

Alusão à morte em produções musicais: Uma análise a partir da sustentabilidade afetiva

Amanda Biasotto
Sonia Regina Vargas Mansano

RESUMO

Partindo da concepção de morte enquanto dimensão essencial da existência e considerando que os modos de concebê-la revelam alguns componentes de subjetivação que circulam em cada momento histórico, a presente pesquisa qualitativa analisou as maneiras como produções musicais brasileiras fazem alusão à morte, evidenciando impactos que ela gera nas subjetividades. Como resultado, foi possível reafirmar a importância da Arte como campo possível para superar o interdito posto sobre a morte, assim como para elaboração dos afetos dela emergentes. Verificou-se a contribuição da noção de sustentabilidade afetiva na interface com as produções artísticas musicais para superação da negação da morte e para a experimentação de outros modos afetivamente sustentáveis de conviver com esse acontecimento. Concluiu-se que a dificuldade de abordar a morte é um desafio enfrentado pela Arte e pela Psicologia Social que pode ser superado à medida que ambas admitem seu caráter inevitável e potente para invenção de novas vidas.

Palavras-chave: morte; arte musical; sustentabilidade afetiva; psicologia

ABSTRACT

Allusion to death in musical productions: An analysis from affective sustainability

Starting from the conception of death as an essential dimension of existence and considering that the ways of conceiving it reveal some components of subjectivation that circulate in each historical moment, the present qualitative research analyzed the ways in which Brazilian musical productions allude to death, highlighting the impacts it generates in subjectivities. As a result, it was possible to reaffirm the importance of Art as a possible field to overcome the interdict placed on death, as well as to elaborate the affections emerging from it. It was verified the contribution of the notion of affective sustainability in the interface with musical artistic productions to overcome the denial of death and for the experimentation of other affectively sustainable ways of living with this event. It was concluded that the difficulty of approaching death is a challenge faced by Art and Social Psychology that can be overcome as both admit its inevitable and potent character for the invention of new lives.

Keywords: death; musical art; affective sustainability; Psychology

Sobre os autores

A. B.
<https://orcid.org/0000-0002-9030-0343>
Universidade Estadual de Londrina
– Londrina – PR
biasotto.amanda@uel.br

S. R. V. M.
<https://orcid.org/0000-0002-4406-8803>
Universidade Estadual de Londrina
– Londrina – PR
mansano@uel.br

Direitos Autorais

Este é um artigo de acesso aberto e pode ser reproduzido livremente, distribuído, transmitido ou modificado, por qualquer pessoa desde que usado sem fins comerciais. O trabalho é disponibilizado sob a licença Creative Commons CC-BY-NC.



“Já sei que a flor da formosura, usura

*Será no fim
dessa jornada, nada.”*

(Gregório de Matos)

A morte e suas vicissitudes têm impactado as relações afetivas ao longo da história, sendo temáticas recorrentes em diversas esferas das Ciências Humanas e das Artes. O poema “Mortal Loucura”, de Gregório de Matos, é uma demonstração desse impacto. A composição data da segunda metade do século XVII, período em que se pode perceber, ainda que de maneira sutil, o início de uma significativa mudança de atitudes sociais diante da morte, que passa a ser exacerbadamente dramatizada e exaltada pelo homem das sociedades ocidentais. Segundo Ariès (1974/2012), esse novo sentido atribuído à morte deve-se às implicações do processo de individualização fomentado pela organização das sociedades modernas.

Como toda produção histórica e social, a experiência da morte – seja como sujeito, seja como observador da morte do outro – ganhou diferentes configurações afetivas. Atendo-se a essa mutação, o presente estudo teve por objetivo fazer uma análise sobre a morte a partir de duas áreas de saber: a Psicologia Social e as Artes, especialmente a musical. Para tanto, o estudo foi dividido em dois momentos. Na parte teórica a morte é apresentada em sua dimensão histórica, recorrendo-se aos estudos de Ariès (1974/2012), Reis (1997) e Elias (1985/2001). Cada um desses estudiosos expressa a morte como uma experiência constitucional do humano, sendo que suas reações cooperam para compreender a organização geral dos valores vigentes em cada momento histórico. A dificuldade de falar sobre a morte bem como as possibilidades de superar esse silêncio são abordadas a partir do conceito de sustentabilidade afetiva, que serve como uma ferramenta conceitual para dar visibilidade ao amplo leque de afetos que o humano experimenta, incluindo aí a finitude.

Sendo a morte ainda hoje considerada um tema difícil de ser abordado no cotidiano relacional, recorreu-se à Arte como um campo que a tematiza de modo livre, poético e direto, apresentando essa experiência como algo natural e inevitável ao vivente. A arte musical, especialmente a brasileira que é foco deste estudo, permite que o tema seja cantado em diferentes contextos, admitindo sua presença em tudo o que é vivo e pulsa. Assim, a segunda parte do estudo selecionou e analisou canções brasileiras que tratam desse tema, apresentando as produções em três eixos: a morte dos outros, a morte dos meus e a própria morte.

Ao final desta trajetória, foi possível mostrar que a conver-

sa livre sobre a morte no cotidiano ainda é afetivamente obstruída e muito marcada por barreiras que não permitem sua alusão como algo inerente ao vivo. Assim, a interface entre Psicologia Social e Arte Musical permite sua abordagem de modo situado, relacional e afetivo com vistas a superar sua negação e experimentar, de modo sustentável, os afetos díspares advindos dessa experiência.

A MORTE EM SUA DIMENSÃO HISTÓRIA E SOCIAL: TRANSFORMAÇÕES

Na obra “História da Morte no Ocidente”, Ariès (1974/2012) recorre à análise de produções artísticas para traçar um panorama histórico das transformações ocorridas na mentalidade ocidental no que diz respeito à finitude da vida desde a Idade Média. Segundo o autor, a Idade Média é composta por séculos de mudanças lentas e quase imperceptíveis sobre a experimentação dos modos de morrer e assistir à morte do outro. A socialização e as noções de coletividade da época são peças-chave para que se possa compreender o que Ariès (1974/2012, p. 31) denominou “morte domesticada”: morria-se em casa, no leito, de maneira simples, na companhia de familiares e da comunidade local.

