

Cadernos Acadêmicos

CONEXÕES LITERÁRIAS



Nº 4 Dezembro de 2023 (ISSN - 2764-8192)



Literatura, religião e democracia

Sumário

Editorial	I
Apresentação	IV
Dossiê	1
A Tópica do Arrebatamento (em Poemas do Século XVI) Jean Pierre Chauvin	2
Entre jangadas de pedras e ilhas desconhecidas: repensando a questão identitária portuguesa a partir da cartografia saramaguiana Maíra Ribeiro Maximiano dos Santos	17
O Paradoxo Bourdieusiano da Submissão Feminina em contos de Mia Couto e Lídia Jorge Rosângela Silveira de Azevedo Leme	37
Vária	60
Alusões e Discurso Metaperformático na Canção “Missão do Cantador” da Banda de Pau e Corda Deusa Mitiko de Gouvêa Hanashiro	61
Programado Pra Morre Nós É: O Guerreiro do Rap e o <i>Sample Verbal</i> Lara Sanches Silva & Pedro Marques Neto	92
Personagens mulheres de Machado de Assis: retrato estilizado de época Marcelo Batista da Silva & André Luiz Barros da Silva	113
Criação	127
Para fazer um poema fofo ou 1 tiro de 12 Fabiano Fernandes Garcez	128



Entrevista	141
Diálogo com Frederico Lourenço Thiago Maerki	142
Resenha	147
A fala: seus silêncios evidenciados Marilia Couto Moratelli	148
Tradução	156
A poesia das paredes de Cecilia Pavón Beatriz Rodrigues Machado Thiago Henrique da Silva	157



Editorial

A revista Cadernos Acadêmicos: conexões literárias chega ao seu quarto número, organizado sob o dossiê “Literatura, religião e democracia”. A relação entre esses três campos pode não parecer tão intrínseca em um primeiro momento, afinal de contas, a partir da segunda metade do século XVIII, houve um esforço quase que coletivo, algumas vezes inconsciente, em considerar a religião como ingrediente descartável no debate político e insignificante ao fazer literário. Tal posicionamento possui raízes nas grandes revoluções, Francesa e Industrial, as quais formataram a concepção de que o mundo laico e tecnicista deveria estar na base de uma sociedade justa, igualitária e democrática. Nessa sociedade, a religião e tudo o que cheirava a incenso deveriam ser combatidos, já que o pensamento religioso, rotulado como ultrapassado, arcaico mesmo, necessitava ficar circunscrito ao ambiente da Igreja, tomado de beatos lunáticos desconectados da realidade externa. No atual cenário, seja no debate político, seja nos estudos acadêmicos, pensar ainda dessa maneira seria desconsiderar um elemento extremamente importante para se ter uma percepção mais clara da realidade que nos cerca. A religião nunca deixou de se fazer presente na política e, muito menos, na literatura. Considerar a intersecção entre cada um desses campos pode ser enriquecedor e revelar nuances antes camufladas por um discurso enviesado e caolho. Nesse sentido, o propósito deste número da Cadernos Acadêmicos foi reunir textos que lançassem luz sobre essa tríade, e a trouxesse à baila por meio de estudos formados por múltiplas tendências e abordagens. Embora nem sempre seja possível a copresença explícita destes três aspectos em um mesmo autor ou obra, a impressão é de que a religião, a literatura e a política estejam presentes orquestrando ideias e enredos.

No século XVII, Padre Antônio Vieira redigiu o “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda” (1683). Nele, os três elementos imbricam-se na formação do todo, que seria impossível sem a presença de cada um deles. Ainda que o termo “literatura” seja estranho a esse período, é na tradição letrada que está calcado o discurso eclesiástico do jesuíta

I



português. Quando do proferimento do sermão, previamente preparado seguindo as mais rigorosas convenções retóricas, o púlpito tornava-se lugar privilegiado para condenar ou exaltar governantes, reis e outras autoridades políticas da época. Nesse sentido, no referido sermão, Vieira dialoga com Deus e o interpela para que fique ao lado dos portugueses na luta contra os holandeses protestantes, apresentados por ele como hereges, inimigos da fé católica. No mesmo século, algo semelhante será visto na poesia de Gregório de Matos e Guerra, cujos poemas satíricos são abundantes em críticas a autoridades suas contemporâneas. Exemplo disso é o seu “À despedida do mau governo que fez este governador”, em que o poeta ironiza o comportamento de um político: “Senhor Antão de Sousa de Meneses, / Quem sobe a alto lugar, que não merece, / Homem sobe, asno vai, burro parece, / Que o subir é desgraça muitas vezes”. Dois séculos depois, “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha, é outro texto a se sustentar por meio da religião, da literatura e da política. Na obra, a figura de Antônio Conselheiro surge como síntese dessa tríade na medida em que é apresentado como líder messiânico-sebastianista e porta-voz de árduas críticas à República recentemente instaurada no Brasil.

