

**ENTRE SENTIDO E PRESENÇA:
VOZES EM “O MEU AMOR” DE CHICO BUARQUE**

Ingrid Ribeiro da Gama Rangel (UENF)

ingridribeirog@gmail.com

Giovane do Nascimento (UENF)

giovanedonascimento@gmail.com

Pedro Wladimir do Vale Lira (UENF)

pedrowlyra@hotmail.com

RESUMO

A dicotomia entre o mundo sensível e o inteligível não é recente. Desde Platão, a questão gera polêmicas. O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht traz a temática a partir da discussão entre sentido e presença. O presente estudo objetivou verificar se na canção “O meu amor”, o cantor e compositor Chico Buarque [Francisco Buarque de Hollanda], fez uso do sentido ou da presença para compor as vozes femininas da música. Interessa saber se as vozes são resultantes de interpretações e projeções ou da presença que pode ser viabilizada pela arte. Por meio de uma metodologia pautada em pesquisas teóricas, pode-se verificar que é difícil descrever, com exatidão, sensações femininas a partir de um corpo masculino. Acredita-se que as vozes femininas presentes na maioria das obras compostas por homens sejam interpretações sobre as mulheres, projeções do feminino que o homem interpreta ou deseja.

Palavras-chave: Sentido. Presença. *O meu amor*.

1. Introdução

A discussão em torno do sentido – explicado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) como busca de significado, interpretação em uma posição excêntrica ao mundo – e da sensação não é recente. Platão, no século V a.C., em *A República* – parte II (2006), já promovia diálogos sobre os sentidos. Na alegoria da caverna, o filósofo fala do mundo das ideias, inteligível, e do mundo das sensações humanas, sensível. Para Platão, a verdade estaria no mundo inteligível, independente do homem. Os sentidos oriundos das sensações corpóreas poderiam impedir que o homem tivesse contato com a verdade. Os homens presos na caverna, por exemplo, acreditavam que o que viam – pelo sentido corpóreo da visão – era a realidade, quando, na verdade, eram apenas sombras, meros simulacros.

Aristóteles, discípulo de Platão, não concorda com tudo o que é assinalado pelo seu mestre. Carlos Eduardo da Silva Rocha (2009, p.11) escreve que enquanto Platão acreditava que as ideias eram separadas do

mundo físico, Aristóteles acreditava que se as ideias fossem separadas, não poderiam estar na origem das coisas físicas. Sob esta ótica, as experiências oriundas das relações com o mundo sensível poderiam levar o homem a compreender ou alcançar o mundo das ideias.

Santo Agostinho, IV d.C., busca aliar as ideias platônicas ao cristianismo. Para o filósofo católico, “aprender é recordar” por uma “iluminação divina” (GADOTTI, p.57). Para o principal nome da Patrística – filosofia elaborada por padres nos primeiros séculos do calendário cristão – existia o mundo das ideias concebido como o mundo da verdade, o mundo de Deus. Os homens, criaturas divinas, tinham a verdade em si, mas tinham que recordá-la. Para essa recordação, era necessário dar menos atenção às questões do corpo e voltar os olhos para o sagrado.

Impulsionada pelo renascimento urbano e pelas ameaças de ruptura popular com a igreja, surge – entre os séculos XII e XIV – a escolástica: “que visa precisamente conciliar a razão e a fé. Com a escolástica, a teologia recorre à razão e se torna uma ciência” (GAUTHIER; TARDIF, 2010, p. 80). O principal nome da escolástica é São Tomás de Aquino, que resgata grande parte da teoria aristotélica para promover relações com a fé cristã. Ao discursar sobre Tomás de Aquino, Umberto Eco (1984, p. 335-336) assinala que:

Platão e Agostinho tinham dito tudo o que era necessário para compreender os problemas da alma, mas quando se tratava de saber o que seja uma flor ou um nó nas tripas que os médicos de Salerno exploravam na barriga de um doente, e por que era saudável respirar ar fresco numa noite de primavera, as coisas se tornavam obscuras. (ECO, 1984, p. 335-336)

Para Umberto Eco (1984, p. 340), Aristóteles voltou o olhar também para o mundo sensível: “Tomás simplesmente fornece à Igreja um sistema doutrinário que a concilia com o mundo natural”.