O sujeito daqueles tempos aceitava sem muitas revoltas ou indignações o fim da vida, rendendo-se ao irremediável. Antes de qualquer coisa, sabia que ia morrer. Sentia que era chegada a hora; não como algo místico, mas como resultado de uma percepção aguçada de si. Dono da própria morte tomava então suas providências, estando à frente de todo o processo. O quarto do moribundo transformava-se em local aberto à visita pública e era de bom grado que se fizessem presentes até mesmo desconhecidos. As tomadas de decisão diante da morte eram direito e dever de quem morria, mas morrer era sobretudo um fenômeno social (Ariès, 1974/2012). Acordado socialmente também era o destino dos cadáveres, enterrados principalmente nos cemitérios das igrejas, que se misturavam à cidade de maneira habitual. A convivência entre a cidade dos vivos e dos mortos mostrava-se bastante harmoniosa, sendo o cemitério utilizado até mesmo como ponto de comércio e socialização.

Instituição central na vida do homem medieval, a igreja católica era quem ditava como seriam vividos os ritos da morte. Vividos, sim, uma vez que, naqueles tempos, morrer era coisa da vida. Diz-se que os sujeitos morriam de maneira cristã, reproduzindo um roteiro secular que passava das lamentações individuais pelas coisas aqui deixadas à absolvição, concedida por eclesiásticos. Mas, apesar da aparente constância, mudanças na organização social e nas premissas do catolicismo foram alterando pouco a pouco o enredo das mortes no mundo ocidental, sobretudo a partir do século XII.

Ariès (1974/2012) considera de fundamental importância a mudança de perspectiva cristã em relação ao juízo final, que previa anteriormente a salvação de todos que cressem em Deus e, posteriormente, passou a responsabilizar os indivíduos e seus atos pela própria salvação. Seja no fim da vida de cada um, seja em um plano religioso ou ainda no quarto onde daria o último suspiro, todos seriam julgados pelas próprias ações. Soma-se a isso a emergência da aversão aos cadáveres e a sua decomposição, substancialmente presente nas artes dos séculos XV e XVI. A decomposição como sinal do fracasso do homem e o apego às coisas terrenas faziam surgir na mentalidade das sociedades ocidentais o medo da morte (Ariès, 1974/2012).

A singularidade da morte também se estendia aos sepulcros. Ainda que tímida e contida, a retomada de práticas como enterrar em covas individuais e cultuar sepulturas, mais comuns nas civilizações antigas, revela o que seria o início da negação do homem diante da morte, assim como o medo de ser esquecido depois dela (Ariès, 1974/2012). Tais práticas indicavam ainda o crescente desejo de preservação permanente de uma propriedade privada: a garantia de vida eterna do ponto de vista do capital.

As mudanças assinaladas reorganizavam lentamente as percepções do homem sobre a experiência da morte. A antiga garantia de salvação dava lugar às incertezas do julgamento, bem como a segurança de ter companhia era substituída pela ideia de morrer sozinho. A morte, antes essencialmente social, tornava-se aos poucos a morte de si, já que “no espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade” (Ariès, 1974/2012, p. 65).

Mais adiante, a partir do século XVIII, os olhos do ocidente voltaram-se para a morte do outro, que passou a ser acentuadamente romantizada. Intensificam-se os cultos às sepulturas e cemitérios como forma de celebrar a memória e a saudade dos que partiam: “vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade, estranha ao começo do cristianismo” (Ariès, 1974/2012, p. 77). Essas práticas, no entanto, não derivam dos valores cristãos. Ariès (1974/2012, p. 84) aponta que “o caráter exaltado e comovente do culto dos mortos não é de origem cristã, mas sim de origem positivista; os católicos filiaram-se a ele em seguida, tendo-o assimilado com tamanha perfeição que logo acreditaram-no nascido entre eles”.

As alterações sofridas na forma de organização e relacionamento familiares também tiveram participação significativa nos novos modos de conceber a morte do outro. As famílias que, historicamente, uniam-se essencialmente por interesses econômicos, passavam a ser formadas por laços afetivos – os

entes são agora de fato queridos. Essa mudança interferiu até mesmo na composição dos testamentos, já que estes expressavam desejos e convicções dos falecidos, coisas que agora eram de conhecimento e preservação da família. O testamento toma então caráter oficial, passando a tratar de bens e finanças (Ariès, 1974/2012).

O percurso da morte no ocidente até aqui apresentado, como se pode perceber, deu-se a passos lentos. Ainda que de grande importância, as mudanças apontadas desenrolavam-se em questão de séculos, ficando evidentes apenas a quem se dispusesse a estudá-las. A efervescência vivida no mundo a partir do século XIX, no entanto, transformou a morte de maneira rápida, assim como a todas as esferas da vida social. Os acontecimentos dos séculos XIX e XX trouxeram o homem ocidental à morte como vivemos hoje: interdita, profissionalizada e desapropriada de quem morre.

É fato que nos últimos tempos o homem perdeu cada vez mais a soberania sobre a própria morte, a princípio para a família e as instituições e, por fim, para a ciência. A medicalização da existência, no seu sentido mais amplo, passou para as mãos dos médicos e outros profissionais da saúde o poder sobre as decisões que antes eram de direito do doente. De acordo com Ariès (1974/2012), a morte agora é:

[...] um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração. (p. 86).

Os esforços da ciência em perpetuar a vida humana, alinhados e movidos pelo capitalismo, empenhado em intensificar a produtividade e o consumo, fazem do cessar da existência algo a ser negado a todo o custo. E é assim que a morte se torna um tabu, sendo afastada do cotidiano do homem ocidental. Mas, apesar dessas intervenções, é impossível negar sua presença, uma vez que entra nos cálculos do sistema produtivo, sendo em alguma medida aproveitada por ele. Exemplo dessa apropriação é que a profissionalização da morte não fica restrita aos setores médicos: estende-se às empresas funerárias, às seguradoras, aos cemitérios particulares e até às floriculturas, para citar apenas alguns exemplos. Apesar de interdita, a morte passou a ser um nicho de mercado.

Essa profissionalização vem atender a necessidades relativamente novas, como a dificuldade dos familiares em lidar com o sofrimento causado pela partida de um ente querido. Terceirizam-se os cuidados e trâmites burocráticos na tentativa de que a morte seja notada o mínimo possível. O luto também não é mais bem visto, já que nestes tempos a felicidade

e a produtividade são obrigações morais. Deve-se sofrer de maneira contida e por tempo limitado, sob a pena de ser considerado doente ou improdutivo (Ariès, 1974/2012).

