

O ABANDONO NO OLHAR: DIÁLOGO POLIFÔNICO ENTRE *OLHOS NOS OLHOS* E *O ABISMO PRATEADO*¹

THE ABANDONMENT IN THE LOOK: POLYPHONIC DIALOGUE BETWEEN *OLHOS NOS OLHOS* E *O ABISMO PRATEADO*

Mônia Franciele de Souza Dourado²

RESUMO: Esse artigo tem como proposta traçar um estudo comparativo entre a canção *Olhos nos olhos* (1976) e o filme *O abismo prateado* (2011). Uma vez que o filme se inspira livremente na canção, pode-se estabelecer entre eles uma aproximação polifônica, em vista dos estudos sobre dialogismo e polifonia desenvolvidos pelo teórico Mikhail Bakhtin. Verifica-se esse fenômeno em processos dialógicos nos quais se observa a fala do outro inserida juntamente com a fala do autor. Filme e canção narram os infortúnios de uma mulher abandonada por seu amado, e que mesmo desesperada tentará encontrar meios de se refazer sentimentalmente. Fora as divergências necessárias às adaptações intrínsecas a cada gênero, as vozes se complementam, tornando-se um claro exemplo de interação polifônica.

Palavras-chave: *Olhos nos olhos*. *O abismo prateado*. Polifonia.

ABSTRACT: This article aims to draw a comparative study between the song *Olhos nos olhos* (1976) and the film *O abismo prateado* (2011). Since the film is freely inspired in the song, a polyphonic approach can be established among them, in view of the studies on dialogism and polyphony developed by the theorist Mikhail Bakhtin. This phenomenon is verified in dialogical processes in which one observes the speech of the other inserted along with the speech of the author. Film and song narrate the misfortunes of a woman abandoned by her beloved, and even desperate will try to find ways to redo sentimentally. Apart from the divergences necessary to the adaptations intrinsic to each genre, the voices complement each other, becoming a clear example of polyphonic interaction

Keywords: *Olhos nos olhos*. *O abismo prateado*. Polyphony.

¹ Artigo recebido em 18 de setembro de 2018 e aceito em 23 de novembro de 2018. Texto orientado pela Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade (UEG).

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFG.
E-mail: monia.dourado@ifgoiano.edu.br



INTRODUÇÃO

*Duas vezes são o
mínimo de vida, o mínimo de existência.*

(Mikhail Bakhtin)

A canção *Olhos nos olhos*, lançada em 1976 no álbum *Meus caros amigos*, faz parte do acervo de composições assinadas por Chico Buarque de Holanda, um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira (doravante MPB).³ Seu enredo gira em torno do orgulho ferido de uma mulher abandonada por seu parceiro, que faz de tudo para superar o triste fato, porém seus olhos refletem a ambiguidade de seus sentimentos, uma vez que é possível perceber a remanescência de seu amor, e por outro lado, o desejo de demonstrar sua força de superação ante à dor do abandono. A canção, além de ser conhecida pela interpretação do próprio Chico, também foi eternizada na voz de Maria Bethânia. Vozes essas se que emprestam ao objetivo de narrar tais acontecimentos pertinentes na vida dessa mulher em transformação.⁴

Apesar de ser conhecido por delinear personagens femininas fadadas à submissão, também levando-se em conta o regime autoritário vigente no período de criação de suas canções, bem como o conservadorismo patriarcal, Chico em *Olhos nos olhos*, conforme ressalta Vasconcelos, “consegue abordar com maestria a alma feminina quando fala do lugar da mulher sobre os sentimentos de orgulho feminino e rejeição” (VASCONCELOS, 2014 p.70). Desde então, a canção passou a ser lembrada como símbolo de desabafo e de desventuras amorosas, e principalmente das emoções que se deixam esvair pelos olhos, redutos de sinceros sentimentos.

Dessa forma, ao longo dos anos, a canção *Olhos nos olhos*, por sua narração popular e fatídica, ganhou fama, e passou a ter seu enredo adaptado em gêneros variados, como é o caso do longa-metragem *O abismo prateado* de 2011, dirigido por Karim Aïnouz e roteirizado por Beatriz Bracher. O premiado filme narra a história de Violeta, uma mulher igualmente abandonada pelo marido, que precisará se reencontrar e criar novos caminhos para ser feliz. A película, igualmente à canção, foca o olhar de Violeta, que será explorado como a materialização de sua tristeza, exprimindo suas emoções ao ser deixada, se valendo de elementos sensoriais, closes de câmera, e grandes atuações.