Na tentativa de alcançar uma verdade que fosse absoluta, René Descartes, século XVII, chegou a duvidar de sua existência após verificar que é possível ser enganado pelos sentidos corpóreos. Entretanto, em suas *Meditações*, Descartes (2000) concluiu que se ele era capaz de pensar sobre o mundo, logo, existia. A partir desta conclusão, o filósofo desenvolveu um método para estudar e analisar o mundo, buscando o que julgava ser verdade: “*Y tenía siempre un deseo inmenso de aprender a distinguir lo verdadero de lo falso para ver claro en mis acciones y caminar con seguridad en esta vida*”. (DESCARTES, *apud* RICOEUR, 2006, p. 46)

Descartes retoma, em parte, a ideia de que o mundo sensível pode levar o homem a se enganar. Entretanto, diferentemente de Platão, ele acredita que – por meio de um método racionalista – é possível encontrar a verdade.

2. Gumbrecht evocando a presença

Muito se tem falado da crise do método cartesiano. O método, baseado em afastar o objeto do todo a fim de estudá-lo, desconsidera questões como o contexto. Entretanto, apesar das tendências em conceber o homem como parte de um complexo sistema, muitas pesquisas acadêmicas ainda trabalham com a dicotomia sujeito *versus* objeto, em que o sujeito que analisa e observa afasta-se do objeto para melhor compreendê-lo.

O pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht aborda a importância do resgate da presença nas humanidades. O autor define presença como “uma referência espacial. O que é nós (...) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos”. (GUMBRECHT, 2010, p. 38)

Com uma excessiva preocupação com a racionalização, os sentidos do corpo humano foram postos em segundo plano. Hans Ulrich Gumbrecht explica que, na tentativa de buscar o conhecimento, as ciências humanas se respaldaram na hermenêutica, explicada pelo autor não como uma disciplina, mas como uma atitude demasiadamente interpretativa.

Ao invés da procura pela apropriação do mundo por meio das sensações, a ciência visa uma análise aprofundada do mundo: “Se dizemos que uma observação é “profunda”, estamos a elogiá-la, pois oferece um sentido novo, mais complexo e particularmente apropriado a um fenômeno” (GUMBRECHT, 2010, p. 45). Evidencia-se, portanto, a valorização de um observador capaz de se afastar do mundo, apesar de ser parte integrante dele, a fim de melhor e mais “profundamente” interpretá-lo. Sob esta ótica, nasce um homem que é condicionado a ser excêntrico ao mundo, metafísico. Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 46) explica que essa concepção difere do pensamento medieval que concebia o homem como parte do mundo, entendido como criação divina.

A necessidade de ser excêntrico ao mundo para melhor interpretá-lo está relacionada à valorização do signo. Em vários casos, a interpretação – racionalizada e permeada de signos – é mais importante do que as

sensações da efetiva presença. Muitos teóricos acreditam mais na teoria referente ao mundo do que no mundo que propriamente vê, ouve e sente.

A saída da Idade Média provocou na humanidade uma necessidade de ocupar uma posição mais ativa (GUMBRECHT, 2010, p. 49). Esta nova visão moderna é, para Hans Ulrich Gumbrecht, uma interseção de dois eixos:

Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. (GUMBRECHT, 2010, p. 50)

A humanidade subordinou o corpo à interpretação. O autor afirma que não pretende propor uma ruptura com a hermenêutica. O que ele sugere é que se verifique a importância também da presença, do corpo no espaço, dos sentidos humanos para o entendimento do mundo.