A socialização da morte também se extinguiu quase que por completo, sendo mantida apenas nos velórios, também eles comerciais, que ganharam uma roupagem silenciosa e cheia de tabus – muito diferentes dos de alguns séculos atrás. Os sujeitos que antes morriam rodeados de pessoas (parentes, vizinhos, conhecidos e amigos) e calor humano morrem agora principalmente em hospitais, de maneira isolada e higienizada.

Os efeitos dessas transformações foram sentidos de maneira bastante específica no Brasil oitocentista, suscitando divergências de opinião que desencadeariam uma revolta popular. A “cemiterada”, como ficou conhecida, ocorreu em 1836 na cidade de Salvador (BA), reunindo populares organizados, sobretudo, pelas irmandades e outros representantes da igreja católica. Munida de paus e pedras, a população protestava contra a proibição dos sepultamentos nas igrejas e a concessão do monopólio dos enterros a uma empresa privada pelo período de trinta anos (Reis, 1997).

Os revoltosos destruíram o recém-construído cemitério Campo Santo, provocando indignação nos que compreendiam a medida tomada pela prefeitura como um passo em direção ao que se considerava avançado. Críticos da época, em sua maioria pertencente à classe médica, definiam a cemiterada como uma “disputa entre a civilização – representada pelo estabelecimento do cemitério – e a barbárie – refletida no comportamento dos que se opuseram a ele” (Reis, 1997, p. 22).

Respalhada nos ideais do higienismo, de origem majoritariamente francesa, a medicina brasileira em desenvolvimento tecia críticas aos costumes populares relacionados à morte. O fortalecimento da visão médica, enquanto norteadora de avanço social, promovia a popularização de regras baseadas em teorias como a dos miasmas, segundo a qual “a decomposição dos cadáveres produzia gases que poluíam o ar, contaminavam os vivos, causavam doenças e epidemias” (Reis, 1997, p. 247). Assim como se convencionara fazer na França, espelho de progresso, era preciso limpar os ares brasileiros e transformar o bárbaro que aqui viva em homem higiênico, à moda europeia.

Assim como os velórios, os cortejos e ritos fúnebres também passaram a ser mal-vistos. Fomentadora dos funerais por séculos, a igreja católica perdia o monopólio dos negócios da morte à medida que cresciam as empresas especializadas em garantir o bem-morrer. Toda uma classe de religiosos e trabalhadores autônomos (padres, arcebispos, membros de irmandades, coveiros, alfaiates de mortalhas, carpinteiros), cuja principal ocupação sempre fora a morte, via passar para as mãos de empresas privadas seu negócio de ouro (Reis, 1997). De acordo com os favoráveis ao processo de cemiterialização,

essa foi a principal motivação das irmandades para se rebelar contra a profissionalização da morte.

Como assinala Reis (1997), além de asséptica e inodora, a morte devia ser também silenciosa. As demonstrações exageradas e barulhentas de sofrimento passaram a ser sinônimo de atraso e barbárie. Na morte higiênica não havia mais lugar para figuras muito populares no Brasil como as carpideiras, mulheres que eram contratadas para chorar e lamentar durante velórios e cortejos. Também passaram a ser reprováveis as grandes aglomerações e festas nas quais se transformavam os funerais, vistas como ambientes de contaminação em massa. A despeito de revoltas e oposições, a morte higiênica se concretizou e as empresas por ela responsáveis se multiplicaram. No ritmo dos países ocidentais desenvolvidos, o Brasil também aprendeu a morrer de maneira civilizada e capitalista.

A postura do sujeito capitalista diante da morte do outro escancara uma tentativa velada de se esquivar da ideia da morte de si. Tendo em vista a ideia de que a morte do outro é uma lembrança da nossa própria morte, Elias (1985/2001) assinala:

[...] a solenidade com que funerais e túmulos são cercados, a ideia de que deve haver silêncio em torno deles, de que se deve falar em voz abafada nos cemitérios para evitar perturbar a paz dos mortos – tudo isso são realmente formas de distanciar os vivos dos mortos, meios de manter à distância uma sensação de ameaça. São os vivos que exigem reverência pelos mortos, e têm suas razões. Essas incluem seu medo da morte e dos mortos; mas muitas vezes também servem como meio de aumentar o poder dos vivos. (p. 24).

O distanciamento ao qual se refere o autor não se restringe apenas aos mortos – estende-se também aos doentes e velhos. À medida que a morte é afastada da civilização, também o são os que se encontram mais próximos dela. A marginalização e o abandono dos velhos e moribundos, fenômeno que configura um problema social, é também uma defesa do homem destes tempos, visto que “a visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte” (Elias, 1985/2001, p. 12). A dificuldade dos sujeitos em se identificar com os moribundos revela uma fragilidade das sociedades contemporâneas, nas quais o individual se sobressai em detrimento do social. Em virtude da individualização, da perda das noções de coletividade e do enfraquecimento dos laços afetivos, as pessoas têm vivido sozinhas os momentos nos quais mais precisariam de afago e calor humano.

A exclusão e a negação de dimensões tão essenciais da existência, como a doença, a velhice e a morte, de acordo com Mansano e Carvalho (2016, p. 710), devem-se ao fato de elas não se enquadrarem nos interesses de produtividade

capitalista. No enredo da fantasia ideal capitalista, o sujeito imortal produziria e consumiria eternamente, em um modo de vida insustentável do ponto de vista da subjetividade e dos recursos naturais.

A morte, na perspectiva histórica aqui apresentada, provoca uma série de afetos por vezes difíceis de serem experimentados, sustentados e elaborados, visto que fazem a potência de vida variar e geram uma série de questionamentos sobre a própria existência. Se a morte precisa ser negada e evitada de maneira tão defensiva na contemporaneidade capitalista, cabe-nos compreender as dificuldades geradas nesse contato bem como as estratégias utilizadas para tentar distanciá-lo o máximo possível, ainda que sua experimentação seja inevitável. Assim, quanto “mais defendidos dos encontros e distantes dos afetos” (Mansano, 2020, p. 7), incluindo aí aqueles ligados à experiência de morte, “menor a abertura e potência para acolher o mundo em suas dimensões mutante e díspar” (p. 7). Daí a constatação de que “é precioso sentir a variação provocada pelos afetos e sustentar a teia multifacetada dos encontros. Encontros e afetos, assim, podem servir como um gatilho para favorecer a invenção de outras maneiras de viver e de se relacionar: consigo, com o outro e com a natureza” (p. 7). Estendemos esse convite à reinvenção da finitude.