³ Francisco Buarque de Holanda (19/06/1944-). Cantor, compositor, dramaturgo e escritor brasileiro.

⁴ A canção *Olhos nos olhos* foi gravada pela cantora Maria Bethânia em 1976, no LP *Pássaro proibido*.



Sabendo-se que o filme de Aïnouz e Bracher inspira-se livremente na canção de Chico Buarque, é possível estabelecer aproximações lógicas entre um e outro no sentido de se encontrar um caminho de análise ao se perceber a ocorrência de um diálogo em comum entre ambos. Esse fenômeno é denominado polifonia, conceito criado pelo teórico russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin, e se designa pela formação de um discurso a partir de outros discursos prévios. Ou seja, outras vozes inseridas junto à voz do autor dialogando “em pé de igualdade com o próprio narrador” (BAKHTIN, 2008, p. 308). Narrador esse que se torna, segundo Paulo Bezzerra, “o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia” (BEZZERRA, 2005, p. 194).

Sendo assim, torna-se interessante a aplicação do aporte teórico desenvolvido por Bakhtin e outros estudiosos para relacionar comparativamente a canção *Olhos nos olhos* e o filme *O abismo prateado* à luz de suas relações polifônicas e metalinguísticas, respeitando suas funções sociais. A partir desse feito, também se poderá analisar o nível de intertextualidade entre seus discursos e conseqüentemente suas semelhanças e divergências, visto que a polifonia não se caracteriza como uma completa reprodução de um discurso, e sim como um fenômeno natural, uma vez que se constata que não é possível criar nada isoladamente que não tenha sido perpassado por diálogos já existentes. Conforme defende Cristóvão Tezza:

Nossas palavras não são “nossas” apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam. (TEZZA, 1988, p. 55, ênfase no original)

Nessa “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (BAKHTIN, 2008, p. 02), discursos em comum podem ser percebidos entre os dois gêneros, com doses de autonomia e centralidade individuais. As histórias se fundem, mas ao mesmo tempo se afastam, centradas nas emoções refletidas por um olhar abandonado.



POLIFONIA, POR BAKHTIN

O conceito de polifonia era usado há muito para referir-se a uma composição musical em que várias vozes sobrepunham-se simultaneamente. Outro caso se dava quando as vozes se subordinavam a uma determinada melodia, adquirindo uma função secundária de acompanhamento. O termo foi emprestado à literatura na década de 1920, a partir dos estudos de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), um filósofo e pensador russo que o emprega em um ensaio chamado *Problemas na poética de Dostoiévski*, ao observar que nas obras de Dostoiévski além de plurivocalidade era possível encontrar independência de vozes, todas em equivalência, insubordinadas. Bakhtin (1981) refere-se a Dostoiévski como o criador do “romance polifônico” (BAKHTIN, 1981, p. 76), ou seja, um discurso em que várias vozes ideológicas contraditórias convivem com a fala do autor de modo equivalente.

Essa concepção advém dos postulados de Bakhtin acerca do princípio dialógico. Para ele, a reciprocidade dos enunciados é totalmente manifesta por razão de seu caráter social, uma vez que o diálogo somente pode ser construído a partir de uma relação falante/ouvinte. Conforme menciona Bakhtin,

(...) a enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade de fala. (BAKHTIN, 1986, p.121)

De maneira que a linguagem deve ser concebida com base na fundamentação do dialogismo, tendo em conta a multiplicidade de vozes que acompanham cada palavra, a ideia de que todos os discursos são permeados de pensamentos de outros que os pensaram anteriormente, ou ao mesmo tempo que nós, ou seja “a palavra cada falante recebe da voz de outro e repleta da voz de outro” (BAKHTIN, 1981, p. 176). Entretanto, Maria Letícia de Almeida Rechdan sugere que os conceitos de dialogismo e polifonia não devem ser confundidos, pois “o dialogismo é o princípio dialógico constitutivo da linguagem, enquanto a polifonia se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso” (RECHDAN, 2003, p.46). Assim, a polifonia é gerada pela interatividade de diálogos, sendo esses de certa forma interiorizados e retomados na construção de novos diálogos, originando assim, uma teia de falas que se heterogenizam cada vez mais, ao mesmo tempo em que preservam sua plenivalência.

