

UMA CONVERSA A TRÊS: MIA COUTO, CHICO BUARQUE E GUIMARÃES ROSA

Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.¹ (UFPB)

Resumo:

“Olhos nus: olhos” é um conto do escritor moçambicano Mia Couto, publicado na coletânea *Essa história está diferente*, organizada por Ronaldo Bressane (Companhia das Letras: 2010). O livro tem como proposta reunir recriações, por autores diversos — e sempre sob a forma de narrativas de ficção —, de motivos temáticos extraídos das letras de Chico Buarque de Holanda. O texto de Couto, como o título deixa ver, é inspirado na canção “Olhos nos olhos”, de 1976. Nesse contexto, não haveria que se esperar um procedimento diferente do que ocorre nas demais narrativas da coletânea: o desenvolvimento de uma história que tangenciasse, em alguns pontos significativos, as narrativas implícitas no discurso lírico das canções. E, no entanto, a invenção de Couto nos surpreende em mais de um aspecto. A descrição dos processos que promovem esse efeito de surpresa é o que propomos no presente trabalho, para o que buscamos mapear as relações intertextuais que o conto estabelece e as múltiplas experiências de leitura que delas decorrem.

Palavras-chave: conto, canção, Mia Couto, Chico Buarque, Guimarães Rosa

1 Introdução

“Olhos nus: olhos” é um conto do escritor moçambicano Mia Couto, publicado na coletânea *Essa história está diferente* (org. por Ronaldo BRESSANE: 2010), que reúne dez narrativas de autores diversos, criadas a partir de letras de Chico Buarque de Holanda. O texto de Couto, como o título deixa ver, é inspirado na canção “Olhos nos olhos”, de 1976.¹ Nesse contexto, não haveria que se esperar um procedimento diferente do que ocorre nos demais contos da coletânea: o desenvolvimento de uma história autônoma, mas que tangenciasse, em alguns pontos significativos, as narrativas implícitas no discurso lírico da canção que lhe serve de epígrafe. E, no entanto, a invenção de Couto nos surpreende em mais de um aspecto. A descrição dos procedimentos que promovem esse efeito de surpresa é o que propomos nos parágrafos seguintes, para o que buscamos mapear as relações intertextuais que o conto sugere e as múltiplas experiências de leitura que delas decorrem.

A primeira *estranheza* que deparamos é a montagem do título, cuja leitura explora simultaneamente duas dimensões do texto, ou dois códigos distintos: a palavra falada e sua representação gráfica, num recurso familiar à linguagem poética. Apenas ouvido, o título do conto praticamente repetiria o da canção, a não ser por uma pausa sutil entre os dois últimos termos. Já a forma escrita transfigura o modelo automatizado na memória do leitor. Da homofonia com *olhos nos* (substantivo + preposição e artigo) surge a metáfora *olhos nus* (substantivo + adjetivo), que anuncia o motivo temático do desvelamento do olhar, desenvolvido ao longo do conto. No mesmo passo, a supressão de *nos* parece enfatizar o tema da disjunção entre os dois olhares, de que trata a história: em vez de um olhar fixo, absorto *no* outro, como sugeriria a preposição *em*, temos apenas um olhar desnudado diante do outro. A pontuação, por sua vez, reforça graficamente esse efeito de

¹ In: Chico Buarque. *Meus caros amigos*. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

disjunção, pois os dois pontos isolam uma da outra as ocorrências da palavra *olhos*, como que apartando um do outro os dois olhares. O novo conjunto configura, assim, um ícone semântico-visual da separação amorosa, tema das duas histórias, ao mesmo tempo em que o jogo de semelhanças e divergências entre essas duas formas de realização da palavra repercute a ambivalência das relações de proximidade e distância que envolvem os dois textos em confronto, refletindo, num sentido mais amplo, a hesitação entre presença e ausência que se encontra em todo diálogo intertextual.