“Esaú e Jacó” (1904), romance de Machado de Assis, por sua vez, também evidencia a tríplice relação. Para além da intertextualidade bíblica já presente no título, o conflito entre os dois irmãos pretende construir alegoricamente a transição do Império à República. A rivalidade entre os irmãos Pedro (conservador) e Paulo (liberal) representa um país separado por duas distintas ideologias. A obra machadiana, por sua vez, dialoga com “Dois irmãos” (2000), romance de Milton Hatoum, cujo enredo gira em torno da desavença entre os irmãos gêmeos Yaqub e Omar, em mais uma camada intertextual com o livro sagrado, recuperando também a história de Caim e Abel. Hatoum trata também da ditadura militar e descreve o declínio das cidades flutuantes de Manaus. A obra torna-se, pois, um caleidoscópio movido pela religião, pela política e pela literatura.

Na poesia, “Miserere” (2013), livro saído da pena de Adélia Prado, evoca já em seu título o aspecto religioso da misericórdia, do perdão. Numa série de poemas que recuperam cenas do



cotidiano, Adélia insere o divino: “Ao minuto de gozo do que chamamos Deus, / fazer silêncio ainda é ruído”, escreve a autora em uma das composições.

Seria proveitoso lembrar ainda uma cena de “Triste fim de Policarpo Quaresma” (1915), de Lima Barreto. O patriotismo, inclusive político, de Quaresma o fez idealizar a figura do marechal Floriano Peixoto, Presidente da República. Quando a personagem consegue, de fato, encontrar-se com o presidente, sua decepção torna-se visível por meio da descrição narrativa: “Era vulgar e desoladora [a aparência de Floriano]. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso, parecia não ter nervos”. Floriano não aparentava na realidade o porte físico atlético-militar do presidente idealizado por Policarpo; a verdade mostrava-se oposta aos seus mais sinceros sentimentos patrióticos, aspecto que constrói uma crítica cabal à República. Acusado de traição, a própria República, representada por Peixoto, se encarregará de dar um triste fim a Quaresma.

Por meio das obras aqui supracitadas (uma pequena amostra), nota-se que a relação entre política, religião e literatura não é um fenômeno isolado ou datado de nossa sociedade atual, fruto dos embates políticos acirrados decorrentes de nosso recente processo eleitoral, em que o discurso político-religioso deu o tom a grande parte dos debates. Ao contrário, essa temática se faz presente em cenas cotidianas do século XVII ao XXI, das quais a literatura, por meio de seus diversos gêneros textuais, serve de testemunho e repositório para que o presente não esqueça o passado. Assim, os textos deste número da “Cadernos Acadêmicos” surgem como mais um comprovativo da relação entre cada um destes três elementos e de quão profunda e proveitosa pode ser a análise deles no meio acadêmico.

Desejamos a todas e todos uma excelente e proveitosa leitura!

Jean Pierre Chauvin e Thiago Maerki (Editores)

III



Apresentação

No primeiro semestre de 2023, fomos convidados pelos editores da revista *Cadernos Acadêmicos*, periódico vinculado ao programa de pós-graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da UNIFESP, a propor um dossiê de caráter interdisciplinar que adotasse as práticas letradas e artes literárias como eixo das reflexões e debates.

Durante os meses que se seguiram, recebemos textos que versavam sobre variados temas, que envolviam: a relevância cultural e espiritual da religião; aspectos relativos à lírica amorosa; domínios referentes ao protagonismo feminino; questões subjacentes à discussão sobre a identidade nacional; a importância do engajamento político (em composições musicais); as margens das convenções sociais etc.

O material que ora apresentamos resultou de um rigoroso processo de acolhida, avaliação e devolutiva à colaboração dos pesquisadores que submeteram trabalhos ao periódico. Nos artigos, ensaios, entrevista, resenha e tradução cá reunidos, percebe-se a pertinência das matérias, a relevância das discussões, o empenho das análises. Acreditamos que os textos podem constituir leituras úteis e agradáveis: objetivo maior de quem tem a incumbência de organizar e conduzir um dossiê.

Somos muito gratos aos autores que compartilharam parte de suas descobertas e aos colegas convidados que emitiram pareceres em atenção aos trabalhos submetidos. Agradecemos a Frederico Lourenço pela saborosa entrevista que concedeu, e, finalmente, à equipe responsável pela revista *Cadernos Acadêmicos* – em particular ao Professor Luís Fernando Prado Telles, com que mantivemos intenso diálogo ao longo desse período.

Desejamos que a leitura seja produtiva e estimule o envio de novas colaborações a serem disseminadas no periódico.