Apesar de interdita, silenciada e afastada das conversas cotidianas, a morte não deixou de ser tema recorrente para a Arte, espaço no qual discussões e experimentações difíceis são possíveis. Mais que campo de discussão, a Arte serve como ferramenta de expressão, identificação, compreensão, elaboração e sustentação das tensões da realidade. Lins (1980) afirma:

Que não esteja ao alcance da literatura atingir um nível mimético de representação do horror em sua crise mais extrema - a violência em cifras astronômicas faz calar a arte - não significa, evidentemente, que tensões menores, nem por isso pouco graves, não encontrem na arte em geral um excelente veículo no qual, no terreno da angústia, há por vezes um mimetismo perfeito. (p. 15).

A tematização da morte em produções artísticas populares e acessíveis como a música enfraquece o silêncio lançado sobre essa experiência, trazendo-a para o cotidiano. Tal aproximação abre para um modo de falar e ouvir sobre aquilo que não pode ser dito – seja pelo tabu, seja pela angústia que impossibilita a verbalização por meios tradicionais. A arte como produtora e disseminadora de componentes de subjetivação que circulam no social foi tomada neste estudo como um dos caminhos por meio do qual é possível abordar direta, poética e clinicamente a experiência da morte bem como suas repercussões no cotidiano populacional.

COMO SE CONSTRUIU A PESQUISA EMPÍRICA: TRAJETÓRIA METODOLÓGICA

A fim de identificar e compreender como são elaboradas e apresentadas as concepções subjetivas de morte na esfera musical, priorizou-se a utilização de um método qualitativo. Para Demo (1996, p. 92), essa modalidade de pesquisa tem como intenção “perseguir faces menos formalizáveis dos fenômenos, às quais damos o nome de qualidade”, compreendendo a experiência investigada como um processo contínuo de construção e desconstrução que propicia uma visão real e subjetiva dos acontecimentos. A escolha da metodologia qualitativa justificou-se por se tratar de um tema com caráter subjetivo e profundo, que provoca incômodos e dificuldades em sua abordagem.

Para tanto, decidiu-se dividir a pesquisa em duas fases. Em um primeiro momento, traçou-se um panorama histórico e teórico acerca das concepções de morte ao longo do tempo e suas implicações na produção de subjetividades, tomando como base as obras já citadas de Ariès (1974/2012), de Elias (1985/2001) bem como de Mansano e Carvalho (2016). Em seguida, realizou-se um levantamento de produções artísticas musicais que têm como tema central a morte, sendo selecionados fragmentos das que retratam visões, concepções e/ou implicações subjetivas acerca da experiência da morte. Os dados coletados nas produções musicais atenderam aos seguintes critérios de seleção: 1) Ser uma produção musical de artistas brasileiros; 2) Canções que faziam alusão à morte; e 3) Composições lançadas no período de 1969 a 2019 e que são conhecidas de públicos diversificados. O requisito temporal foi utilizado tendo em vista a importância da memória musical dos ouvintes e sua presença no cotidiano contemporâneo.

As análises das canções e dos fragmentos selecionados deram-se a partir do estudo teórico realizado na primeira fase, destacando-se as possibilidades diretas de abordagem da morte, a superação do tabu que lhe é vinculado bem como a abertura de sustentá-la afetivamente como uma dimensão indissociável da vida.

A MORTE NA ARTE MUSICAL BRASILEIRA

As canções analisadas foram organizadas em três eixos temáticos, sendo eles: 1. A morte dos outros; 2. A morte dos meus; e 3. A própria morte. A análise deu-se a partir do referencial teórico abordado na primeira parte da pesquisa e será apresentada conjuntamente aos fragmentos das canções.

EIXO 1: A MORTE DOS OUTROS

As produções musicais apresentadas nesta categoria têm

em comum o fato de tematizarem a morte de maneira distanciada: seja por meio de reflexões acerca dela enquanto fenômeno social e da existência, seja pela exposição de impressões causadas pela morte de pessoas com as quais não se tem ligação afetiva mais próxima.

A arte, neste caso, reafirma seu papel enquanto estratégia política de enfrentamento do real, como destacado por Lins (1980). Na primeira canção analisada, Siba (2007) faz uso da personificação para atribuir à morte características humanas, transformando-a em uma figura que vaga entre os vivos, sendo temida e reconhecidamente inevitável. Ao fazê-lo, o compositor diminui o distanciamento estabelecido entre o vivo e a morte, trazendo-a para o cotidiano. A melodia e o ritmo assemelham-se aos de uma marchinha tipicamente carnavalesca. A naturalidade com a qual o fenômeno é tratado, assim como a inevitabilidade conferida à personagem, demonstram uma forma de escape ao mecanismo de negação da morte, tal qual esmiuçado por Elias (1985/2001). Vejamos um trecho da canção:

E a morte anda no mundo na forma de um esqueleto

Montando um cavalo preto

Pulando cerca e cancela

Bota a cara na janela

Entra sem ter permissão

Fazendo a subtração dos nomes da lista dela

Com a risada amarela

É uma atriz enxerida, com presença garantida

No fim de toda novela (...)

E a vida é como um “cigarro”

Que o tempo amassa e machuca

E a morte fuma a bituca e apaga a brasa no barro. (Siba, 2007).

Apesar de amplamente conhecida pelos sujeitos como um destino de todos os corpos, a morte não deixa de ser vista como um encontro violento que os decompõe. Essa decomposição, que se dá tanto no sentido literal quanto no que diz respeito à diminuição de potência, como proposto por Deleuze (2002), é também apresentada pelo autor da canção ao relatar os afetos despertados nesse encontro que despotencializa. Nas palavras de Siba (2007), “a morte anda no mundo espa-

lhando ansiedade, angústia, medo, saudade, sem propaganda ou esparro”.