3. *A arte como produtora de presença – poema e música*

A arte tem o poder de levar o contemplador para o mundo do “objeto artístico”. Em sua 52ª visita ao Brasil, o professor Hans Ulrich Gumbrecht deu uma entrevista ao jornal digital da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Durante a entrevista, no dia 20 de setembro de 2010, o autor falou de seu livro e explicou os conceitos de sentido e presença que giram em torno de uma obra de arte. O sentido está relacionado à interpretação da obra, às análises. Já a presença traz as sensações que são provocadas pela obra: “Típico na poesia, se você só decifra a semântica da poesia, você não faz justiça à poesia. A poesia tem uma coisa de som, uma coisa de ritmo, efeitos de presença que a gente tem que tomar conta”.

Pode-se observar que, para Hans Ulrich Gumbrecht, a obra de arte é capaz de produzir presença, pois, para ser entendida e sentida, é importante que o preceptor se permita a exploração dos seus sentidos. Ao ouvir uma música, por exemplo, por mais que se façam análises textuais, há sensações oriundas da obra como um todo, do som aliado à letra, das sensações provocadas pela melodia.

Ao defender sua tese de que não se pode confundir letra de música com poema, o professor e poeta Pedro Lyra [Pedro Wladimir do Vale

Lira] (2010, p. 29) explica que enquanto que para o poema o significante é a palavra, para a música o significante é a melodia. “O poema nasce acoplado a um ritmo, essencialmente verbal; a letra de música tanto pode ser criada antes como depois da melodia”. (LYRA, 2010, p. 35)

Em ambos os tipos de arte existe produção de presença. Faz-se necessário penetrar no ritmo verbal criado pelo poeta e nas ondas compostas pelo músico. Entretanto, Pedro Lyra (2010, p. 46) assinala que: “O poema prioriza a face cognitiva da arte; a letra-de-música, a face sensorial”. Para o poeta, o poema funde o emocional e o racional. Nesta perspectiva, o ritmo e a organização dos versos produziram presença, enquanto a análise seria também metafísica, evocando o sentido. Na letra de uma música, que aparece fundida em uma melodia, as sensações seriam mais requisitadas e a produção da presença maior. Gerd Bornheim (2001, p. 136) explica que: “A linguagem musical reside no som, ou melhor, no som enquanto transformado em tom, isto é, no som inserido numa escala, numa frase, num sistema sonoro”. Pode-se acreditar que, por esta razão, é possível que se aprecie uma música apesar de desaproveitar a letra quando analisada separadamente:

O crítico toma certas letras, lê, relê, “espreme” o texto e muitas vezes não encontra uma ideia digna de reflexão – nem novidade, nem grandeza, nem beleza. Poesia superior é pensamento esteticamente formulado, e a melodia – mesmo no poema – tende a diluir o pensamento. (LYRA, 2010, p. 49)

Ainda dentro desta linha de raciocínio, Pedro Lyra (2010, p. 123) ressalta que é possível sentir alegria ouvindo uma música que traz uma letra depreciativa. Tal fenômeno ocorre porque se dá, na maioria das vezes, mais atenção ao som e à melodia. A letra pode ser um complemento da melodia, mas também pode ser oposta a ela. Neste caso, como na música a melodia é mais envolvente, há uma dissimulação da letra. É possível, por exemplo, sambar ouvindo “Vai passar” de Chico Buarque, mesmo sabendo que a letra fala de uma pátria que foi, ao longo da história, subtraída. O compositor ironiza a capacidade do brasileiro de fazer carnaval com e nas tragédias e de ter uma memória “desbotada”. O refrão é capaz de ratificar a afirmação:

Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório geral
Vai passar.