Thiago Maerki e Jean Pierre Chauvin

IV



Dossiê: Literatura, religião e democracia



A Tópica do Arrebatamento (em Poemas do Século XVI) The Rapture Topic (Poems of the 16th Century)

Jean Pierre Chauvin¹

*Ergo et res fictae erunt, et sententiae; ficta methodus, et figurata; fictae dictio et interpretatio.*²

(Antonio Lulio, 1558)

[...] *los grandes hombres pocos passos dan sin seguir a los que primero fueron grandes.*³

(Manuel de Faria e Sousa, 1685)

Resumo: Neste ensaio, intenta-se mostrar recorrências da tópica do arrebatamento amoroso em poemas compostos por Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), Garcilaso de la Vega (1503-1536), Luís Vaz de Camões (1524-1580), Fray Luís de León (1527-1591), Antônio Ferreira (1528-1569) e Diogo Bernardes (1530-1594). O segundo objetivo é problematizar a leitura de cunho biográfico desses versos, tendo em vista que a *persona* poética resulta de uma série de lugares-comuns e artifícios selecionados e arranjados pelos poetas.

Palavras-chave: Século XVI, Poesia Lírica, Lugar-Comum.

Abstract: In this essay, we try to show recurrences of the topic concerning amorous rapture in Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), Garcilaso de la Vega (1503-1536), Luís Vaz de Camões (1524-1580), Fray Luís de León (1527-1591), Antônio Ferreira (1528-1569) and Diogo Bernardes (1530-1594) poetry. Secondly, we intend to problematize the biographical reading of these kind of verses, considering that the poetic *persona* results from a sort of commonplaces and various devices selected and arranged by the poets.

Keywords: 16th Century, Lyric Poetry, Commonplace.

¹ Professor Livre-Docente da Escola de Comunicações e Artes (USP), onde pesquisa e leciona *Cultura e Literatura Brasileira*. Credenciado no programa de pós-graduação em Letras da EFLCH (UNIFESP). Orcid: <https://orcid.org/0001-9514-109X>. E-mail: jpchauvin@unifesp.br

² “Portanto, as coisas serão falsas, assim como os pensamentos; falso o método e o figurado; falsas a dicção e a interpretação” (tradução livre).

³ “Poucos passos darão os grandes homens, sem seguir os que foram maiores antes”.



1. Lugar-Comum

A despeito do que herdamos (ou destruímos) em cinco mil anos de civilização, é curioso haver quem persista a ler e interpretar poesia segundo a premissa de que ela nasce, cresce, reproduz-se e morre, virtuosa ou viciosamente, em analogia com a eticidade e a integridade de um ser vivo. Disso decorre a ideia frequente de que o poema lírico, tido como produto subjetivo e único fruto de um espécime humano, *o poeta*, deva corresponder necessariamente ao caráter da pessoa empírica⁴, como se o texto expressasse verdades particulares insofismáveis – seja ele um autor contemporâneo de Píndaro, Dante Alighieri ou Arnaldo Antunes.

Seria oportuno recordar que esse modo personalista, senão individualizado, de conceber os *poetas* (como seres íntegros e apaixonados) e *seus* versos (como produtos íntimos e verdadeiros) ganhou maior adesão a partir do século XVIII, com o advento do Romantismo na Europa. Para contornar eventuais controvérsias, neste ensaio comentam-se poemas da espécie soneto, compostos segundo os preceitos, modelos e lugares-comuns⁵ que orientavam a feitura do *gênero* lírico. Procedida a análise e a comparação dos textos, pretende-se sugerir a recorrência de certos temas e artifícios na poesia ibérica que circulou durante o século XVI.

Atribuídos respectivamente a Francisco Sá de Miranda, Garcilaso de la Vega, Luís Vaz de Camões, Fray Luís de León, Antônio Ferreira e Diogo Bernardes, os poemas cá reunidos aportam a voz de uma *persona* poética que simula desconcerto, perturbação, tormento, desajuste: o enunciador está comovido frente ao objeto de sua

⁴ “[...] mesmo quando sabemos que um poeta utiliza em sua obra experiências que viveu, esse material será elaborado em uma estrutura retórica que o transformará. Ego num texto literário não é o autor, mas algo que resulta de uma série de fatores, inclusive a tradição genérica e a cadeia discursiva em que o texto se situa, esteja seu autor consciente disso ou não” (VASCONCELLOS, 2016, 36).

⁵ “Nenhuma noção iluminista. E romântica de ‘contínuo temporal’, ‘evolução’, ‘progresso’, ‘ruptura’, ‘originalidade’. Nenhum ‘eu’ romântico como expressão psicológica de fragmentos da subjetividade estilizada nas delícias da livre-concorrência. Mas ‘tipos’, como Eneias, e ‘indivíduos’ como Temístocles, que falam e agem inventados com lugares-comuns de pessoa e *éthe* e *páthe*, caracteres e afetos, dos gêneros em que recebem forma pela ‘emulação.’” (HANSEN, 2013, p. 15).



afeição, e transfere para a personagem a responsabilidade pelo estado dicotômico em que se encontra. Não se pretende adivinhar as intenções dos poetas, nem escavar sensações pessoais, tampouco descobrir versos originais ou inovadores⁶; mas examinar pontos de contato entre os textos cá reunidos e o provável diálogo com a tradição anterior⁷.