Um segundo efeito inesperado advém justamente dessa relação de fidelidade/infidelidade entre os textos, já que o autor não se restringe ao diálogo evidente com o belo poema de Chico Buarque, como previsto no conjunto das narrativas a que o texto se integra, mas nos convida a desfiar as tramas de um novelo múltiplo — vale dizer: de uma conversa, no mínimo a três² de que o terceiro fio, uma vez desenredado, nos conduziria à tecedura estilística de João Guimarães Rosa. Se pudermos confirmar essa hipótese de leitura, teremos então uma sobreposição de níveis de significação decorrentes do arranjo estilístico dessas três vozes autorais, quais sejam: (1) a leitura do conto em si mesmo; (2) a leitura que o conto faz da canção; e (3) as leituras de ambos, conto e a canção, sob a luz da poética rosiana. Trata-se, contudo, de um esquema didático, válido tão-somente para efeito de organização da nossa exposição, pois, como sabemos, não é possível dissociar esses níveis de leitura sem prejuízo do efeito global que a obra prevê.

2 O conto, ele mesmo

O conto narra a agonia de uma relação amorosa: a de João Rosa e Clarice. Ele, aparentemente desinteressado, já nos braços de uma nova companheira; ela amargando ainda o ciúme e a saudade. Previsível, o roteiro dessa separação não foge, inicialmente, à média das histórias que exploram o tema. Ao se iniciar o relato, Rosa e Clarice já não estão juntos. Animado por uma nova e inesperada conquista, o protagonista se move entre o orgulho de sua fama de “caçador”, que tenta compartilhar com os amigos, e certo prazer íntimo sublimado numa espécie de compaixão, que faz transparecer, pela mulher que abandonara. Esta, por outro lado, se afunda no luto do abandono — um luto que vivencia no sentido literal da palavra, vestindo-se de preto, visitando túmulos e noticiando entre os amigos do casal que João Rosa morrera de fato, quando na verdade ela mesma é quem decidira “morrer de ciúme”.

A dor de Clarice se projeta por todo o relato, ora mostrada de perto, ora em segundo plano, enquanto nos enredamos nas hesitações de João Rosa. Esse movimento dos dois planos que se alternam define a estrutura narrativa do conto, que assim nos proporciona a apreensão, em contraste, dos olhares masculino e feminino sobre o drama que os envolve. No polo masculino, estão as falsas imagens que João procura cultivar: a da indiferença por Clarice, que ele tenta sustentar junto a Adélia, a nova companheira, e a do conquistador inconsequente, que mantém junto aos amigos de bar (a “tribo dos caçadores”). No outro polo, está a imagem de enlutada que Clarice expõe aos amigos: “estava um farrapo e queria que o mundo soubesse disso” (p. 201). Entretanto, as trajetórias dessas personagens evoluirão num movimento em quiasmo: Clarice vai da completa anulação à superação da perda e à indiferença; João Rosa vai da imagem postiça de autossuficiência à capitulação (involuntária e tardia) à paixão que ele procurava negar. No caso de Clarice, a mudança é mais brusca, tomando a forma de reviravolta no enredo:

Já que havia inventado a morte e a loucura para João Rosa, ela inventaria uma vida

² No mínimo, porque os nomes das personagens Adélia e Clarice também poderiam sugerir outras pontas do novelo, hipótese que, todavia, não pretendemos explorar neste trabalho.

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. (op. cit., p. 215)

Já a condição final de João Rosa é o desfecho de um desvelamento progressivo da personagem, ou melhor: do seu desnudamento (pelos olhos), como anunciado desde o título. Um processo que se vai indiciando ao longo do relato, seja no medo mal disfarçado que o fazia adiar um reencontro, seja nas lágrimas que mais de uma vez lhe escapam; seja no ato falho que o leva a pronunciar o nome da ex-mulher diante da nova companheira, ou ainda na música (de Chico Buarque, evidentemente) que toca no rádio do automóvel, e que ele prefere não ouvir para não se lembrar do passado (p. 204). São detalhes que antecipam metade do desenho acima referido, em que se vê a troca de posições das personagens. Entretanto, essa inversão só se manifesta plenamente na última parte do conto, cujo título enfim coincidirá com o da canção.

