

## MIA COUTO, LEITOR DE CHICO BUARQUE<sup>1</sup>

### MIA COUTO, CHICO BUARQUE'S READER

Genilda Azerêdo<sup>2</sup>

**RESUMO:** A adaptação pode ser abordada sob diferentes perspectivas, dependendo do *corpus* selecionado e da questão a ser discutida. Considerando-se que a adaptação é primariamente um ato de leitura, escolhemos analisar, neste artigo, o conto “Olhos nus: olhos”, escrito por Mia Couto a partir da canção “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque. Trata-se de uma recriação que evidencia um diálogo intertextual explícito, ao mesmo tempo em que aciona dois contextos midiáticos distintos: literatura/conto e letra/canção. Para tanto, fazemos uso de princípios teóricos que embasam a adaptação como intertextualidade, em articulação com a intermedialidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Conto. Canção. Intertextualidade. Intermedialidade.

**ABSTRACT:** Adaptation may be approached from different perspectives, depending on the *corpus* selected and the issue to be discussed. Considering that adaptation is primarily an act of reading, we have chosen to analyze, in this article, Mia Couto's short story “Olhos nus: olhos”, written as a creative response to Chico Buarque's song “Olhos nos olhos”. Mia Couto's short story constitutes an explicit intertextual re-creation, at the same time that it activates two distinct media contexts: literature/short story and lyrics/song. For that purpose, we have drawn on theoretical principles that support adaptation as intertextuality, in articulation with intermediality.

**KEYWORDS:** Adaptation. Short story. Song. Intertextuality. Intermediality.

Now you say you love me  
Well, just to prove you do  
Come on, and cry me a river  
Cry me a river  
I cried a river over you.  
(Arthur Hamilton)

<sup>1</sup> Artigo recebido em 27/04/2020 e aceito para publicação em 12/06/2020.

<sup>2</sup> Professora Titular do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB e Pesquisadora PQ2 do CNPQ; Membro do Grupo de Pesquisa Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídia da ANPOLL; e-mail: genilda@cchla.ufpb.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1267-059X>.



## Notas introdutórias

Em 1920 T. S. Eliot publicou um texto, intitulado “Tradition and the individual talent”, em que pretende fazer uma defesa da articulação entre a singularidade do artista, do escritor, e a tradição literária. Eliot inicia o texto mostrando o caráter geralmente negativo atribuído ao termo “tradicional”, como se a tradição fosse algo a ser deplorado ou censurado. Referindo-se a tal perspectiva, diz Eliot: “a novidade é melhor que a repetição” (1974, p. 1168; tradução nossa)<sup>3</sup>. No entanto, perguntamos com Eliot: é possível criar literatura sem que se conheça a própria literatura? Ou para criar literatura, os escritores devem inicialmente ser leitores? Como conhecer a tradição literária sem a leitura de seus representantes?

Segundo Eliot, a tradição “não pode ser herdada e (...) deve ser obtida através de muito trabalho. Ela envolve, em primeiro lugar, um senso histórico (...); e o senso histórico envolve uma percepção, não apenas do caráter de passado do passado, mas de sua presença (...) (1974, p. 1168; tradução nossa)<sup>4</sup>. Tal perspectiva demonstra que a tradição é um diálogo permanente entre o passado e o contexto contemporâneo de quem aciona e revisita o passado, seja para recodificar formas (como o faz a paródia), seja para criticar posturas, valores e comportamentos.

É interessante observar que embora Eliot não utilize o termo intertextualidade, é das relações entre textos, leituras e autorias, bem como da memória, que o seu texto fala: “nenhum poeta, nenhum artista de nenhuma arte tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode valorizá-lo sozinho; é preciso posicioná-lo, por contraste ou comparação, entre os que já morreram” (1974, p. 1168; tradução nossa)<sup>5</sup>.

As reflexões de Eliot sobre o escritor-leitor, que conhece a tradição e que a resgata em seus textos, inevitavelmente deságuam no leitor que se quer crítico: ora, se toda leitura demanda

<sup>3</sup> “novelty is better than repetition”.

<sup>4</sup> “It cannot be inherited and (...) you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense (...); and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence (...)”.

<sup>5</sup> “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead”.



um repertório de conhecimento, ler e apreciar um autor a partir da tradição e do intertexto requerem também um conhecimento do que já se produziu. Em outras palavras, e considerando a proposta do presente texto – intitulado “Mia Couto, leitor de Chico Buarque” –, não se trata apenas de ler literatura (não fosse isto já denso), mas também de ler a leitura da literatura, da tradição, da cultura que determinado autor faz, para produzir a sua. É nesta linha de pensamento que Tiphaine Samoyault concebe a intertextualidade como “um conceito para a recepção, permitindo impor modelos de leitura fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no corpus da literatura” (2008, p. 25).