Sob essa perspectiva, é conveniente recordar que, de Homero aos poetas árcades, a arte do verso presumia o uso de tópicas⁸, como forma de cada poeta imitar, quando não emular, *auctoritates*. Lembremos, com Francisco Achcar (1994, p. 29), que “é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional”.

Analogamente à arte retórica, poderíamos recordar, com João Adolfo Hansen (2012, p. 160), que “O uso do lugar-comum como molde era comum, como repetição partilhada coletivamente; mas a repetição não era mecânica como a do clichê na impressão”; porém, “uma variação elocutiva feita como emulação de discursos que já tinham usado os lugares que eram repetidos na nova situação”. Assinalado o papel central dos lugares-comuns em poesia, tomemos primeiro contato com os textos, tendo em vista detectar neles o emprego de expedientes que os filiam ao mesmo gênero, matéria, repertório e estilo.

⁶ Nos estudos em geral, percebe-se que “os pesquisadores partem, quase sempre, de uma concepção pós-romântica de um sujeito-poeta original, com características psicológico-estilísticas individuais, e cujos textos devem ser identificados e autenticados. Essa busca pela autoria correta ou pela lição autêntica de um poema se mostra, na maior parte das vezes, pouco produtiva e bastante questionável” (LACHAT, 2018, p. 51).

⁷ Para citar apenas um poeta evocado por todos os poetas relacionados neste artigo, leiam-se os dois tercetos do soneto CIV, de Petrarca (*Pace non trovo, e non ho da far guerra*): “Veggio senza occhi, e non ho lingua e grido; / e bramo di perir, e chieggo aita; ed ho in odio me stesso, ed amo altrui; / Pascomi di dolor, piangendo rido; / igualmente mi spiace morte e vita; / in questo stato son, donna, per voi” (PETRARCA, 2014, p. 240).

⁸ “Tópicos são opiniões de aceitação geral, acerca de qualquer problema que se apresente diante de nós” (Aristóteles, *Tópicos* 100a 19-20 – ed. 2005, p. 347). “*Locus communis est oratio quae bona aut mala alicui rei aut personae existentia amplificat*” (Torres, 2003, p. 214). Lugar comum é o texto que aumenta os aspectos positivos ou negativos encontrados nas coisas ou nas pessoas.



O método consistirá em comparar essas amostras textuais, detectando nelas o uso de ingredientes relativos à epifania amorosa. Anotados os versos, procedamos à sua análise e proponhamos modos de interpretá-los.

2. Tópica do Arrebatamento

Dos cinco sentidos que se atribuem ao homem, é esperado que, em poesia lírica, a supremacia esteja a cargo da visão. Ora as *personae* poéticas (1) descrevem os olhos luminosos de alguém; (2) ora comunicam os efeitos produzidos pela imagem que os *próprios* olhos captaram. Será investigada essa segunda acepção do olhar, considerando-se que, durante o século XVI, eram numerosos os versos que simulavam afetos despertados no enunciador graças à contemplação do objeto amoroso⁹.

Ao compor aqueles textos, os poetas arquitetavam modos de ver, perceber e descrever as figuras-alvo, sugerindo vínculos imediatos entre a visão da personagem/amada e a mudança de ânimo do enunciador/amante. Isso acontecia porque a visão, em analogia com o paladar, o olfato e à audição, permite captar vários aspectos simultaneamente. Por isso, o olhar da *persona* poética lírica é essencial na representação da desordem dos afetos – sintoma do desconcerto do *eu* (ficcional) consigo mesmo.

Como se sabe, os olhos eram centrais na poesia amorosa, desde a Antiguidade greco-latina, e costumavam ser descritos como órgãos que permitiam a ascese – ou seja, facultavam a comunicação imediata entre a matéria e o espírito, quase sempre afetando o humor e o juízo do enunciador. Poderíamos denominar essa mudança

⁹ “Olho. Preciosa e mimosa parte do corpo humano, instrumento da vista, espelho dos afetos da alma, Sol do microcosmo [...]” (BLUTEAU, 1728, v. 6, p. 59).



súbita no estado racional/emocional da *persona* lírica como tópica do arrebatamento. Observemos alguns exemplos, com o fito de melhor ilustrá-lo.