3 O que o conto nos diz sobre a letra (e vice-versa)

Olhos nos olhos apareceu pela primeira vez numa gravação do próprio Chico Buarque, no disco *Meus caros amigos*, de 1976.³ A letra é uma das muitas do compositor carioca em que se expressam sujeitos femininos. Nesse caso, um sujeito lírico que ganha forma e força de personagem, muito embora o texto não tenha sido criado para uma obra específica de teatro ou cinema, como em outros casos semelhantes.⁴ Na interpretação do autor, o efeito mais imediato é o de dissonância entre a voz masculina e o discurso lírico,⁵ que narra, num tom entre irônico e magoado, algo como a volta por cima de uma ex-amante abandonada.

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...

Mia Couto reproduz o percurso dessa revanche sentimental, mas acrescenta-lhe, como dissemos, uma dupla perspectiva, permitindo-nos acompanhar de perto os conflitos vividos em ambos os lados da intriga amorosa. Não havendo qualquer compromisso de que o texto narrativo confirme rigorosamente o sentido da canção — a ideia é justamente o contrário disso, como o próprio título da coletânea esclarece — as escolhas do escritor, suas ênfases, acréscimos, supressões, funcionam todavia como índices de leituras possíveis sobre o texto matriz. O tempo do conto, por exemplo, não é o mesmo do texto lírico. Neste, a voz feminina se refere ao abandono e ao sofrimento como fatos passados (“quantas águas rolaram”) e já superados. O presente da personagem, o momento em que ela mesma elabora o seu discurso, já é o tempo da indiferença e da vingança. A dor e o ciúme se referem a um processo concluído e relativamente distante: “quando você me deixou...”. A estória narrada em prosa, por sua vez, evolui de modo gradativo, no ritmo do movimento interior das personagens, descrevendo suas reações no curso dos acontecimentos que as envolvem. Acompanhamos, assim, a lenta mudança interior de Clarice, desde a revolta e o abatimento ao momento em que João vai encontrá-la já “refeita”. Nessa transformação, emerge outro elemento acrescido pela criação de Couto: a figura da nova amante de João Rosa — algo que, na canção, é apenas pressuposto na indiferença com que o amante se despedira e na tematização do

³ Edição consultada: BUARQUE, Chico. *Meus caros amigos*. Abril Coleções. São Paulo: 2010.

⁴ Sobre esse dado, cf. a “Nota sobre Olhos nos olhos” extraída de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, reproduzida no website do compositor, em http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_olhos.htm. Acesso em 10 de maio de 2013.

⁵ Um registro curioso sobre isso é que há uma gravação de Nelson Gonçalves em que a letra é adaptada para um sujeito masculino, do que resultam os versos “já vai me encontrar *refeito*” e “quantas *mulheres* me amaram...”.

confessado ciúme, mas que aqui ganha relevo de personagem, a ponto de a imagem da rival tornar-se o parâmetro positivo para a volta por cima de Clarice: “Ela se reinventaria Adélia” (p. 213).

Além desses aspectos, destaca-se a ênfase no já mencionado tema do olhar. A imagem, que serve de mote à canção, ganha variações e detalhes que lhe acentuam a importância, reiterando-se em referências aos olhos das personagens, sobretudo aos de João Rosa, que o conto desvela:

Rosa fechou os olhos como se quisesse que a chuva escoasse por dentro das pálpebras. (p. 199)

Os amigos se debruçavam sobre o seu rosto. Não pretendiam apenas ouvir: procuravam em seus olhos o brilho de invejadas glórias e vitórias. (p. 200)

...e eis que uma lagrimazinha, quase uma inconcluída gota, lhe espreitou nos olhos. (p. 203)