Observemos esses exemplos a seguir. *Missa do galo – variações sobre o mesmo tema* é um livro de contos escritos a partir de “Missa do galo”, de Machado de Assis. O livro, publicado em 1979, tem organização de Osman Lins e contos de seis autores: além do próprio Osman Lins, Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon. Em 2005, a Publifolha lança o livro *Aquela canção: 12 contos para 12 músicas*, em uma edição acompanhada do CD e intérpretes que incluem Zélia Duncan, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Miúcha, Paulinho da Viola, Marisa Monte, dentre outros. Em 2006, é lançado um livro organizado por Rinaldo de Fernandes, intitulado *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. O mesmo Rinaldo de Fernandes também organiza *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*, livro publicado em 2008. *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*, organizado por Ronaldo Bressane, é lançado em 2010.

Estes são alguns exemplos de produções literárias e musicais não apenas criadas explicitamente a partir de textos-fonte (no caso, canções e narrativas literárias), mas previamente encomendadas, o que denota a existência de um projeto coletivo. Se em Eliot a intertextualidade surge disseminada como prática de leitura, muitas vezes inconsciente, resultante de uma relação com a tradição, nos exemplos acima a intertextualidade é criada de forma artificial e intencional. Neste caso, não há como ignorar a escolha dos autores a serem recriados: Guimarães Rosa, Machado de Assis e Chico Buarque – além dos compositores que inspiram



*Aquela canção* (Vinícius de Moraes, Noel Rosa, Chico Buarque, Antonio Carlos Jobim, Ary Barroso, Lamartine Babo, Francis Hime, Dorival Caymmi, dentre outros) – fazem parte do cânone artístico brasileiro. Por causa disto, diferentemente de outras releituras e adaptações, não raro vistas como inferiores ao texto adaptado, aqui a ideia é inicialmente de homenagem e reverência, bem como de ampliar e fazer falar os interditos, dando visibilidade a um universo supostamente inesgotável de significado.

É importante ressaltar que os próprios títulos das obras já indiciam seu caráter intertextual, criativo e interpretativo: “variações sobre o mesmo tema”, “essa história está diferente”, “Capitu mandou flores” apontam para certa repetição com diferença e ilustram a concepção de Linda Hutcheon sobre a adaptação: “1. Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; 2. Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; 3. Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (2011, p. 30). Observemos que a adaptação como *transposição* aponta para a mudança de mídia, para além do diálogo entre textos. Esta categoria de adaptação relaciona-se com a tradução intersemiótica (ou transmutação) de Jakobson, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (1995, p. 65), ou vice-versa.

*Essa história está diferente*, coletânea de contos sobre canções de Chico Buarque, retoma o título de uma canção de Chico, “Essa moça tá diferente”, evidenciando ao mesmo tempo semelhança e transformação – de gênero e de mídia. Na “Apresentação”, Ronaldo Bressane anuncia: “Neste livro, dez escritores recriaram o cancionário do compositor carioca, com liberdade total para reinventar em prosa a canção que escolhessem. Ao compor o time, pensamos em adensar, provocar e universalizar o imaginário buarqueano” (2010, p. 9). Trata-se, pois, de um diálogo intertextual e intermediário intencional e explícito, assim como o são, por exemplo, as adaptações fílmicas ou as romancizações – romances escritos a partir de filmes ou peças teatrais.

Para detalhar o fenômeno da adaptação, escolhemos, neste artigo, analisar o conto de Mia Couto, intitulado “Olhos nus: olhos”, que dialoga com a canção “Olhos nos olhos”, de Chico, constante de *Essa história está diferente*. Diferentemente de outras recriações, em que um dos autores é mais conhecido e



reverenciado, aqui parece haver uma equivalência quanto à importância de ambos, o que já cria uma expectativa em relação à qualidade do produto adaptado. E, de fato, a criatividade já se anuncia a partir do título. Por um lado – o da sonoridade –, percebemos que os títulos quase se equivalem, não fosse a pausa que a pontuação demanda. A propósito, os dois pontos instauram uma equivalência explicativa: é como se o narrador nos dissesse que “olhos nus” são “olhos”. Na canção de Chico, a expressão “Olhos nos olhos” resume a ação de ser verdadeiro, sincero, lembrando a máxima de que os olhos são a janela da alma. Mia Couto ressignifica essa máxima ao caracterizar os olhos como desnudos, portanto, sem máscara, acessíveis, entregues.