4. O feminino em Chico Buarque

A arte é capaz de produzir presença, pois provoca também sensações corpóreas. Mas o que dizer dos artistas que buscam falar em uma voz diferente do seu corpo físico? É o que acontece com Chico Buarque. O tema mulher perpassa grande parte de suas composições. São mulheres de vários tipos, descritas de várias formas:

Umam são indiferentes (como “Januária”), umas são retraídas (como Carolina), umas inacessíveis (como Beatriz), umas distraídas (como a de “As vitrines”). Duas dessas quinze (Ana – “Eu sou Ana de Amsterdam”, e Teresinha – “e me chama de mulher”) são as próprias protagonistas: são elas que assumem o discurso. A maioria das protagonistas não é de nomeadas, e várias outras assumem discursos também diversificados: de submissa (como em “Com açúcar, com afeto”), de explorada (como em “Sem açúcar”), de vitimada (como em “Atrás da porta”), de oferecida (como em “Folhetim”), de suplicante (como em “Sem fantasia”), de aflitiva (como em “Não sonho mais”), de indolente (como em “A noiva da cidade”), de lamentosa (como em “Pedaço de mim”), de vingativa (como em “Olhos nos olhos”), de sedutora (como em “A mais bonita”) etc. (LYRA, in FERNANDES, 2013, p. 273)

Não é incomum, nem recente, a mulher aparecer como tema em composições de músicas populares. Entretanto, Chico Buarque não apenas tem músicas que falam das mulheres, mas também canções em que quem fala é a mulher. Pedro Lyra [Pedro Wladimir do Vale Lira] (in FERNANDES, 2013, p. 273) explica que em composições como “Teresinha”, “Folhetim” e “Olhos nos olhos” a mulher assume a fala ao invés de ser descrita ou narrada.

Considerando que, como assinalado na obra de Hans Ulrich Gumbrecht, a presença é necessária para sentir o mundo; levando-se em conta que a observação de um sujeito que se coloca excêntrico ao mundo pode levá-lo a uma realidade que é interpretada, mas não é sentida, vale questionar se seria possível falar das sensações de um corpo que não se possui.

Ao abordar a questão do ser humano como excêntrico ao mundo, Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 47) escreve que os defensores do ser humano incorpóreo acreditam que as interpretações seriam, até mesmo, isentas de preconceitos de gênero. Uma vez excêntrico ao corpo, não interessaria o sexo da pessoa. Entretanto, segundo o autor, a filosofia feminina recente assinala que: “querer ser “sem gênero” servia como escudo protetor do preconceito fortemente masculino da epistemologia moderna” Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 47)

Compreende-se que não se podem igualar as pesquisas das ciên-

cias humanas com as obras de arte, já que na arte há a possibilidade de imaginar e até mesmo simular sensações. Entretanto, vale ressaltar que o ser humano e seu contato com o mundo se dá por meio de um corpo. As experiências concretas vividas por ele são mediadas e marcadas também no corpo.

É frequente, em romances e novelas, como aponta Pedro Lyra (*in* FERNANDES, 2013, p. 274), a criação de falas femininas por autores masculinos, e também, mais recentemente, o contrário. Em *O Coronel e o Lobisomem*, por exemplo, tanto as falas de Esmeraldina quanto as do Coronel Ponciano de Azeredo Furtado são escritas por José Cândido de Carvalho (1986). Ao explicar a teoria de Mikhail Bakhtin, Carlos Alberto Faraco (*in* BRAIT, 2005, p. 38) escreve que há uma diferença entre o autor-pessoa, inserido no mundo real, do autor-criador, que fala dentro da realidade criada para a obra de arte. Enquanto autor-pessoa, José Cândido não pode ter uma fala propriamente feminina, mas como autor-criador – imerso à obra – sim.

Mesmo apostando na capacidade criativa dos artistas, é importante ressaltar que no poema e na letra-de-música a atitude do autor é distinta do romancista. Pedro Lyra (*in* FERNANDES, 2013, p. 274) esclarece que “o poeta e o letrista estão muito condicionados a falar apenas de si mesmos – suas ideias, suas emoções, o que constitui a própria essência do lirismo, gênero dominante no poema curto e na música popular”.