A ideia da polifonização dialógica nos será de grande interesse neste estudo, por nos propiciar uma análise do embate de vozes oriundas de



diferentes discursos, e retomadas em outros de maneira emancipada. Os pontos de investigação serão examinados e posteriormente entrelaçados, em uma perspectiva interacionista e ao mesmo tempo autônoma, em que a coincidência de discursos será contrastada com a necessidade de adaptação e independência inerente a cada um dos gêneros.

OLHOS NOS OLHOS, POR CHICO BUARQUE

A canção, assim como a literatura, enquadra-se ao conceito de *mimesis* criado por Aristóteles em sua *Poética* (1993), que referencia a *mimesis* como a imitação da realidade, uma vez que a espécie humana está naturalmente propensa à essa imitação, de onde retira noções para sua própria vida. Essa atitude é capaz de fazer com que o indivíduo reviva seu passado, recorde fatos talvez dolorosos, e por meio disso, passe por uma descarga de tensão, um alívio emocional, que o levará à purificação de uma tensão dolorosa, seguida de um sentimento de superação, o que Aristóteles denomina *catarse*. Para ele, a *catarse* é a finalidade da literatura, e a poesia um meio de prazer (*hedone*). Mas não um prazer grosseiro e corruptor, e sim puro e elevado. Aristóteles também menciona uma *catarse* musical na *Poética*, em que as melodias práticas (além das sacras) também proporcionavam aos emotivos certa purgação e alívio por meio do prazer, promovendo o restabelecimento, como se tivessem recebido tratamento medicinal.

Os conceitos de Aristóteles são válidos na perspectiva de se entender a razão pela qual os seres humanos se espelham em imitações, no caso a literatura e a música, a fim de observar nela a sua própria realidade. Na verdade, a voz que experiencia todas as ações contidas na canção, é a voz de um ser-personagem, ainda que fictício, que deseja impelir sua energia ao mundo, muitas vezes em tom de desabafo. Em vista desse fato, torna-se também tarefa do autor da canção criar a alma de seus personagens musicais e aproximá-los do contexto de vivência de seu público, a fim de que suas criações causem impactos e promovam a reflexão. Antônio Candido corrobora esse fato, afirmando que a construção de um personagem necessita de um sentimento de "verdade" (verossimilhança) por parte do autor, ou seja, "ele precisa criar afinidades e diferenças essenciais parecidas com a dos seres vivos" (CANDIDO, 1976, p. 55).

Para Vygotsky (1990), o imaginário do ser humano é construído com base nos fatos que encontra e vivencia no decorrer das interações sociais. As fantasias seriam o resultado da reelaboração da realidade combinados com elementos da imaginação. Ou seja, a partir de vivências reais já apropriadas, os seres humanos, expostos a emoções, como é o caso da música, recriam em seu



imaginário uma determinada história, como se a estivessem (re)vivendo em suas mentes.

Foi o que aconteceu com a canção *Olhos nos olhos*, escrita por Chico Buarque e gravada por Maria Bethânia em 1976. Nesse período, a MPB vivia seus anos de ouro, e o comportamento feminino, graças a diversas lutas travadas em prol dos seus direitos, estava em transição de assumir uma posição mais autônoma em relação às décadas anteriores. As mulheres já se mostravam aptas a reclamar seus prejuízos e exteriorizar suas emoções. Nesse contexto, *Olhos nos olhos*, escrita em voz feminina, surge no intuito de expressar com clareza e perpassar pelos meandros da alma de uma mulher abandonada.

OLHOS NOS OLHOS

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

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

E que venho até remoçando,
Me pego cantando, sem mais, nem por quê.
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. (HOLANDA, 1976)

A partir da leitura da letra, podemos conceber o perfil de uma mulher que, ao ser rejeitada pelo parceiro, desespera-se em um primeiro momento e depois, mesmo com seu orgulho ferido, demonstra submissão a este, como no



verso: "Mas depois, como era de costume, obedeci". Para a protagonista, obedecer naquele momento significava voltar a ser feliz, e foi justamente o que ela decidiu fazer. Depreende-se que ao longo do tempo em que sucedeu a separação, essa mulher usou de todos os artifícios possíveis para se livrar de seu sentimento ainda remanescente, além de tentar se refazer e seguir novos rumos em busca de sua felicidade, como outros relacionamentos, conforme o verso "quantos homens me amaram", e ainda tentar ferir o ego de seu ex, complementando com "bem mais e melhor que você."