Espreitou e se surpreendeu: era como se do fundo do olhar uns outros olhos espreitassem. (p. 205)

— Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos. (p. 215)

Mas já que tratamos de ênfases e acréscimos, não será razoável também indagar daquilo que o conto suprime da canção? Não será também leitura, a leitura daquilo que poderia ter sido mais explorado do que foi? Referimo-nos a uma interpretação possível, mas apenas sutilmente sugerida pelo leitor Mia Couto. Ocorre que no desfecho da história, parece se dar por concluído o processo de inversão de papéis entre as personagens. Clarice finalmente “saiu de casa, irrompeu para o mundo, adolescente e dona de si mesma como se a rua fosse o seu natural território”. Ao se deparar com a transformação da ex-mulher, João Rosa se desespera, não contém as lágrimas, acredita estar cego. Clarice lhe explica: “— Você está apenas chorando, meu querido. [...] Eu sei. Porque esses, no seu rosto, são os meus olhos.” (p. 215) Parece clara para o leitor a troca de posições. A postura de Clarice não deixa dúvidas de sua indiferença, construída a duras penas. Não só porque ela “tinha pressa, como só pode ter quem se esqueceu de viver”, mas também porque “flutuava em seus lábios um hastear de feliz confiança”. (p. 214) Tudo nesse desenlace sugere uma leitura literal do último verso de Chico Buarque: “quero ver como suporta me ver tão feliz”. O que se lê nas entrelinhas, por outro lado, é a virtualidade de certas motivações não manifestas nessa afirmação — vale dizer: a possibilidade de não ser inteiramente verdadeira a indiferença ali sustentada, configurando-se antes como uma estratégia de manipulação.

Em sua Teoria semiótica do texto (1990), ao tratar do percurso narrativo do sujeito-manipulador na sintaxe narrativa, Diana Luz Pessoa de Barros resume num breve quadro a tipologia das formas de manipulação. Das quatro categorias elencadas: tentação, intimidação, sedução e provocação, esta última é definida como aquela em que o manipulador, explorando uma possível imagem indesejável do destinatário, o induz a fazer algo levado pela necessidade de evitar a confirmação dessa imagem negativa. (p. 33). No Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés, a provocação é persuasão por via de um juízo negativo do tipo “Tu és incapaz de...” (p. 270). Para provar que não é incapaz, o destinatário age exatamente como quer o seu manipulador.

A questão que se coloca é: o que quer o sujeito-lírico de Olhos nos olhos? E o que ele quer do seu destinatário? Trata-se de fato de uma revanche? De uma vingança sincera? Ou haveria ali uma estratégia de provocação, em que o seu interlocutor, afrontado, para evitar enquadrar-se na imagem do homem preterido, se veria impelido a reconquistar o amor que antes desprezara e que agora supostamente o despreza? Neste sentido, observe-se a função que adquirem frases como: “sem você eu passo bem demais”, “me pego cantando sem mais nem porquê” ou ainda: “Quantos homens me amam / bem mais e melhor que você”, se empregadas com o intuito da manipulação. Considere-se, para tanto, não a intenção do autor, nem a suposta intenção das personagens, mas as

intenções possíveis das palavras⁶ — que se manifestam não raro à revelia dos sujeitos. Assim, além do prazer da desforra, não caberia também associarmos esse discurso a um desejo de mobilizar, pela vaidade e pelo ciúme (ou seja, pela provocação), o seu destinatário? Que melhor indício de um querer camuflado pode haver do que essa frase, dita numa linguagem tão familiar: “Cê sabe que a casa é sempre sua / venha sim”. E o que dizer do reiterado desejo de encontrar-se “olhos nos olhos” diante do seu interlocutor? Que tipo de sentimento denota essa expressão? Apenas um gesto desafiador, como parece? Que motivo secreto levaria, por fim, essa mulher a empenhar tanto esforço para alcançar a felicidade, tão-somente em função de ostentá-la ao amante que a deixara?