Também aproximada do cotidiano é a morte tal qual retratada na música Construção, de Chico Buarque (1971). O compositor lança mão de um jogo complexo de palavras para representar a confusão desencadeada pela morte de um sujeito anônimo, narrando o último dia de sua vida em diferentes perspectivas. Em todas as versões apresentadas, no entanto, há um final comum: “morreu na contramão atrapalhando o tráfego (...), o público (...), o sábado” (Buarque, 1971). Nota-se que a morte desse anônimo é motivo de incômodo e atrapalha. Em tom de denúncia, a canção revela a ausência de importância conferida à vida e à morte de um operário inscrito na lógica capitalista. Considera-se, neste caso, que a morte é ignorada não somente para evitar a lembrança da própria morte, como proposto por Elias (1985/2001), mas, sobretudo, pela perda de identificação afetiva dos sujeitos entre si, assim como das noções de coletividade e compartilhamento.

Na contramão desse distanciamento, o compositor aproxima a morte do outro da morte de todos os pertencentes a uma classe social, incluindo-se nela e agradecendo de maneira irônica àqueles que têm o direito sobre a vida e a morte – aqueles nas mãos dos quais se concentra o capital. Aqui, a vida e a morte são tão expropriadas dos sujeitos trabalhadores a ponto de deixar entrever que, mesmo morto, o sujeito continua em dívida – até os ritos fúnebres e as forças da natureza são considerados um favor prestado. Acima do capital, somente deus, a quem é conferida a dívida:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir

Por me deixar respirar, por me deixar existir (...)

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir

E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir

E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague. (Buarque, 1971).

A mesma crítica pode ser encontrada na canção intitulada Morte e vida, da Banda Eddie (2015). Destaca-se nela o sentimento de impotência dos sujeitos diante da morte e, principalmente, da autoridade de quem determina quem pode viver ou morrer:

Palavras de desordem

Tentar consertar

São calibres que explodem pra nada mudar

Tem vida quem pode pagar

Uma vida de lá por cima

Esmagando tantas vidas do lado de cá. (Eddie, 2015).

No trecho da canção acima destacado há a construção imagética de uma sociedade verticalizada e discrepante das regras de convívio: localizam-se na parte superior aqueles aos quais é conferido o poder de viver e também de escolher quais vidas podem ser exterminadas. Abaixo deles, ficam os que são subjugados a essa escolha, tendo seus destinos decididos por outros e, de preferência, tendo suas mortes silenciadas. O pertencimento à camada de cima ou de baixo depende da concentração do capital, fator que, em última instância, determina quem vive e quem morre.

A canção “Cabidela”, da banda Seu Pereira e o Coletivo 401 (2012), ilustra a naturalização máxima da morte, descrevendo o cotidiano de pessoas que experimentam uma realidade na qual a morte é tão próxima, recorrente e inevitável que passa a ser considerada pequena diante de questões como a fome, que a antecedem. Morrer, neste caso, é nada além do resultado de uma vida marcada por negligências e vulnerabilidades:

Cheiro de sangue, rastro de bala

Não me abala tanto quanto uma família com fome

Pra matar a fome, o homem mata um leão por dia

Por muito menos mata um homem. (Pereira, 2012).

Uma possível função da arte identificada na canção é descrita por Rolnik (2006, p. 2) como sendo a “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso”. O fechamento para o encontro com o outro e, neste caso específico, com a morte do outro, é essencial para a manutenção da imagem identitária de ser estável e durável que os sujeitos têm de si – imagem essa considerada ideal no presente tempo histórico. Reconhecer-se enquanto ser variante e mortal na contemporaneidade é coisa que escandaliza, como apontado por Mansano e Carvalho (2016). Uma consequência da anestesia à qual se refere Rolnik (2003) é a indiferença em relação à morte de sujeitos desconhecidos: sistematicamente anestesiados, os que aqui ficam não são afetados pela partida dos outros. Cabidela denuncia essa naturalização ao chamar atenção para o fato de que os mortos tornam-se números, rapidamente apagados da memória dos que ficam e dos relatos de jornal:

Agora eu quero que tu diga

O nome de 20 meninas

Que morreram de inanição

Com a boca no bico do peito murcho, cinzento

Pega um caixote, faz um caixão

Enterra na cova do esquecimento. (Pereira, 2012).

O fato de produções sobre a morte de pessoas desconhecidas trazerem denúncias com tanta constância indica uma possível identificação dos compositores e dos ouvintes com os mortos, mesmo na ausência do laço afetivo microsocial. Nas canções analisadas, essa identificação se dá pela consciência da coletividade ou do pertencimento a um mesmo grupo social, no qual e para o qual o conteúdo é cantado e ouvido. Se a morte do outro é uma lembrança da morte de si, quanto mais semelhante a si é o outro, mais vívido é o sentido a ela atribuído e, conseqüentemente, maior o desconforto despertado. A arte parece se apresentar, nesse caso, como estratégia de elaboração, uma denúncia das populações mais vulneráveis e, quem sabe, uma alternativa ao esquecimento sombrio difundido pelo capitalismo que, como visto na introdução, trata a morte como um fenômeno técnico (Ariès, 1974/2012).

EIXO 2: A MORTE DOS MEUS

A fim de analisar os afetos despertados no encontro com a morte aproximada, a presente seção agrupa produções musicais que tematizam a partida de entes queridos. A primeira canção selecionada é uma homenagem de pai para filho. Foi em um guardanapo de papel que Sérgio Bittencourt (1972) escreveu, no dia da morte do pai, os versos cheios de saudade que mais tarde dariam origem à canção intitulada “Naquela mesa”, interpretada por diversos artistas da Música Popular Brasileira (Aranha, 2010). Ao registrar as memórias que carregava consigo da existência do homem que tanto o inspirou, o compositor o eterniza neste mundo, necessidade humana identificada por Ariès (1974/2012). A arte serviu ao filho em sofrimento como instrumento de expressão e elaboração dos afetos tristes despertados pela partida do pai, função sugerida por Lins (1980). As tristezas, nesse caso, dizem respeito àqueles afetos que diminuem a potência vital do corpo, fazendo-o sucumbir em dor, amargura e sofrimento. Vejamos um trecho da canção:

Eu não sabia que doía tanto

Uma mesa num canto

Uma casa e um jardim

Se eu soubesse o quanto dói a vida

Essa dor tão doída não doía assim. (Bittencourt, 1972).