Não obstante, nossa protagonista personagem insiste em um contato visual, e até convida seu ex-parceiro para revê-la, conforme o verso "quando você me quiser rever", além de se mostrar solícita a ajudá-lo no que for necessário, em "quando talvez precisar de mim/ Cê sabe que a casa é sua, venha sim". Percebe-se nesse momento que talvez a ferida deixada pelo relacionamento não tenha sido efetivamente cicatrizada. Nos versos "Olhos nos olhos, quero ver o que você diz./ Quero ver como suporta me ver tão feliz", podemos contemplar um alguém que se ainda se vale da opinião do outro, e que deseja ver sua reação ao encontrá-la **refeita**. Essa preocupação em causar dor ao ex-companheiro mostra-se como um indício de que ela ainda o ama e se importa com seus sentimentos em relação a ela.

O drama da personagem encarnada na canção de Chico revela subjetividades universais e possui uma forma singular, capaz de produzir em outros artistas efeitos cuja potência possibilitou a geração de outras obras, tendo *Olhos nos olhos* como fonte de inspiração. É o caso do conto *Olhos nus: olhos*, escrito pelo moçambicano Mia Couto para integrar o livro *Esta história está diferente* (2010), organizado pelo escritor e jornalista Ronaldo Bressane e composto por dez contos, inspirados em canções de Chico Buarque e escritos por grandes nomes da literatura mundial.

Olhos nus: olhos segue a mesma linhagem de sua canção inspiradora, na qual Clarice dá nome à mulher triste e solitária que foi deixada pelo marido, o culto e charmoso João Rosa. Este, dado a muitas paixões, refugia-se nos braços de Adélia, sua nova namorada. Adélia, não tão culta, porém sedutora, cujo "corpo lhe bastava como adjectivo. E o advérbio de Adélia fazia os homens ficarem sem alfabeto" (COUTO, 2010 p. 193). Mas João Rosa sabia que ainda não havia arrancado completamente de si a lembrança de Clarice, e por essa razão tenta adiar ao máximo seu retorno à antiga casa e encontrá-la, tarefa inevitável, pois possuía pertences a buscar.

No adiado reencontro, eis que os olhos, diferentemente das palavras, não se deixam enganar e João Rosa passa a sentir o amor que tinha por Clarice aflorar em seu corpo. Clarice sabia: amar é um verbo sem passado. Uma vez tendo amado nunca se deixa de amar. (...) não existe o ter amado, nem o ter vivido. Amar e viver são verbos sem pretérito" (COUTO, 2010, p.205). Os olhos,



mais uma vez, são traidores impiedosos que não permitem a João esconder seus sentimentos, e ao contemplar Clarice, já **refeita**, refletem a paixão de ambos, que novamente se manifesta.

Assim como no conto de Mia Couto, na canção *Olhos nos olhos*, todas as emoções do momento: amor, tensão, mágoa, são extravasadas através dos olhos dos personagens, transparentes o suficiente para não consentir na falta de sinceridade para com os sentimentos, refletidos pelos olhos como “gotas de chuva em vidro de janela” (COUTO, 2010, p.210).

O ABISMO PRATEADO

O cinema tem prometido à música o mesmo suporte e dedicação que este tem dado à literatura. Filmes baseados em canções são a nova aposta de algumas propostas mais ousadas, como é o caso do filme *O abismo prateado*, lançado em 2011 no Festival de Cinema de Cannes. Ele é o resultado de um projeto multimídia empreitado pelo produtor Rodrigo Teixeira denominado *Chico paratodos*, no qual várias canções de Chico Buarque seriam base para a criação de uma variedade de performances artísticas. O projeto se iniciou em 2009, e englobou diversos trabalhos, entre eles a série televisiva *Amor em 4 atos*, além do livro já citado *Essa história está diferente*, que inclui contos inspirados em canções de Chico.

Com a direção de Karim Aïnouz e roteiro de Beatriz Bracher, o longa-metragem *O abismo prateado* teve seu enredo inspirado na canção *Olhos nos olhos* e tem duração de 1h23min. O filme se passa no Rio de Janeiro, e a figura feminina é representada por Violeta (Alessandra Negrini), uma dentista de 38 anos, casada há 14 anos com Djalma (Otto Jr.). Os dois têm um filho da mesma idade e vivem uma aparente estabilidade em sua relação, coroada com o fato de terem se mudado recentemente para um apartamento novo com vistas para o mar. Tudo parece estar fluindo bem quando Violeta é inesperadamente deixada pelo marido, pois Djalma alega se sentir sufocado na relação, que para ele se tornou desgastante. A decisão é anunciada por ele através de uma simples mensagem de celular, desprovida de ao menos uma despedida formal ou conversa entre o casal.