Se a leitura das implicações e subentendidos dessas passagens não for suficiente para nos embasar, talvez seja o caso de garimparmos no acervo do próprio Chico Buarque alguma situação semelhante a essa, que aqui entrevemos, apenas para confirmarmos que os paradoxos do discurso amoroso não lhe são estranhos. Ocorre-me invocar, por exemplo, os versos de *Atrás da porta*, em que a voz feminina — que é também a de uma amante abandonada — faz manifesta confissão do desejo que aqui só nos é dado como hipótese: “Dei pra maldizer o nosso lar”, ela diz. “Pra sujar teu nome, te humilhar/ e me vingar a qualquer preço/ te adorando pelo avesso/ só pra mostrar que ainda sou tua”.⁷

Em busca de um parâmetro para julgar a pertinência dessas questões, poderíamos retomar aqui o paralelo conto/canção, pois é nas palavras da própria Clarice, de Mia Couto, que se lê esta afirmação a respeito do ex-amante: “Talvez você não saiba, João, mas você ainda me ama” (p. 210), após o que o narrador sentencia: “Amava mesmo sem nenhum amor” (p. 210). Por que não seria válida também, essa afirmação, para a própria Clarice, ao final do conto — ela que, em seu renascimento existencial, tomara como modelo justamente Adélia, aquela que agora despertava os desejos de João Rosa?

4 A terceira voz

Voltemos ao levantamento dos aspectos que o conto desenvolve em acréscimo às sugestões do texto lírico. Já ficou dito acima que uma terceira possibilidade de leitura nos conduziria ao diálogo com Guimarães Rosa. Queremos supor que a própria fusão de linguagens — da prosa poética de Couto com a poesia narrativa de Chico — imprime ao conto certa feição de prosa poética que não é estranha à dicção rosiana. Entretanto, há mais que isso em *Olhos nus: olhos*. Há certos indícios de intertextualidade deliberada. Além da referência direta ao escritor mineiro no nome do protagonista, percebe-se a estilização⁸ de sua escritura, sobretudo no andamento do texto e na natureza das frases. Para demonstrá-lo, propomos a comparação com um dos seus contos mais conhecidos, intitulado *Desenredo* e publicado em *Tutaméia (Terceiras estórias)*, de 1967.⁹ É a história de Jó Joaquim, amante e depois marido que, mesmo depois de flagrar a amada “em péssima hora: traído e traidora”, decidiu “operar o passado”, “redimir a mulher”, resgatando-lhe a reputação

⁶ A propósito das “intenções do texto”, cf. ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁷ Gravada por Elis Regina, em 1972, no álbum *Elis* (Phonogram), “Atrás da Porta” foi a primeira parceria musical de Chico Buarque e Francis Hime. Cf. <http://www.drzem.com.br/2011/01/historia-da-musica-atras-da-porta-chico.html>. Acesso em 21 de maio de 2013.

⁸ Sobre o conceito de estilização, Affonso Romano de Sant’Anna escreveu: “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”. In: *Paráfrase, Paródia & cia*. São Paulo: Ática, 2005.

⁹ GUIMARÃES ROSA, João. *Desenredo*. In: *Ficção Completa*, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 555-557.

junto aos moradores do lugarejo em que viviam, e criando assim uma “nova, transformada realidade” através de “antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos”, para só então reavê-la “nua e pura” e viverem “convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida”. Esse relato é conduzido por um narrador-orador diante de seus ouvintes, uma espécie de arremedo de narrador benjaminiano, dado a ensinamentos, cuja linguagem é marcadamente retórica, pontuada por referências e citações tangenciais, muito mais decorativas do que relevantes, mas principalmente é pontuada por comentários sentenciosos, ao modo de adágios, ou de anti-adágios, que se intercalam à narração, que vai sendo assim perpassada por um discurso de feição didática sobre a conquista da felicidade no amor, servindo-lhe o enredo do conto como ilustração:

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (op. cit., p. 555).