Vejam os a letra da canção de Chico:

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 por quê  
 E tantas águas rolaram  
 Quantos homens me amaram  
 Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de 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

A letra, formada por quatro estrofes, possui um eu-lírico feminino não nomeado que se dirige ao parceiro amoroso que a abandonou. A canção (cantada pelo próprio Chico e muito conhecida na voz e interpretação densamente dramática de Maria Bethânia) inicialmente refere-se ao sofrimento da mulher diante da separação – “quis morrer de ciúme, quase enlouqueci” –, mas de-



pois alude à volta por cima, ou seja, à superação da dor – “quando você me quiser rever/já vai me encontrar refeita, pode crer”. Na canção, a voz da mulher é única; o sujeito destinatário, o outro (referido como “você” e “meu bem”), apenas aparece como parte do discurso do eu-lírico. “Olhos nos olhos” nos faz lembrar, por contraste, de outras canções de Chico em que o sujeito feminino tem uma atitude passiva, como “Carolina” e “Januária na janela” – sujeito que age bem ao modo de “como era de costume, obedeci”. Na canção, a expressão “olhos nos olhos” aparece duas vezes, nos seguintes versos:

Olhos nos olhos, quero ver o que você faz  
Ao sentir que sem você eu passo bem demais  
(...)  
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz  
Quero ver como suporta me ver tão feliz

Percebemos que aqui há claramente uma perspectiva desafiadora no discurso dessa mulher, que fala com segurança e autoridade; além disto, a repetição da expressão “olhos nos olhos” contribui para tal desafio, ao propor uma explicitação da verdade em relação aos sentimentos do outro.

### **Chico Buarque, Mia Couto e a poética dos textos em movimento**

Além da diferença de título, temos uma diferença de mídia, ou seja, a transcodificação de uma canção – expressão artística híbrida, ao articular melodia, letra e *performance* – em conto. Ao lermos a narrativa de Mia Couto, já o fazemos com o conhecimento prévio da canção “Olhos nos olhos” e de outros diálogos que a canção instaura dentro da própria produção artística de Chico. Como autor-leitor, Mia Couto também cria sua história a partir de articulações com outras canções de Chico, bem como com autores da literatura brasileira. Isso significa que a (inter)midialidade da canção encharca a narrativa literária, que podemos conceber, segundo a classificação de Irina Rajewsky, como “referências intermediárias” (2012, p. 25) – ou seja, embora se tratando de um conto, portanto, uma mídia única (a literária), nele há uma profusão de referências a outras mídias, no caso, ao próprio



cancioneiro buarqueano e à própria literatura brasileira. Rajewski explica essa subcategoria de intermedialidade:

Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (2012, p. 26).

Portanto, a discussão que propomos levará em conta a relação entre intertextualidade e intermedialidade – aqui, o intertexto se dá entre expressões artísticas e mídias distintas: canção e conto. Como veremos, a recepção ativa do leitor faz-se primordial para os significados que Mia Couto recria através do diálogo com o cancionero de Chico, bem como com a literatura de Clarice Lispector.

O conto é dividido em doze partes e cada uma destas partes é intitulada. Alguns títulos são referências objetivas – “A adiada visita”, “O telefonema da mãe”, “A primeira visita”; outros são mais opacos – por exemplo, “A felicidade não tem alfabeto”, “Uma furtada lágrima” e “Um reflexo de mar”. Com efeito, a recriação que Mia Couto oferece de “Olhos nos olhos” não apenas reconta uma história de abandono e superação, mas o faz com uma linguagem densamente poética. Poderíamos mesmo dizer que há uma relação simétrica entre os textos: do mesmo modo que “Olhos nos olhos”, embora pendendo mais para a poesia, também narra conflitos e conta uma história, “Olhos nus: olhos”, embora se constituindo como conto, portanto como gênero essencialmente narrativo, possui construções verbais que lembram o solipsismo do eu-lírico da poesia.