A partir desse momento Violeta tem sua vida quebrantada pela nova e inesperada situação, que invoca sensações nada agradáveis. Sem saber como lidar com sua recente realidade, ela parte em uma peregrinação pela cidade em busca de formas de resolução para seu problema. Acaba por sofrer algumas feridas, uma delas em um simbólico tombo de bicicleta, porém se ergue rapidamente, pois tem um grande problema amoroso para solucionar. Uma trama sensorial envolve a história a partir desse momento, por meio de fortes ruídos de



trânsito e de atividades urbanas nos momentos de maior estresse por parte da protagonista, cujos sentimentos começam a se alternar em tristeza, raiva, libertação, desespero, desilusão, pois, tal qual na canção inspiradora, ela foi largada, e por essa razão foi à loucura. Bastante perturbada, toma a decisão de viajar a Porto Alegre para tentar encontrar-se com Djalma, na tentativa de esclarecer o suposto mal-entendido. Deixando seu filho em casa, Violeta se dirige ao aeroporto, porém não consegue embarcar, o que eleva seu sentimento de impotência. Em uma cena inusitada, Violeta acaba em um quarto de motel na intenção de ter um momento de isolamento e reflexão. Angustada pela solidão e a pungente repetição das últimas palavras de Djalma em sua mente, decide ir a uma boate, e diante do som alucinante, dança de modo frenético, almejando esquecer-se de tudo e buscando bem-estar nesse momento catártico.

Mesmo diante da mágoa que a impede de livrar-se de sua sina, conforme o tempo passa e Violeta consegue se acalmar um pouco, passa a refletir sobre sua situação na companhia frequente de um sorvete, pois segundo Violeta no início do filme, sorvete é gostoso e deixa a gente feliz. O filme então passa a dispor de cenas repletas de silêncios e aproximações da câmera que focalizam a fase reflexiva da protagonista, principalmente por seu olhar, que anseia se comunicar. Violeta então conhece a garota Bel (Gabi Pereira) e seu pai Nassir (Thiago Martins), que estão de passagem pelo Rio com destino ao Norte do país na casa de parentes. Violeta logo descobre que a situação de Nassir é um pouco semelhante a sua, pois também foi abandonado por sua companheira, que lhe deixou ainda a filha para cuidar.

Ao manter uma conversa com Nassir, Violeta consegue perceber nele a dor de ser rejeitado, que ainda se encontra em estado de pungência. Mas, assim como ela, Nassir está buscando meios de desfazer-se de suas mágoas. Durante o trajeto de uma carona, a troca de olhares entre os dois é inevitável. Mais uma vez é possível reconhecer o intenso trabalho com o olhar, o que claramente dialoga com a canção inspiradora. Em uma visita ao aeroporto, Nassir acaba por cantar *Olhos nos olhos* para Violeta, dando a canção e filme um entrelaçamento final como forma de ressignificação de ambos. A partir de então Violeta se dá conta das possibilidades que a vida ainda oferece, mesmo a uma mulher abandonada. O que a inspira a encontrar forças de seguir em frente mudando sua trajetória de vida, em vistas de ser feliz.

Por meio da análise entre filme e canção em uma chave polifônica, percebe-se que o filme, como narrativa criada a partir do discurso da canção, consegue cumpri-la de maneira verossímil, uma vez que seus diversos estágios ecoam diretamente na mudança de estágios e sentimentos de *Olhos nos olhos*. A primeira estrofe da canção se coincide claramente com o sentimento de desespero de Violeta ao se ver abandonada, que considera se resignar à sua sorte, porém decide correr atrás de sua felicidade. Após seu momento de desalento, Violeta parte para a segunda etapa da canção: a da refeitura, o aprendizado que



consiste em ser feliz sem precisar do amor do ex-marido, a percepção que de a felicidade estava nela mesma, apenas era preciso que esta fosse despertada e convidada a imperar.