1. Francisco de Sá de Miranda (2021, p. 167)

[Soneto sem Título]

Quando eu senhora em vós os olhos ponho.
E vejo o que não vi nunca, nem cri
Que houvesse cá, recolhe-se a alma a si,
E vou tresvaliando como em sonho.

Isto passado, quando me deponho,
E me quero afirmar se foi assi,
Pasmado, e duvidoso do que vi,
M'espanto às vezes, outras m'avergonho.

Que tornado ante vós senhora tal,
Quando m'era mister tant'outr'ajuda,
De que me valerei, se alma não val?

Esperando por ela que me acuda,
E não me acode, está cuidando em al,
Afronta o coração, a língua é muda.

2. Garcilaso de la Vega (2021, p. 82)

Soneto XVIII

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
com su mirar es de sentido fuera,

¿de dó viene uma cosa que, si fuera
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?

Y es que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;

mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado



cujárise me la sangre por las venas.

3. Luís Vaz de Camões (2008, p. 299)

Soneto XCI

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio;
O mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto;
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando;
Numa hora acho mil anos; e é de jeito
Que em mil anos não possa achar uma hora.

Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

4. Fray Luís de León (2000, p. 135)

[Soneto sem Título]

Alargo enfermo el paso, y vuelvo, cuanto
alargo el paso, atrás el pensamiento;
no vuelvo, que antes siempre miro atento
la causa de mi gozo y de mi llanto.

Allí estoy firme y quedo, mas en tanto
llevado del contrario movimiento,
cual hace el extendido en el tormento,
padezco fiero mal, fiero quebranto.

En partes, pues, diversas dividida
el alma, por huir tan cruda pena,
desea dar ya al suelo estos despojos.

Gime, suspira y llora dividida,
y en medio del llorar sólo esto suena:
— ¿Cuándo volveré, Nise, a ver tus ojos?



5. Antônio Ferreira (2008, p. 52)

Soneto VIII

S'erra minh' alma em contemplar-vos tanto-,
e estes meus olhos tristes em vos ver;
s'erra meu amor grande em não querer
crer que outra cousa há i de mor espanto;

s'erra meu esprito em levantar seu canto
em vós e em vosso nome só escrever;
s'erra minha vida em assi viver
por vós continuamente em dor, e pranto;

s'erra minha esperança em se enganar
já tantas vezes e, assi enganada,
tomar-se a seus enganos conhecidos;

s'erra meu bom desejo em confiar
que algir hora serão meus males cridos: –
vós em meus erros só sereis culpada.

6. Diogo Bernardes (1985, p. 62)

Soneto XIV

Se cuido de perdido, não vos ver
Por ver s'abranda a dor do meu cuidado,
Bem podeis crer que fico envergonhado
De cuidar cousa que não pode ser.

E vingo-me de mim sem entender
Que nosso desamor é o culpado,
Mas é razão que seja castigado,
Quem cuidar que sem vós pode viver.

Que parte pode achar onde respire
Aquele que não vir essa beleza
Com quem Amor as forças acrescenta?

Em vão chore por vós, em vão suspire,
Cresça quanto quiser vossa crueza,
Que deixar de vos ver mais m'atormenta.



No “Soneto” de Francisco de Sá de Miranda (1), a *persona* poética contrapõe dois momentos: um situado no instante presente, por intermédio dos sonhos, devido ao fato de ter colocado “os seus olhos na senhora”; o outro, localizado no passado, onde imperam o “espanto” e a “dúvida”, que brotam da empiria. Frente à oscilação entre os dois estados emocionais, a depender do momento em que o enunciador se encontra, inutilmente ele pede ajuda à própria alma.

Já o “Soneto XVIII”, de Garcilaso de la Vega (2), problematiza o contraste entre os domínios da razão e do sentido. A exemplo do poema anterior, trata-se de descrever dois estados de alma, alternados em acordo com a distância que a *persona* poética mantém em relação à amada: de longe, o espírito se inflama; de perto, sente-se regelar o sangue, o que permitiria evocar o dualismo entre o mundo sensível e o mundo inteligível, descrito por Platão na *República*.

Algo bastante similar acontece no “Soneto XCI”, de Luís de Camões (3), em que a *persona* poética anuncia a oscilação entre estados de ânimo. Novamente, as alterações relativas à dimensão temporal (“Agora espero, agora desconfio / Agora desvario, agora acerto”) se casam à ambivalência emocional – o que reforça o império da incerteza, representado na alternância entre choro e riso, calor e frio, concretude e abstração. Esses e outros elementos são sintetizados na fórmula “fogo” (símile da alma inflamada) *versus* “rio” (lágrimas que brotam da vista).