No trecho selecionado, o compositor relata uma consciência recente, aguda e dolorosa da morte enquanto fenômeno da vida; além de parecer acreditar que, se essa consciência fosse anterior, o sofrimento seria menor. É nesse sentido que Mansano e Carvalho (2016), ao delinearem o conceito de sustentabilidade afetiva, denunciam os efeitos do modo de vida das subjetividades produzidas pelo capital, que são anestesiadas e distanciadas de acontecimentos que, apesar de inegavelmente humanos e naturais, são constantemente negados por não corresponderem aos interesses capitalistas. Com isso, os sujeitos tornam-se impotentes para sustentar a variação de afetos intrínsecos à vida. O afastamento da morte do cotidiano parece ter impedido o compositor de conhecer com antecedência uma dor que, justamente por pegar de surpresa, é assim “tão doída”.

Invertem-se os papéis e, na segunda canção analisada, é a mãe quem chora a perda do filho. “Pedaço de mim” é um presente do compositor Chico Buarque (1978) à amiga Zuzu Angel, que teve o filho torturado e assassinado pela ditadura militar brasileira em 1971 (Moraes, 2014). A dor de uma saudade que não cessa é traduzida em palavras intensas que exprimem a violência com a qual o filho foi afastado da mãe. A história da música leva a considerar a importância do gesto de Buarque em relação à Zuzu. O compositor não somente se permitiu abrir para um encontro com afetos tristes despertados pela morte de um filho, como também os traduziu em poesia, oferecendo à amiga a possibilidade de elaborar, acolher, resignificar e partilhar a dor da perda com quem quer que ouça a canção. Além de denunciar a crueldade do governo que a causou, essa atitude revela uma solidariedade presente em relações afetivamente sustentáveis, como propõem Mansano e Carvalho (2016).

Oh, pedaço de mim

Oh, metade arrancada de mim

Leva o vulto teu

Que a saudade é o revés de um parto

A saudade é arrumar o quarto

Do filho que já morreu. (Buarque, 1978).

Diferentemente da saudade constante e latejada de Pedaço de mim, o processo de luto descrito por Luiz Tatit (1997) em “Depois melhora” ilustra a variação de afetos que é inerente à existência, como apontado por Deleuze (2002). A canção des-

creve os movimentos de um corpo que, ora é despotencializado diante da dor da perda, ora se (re)compõe em outros encontros. Até mesmo a melodia da canção, com tons mais graves nos momentos em que fala de tensão e mais agudos nos de felicidade, dá a ideia e a sensação de movimento. Vejamos um trecho que trata da dor:

Sempre que alguém daqui vai embora

Dói bastante, mas depois melhora

E com o tempo vira um sentimento

Que nem sempre aflora, mas que fica na memória

Depois vira um sofrimento. que corrói tudo por dentro

Que penetra no organismo, que devora

Mas depois também melhora. (Tatit, 1997).

Prosseguindo, o autor nos coloca diante de afetos que potencializam os contatos:

E vira então uma força inexplicável

Que deixa todo mundo mais amável

Um pouco é consequência da saudade

Um pouco é que voltou a felicidade

Um pouco é que também já era hora

Um pouco é pra ninguém mais ir embora

Vira uma esperança, cresce de um jeito que a gente até balança

Enfim... Às vezes dói bastante, mas melhora. (Tatit, 1997).

Por convidar o ouvinte ao exercício de experimentar essa variação afetiva, o encontro dos sujeitos com a canção se apresenta como um possível despertar da potência necessária para reinventar a vida e a morte, podendo, assim, produzir sentidos contextualizados para as duas experiências.

Outro modo de lidar com a consciência da morte, como sugere Elias (1985/2001), é a aderência a religiões e outros sistemas de crenças que conferem esperança em uma vida eterna, fator que enreda a próxima canção analisada. “Dona Cila”, de Maria Gadú (2009), foi composta um mês antes da morte da avó, em uma espécie de luto antecipado (Joana, 2011). A avó não teve tempo de ouvir a canção, mas o carinho por ela ex-

pressado pode ser sentido por qualquer um que a escute. O gesto da neta contraria o padrão de afastamento em relação aos doentes, tal como descrito por Elias (1985/2001). A compositora escreveu:

Ó meu pai do céu

Limpe tudo aí

Vai chegar a rainha

Precisando dormir

Quando ela chegar

Tu me faça um favor

Dê um banto a ela, que ela me benze aonde eu for. (Gadú, 2009).

Em contraste com essa antecipação está o luto atrasado vivido por Caetano Veloso (1979), cujo amigo, Torquato Neto, cometeu suicídio muito jovem. Em participação no programa Altas Horas, da Rede Globo de televisão (Ishikawa, 2014), Caetano conta que lamentou ao receber a notícia da morte do amigo, mas não chorou. O sofrimento pela partida veio alguns anos depois, em uma visita do compositor à casa dos pais de Torquato. Ali, depois de tanto tempo, Caetano chorou sua perda, sendo amparado pelo pai do amigo que, sem quase nada dizer, serviu-lhe cajuína e o presenteou com uma rosa colhida no jardim. A forma como foi acolhido em sua dor levou o artista a se haver com o mistério da própria existência. A composição eternizou um momento no qual a beleza do ato de delicadeza do pai de Torquato se sobressaiu à dor e virou poesia.

Existirmos: a que será que se destina?

Pois quando tu me deste a rosa pequenina

Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina

Do menino infeliz não se nos ilumina

Tampouco turva-se a lágrima nordestina

Apenas a matéria vida era tão fina

E éramos olharmo-nos intacta retina

A cajuína cristalina em Teresina. (Veloso, 1979).

Por vezes, a elaboração dos afetos que emergem da morte implica atos simples como o que inspirou a canção e podem envolver a experimentação de um sabor, de uma conversa ou

de uma cor. A tendência de separar tão marcadamente as experiências da vida e da morte de maneira tão defensiva vai, aos poucos, tornando esta última um tabu difícil de ser superado. O que as canções analisadas neste eixo mostram, entretanto, é que sustentar os afetos emergentes dessa experiência, ainda que marcados pela tristeza, pode abrir para outras sensibilidades, encontros e desafios de investir em uma vida intensa e potente.