A partir dessa observação, pode-se perceber a coincidência de diálogos entre canção e filme, a qual analisaremos com mais abrangência no próximo subitem, posto que, segundo Boris Tomachevski “os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 174).

Ademais, por ser motivado por uma canção bastante subjetiva, o filme necessitava de uma sondagem psicológica mais intensa, pois conforme explica o cineasta e roteirista do filme, Karim Aïnouz, em entrevista concedida a Adriana Martins, “a música chega no coração de maneira mais imediata. Quando passamos por momentos difíceis, geralmente ela é um alento muito maior do que a pintura ou a literatura, por exemplo” (MARTINS, 2018).

Dessa maneira, uma relação de reciprocidade passa a existir entre ambos os gêneros, uma vez que um auxiliará na compreensão e reflexão do outro. Tavela (2013) concorda com essa afirmação dizendo que quando mercados (editorial, no caso musical, e também cinematográfico) se apoiam em uma íntima relação, os dois atuarão como divulgadores e disseminadores um do outro de maneira bem eficiente.

Contudo, tendo-se em vista que são gêneros distintos, também seriam de praxe algumas adaptações, além de ser necessário levar em conta a autonomia de cada um. Ao partir da premissa de um enredo já conhecido do público, talvez os esforços para se criar uma proposta ainda assim original sejam maiores, pois, de acordo com Doc Comparato (2009), dar segunda criação ao já existente é tarefa tão ou ainda mais árdua quanto criar o novo. Além disso, Anna Maria Balogh ressalta que

(...) o filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução “servil”, ou meramente ilustrativa. (BALOGH, 2004, p.53, ênfase no original)

Bezzerra (2005) atenta para a independência na estrutura da obra, que também é combinada com o autor e as vozes de outros personagens. De modo que nos é interessante analisar também as divergências entre nossos objetos de estudo. Na canção parece ter havido uma separação formal entre os personagens, uma vez que em sua última conversa, a voz feminina ouviu de seu amado “me disse pra ser feliz e passar bem”. Isso não acontece no filme,



porque Violeta e Djalma não tiveram pessoalmente nenhum tipo de diálogo que simbolizasse um adeus. Além do mais, o eu-lírico da canção demonstra, mesmo que aparentemente já haver se restabelecido do sofrimento causado pela separação, e no filme, Violeta se mostra transtornada pelo mesmo motivo na grande maioria da duração. Somente no final, após refletir sobre a situação de outras pessoas em casos semelhantes ao seu, como no caso Nassir e a motorista do táxi (Carla Ribas) com suas histórias, ambos já recompostos de suas desilusões sentimentais, ela principia a compreender que todos vivem momentos austeros, e que apesar das adversidades é preciso trilhar novos rumos à procura de horizontes ainda não avistados.

CONCLUSÃO

A partir do momento em que a direção de *O abismo prateado* elegeu *Olhos nos olhos* como fonte de inspiração, uma interatividade entre os dois gêneros foi idealizada e veio a se materializar. Violeta se confunde com o eu-lírico feminino da canção, ambos fortes e emancipados, porém apaixonados demais para perceberem a fragilidade da relação em que estavam inseridos. Apesar de tanta dedicação e **obediência**, elas foram marcadas pelo infortúnio do abandono. Djalma, assim como a figura masculina da canção, é um marido indiferente ao sofrimento de sua mulher, e ambos se enfadaram de seus relacionamentos, decidindo que a melhor coisa a fazer é romper a convivência.

O destino de Violeta então se coincide mais uma vez ao da mulher cantada na canção de Chico. Desespera-se, sente ciúmes, chega à beira da loucura, procura em si mesma o possível motivo para o rompimento, mas, depois de algumas tentativas frustradas de rever seu amado, acaba por resignar-se, e **obedecer**, ou seja, aceitar a condição de rejeitada. Tanto na canção quanto no filme, esse sentimento de abandono é grandemente explorado, como se fosse esse o maior dos desgostos, o ápice da tristeza feminina. E é esse abandono que se torna o principal elo entre os gêneros, pois ele servirá de principal motivo para a melancolia do enredo, prontamente apercebido através da expressão taciturna dos olhares das protagonistas, principal janela de percepções sentimentais em ambos.

Existem nos discursos grandes desencantos e inseguranças vividos pela parte feminina, mas felizmente há também a reviravolta, a consciência de que a vida prossegue e não deve ser desperdiçada com lamentos em vão. As divergências (já citadas no subitem anterior) são adaptações individuais necessárias à compreensão dos gêneros, como no caso do filme, onde foi necessária a criação de uma história de vida anterior para Violeta, e um núcleo de



interações pessoais, além das peculiaridades da própria canção, como rimas e ritmos.