Talvez para anunciar essa linguagem poética, Mia Couto nomeia seus personagens com nomes de escritores da literatura brasileira diretamente associados à tradição poética: João Rosa (João Guimarães Rosa)<sup>6</sup>, Clarice (Clarice Lispector) e Adélia (Adélia Prado) – o triângulo amoroso que dá sustentação à narrativa. Aqui, a estória é contada por um narrador em terceira pessoa que

<sup>6</sup> Expedito Ferraz Jr. (2013), ao discutir “Olhos nus: olhos”, elabora uma articulação entre a prosa poética de Mia Couto e a linguagem e dicção de Guimarães Rosa, tomando como parâmetro o conto “Desenredo”. No presente texto, para além do intertexto explícito com “Olhos nos olhos”, ressaltamos o diálogo de Mia Couto com a produção musical de Chico e com a literatura de Clarice Lispector. Lançamos a hipótese de que o narrador de “Olhos nus: olhos” lembra o narrador de *A hora da estrela*, sobretudo em suas criações metafóricas e tonalidade lírica.



*poetisa* os eventos narrados, acrescentando reflexões bem ao modo de uma tonalidade lírica: “A paixão é um fio de chuva em vidro de janela. Na vida de João Rosa, janelas se sucederam, paixões escoaram, sem rosto nem rasto. Mulheres escorreram como apressadas gotas e se neblinaram, aves cruzando os céus” (COUTO, 2010, p. 197). Percebamos inicialmente as metáforas e as aliterações (rosto/rasto); a metáfora que inicia a narrativa – que aproxima paixão e chuva, mulheres a gotas e neblinas – constitui uma matriz relevante do conto, constituindo-se recorrente e responsável pela criação de um universo líquido, representativo das relações amorosas efêmeras. De fato, a experiência amorosa delineada pelo poema – sobretudo aquela vivenciada por João Rosa – ilustra bem a expressão “amor líquido”, do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2004, p. 85), usada para designar a fragilidade e insegurança que pairam sobre os relacionamentos pessoais e familiares na era da “modernidade líquida”, com seu “mundo de oportunidades fluidas, valores cambiantes e regras instáveis”.

Arriscamos dizer que o narrador de Mia Couto lembra Rodrigo S. M., de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, em sua densidade lírica. Citemos mais alguns exemplos extraídos de “Olhos nus: olhos”: “Não será o verso feito da nostalgia daquilo que fica por fazer?”; “De que vale uma janela se nela não cruzamos adeuses?”; “O nome é uma luz que o coração acende”; “O passado é mentira. Metade é feita de coisas não passadas. A outra metade é feita de coisas que nunca mais passarão”.

Embora Mia Couto tenha aproveitado o impulso narrativo já existente na letra da canção – cujas ‘ações’ são fincadas em um tempo elástico, de presente, passado e futuro –, a mudança de mídia (da canção ao conto) exigiu a ampliação dos conflitos, o acréscimo de personagens, a especificação de tempos e espaços, a inserção de diálogos, a dramatização dos dilemas, como é próprio do gênero narrativo *conto*. Por outro lado, como já dissemos, a natureza narrativa do conto é adensada pelo olhar afetivo e pela linguagem poética do narrador, lembrando ora Vergílio Ferreira, ora Clarice Lispector, ora o próprio Chico Buarque, em outras canções. É interessante observar que o embrião narrativo de “Olhos nos olhos”, além de conter as ideias subjetivas de abandono, ciúmes, sofrimento e superação, também inclui dados mais concretos: por exemplo, a possibilidade de visita do outro: “Quando você



me quiser rever”; “Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim”. Quando pensamos no conto em termos dos eventos representados, o ‘evento-visita’ ganha destaque na ampliação narrativa, aparecendo em duas seções: “A adiada visita” e “A primeira visita”. “Morrer de ciúmes” também intitula uma parte do conto – com efeito, de modo irônico, e em momentos diversos, os três personagens João Rosa, Clarice e Adélia ‘morrem de ciúmes’. Outra recorrência semântica fundamental no conto está ligada aos olhos – ora como choro, ora como índice de visualidade. Este ponto será analisado na última parte deste texto.

Vejamos, de forma sucinta e superficial, como se dá a ampliação narrativa da letra da canção em conto: João Rosa, que abandonou Clarice, agora vive aparentemente feliz com Adélia. Clarice, de luto pelo abandono, inventa que João Rosa morreu. João Rosa precisa voltar à antiga casa para recolher as roupas e os livros, mas teme reencontrar Clarice. Adélia morre de ciúmes do reencontro de João Rosa e Clarice, mas incentiva o namorado a ir buscar seus objetos pessoais e, assim, concretizar a ruptura de vez. Entre João Rosa, Clarice e Adélia, surgem outros personagens: os amigos de bar de João Rosa, referidos como “A tribo dos caçadores”, a quem João Rosa, vaidoso, conta as pabulagens de sua nova conquista; a secretária de João Rosa, que ele supõe, também com vaidade e presunção, estar interessada nele; a mãe de João Rosa, a quem ele telefona para contar sobre a separação; o pai de Clarice, trazido à tona pela memória de Clarice, que relembra as histórias que o pai lhe contava.