No “Soneto” de Luís de León (4), verificam-se vínculos entre o deslocamento espacial e o estado emocional do enunciador: “Allí estoy firme y quedo, mas en tanto / llevado del contrario movimiento / cual hace el extendido en tormento, / padezco fiero mal, fiero quebranto”. Em meio aos movimentos contrários, o enunciador se pergunta, no último verso, quando reverá Nise. Obviamente, Nise não corresponde à uma mulher de carne e osso, assim como a voz que enuncia o poema não ultrapassa a esfera da figuração do *ego* ficcional, fruto da arte, e portanto, da técnica poética.



A seu turno, o “Soneto VIII”, de Antônio Ferreira (5), tematiza a contradição embutida no par visão *versus* tristeza, como se nota em alguns versos do poema. “Alma”, “espírito”, “esperança”, “vida” e “bom desejo” são convocados pelo enunciador, que atribui à mulher de papel, objeto da contemplação que o entristece, os males decorrentes do afeto não correspondido que por ela nutre.

Matéria e recursos semelhantes enformam o “Soneto XIV”, de Diogo Bernardes (6), em que o enunciador anuncia que ver a amada aumenta seu tormento; em contrapartida, não vê-la abranda a dor maior. Mais uma vez, os contrastes funcionam adequadamente, como sugere a ideia (embutida no primeiro quarteto) de que não é possível respirar sem ver.

Em todos os poemas, sugere-se que o sentimento ambivalente das *personae* poéticas passa pela visão de perto ou de longe; pela contraposição entre o plano onírico e a dimensão empírica; pela alternância de estados, a depender do momento. Dizendo-o em uma palavra: a tópica do arrebatamento traduz o mundo instável subjacente à (des)ordem dos afetos. A questão é investigar em que medida a incerteza dos enunciadores guardaria relação com elementos relativos a fatores que extrapolam a atmosfera emocional.

3. Humor, Amor

É produtivo lembrarmos que, no século XVI, ainda vigoravam discussões em torno da teoria dos humores, legada por Hipócrates (V a.C.) e revisitada por Galeno (II d.C.)¹⁰. Em uma passagem de “Da Doença Sagrada”, o médico grego sugeria a necessidade de que:

¹⁰ “Na obra *De temperamentis*, Galeno relacionava a mistura dos humores ao caráter. [...] o médico de Pérgamo considerou a existência de nove possíveis tipos de temperamento, resultantes da mistura qualitativa dos humores. O primeiro seria o ideal, no qual as qualidades estariam bem equilibradas. Havia quatro nas quais prevaleceria uma das qualidades (quente, frio, seco e úmido); e quatro outros



[...] os homens saibam que nossos prazeres, nossas alegrias, risos e brincadeiras não provêm de coisa alguma[,] senão dali (isto é, do cérebro), assim como os sofrimentos, as aflições, os dissabores e os prantos. E, sobretudo, através dele, pensamos, compreendemos, vemos, ouvimos e reconhecemos o que é feio e o que é belo, o que é ruim e o que é bom, o que é agradável e o que é desagradável, tanto distinguindo as coisas conforme o costume, quanto sentindo-as conforme o que for conveniente (CAIRUS, 2005, p. 76).

Ainda que Hipócrates priorizasse o aspecto orgânico, digamos fisiológico, das afecções, seu diagnóstico é digno de interesse porque filia as sensações, nascidas ou não “na alma” (como lemos nos poemas) à decodificação, ou seja, atribuía causas racionais às paixões. Ademais, recorde-se que nos sonetos aqui reunidos os poetas mobilizaram elementos vinculados à teoria dos quatro elementos, de Empédocles, fator que permite estabelecer diálogo com a teoria dos quatro humores, como assinala Joffre Marcondes de Rezende (2009, p. 50): “os filósofos gregos da escola pitagórica” imaginaram “o universo formado por quatro elementos: terra, ar, fogo e água, dotados de quatro qualidades, opostas aos pares: quente e frio, seco e úmido”. Desse modo,

A transposição da estrutura quaternária universal para o campo da biologia deu origem à concepção dos quatro humores do corpo humano. O conceito de humor (*khymós*, em grego), na escola hipocrática, era de uma substância existente no organismo, necessária à manutenção da vida e da saúde.

Torna-se inevitável evocarmos o teor de alguns versos que associam o fogo à alma e o rio à lágrima, como lemos no soneto camoniano (3); o coração afrontado e o emudecimento da *persona* lírica, no poema de Francisco de Sá de Miranda (1); o fato de a mera visão da mulher inflamar e conquistar (ou gelar, se vista de mais perto), como afirma o enunciador do soneto de Garcilaso de la Vega (2); a causa do gozo ou do pranto, denunciada por Luís de León (4); o embate entre a dor (simbolizada pelo pranto) e a esperança enganada, figurado por Antônio Ferreira (5); o choro como mal necessário, como defende a *persona* poética a que Diogo Bernardes deu voz (6): “Em

nos quais as qualidades predominantes apareceriam em duplas de quente e úmido, quente e seco, frio e seco ou frio e úmido” (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p. 13).



vão chore por vós, em vão suspire, / Cresça quanto quiser vossa crueza, / Que deixar de vos ver mais m'atormenta”.