Após analisarmos canção e filme conjuntamente, podemos perceber o claro tom de coletividade que perpassa por suas interlocuções. As vozes se fundem em um determinado momento, sem que haja completa dominação de uma sobre a outra, surgindo um claro exemplo de diálogo polifônico, em que os discursos são moldados pelo indivíduo e pelo contexto sócio-ideológico, ou nas palavras de Tânia Mazillo, são processados “de modo que se tornem em parte a palavra do sujeito, em parte a palavra do outro” (MAZILLO, 2000 p.42).

Analisando-se dessa forma, concluímos que nossos objetos de estudo perpassam pelo crivo da polifonia. E que, mesmo de modo não tão aparente, todas as obras possuem um estado interacionista, porquanto são fruto do processo de transculturação, estudos, leituras e organização mental de seus criadores. Como lembra Venturelli (2018), um autor não está sozinho ao escrever, mas envolto em um encadeamento, uma teia entre o que cria e as criações que a esta precederam e sucederam, emparelhando muitas vezes com a sua. Um autor está sempre em diálogo com os outros e, de forma polifônica, sua voz trabalha interativamente com as outras tantas vozes da sociedade em que se insere.

Uma vez coincidindo-se os enunciados, verificamos que a voz de Chico e de tantos outros que já trataram do referido assunto ecoam gravemente em *O abismo prateado*, gerando assim um processo dialógico intencionalmente reiterado. São vozes atravessadas socialmente pela coletividade, absorvidas e depois impulsionadas a partir de novas falas, novos discursos criados de modo independente e imiscível. Nesse sentido a interiorização dos discursos gera ainda mais heterogeneidade. Em termos práticos, o abandono e o sentimento de frustração vivenciados pela mulher, em *Olhos nos olhos*, são os mesmos vivenciados por Violeta em *O abismo prateado*. A voz de desespero de uma resultou em igual equivalência na outra, pois é cabível que duas mulheres, sentimentais e vulneráveis em situações tão semelhantes, venham a sofrer os mesmos padecimentos. Porém, por serem personagens autônomas, não tiveram relação entre si, muito menos suas infelicidades dependeram uma da outra para acontecer. São duas dores semelhantes, mas possuidoras de um caráter individual. Seus olhares, ao se depararem com o trágico fato, esvaziaram-se, tornaram-se opacos, assim como seus sentimentos. O resultado dessa fusão são dois gêneros, duas histórias e duas consciências independentes, contempladas a partir do sentimento de abandono refletido no olhar.



REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações*. [S.l.]: Annablume, 2004.

BEZZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*, v. 4. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

_____. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. IV-XXII.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Summus, 2009.

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, p. 145-215.

DIÁRIO DO NORDESTE. *O abismo prateado – Karim e o silêncio da dor*. Disponível em: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/o-abismo-prateado-karim-e-o-silencio-da-dor/>. Acesso em: 14 jan. 2018.

HOLANDA, C. B. de. Olhos nos olhos. In: _____. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Phonogram; Philips, 1976. 1 LP, faixa 3.

MAZZILLO, T. *O diário como espaço de reconstrução da identidade profissional: Um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000.

O ABISMO prateado. Direção de Karim Aïnouz. BRA: Rodrigo Teixeira e Beatriz Bracher; Vitrine Filmes, 2011. 1 DVD (83 min).

RECHDAN, M. Dialogismo ou polifonia? *Revista de Ciências Humanas*, v. 9, n. 1, Taubaté, 2003, p. 45-54.

TAVELA, M. *Letramento literário no ensino médio: Análise das experiências de ensino de literatura no Colégio de Aplicação João XXIII*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

TEZZA, C. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, C. A. et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988, p. 51-71.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et alli. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 141-153.



VASCONCELOS, G. T. S. A. *Uma análise discursiva das mulheres de/em Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2014.

VENTURELLI, P. C. *O romance como arena polifônica*. Disponível em: <http://www.unisinos.br/ihu>. Acesso em: 22 jan. 2018.

VYGOTSKY, L. S. Imagination and creativity in childhood. *Soviet psychology*, n. 1, v. 28, jan./fev. 1990, p. 84-96.