É como se à letra da canção de Chico fossem enxertadas subcamadas narrativas para dar conta das virtualidades que pairam no ar: por exemplo, a visita, apenas vislumbrada pelo eu-lírico feminino, agora é materializada; a ação de ‘olhar nos olhos’, também imaginada na letra da canção, agora acontece pra valer, quando João Rosa e Clarice, de fato, se reencontram; “quero ver o que você diz/quero ver como suporta me ver tão feliz” aparece no conto de forma dramatizada, revelando, de fato, o que João Rosa diz e como realmente se sente. Ou seja, as potencialidades narrativas de “Olhos nos olhos” são adensadas, ilustrando o caráter de incompletude das histórias. J. Hillis Miller chama a atenção para este fato ao discutir o gênero narrativo. Para Miller, “estamos



sempre precisando de mais histórias, porque, de *alguma* forma, as histórias *não* satisfazem; ainda quando as histórias são perfeitamente concebidas e poderosamente escritas, ainda quando são tocantes, não alcançam com êxito a sua função designada” (1995, p. 72; grifos do autor; tradução nossa<sup>7</sup>). Miller desenvolve este argumento da seguinte forma:

Cada história e cada repetição ou variação deixa alguma incerteza ou contém alguma ponta solta que deslinda seu efeito, de acordo com uma lei implacável, que não é tanto psicológica ou social, mas linguística. Esta necessária incompletude significa que nenhuma história preenche completamente, de uma vez por todas, suas funções de ordenar e confirmar. E, portanto, precisamos de outra história, e depois, de uma outra, e ainda uma vez mais, de uma outra, sem nunca chegarmos ao fim de nossa necessidade por histórias ou sem nunca diminuir a fome que elas supostamente viriam a satisfazer (1995, p. 72; tradução nossa)<sup>8</sup>.

Observemos que Miller está discutindo o gênero narrativo em geral, mas seu argumento é fundamental para compreendermos o fenômeno da adaptação e a compreensão da adaptação como diálogo intermediático e intertextual. Neste sentido, é interessante ressaltar como a recriação de Mia Couto, ao expandir algumas ações narrativas e preencher determinadas ‘lacunas’ da canção, acaba por criar outras ramificações e incompletudes. Por exemplo: como seriam João Rosa, Clarice e Adélia em termos físicos, caso esses personagens fossem transpostos para a tela? Que atores seriam adequados para representá-los em linguagem audiovisual? Como seriam suas vozes e gestos, seus “olhos nos olhos”, seus “olhos nus”? Tais questionamentos sugerem que se as histórias já nascem incompletas, e as ações de recontar, adaptar, recriar são inerentes ao impulso narrativo, as diferentes mí-

<sup>7</sup> [w]e always need more stories because in *some* way they do *not* satisfy. Stories, however perfectly conceived and powerfully written, however moving, do not accomplish successfully their allotted function.

<sup>8</sup> Each story and each repetition or variation of it leaves some uncertainty or contains some loose end unraveling its effect, according to an implacable law that is not so much psychological or social as linguistic. This necessary incompleteness means that no story fulfills perfectly, once and for all, its functions of ordering and confirming. And so we need another story, and then another, and yet another, without ever coming to the end of our need for stories or without ever assuaging the hunger they are meant to satisfy.



dias possuem uma relevância crucial não apenas na variedade e multiplicação dessas histórias, mas na diferença de significados que os distintos contextos midiáticos provocam.

Por exemplo, como canção, “Olhos nos olhos” carrega as vozes que a canta(ra)m; por tratar-se de Chico e sua sensibilidade em relação ao outro feminino – marca importante de suas criações –, “Olhos nos olhos” aciona outras subjetividades femininas – como a mulher abandonada de “Atrás da porta” (parceria de Chico com Francis Hime) e a interpretação comovente de Elis Regina. Não é à toa que Mia Couto aproveita o sentido de “intertextualidade como memória dos sujeitos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 40) para construir seu conto. Aqui, torna-se evidente “a dupla dimensão da recepção literária [artística]: a acolhida da literatura pela escritura e pela leitura” (SAMOYAUULT, 2008, p. 24), de modo a evidenciar o texto como “conjunto de pressuposições de outros textos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 26).