Cumpra lembrar que a teoria dos humores¹¹ estimava a mistura balanceada dos elementos (sangue, fleuma, bile amarela e bile negra)¹², o que resultaria no temperamento mais estável. Repare-se que, nos seis sonetos, os enunciadores se referem à incerteza, à instabilidade, à mutabilidade dos ânimos correspondente à oscilação dos afetos, em possível alusão àquela doutrina. Curiosamente, no segundo capítulo do livro primeiro de seu tratado, Galeno (2020, p. 18) reproduz o consenso médico de que “a umidade não pode subsistir onde abunda o calor, nem a secura onde abunda o frio”.

Embora não estejamos no domínio da retórica, a poesia também persuade, graças à obediência ao verossímil. Repare-se que o fato de os poemas reproduzirem oscilação do “estado” recupera a antiga hipótese de que o temperamento que concilia contrários não é firme, mas inconstante. Nesse sentido, em vez de ler os sonetos como manifestações espontâneas e imediatas dos poetas, como se fossem desprovidos de qualquer filtro, ponderação, técnica ou artifício – será mais produtivo interpretá-los como representação decorosa dos afetos, ou seja, dos sentimentos que afetam as *personae* líricas que os enunciam.

¹¹ “Segundo a doutrina dos quatro humores, o sangue é armazenado no fígado e levado ao coração, onde se aquece, sendo considerado quente e úmido; a fleuma, que compreende todas as secreções mucosas, provém do cérebro e é fria e úmida por natureza; a bile amarela é secretada pelo fígado e é quente e seca, enquanto a bile negra é produzida no baço e no estômago e é de natureza fria e seca” (REZENDE, 2009, p. 51).

¹² “A conotação original da palavra ‘humor’, durante a Antiguidade greco-romana, era de alguma coisa úmida, relacionada a um líquido ou fluido. A palavra latina ‘humore’ significa bebida, líquido corporal ou líquido de qualquer espécie. Gradualmente a palavra ‘humor’ passou a indicar uma disposição de espírito, determinada a partir da distribuição e quantidade dos humores do corpo humano. Uma pessoa bem-humorada seria aquela que tivesse bons humores (bons líquidos) em seu interior. A teoria humoral [pressupõe] a ideia de que a saúde está relacionada ao equilíbrio dos humores corporais, ou seja, que eles estejam nas quantidades certas e nos lugares corretos” (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p. 10).



Parece aceitável propor que os poemas relacionados combinam aspectos oriundos da doutrina dos humores com os lugares-comuns da doutrina poética, mesmo porque:

A ideia de que saúde e doença estão relacionadas ao equilíbrio dos humores, que suas combinações ocasionam os temperamentos, relações entre o caráter do homem, temperamento, aparência física e afetos esteve presente na medicina oriental muito além do século XV. Relações entre paixões da alma (afetos) e temperamentos aparecem não apenas na Idade Média em São Tomas de Aquino como continuam presentes no início da Idade Moderna nas obras dos jesuítas, no século XVII em Acquaviva e Antônio Vieira e persistiu nos regimes médicos do século XVIII como o de Francisco da Fonseca Henriquez, por exemplo. A noção de temperamento foi aplicada tanto neste século como no anterior para compreender as relações afetivas. Ainda no século XIX aparece a mesma terminologia e a ideia de a saúde estar relacionada ao equilíbrio na obra de Steiner (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p. 20).

Claro esteja: não se está a sugerir que a doutrina dos humores explique, por si só, a debilidade da alma, como sugerem os poemas aqui analisados. Por outro lado, não podemos nos furtar à discussão sobre o caráter ficcional da poesia, arte afinada com os modelos legados por *auctoritates*, já que seria anacrônico, e tributário do romantismo setecentista, atribuir “a concepção de uma poesia lírica amorosa centrada na expressão subjetiva do poeta”, como alerta Marcelo Lachat (2014, p. 29) – para quem seria “mais pertinente tentar buscar na própria *res literaria*”, os “elementos que nos permitam vislumbrar como era compreendida a poesia lírica”¹³.