“Esperar é reconhecer-se incompleto”. (p. 555)

“O trágico não vem a conta-gotas”. (p. 555)

“O tempo é engenhoso”. (p. 555)

“A bonança nada tem a ver com a tempestade”. (p. 556)

“De sofrer e amar, a gente não se desfaz”. (p. 556)

“O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima”. (p. 556)

“Três vezes passa perto da gente a felicidade”. (p. 557)

Em *Olhos nus*: olhos não está representada essa situação de oralidade de um narrador-personagem, mas ocorre um procedimento semelhante quanto à presença do mundo comentado que se entrelaça ao mundo narrado.¹⁰ É o que vemos, especialmente, na primeira parte do conto, mas também em outras passagens esparsas.

“A paixão é um fio de chuva em vidro de janela” (Op. cit., p. 197).

“Como dói o indeciso tempo do talvez. Pior que essa dor, apenas a conformada certeza dos amores eternos.” (p. 197)

“Quando tudo em volta se torna enevoadado apenas a paixão nos devolve o horizonte.” (p. 197)

“Não perdemos nunca o que amamos. O amor está para além dessa contabilidade.” (p. 206)

“O passado é mentira. Metade é feita de coisas não passadas. A outra metade é feita de coisas que nunca mais passarão.” (p. 207)

“... amar é um verbo sem passado. Uma vez tendo amado nunca mais se deixa de amar.” (p. 210)

Esse entrelaçamento talvez seja o fator mais determinante para a condução de uma leitura comparativa neste caso. Uma vez admitida a estilização no nível da estrutura lógica do discurso, esse aspecto lança luz sobre o caráter intertextual de outros procedimentos, recobrando-os de um sentido metalinguístico que talvez não se fizesse perceber, se eles fossem tomados isoladamente. Ali também estão: (1) a surpresa dos neologismos, em passagens como “Ela se chegou açucarosa...” (p. 203); (2) o emprego inusitado da sintaxe verbal em registros como “Mulheres escorreram como apressadas gotas e se neblinaram...” (p. 197); ou “Ela se inventaria Adélia” (p. 213); (3) o paralelismo rítmico obtido a partir de anáforas e iterações: “Foi ao espelho e se fez bonita. Foi ao velho baú e se fez vaidosa. Foi ao fundo de si e se fez mulher” (p. 213); (4) a mobilidade dos adjetivos no arranjo dos grupos nominais, produzindo ritmo: “A conformada certeza dos amores

¹⁰ A propósito dessa terminologia, cf. KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 11 ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 35 ss.

eternos” (p. 197). (5) A ênfase num elemento específico da frase, o qual se torna, com isso, objeto da reflexão metalinguística. No *Desenredo* de Guimarães Rosa, encontramos dois parágrafos compostos por uma palavra apenas. Primeiro, a conjunção adversativa *mas*; algumas linhas adiante, o advérbio de intensidade *mais* (p. 556). Em ambos os casos, esses termos isolados chamam atenção para eles mesmos, para a sua função linguística. Em Couto, isso ocorre precisamente com o advérbio *talvez*, na seguinte passagem:

João Rosa não se lembrava de nenhuma das mulheres que amava. Mentira, recordava Clarice. Talvez porque tenha sido apenas há semanas que a relação rompera. Talvez porque ainda a amasse. Talvez. Como dói o indeciso tempo do “talvez”...