Vejamos alguns exemplos: “Cantarolava como se rezasse:– Ó pedaço sem mim...”, que toma de empréstimo a canção “Pedaço de mim”. Quando Clarice decide ir para a rua (COUTO, 2010, p. 213), é “Valsinha” que nos chega à mente: “(...) ela inventaria uma vida outra para si. Ela se inventaria Adélia. Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher”. E, sem dúvida, “Com açúcar e com afeto” retorna em “Clarice regressa ao quarto e dirige-se ao armário onde repousa a moldura e a fotografia de Rosa. Ela se ajoelha e beija a imagem” (COUTO, 2010, p. 208). Outras referências se fazem mais sutis, como ilustra o trecho a seguir: “O rádio, no automóvel, trazia Chico Buarque. Desligou. A canção fazia-lhe lembrar Clarice. E ele hoje estava repleto de Adélia” (COUTO, 2010, p. 204), que lembra o eu-lírico de “Na ilha de Lia, no barco de Rosa”, dividido entre duas mulheres. A composição de “Olhos nus: olhos” evidencia que “o texto aparece (...) como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18). Longe de ser mera repetição, o diálogo intertextual e intermidiático constrói-se com base na novidade, na diferença e na criatividade, ainda que recodificando o texto já conhecido.



## Mia Couto e o desnudamento dos olhos de Chico Buarque

Como já dissemos, é a canção “Olhos nos olhos” o intertexto mais substancial na recriação de Mia Couto. A partir do título do conto, o autor moçambicano ressalta o caráter original da (sua) adaptação.

Na parte intitulada “A adiada visita”, está chovendo, e, não tendo coragem para encarar Clarice, João Rosa se demora na loja em frente à sua antiga casa. Diz o narrador: “Na janela da papelaria, as gotas de chuva escorriam espessas, primeiro, para depois desabarem subitamente sugadas pela transparência. Rosa fechou os olhos como se quisesse que a chuva escoasse por dentro das pálpebras” (COUTO, 2010, p. 199). Além de articular ‘chuva’ e ‘choro’ – nesse momento João Rosa sente medo de encarar “o rosto sofredor de Clarice” (COUTO, 2010, p. 199) –, trata-se de imagens que retomam a metáfora que inicia o conto: “A paixão é um fio de chuva em vidro de janela” (COUTO, 2010, p. 197) – metáfora que diz da fugacidade das paixões, de sua fluidez. Na verdade, trata-se de mais um exemplo do eixo figurativo que atravessa o texto – o elemento líquido – que às vezes conota transitoriedade, às vezes angústia ou sofrimento.

Quando João Rosa conversa com seus amigos de bar – referidos como “a tribo de caçadores” – todos querem saber do seu novo caso. De novo, o narrador, focaliza os olhos, ao dizer: “Os amigos se debruçaram sobre o seu rosto. Não pretendiam apenas ouvir: procuravam em seus olhos o brilho de invejadas glórias e vitórias (...). A voz era a mesma. Mas havia em seus olhos um cinza tristonho, a gota já escorrida no vidro da janela” (COUTO, 2010, p. 200). Percebamos que a recorrência da metáfora adensa a ideia de paixão como algo líquido, que escorre, que se esvai. A tristeza, aqui, seria de compaixão por Clarice, que começara a encorpar, e/ou do sentimento de perda que começara a surgir.

Na seção intitulada “Uma furtada lágrima”, em que João Rosa profere uma palestra sobre economia global e é aplaudido, o narrador chama a atenção para o fato de que “uma lagrimazinha, quase uma inconcluída gota, lhe espreitou os olhos” (COUTO, 2010, p. 201). Adélia, ao perceber a ‘quase-lágrima’, questiona o namorado, que nega; o narrador, com ironia, relata: “Assunto encerrado: tinha sido lágrima ilegítima, uma aguinha técnica, sem história” (COUTO, 2010, p. 201). No entanto, ao referir-se à sala



“como toda Clarice...” em vez de “toda claríssima” (COUTO, 2010, p. 204), João Rosa comete um lapso de língua que provoca o ciúme e a ira de Adélia. Esta parte do conto termina com as seguintes palavras: “Paralisado, João Rosa notou que em redor, as coisas perdiam o foco. Esfregou os olhos e sentiu os dedos humedecerem. Não havia dúvida: ele chorava copiosamente. Como apenas viu fazerem as mulheres” (COUTO, 2010, p. 204).