EIXO 3: A PRÓPRIA MORTE

A primeira produção musical selecionada para este eixo exterioriza a consciência e admissão do autor diante da morte. Sua postura muito difere do mecanismo de negação apontado por Elias (1985/2001) como sendo comum neste momento histórico. Sem esquivas ou outros mecanismos de consolação, o compositor aceita a inevitabilidade de se haver com ela e toma-a para si, reconhecendo que, apesar de detestável, a morte anda a seu lado. "Canto para minha morte", de Raul Seixas (1976), é uma apresentação da ambivalência que a morte lhe desperta e que revela no trecho: "O gosto estranho que eu quero e não desejo mas tenho que encontrar/vem, mas demore a chegar/eu te detesto e amo" (Seixas, 1976). Em entrevista que compõe seu documentário biográfico, o compositor reafirma a ambivalência sinalizada na canção: "o canto para a minha morte é um tango que coloca a morte dentro de dois determinados ângulos (...) tem dois lados da morte, um é 'eu rejeito mas venha, minha filha'; só que venha bonita" (Carvalho, 2012).

A necessidade de preservação de si no mundo material após a morte, preocupação identificada nos ritos de morte e morrer das subjetividades no contexto capitalista, é substituída pela tranquilidade da crença na perpetuação da existência através dos afetos despertados nos que aqui ficam; assim como na transformação da própria matéria. Vejamos a canção:

Oh morte, tu que és tão forte

Que matas o gato, o rato e o homem

Vista-se com a tua mais bela roupa quando vieres me buscar

Que meu corpo seja cremado e que minhas cinzas alimentem a erva

E que a erva alimente outro homem como eu

Porque eu continuarei neste homem

Nos meus filhos, na palavra rude

Que eu disse para alguém que não gostava

E até no uísque que eu não terminei de beber aquela noite. (Seixas, 1976).

Em “Não tenho medo da morte”, Gilberto Gil (2008) trabalha a diferenciação entre a morte e o morrer. Afirma não temer a primeira que, na canção, é tomada como a inexistência do ser. Diante disso, restringe seu temor ao momento da partida, quando ainda existirá vida, consciência, matéria, a dor talvez nunca antes sentida e, portanto, o medo. A morte em si é exposta como coisa simples e natural da vida, digna dos afetos que qualquer outra despedida desperta:

Não tenho medo da morte

Mas medo de morrer, sim

A morte é depois de mim

Mas quem vai morrer sou eu

Terei que morrer vivendo

Sabendo que já me vou. (Gil, 2008).

A naturalidade com a qual o fenômeno é tratado pelo compositor vai ao encontro da visão de morte como dimensão essencial da existência, como assinalado por Guattari e Rolnik (1996). Para os autores, a morte e outras dimensões, como “a dor, a solidão, o silêncio, a relação com o cosmos, com o tempo” (p. 43), são afastadas do cotidiano em virtude da supremacia do capital, uma vez que não se enquadram nos interesses de produtividade que demanda corpos e subjetividades dedicados ao trabalho. Aproximando-se da morte e, desse modo, convidando o ouvinte a também se aproximar, Gil constrói e promove uma aproximação com a vida e a sustentação da variação de afetos:

Coisas naturais da vida

Como comer, caminhar

Morrer de morte matada

Morrer de morte morrida

Quem sabe eu sinto saudade

Como em qualquer despedida. (Gil, 2008).

A terceira canção analisada, intitulada “Quando eu me chamar saudade”, de autoria de Nelson Cavaquinho (1986), é um recado àqueles com os quais se tem relações microssociais e afetivas, ou seja, as pessoas queridas que aqui estão e ficarão. A exaltação do corpo e da memória no pós-morte são desvalorizadas em favor das afetações em vida:

Mas depois que o tempo passar

Sei que ninguém vai se lembrar

Que eu fui embora

Me dê as flores em vida

O carinho, a mão amiga,

Para aliviar meus ais.

Depois que eu me chamar saudade

Não preciso de vaidade

Quero preces e nada mais. (Cavaquinho, 1986).

Ainda que haja um indicativo de crença em vida após a morte, percebido no pedido de preces presente no trecho destacado, não é em função dessa crença ou da necessidade de ser salvo, cerne de muitas religiões, que vive o autor. A existência terrena e as trocas concretas de afeto são colocadas em primeiro lugar.

Ao quebrar o interdito de fala lançado sobre a morte, esmiuçado por Ariès (1974/2012), e trazer à consciência a ideia da própria morte, há muito recalçada, como proposto por Elias (1985/2001), as produções aqui analisadas ratificam a arte enquanto campo possível para toda discussão vital. As canções convidam o ouvinte a acolher e ressignificar a visão de morte enquanto fato a ser defensivamente excluído – visão essa que é incutida nas subjetividades contemporâneas pelos valores do capital, que só tem como horizonte a produção advinda de corpos supostamente vivos e produtivos. Mas em que medida esse modo de existência é mesmo vivo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises que compõem esta pesquisa resultaram da conversação entre a Arte e a Psicologia Social, assim como da reafirmação do compromisso político de ambas em relação aos processos de transformação social. Na semiótica da morte, tanto a Arte quanto a Psicologia apresentam-se como espaços possíveis para discussão, elaboração, acolhimento e sustentação dos afetos emergentes, uma vez que favorecem a quebra do tabu posto sobre a experiência da morte, abordando-a de maneira mais aberta.

A Arte se destaca pelo alcance e pela liberdade. Vestida de samba ou MPB, a temática da morte se alastra pelo cotidiano dos brasileiros, enfraquecendo o interdito sobre ela lançado, ecoando e sendo entoada nos lares, festejos, cortejos e me-

sas de bar. Essa maneira diversa e por vezes suave de abordar o tema cria possibilidades de experimentação, partilha e aproximação das pessoas em torno de um acontecimento do real. A popularidade das canções brasileiras analisadas indica a circulação de alguns componentes de subjetivação comuns a um povo e a um tempo histórico. Aqui e agora, é assim que se concebe a morte. As diferenciações de sua acolhida, entretanto, revelam singularidades, maneiras de perceber e lidar com o acontecimento, as quais são inventadas e apropriadas pelo sujeito. Nota-se que tais apropriações correm de maneira única em cada canção que, ao ser ouvida e cantada, promove novas diferenciações e contatos com a morte.