Em pesquisa de mestrado, Atílio Bergamini Júnior (2008, p. 12) diz ser comum intitular Chico Buarque como “entendedor da alma feminina”. Ainda segundo o pesquisador, essa intitulação é dada por artistas, críticos, homens e mulheres. Em coluna digital sobre música, Joachin Azevedo afirma que:

Chico Buarque domina uma forma de sensibilidade artística também muito presente na literatura: aquela sensibilidade graças a qual o escritor ou o compositor consegue calar suas convicções mais acirradas, e até mesmo sua masculinidade, para dar voz ao outro; a pluralidade e a alteridade. (AZEVEDO, 2008, p. 12)

Não se pretende questionar o talento já reconhecido de Chico Buarque. Entretanto, é importante que se discutam afirmações como a de Joachin Azevedo. Chico tem um interessante olhar sobre a mulher. É complicado, entretanto, acreditar que o autor seja capaz de silenciar sua masculinidade a fim de assumir um lirismo feminino, mesmo que dentro da criação.

4.1. O meu amor, revelação ou projeção?

Em 1986, Chico Buarque grava um álbum com músicas, em sua maioria já conhecidas, para o filme *Ópera do Malandro*. O filme é uma adaptação de Ruy Guerra da peça escrita por ele e Chico Buarque. Na obra, tem-se um malandro – típico carioca do início do século XX – que, apesar de pobre, consegue lutar pelo que almeja.

Além de toda a crítica político-social da obra, tem-se também a questão do feminino. O malandro aparece disputado por duas mulheres: uma prostituta que lhe sustenta, e outra, mais letrada, que deseja fazer negociações. No filme, há, como no teatro, a briga entre as mulheres pelo malandro. A música “O meu amor” é cantada pelas personagens em pleno duelo. O primeiro bloco é cantado pela moça mais letrada:

O meu amor tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh'alma se sentir beijada

Já o segundo, é cantado pela também apaixonada mulher “da vida”:

O meu amor tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos, viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo, ri do meu umbigo
E me crava os dentes.

Tanto na peça quanto no filme, pode-se observar que apesar de as mulheres serem apresentadas como integrantes de classes sociais diferentes; apesar de uma ter tido acesso à escolarização e a outra não, ambas têm linguagens parecidas quando se trata de disputar o amor do malandro Max. À medida que uma conta segredos picantes, a outra sente a necessidade de também contar. A “moça de família”, para responder sua rival, revela intimidades suas:

De me fazer rodeios
de me beijar os seios
Me beijar o ventre e me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo como se o meu corpo
Fosse a sua casa.

Os blocos da música são cantados separadamente, cada uma tem um tempo para revelar as artimanhas picantes do seu amor. Entretanto, no refrão, ambas cantam juntas:

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha do bem que ele me faz.

Em abordagem sobre o sentido das músicas, José Miguel Wisnik (1989, p. 27) explica que:

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante.

Apesar de as mulheres não terem acordado quanto ao nome da “proprietária” de Max, elas entram em acordo ao cantar o refrão. Cantam juntas, rompendo com os ruídos do mundo para declarar o amor pelo malandro. Ambas revelam que são de Max e cantam com a mesma intensidade, com semelhantes vibrações.

Solange Ribeiro de Oliveira (1999, p. 156), declara que “O ritmo langoroso realça o duelo de bravatas eróticas das duas rivais”. A música se chama “O meu amor”, mas o ritmo revela o duelo que pode ser percebido nos sons dos instrumentos, já no início da canção.