É interessante perceber, inicialmente, a transição de ‘lagrimazinha’ para ‘choro copioso’. Embora estando já com Adélia, João Rosa chora pela ausência de Clarice, em um comportamento típico dos machões-caçadores. Eventualmente, e trazendo de volta as articulações que a intertextualidade constrói, em um jogo de semelhança e diferença, resgate e alteridade, essa é uma seção do conto que também parece dialogar explicitamente com *A hora da estrela*, de Clarice Lispector: seja porque Macabéa gosta muito da canção “Una furtiva lacrima”, seja porque Rodrigo S. M. se refere às mulheres (escritoras) como umas bobas, que choram com facilidade, lacrimejam piegas (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Esses exemplos são suficientes para evidenciar que o campo semântico relacionado a *olhos* – e suas ramificações: olhos e choro, olhos e visão, olhos e mentira, olhos e reflexão, olhos e desnudamento, olhos e verdade – atravessa, de modo recorrente, a narrativa de Mia Couto. Fazemos aqui esse registro, mas não constitui nosso propósito dar conta desse levantamento e de seus diferentes efeitos. Vejamos apenas mais um exemplo, relacionado a João Rosa: “Espreitou e se surpreendeu: era como se do fundo do olhar uns outros olhos espreitassem” (COUTO, 2010, p. 205). Notemos que João Rosa não apenas se olha no espelho, mas espreita a si mesmo; a repetição do verbo ‘espreitar’ – que significa ‘observar’, ‘espiar’, ‘olhar às escondidas’, ‘olhar secretamente’, ‘olhar com paciência’ – reforça a mudança que já vem ocorrendo com João Rosa – mudança que é simetricamente avessa à transformação de Clarice.

Após um período de sofrimento – em que “tantas águas rolaram” e Clarice quase morreu de ciúmes – ela rememora uma história que o pai lhe contava e que agora lhe chega com “uma inusitada presença” (COUTO, 2010, p. 213): “falava de uma mulher que só começou a ter filhos depois de morta” – uma história, portanto, que, de modo imprevisível, mistura morte e nascimento, morte e vida em abundância. E Clarice entende que



(...) o pai a aconselhava por via metafórica. E a encorajava a fazer do seu ventre um cadinho para novas vidas, vidas que seriam suas, as tantas pétalas de uma mesma flor. Ela teria que nascer de si mesma, superar a cinza, rasgar na parede da angústia a janela de um novo dia (COUTO, 2010, p. 213).

Esta seção do conto, intitulada “O eco da voz” – afinal, a Clarice lhe chegam os ecos de discursos de João Rosa e do pai – também traz ao leitor ecos da canção “Valsinha”, de Chico, cujos versos dizem: “E então ela se fez bonita/como há muito tempo / não queria ousar/com seu vestido decotado/cheirando a guardado/de tanto esperar”. Em “Valsinha”, o casal vai para a praça e começa a rodar, a dançar (ilustrando o título da canção). Em “Olhos nus: olhos”, Clarice decide ir para a rua como se num ‘insight’ ou ‘epifania’, depois de compreender a história do pai:

Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher.  
Voz alta, anunciou no corredor o primeiro acto soberano dessa nova criatura que nascia em si:  
– Vou à rua (COUTO, 2010, p. 213).

Sem dúvida, a rua (repetida algumas vezes) constitui um índice espacial significativo na transformação de Clarice; ir para a rua significa romper com a escuridão, a espera e com “o silêncio que habita a casa” (COUTO, 2010, p. 208). Em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses discute a “evolução da mulher” na produção musical buarqueana. O capítulo a que aludimos, em específico, intitula-se “Uma evolução: da janela para a vida” e discute a mudança por que passam as personagens femininas, antes “na posição de quem fica à margem das coisas, vendo a vida e a banda passarem” (2000, p. 89) para eventualmente se “projetar no espaço aberto, sem molduras, da rua – para viver duma vez a vida” (MENESES, 2000, p. 92). Embora a canção “Olhos nos olhos” não faça nenhuma referência à rua, é interessante perceber como Mia Couto – por meio do diálogo intertextual com “Valsinha”, e por meio do dado maior da evolução feminina – situa Clarice nessa passagem, nessa transição de espaços entre o dentro e o fora, entre o doméstico e o público.