Nessa imbricação de Arte e Psicologia, esta reafirma seu compromisso de defesa dos direitos humanos e sua participação na luta política pela criação de espaços de experimentação, rotas de fuga do instituído e possibilidades de vidas plurais. A beligerância da Psicologia Social pelo permitir vibrar e sentir em tempos de anestesia vital faz parte do investimento na produção de uma sustentabilidade afetiva. A dissolução da dicotomia estabelecida entre morte e vida, o acolhimento da morte como experiência possível e os esforços direcionados para acolher e sustentar a variação do vivo são exercícios que nos aproximam de uma existência mais sustentável do ponto de vista dos afetos.

Ainda no que diz respeito à Arte, a denúncia por ela feita em relação à política de morte em curso (tão marcadamente presente nas produções analisadas e da qual se ocupa também a Psicologia) instiga a superação da indiferença em relação ao coletivo. Com isso, sensibiliza os corpos para os encontros consigo, com o outro e com a morte de um modo afetivamente sustentável. As produções da Arte em conexão com as análises críticas da Psicologia Social mostram que a necropolítica instalada é, ao mesmo tempo, sintoma e mecanismo de manutenção de um modo de vida insustentável: pessoas morrem pela disputa de forças nas relações de poder e em virtude do capital ou da sua ausência. Isso evidencia a brutalidade mortífera que essa organização socioeconômica coloca em curso, intensificada no contexto pandêmico em que estamos imersos neste momento de nossa história, amplamente ancorado em uma necropolítica (Mbembe, 2020). Afinal, sob o ponto de vista desse sistema, para que uns vivam e tenham acesso às comodidades do capital, outras existências precisam cessar. Será mesmo assim? A Arte em sua interface com a Psicologia Social recusa essa avaliação simplista e predatória da vida humana e não humana.

Cabe, portanto, à Psicologia e a todas as áreas do saber implicadas na construção de um mundo mais vivo e potente questionar: por que ainda existe tanta dificuldade de abordar a morte e problematizar suas afetações? Ao final dessa trajetória, constatamos que tanto a Arte quanto a Psicologia Social

enfrentam essa questão de maneira recorrente e assinalam sua importância na construção de outras formas de viver e sentir as experiências.

FINANCIAMENTO

A pesquisa relatada no manuscrito foi financiada pela bolsa de Iniciação Científica da primeira autora (CNPq) e pela bolsa de Produtividade em Pesquisa da segunda autora (CNPq, Nível 2).

REFERÊNCIAS

- Aranha, I. (2010, Janeiro). Naquela mesa – Sérgio Bittencourt. *Saber Cultural*. <http://www.sabercultural.com/template/musicas/Naquela-Mesa-Sergio-Bittencourt.html>.
- Ariès, P. (2012). *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos dias atuais* (P. V. de Siqueira, Trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1974)
- Bittencourt, S. (1972). Naquela Mesa [Música]. In *Preciso aprender a ser só*; EMI Records Brasil Ltda.
- Buarque, C. (1971). Construção [Música]. In *Construção*; Universal Music Ltda.
- _____. (1978). Pedaco de mim [Música]. In *Chico Buarque*; Universal Music Ltda.
- Carvalho, E. M. W. (Diretor). (2012). *Raul: O início, o fim e o meio (original)* [Filme]. Paramount Pictures; Netflix.
- Cavaquinho, N. (1986). Quando eu me chamar saudade [Música]. In *Nelson Cavaquinho*; BMG BRASIL LTDA.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. (D. Lins, & F. Pascal, Trad.). Escuta.
- Demo, P. (1996). *Educar pela pesquisa*. Campinas: Autores Associados.
- Eddie (2015). Morte e vida [Música]. In *Morte e vida*; Banda Eddie.
- Elias, N. (2001). *A solidão dos moribundos* (P. Dentzien, Trad.). Zahar. (Trabalho original publicado em 1985)
- Gadú, M. (2009). Dona Cila [Música]. In *Maria Gadú*; Som Livre.
- Gil, G. (2008). Não tenho medo da morte [Música]. In *Banda larga cordel*; Warner Music Brasil
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Vozes.
- Ishikawa, A. (2014, 01 Fevereiro). *Caetano conta a história da música "Cajuína – Altas Horas"*. [Vídeo]. Globo Play. <https://globoplay.globo.com/v/3119899/>.
- Joana, L. (2011, 09 Novembro). Dona Cila de Maria Gadú. *Mulheres Cantadas – As mulheres por trás das músicas*. <https://mulherescantadas.wordpress.com/2011/11/09/a-dona-cila-de-maria-gadu/>.

- Lins, R. L. (1980). O conceito de morte na Era da atrocidade. A violência na literatura. *Revista Tempo Brasileiro*, 58, 7-19.
- Mansano, S. R. V., & Carvalho, P. R. (2016). Psicologia, Filosofia e meio ambiente: delineando o conceito de sustentabilidade afetiva. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 16(3), 696-714. <https://doi.org/10.12957/epp.2016.31445>
- Mansano, S. R. V. (2020). Articulações entre sustentabilidade afetiva e noções comuns: primeiros traçados. *Revista de Psicologia da UNESP*, 19(1), 1-14. <https://doi.org/10.5935/1984-9044.20200001>
- Mbembe, A. (2020). *O direito universal à respiração*. N-1 Edições.
- Moraes, R. (2014, 23 Fevereiro). Pedaco de mim com Chico Buarque – recordação. *Blog do Roberto Moraes*. <http://www.robertomoraes.com.br/2014/02/pedaco-de-mim-com-chico-buarque.html>.
- Pereira (2012). Cabidela [Música]. In *Seu Pereira e Coletivo 401*; Rabissaca Records.
- Reis, J. J. (1997). O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In L. F. Alencastro, *História da vida privada no Brasil* (pp. 73-112). Companhia das letras.
- Rolnik, S. (2003). "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>
- _____. (2006). *Geopolítica da cafetinagem*. <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>
- Seixas, R. (1976). Canto para minha morte [Música]. In *Há dez mil anos atrás*; Universal Music Ltda.
- Siba (2007). A velha da capa preta [Música]. In *Siba e a Fuloresta – Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*; Produção independente.
- Tatit, L. (1997). Depois melhora [Música]. In *Felicidade*; Dabliú.
- Veloso, C. (1979) *Cajuína* [Música]. In *Cinema transcendental*; Universal Music Ltda.

Data de Submissão: 20/10/20
Primeira decisão editorial: 01/07/21
Aceite: 18/07/21