdução*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Cyntrão, S. (2015). *Chico Buarque, sinal aberto!* Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Durand, G. (1998). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- Eco, H. (2005). *Intepretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.
- (2004). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.
- Fernandes, R. de. (2013). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa.
- Lévinas, E. (1980). *Totalidade e infinito* (trad. José Pinto Ribeiro). Lisboa, Edições 70.
- Melino, T. (2010). *Direito à memória e à verdade: luta – substantivo feminino*. São Paulo: Caros Amigos.
- Meneses, A. B. (2002). *Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê editorial.
- (2013). *Dois guris – ou a maternidade ferida*. In R. de Fernandes (org.) *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (pp. 19-29). São Paulo: LeYa.
- Nuto, J. V. C. (2009). Ironia e ternura: análise da canção “O meu guri”, de Chico Buarque. *Revista Graphos – PPGL UFP*, 11(1).
- Ricoeur, P. (2000). *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola.
- (2006). *Percurso do reconhecimento* (trad. Nicolás N. Campanário). São Paulo: Loyola.
- (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp.
- (1985). *Tempo e narrativa – Tomo I*. (trad. de Constança Marcondes Cesar). Campinas: Papirus.
- Rimbaud, A. (1995). *Poesia completa* (ed. bilingue, trad. de Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Topbooks.
- Taborda, F. (org.). (1999). *A imagem do som de Chico Buarque: 80 composições de Chico Buarque interpretadas por 80 artistas contemporâneos Vol. II*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.