Mia Couto conclui seu conto com uma seção intitulada “Olhos nos olhos”, título da canção de Chico que constitui embrião para a narrativa como um todo. Em uma seção anterior, intitulada “À espera de não mais esperar”, ouvimos trechos de “Olhos nos olhos” com Clarice. O narrador diz que a canção “fala com ela”: ““Quis morrer de ciúmes, quase enlouqueci...’. Morrer de ciúmes é demasiado solitário. E ela tem a canção como companhia, é a única amiga que lhe resta” (COUTO, 2010, p. 209). Ao final da narrativa, quando João Rosa aparece para buscar os livros, e, enfim, dá-se o encontro dos dois “olhos nos olhos”, Clarice já é outra mulher, referida pelo narrador como “irreconhecível”, “dona de si mesma”, com lábios em que “flutuava um hastear de feliz confiança” (COUTO, 2010, p. 214). João Rosa – caçador de mulheres – questiona aonde Clarice vai e se Clarice vai ter com alguém; João Rosa grita:

– Clarice, volte... Volte, eu não estou a ver.  
 O tom era de desespero. Ela parou, deu meia-volta e atravessou, de volta, a estrada.  
 – Eu estou cego, Clarice!  
 – Você apenas está chorando, meu querido.  
 – Chorando, eu?  
 – Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos.  
 E lágrimas que não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela (COUTO, 2010, p. 214-215).

Como podemos compreender este diálogo final? Inicialmente, parece evidente que João Rosa ocupa agora uma posição e um lugar que antes eram de Clarice: “Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci” faz-se agora adequado para ele. No entanto, diferentemente de Clarice, João Rosa não foi abandonado – antes, foi João Rosa quem abandonou Clarice; João Rosa, inclusive, já tem uma nova mulher, Adélia. O que quer João Rosa – ficar com as duas? A fala final de Clarice, na forma de uma explicação – “[p]orque esses, no seu rosto, são os meus olhos” – não apenas cria um espelhamento e uma permutação entre olhos amorosos, mas, por metonímia, situa a “Clarice antiga” no lugar de João Rosa (mas não deste João Rosa decaído). O narrador conclui a narrativa com a mesma metáfora utilizada para iniciar o conto: “E lágrimas que não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela”.



No entanto, se antes a metáfora representa a natureza líquida das relações amorosas de João Rosa, agora, as lágrimas que ele chora (em sendo as de Clarice, da Clarice abandonada) instauram uma ruptura advinda de uma autodescoberta – afinal, Clarice tem presa, “como só pode ter quem se esqueceu de viver” (COUTO, 2010, p. 214). Sem dúvida, Clarice materializa – ao modo da mulher em “Olhos nos olhos” – uma nova subjetividade feminina, revisitada de modo crítico pelo próprio Chico, em “Essa moça tá diferente”:

Essa moça é a tal da janela  
Que eu me cansei de cantar  
E agora está só na dela  
Botando só pra quebrar

Podemos concluir, portanto, retomando a dimensão crítica da intertextualidade (SAMOYULT, 2008, p. 22), intrinsecamente associada ao repertório de leitura (de autores e leitores; de autores-leitores; da tradição, da cultura), não apenas no nível formal – Mia Couto se alinha, de modo criativo, com a poesia de Chico e a prosa poética de Clarice – mas no nível das experiências: se a mulher de “Olhos nos olhos” já surpreende como uma nova subjetividade feminina, independente e cheia de confiança, o triângulo amoroso recriado em “Olhos nus: olhos” potencializa as tensões, agora dando a ver o outro lado, desnudando (como sugere o título do conto) também os olhos desamparados do sujeito masculino.

## Referências

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre as fragilidades dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BRESSANE, R. **Essa história está diferente**: dez contos para canções de Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUARQUE, C. Olhos nos olhos. In: BUARQUE, C. **Meus caros amigos**. 1976.

COUTO, M. Olhos nus: olhos. In: BRESSANE, R. **Essa história está diferente**: dez contos para canções de Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: BRADLEY *et al.* **The American tradition in literature**. USA: Grosset & Dunlap/Norton, 1974.



FERNANDES, R. de. (Org.). **Quartas histórias**: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

FERNANDES, R. de. **Capitu mandou flores**: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

FERRAZ Jr., E. Uma conversa a três: Mia Couto, Chico Buarque e Guimarães Rosa. *In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Campina Grande: Editora da UEPB, 2013. *In: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434406214.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434406214.pdf)*. Acesso em 18/10/2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In: JAKOBSON, R. Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LINS, O. (Org.). **Missa do galo**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENESES, A. B. de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo, 2000.

MILLER, J. H. Narrative. *In: LENTRICCHIA, F.; McLAUGHLIN, T. (eds.). Critical terms for literary studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

NESTROVSKI, A. (ed.). **Aquela canção**: 12 contos para 12 músicas. São Paulo: Publifolha, 2005.

RAJEWSKI, I. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação'. *In: DINIZ, T. F. (org.). Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