Na canção das rivais, são percebidas duas vozes femininas, duas mulheres de Chico. Entretanto, voltando a Hans Ulrich Gumbrecht, vale questionar se é possível um homem falar das sensações de um corpo que não é seu, fazendo uso da capacidade de despersonalização do artista. Em “Meu corpo é testemunha do bem que ele me faz”, é importante saber se falam as mulheres ou o desejo do homem em ouvir mulheres falando dele desta forma. Elas falam ou atribui-se a elas o que o homem gostaria que elas falassem? Max, o malandro, é a representação do homem que aspira a ser conhecido também pela sua virilidade. Entretanto, questiona-se se é possível um homem saber – de fato – das sensações e do “bem” sentidos pelo corpo feminino. Também vale questionar se na música há um lirismo feminino ou uma projeção dos desejos masculinos.

Pedro Lyra (*in* FERNANDES, 2003, p. 274), crítico-poeta que escreveu poemas em que é a mulher quem fala, assinala que, em alguns casos, a tentativa de usar a fala no feminino pode ser “uma tática de transferência: o homem atribui à mulher o que deseja que ela sinta por ele, ou que fale ou que faça para ele”.

5. Considerações finais

A interpretação faz parte da vida humana. O homem é levado a pensar sobre fatos e ideias. Entretanto, a interpretação de um homem que se coloca excêntrico ao mundo desmerece as suas sensações corpóreas, sua presença no mundo.

Hans Ulrich Gumbrecht explica que a arte é capaz de produzir presença à medida que provoca sensações. Entretanto, o trabalho defende que, em obras marcadas pelo lirismo, o artista fala mais de si e de suas próprias sensações. Neste sentido, seria difícil para Chico Buarque, por exemplo, usar um lirismo feminino sendo homem. Na música “O meu amor”, duas mulheres dizem exatamente o que a maioria dos homens gostaria de ouvir.

A partir da linha teórica aqui adotada, considera-se que o que Chico talentosamente faz é uma interpretação da mulher com a qual imagina, convive, deseja e/ou projeta. Quanto às sensações femininas, acredita-se que seja melhor perguntar às mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Joachin. *A mulher e o lirismo de Chico Buarque*. Disponível em:

<<http://lounge.obviousmag.org/ruinas/2012/09/amulhereolirismodechico.html>>. Acesso em: 13-11-2014.

BERGAMINI JUNIOR, Atilio. Voltas em torno de algumas personagens femininas em canções de Chico Buarque. *Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas*, Porto Alegre: UFRGS, vol. 04, n. 01, jan/jun. 2008. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/5827/3431>>. Acesso em: 13-10-2014.

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*. Coleção debates. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BUARQUE, Chico. Olhos nos olhos. In: *Chico Buarque: meus caros amigos*, 1976. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eOp_HFwT7eA>

_____; HIME, Francis. Vai passar. In: *Chico Buarque*, 1984. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45184>>.

CARNALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad.: Aurora Fornoni Berardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 335-340.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013.

GADOTTI, Moacir. *História das ideias pedagógicas*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GAUTHIER, Clermont; TARDIF, Maurice. *A pedagogia: teorias e práticas da Antiguidade aos nossos dias*. Petrópolis: Vozes, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

LYRA, Pedro [Pseudônimo de Pedro Wladimir do Vale Lira]. *Poema e letra-de-música: um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra*. Curitiba: CRV, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

PLATÃO. *A república: parte II*. Trad.: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

RICOEUR, Paul. *Caminos del reconocimiento: tres estudios*. Trad. Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ROCHA, Carlos Eduardo da Silva. *A metafísica na época clássica*. Rio de Janeiro, RJ: PUC-RIO, 2009. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2009/relatorio/ctch/fil/carlos_edu.pdf>. Acesso em: 12-10-2014.

SARAMAGO, Stéphanie. *Nova obra de Gumbrecht debate "presença" e "sentido"*. Entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/jornal/cultura/nova-obra-de>>

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

[gumbrecht-debate-%22presenca%22-e-%22sentido%22-7762.html#.vdspdwdx-s>](#). Acesso: 12/10/2014.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.