Sob essa mesma luz da estilização, a imagem que envolve circularmente o conto de Mia Couto — desde a metáfora que abre o texto: “A paixão é um fio de chuva em vidro de janela” (p. 197) até a sua explicitação na última frase: “E lágrimas que não eram suas desceram como gotas de chuva em vidro de janela” (p. 215) — encontrará um paralelo na representação da saudade do protagonista de *Desenredo*, cujas lágrimas corriam atrás da ex-mulher “como formiguinhas brancas” (p. 556). Por sua vez, afirmações como: “amar é um verbo sem passado. Uma vez tendo amado nunca mais se deixa de amar. [...] Amar e viver são verbos sem pretérito” (p. 210) rebatem no aforismo “De sofrer e amar a gente não se desfaz” (p. 556). Se, em Guimarães Rosa, o sentimento de Jó Joaquim pela mulher amada é definido pela expressão: “Ela era um aroma” (p. 556), em Mia Couto, é recorrente o emprego de imagens correlatas a essa, como embriaguez ou inebriamento, na descrição do estado de alma das personagens:

“João Rosa se embriagava com o fascínio desse prenúncio, esse vazio aberto a tudo e sempre.” (p. 197)

“João Rosa sabia. Falar bem é o mais inebriante dos perfumes.” (p. 197)

“Era esse inebriamento que, naquele exacto [grafia portuguesa] momento, Rosa sofria ao contemplar a namorada.” (p. 198)

O último nível da construção em que identificamos uma relação de paralelismo entre os dois contos aqui confrontados é o do percurso das personagens na trama ficcional. São quatro protagonistas. De cada casal separado, um dos sujeitos exerce uma determinada ação transformadora sobre a realidade, alcançando com isso a transformação do seu par. Em *Olhos nus*: olhos, Clarice renasce e o seu renascimento traz de volta o amor de João Rosa, agora desdenhado. Em *Desenredo*, Jó Joaquim dissemina boatos sobre a ex-mulher, fazendo repercutir no discurso alheio a falsa versão da inocência de Rivília, até que ele mesmo e a própria mulher se convençam da verdade que ele forjou. O aspecto em comum às duas histórias está nesse percurso de reconstrução de uma imagem, para si e/ou para o outro, ou os outros, imagem esta que independe de qualquer atribuição de valores como falso ou verdadeiro. No texto de Mia Couto, a mudança de Clarice passa pela simulação absurda de uma viuvez, e depois pela ação de “reinventar-se Adélia”. No de Guimarães Rosa, a redenção de Rivília, que decorre da mentira forjada por Jó Joaquim. É possível reconhecer, portanto, uma relação de simetria entre esses dois movimentos: o da narrativa de Couto, que relê a canção de Chico Buarque, e o da narrativa de Rosa, invocada pelo diálogo estilístico.

Considerações finais:

Recriada na narrativa de *Olhos nus*: olhos, a canção de Chico Buarque ganha significados, não porque a ela se sobreponha um novo texto, mas porque esse novo texto se soma às variações de

suas possíveis formas de apreensão. Invocada pela leitura e pela reinvenção de Mia Couto, a linguagem de Guimarães Rosa não cede lugar ao novo conto, mas se entrelaça a ele, ganhando e emprestando-lhe novos significados. Mas haveria um intertexto possível entre o conto de Guimarães Rosa e o poema de Chico? Se, a princípio, os dois textos não oferecem elementos para uma associação direta, é o gesto de leitor de Mia Couto que virá realizar, indiretamente, essa possibilidade, relacionando-os ainda que por contraste. A leitura intertextual não condiz, portanto, com uma operação simples de permutação, nem de paralelismo entre os textos, mas envolve um processo cumulativo, de influências mútuas, capaz de multiplicar os sentidos de cada uma das obras que dela participam.

REFERÊNCIAS:

- BUARQUE, Chico. Olhos nos olhos. In: *Meus caros amigos*. Abril Coleções. São Paulo: 2010. 1 CD.
- COUTO, Mia. Olhos nus: olhos. In: BRESSANE, Ronaldo (org.). *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHICO BUARQUE. www.chicobuarque.com.br. Acesso em 30 de junho de 2013.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GUIMARÃES ROSA, João. Desenredo. In: _____. *Ficção Completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P. 555-557.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 11 ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2003.

iAutor(es)

Expedito FERRAZ JR., Prof. Dr.
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
DLCV / PPGL
expeditoferraz@uol.com.br