Lachat (2014, p. 37, 38 e 39) recorda ainda que, em tratados italianos que circularam entre os séculos XVI e XVII, preceituava-se que “o deleite é a causa final da poesia”. Para despertá-lo nos leitores, era conveniente que o poeta produzisse maravilhamento, ou seja, engrandecesse as coisas narradas: “o deleite seria o fim com relação ao imitar e no que diz respeito ao purgar os ânimos, ele seria o meio”. No

¹³ Ao analisar o poema “Amoroso desdém num belo agrado”, atribuído a Antônio Barbosa Bacelar, o estudioso observa que, “muitas outras composições ecoam a obra lírica dita de Camões, que foi um dos mais importantes modelos para os poetas seiscentistas portugueses, funcionando como uma *auctoritas* quinhentista tanto da poesia épica quanto da lírica. Essa proximidade dos poemas amorosos atribuídos a Bacelar com aqueles que circulam sob a autoridade do ‘Camões Lírico’ não é uma questão de personalidade, de estilo ou de inspiração, mas sim de um procedimento retórico-poético pelo qual se pauta a poesia seiscentista: a imitação” (LACHAT, 2014, p. 33).



Tratatto della poesia lírica, Torelli sugeriria que “a poesia tem uma finalidade universal: reduzir os afetos à mediocridade, purgando o excesso das paixões, conforme Aristóteles, e unir as partes discordantes da alma para reconduzi-la a Deus, segundo Platão”.

Retomemos os poemas aqui transcritos com o fim de procurar neles a representação dos afetos extremos, enunciados pelas *personae* líricas. Como se disse, os seis poetas privilegiam a visão como sentido capaz de transmitir maior imediatez entre a percepção do objeto amoroso e os efeitos (instantâneos) provocados no observador/enunciador, que, repita-se, não se deve confundir com o poeta, a pessoa empírica. Isso porque “Uma primeira particularidade da lírica é ser ela uma imitação de afetos e costumes, e não de ações, como a cômica, a trágica e a épica” (TORELLI *Apud* LACHAT, 2014, p. 41).

É emblemático que, no “Soneto” (sem título), de Francisco de Sá de Miranda (1), bem como no “Soneto XVIII”, de Garcilaso de la Vega (2), e no “Soneto VIII”, de Antônio Ferreira (5), os versos problematizem as margens da crença. O enunciador criado por Ferreira questiona “s’erra meu amor grande em não querer / crer que outra cousa há i de mor espanto” que a alma contemplar o objeto amoroso. A *persona* lírica inventada por Garcilaso pergunta “de onde vem uma coisa que, se fosse / menos vezes provada e vista por” si, “nem mesmo o sentido nela acreditaria”. Na primeira estrofe do soneto de Sá de Miranda, narra-se a visão de coisas inéditas e em que o enunciador não depositara crédito.

O amor figurado nos seis sonetos arrebatava, ou seja, espicaça os sentidos e suspende o juízo da *persona* lírica. É provável que um dos propósitos dos poetas fosse deleitar os leitores, especialmente aqueles capazes de detectar nos versos reverberações de *auctoritates* tais como Píndaro, Horácio e Petrarca. Também é possível que Sá de Miranda, Garcilaso, Camões, Luís de Léon, Ferreira e Bernardes



pretendessem mover a paixão de ouvintes, dado o potencial sedutor do poema, a fundir teor e sonoridade característicos.

Em suma, os poemas figuram o deslumbramento do enunciador, que tanto mais ressentido e sofre, à proporção que (re)vê a criatura que ama. Reiterando-se a premissa de que poesia é artifício, nesses e em incontáveis poemas líricos quinhentistas, os expedientes que asseguravam verossimilhança tinham primazia sobre a eventual transposição versificada de experiências “pessoais”, supostamente “únicas” porque expressassem “verdades particulares”.

4. Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ARISTÓTELES. *Tópicos*. In: *Órganon*. Trad. Edson Bini. Bauru: Edipro, 2005.

BERNARDES, Diogo. *Rimas Várias, Flores do Lima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português & Latino*, v. 6. Lisboa..., 1712-1728. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/> - Acesso em 22 de setembro de 2023.

CAIRUS, Henrique F. Da Doença Sagrada. In: CAIRUS, H. F.; RIBEIRO JR., W.A. *Textos Hipocráticos: o doente, o médico e a doença* [on line]. Rio de JANEIRO: Editora Fiocruz, 2005, p. 61-90.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GALENO, Cláudio. *Os Temperamentos*. Trad. Veríssimo Anagnostopoulos. Campinas: Auster, 2020.



HANSEN, João Adolfo. Lugar-Comum. In: MUHANA, Adma *et al* (orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume/IEB, 2012, p. 159-177.

HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

LACHAT, Marcelo. Saudades de Lídia e Armido, *poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição*. São Paulo: Alameda, 2018.

LACHAT, Marcelo. A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia que deleita e ensina. *Floema*, Ano VIII, n. 10, p. 27-64, 2014.

LÉON, Fray Luís de. “Alargo enfermo el paso, y vuelvo, cuanto”. In: HORTA, Anderson Braga; VIANNA, Fernando Mendes; RIVERA, José Jeronymo (orgs.). *Poetas del Siglo de Oro Español*. Madrid: Embajada de España, 2000, p. 135.

MARTINS, Lilian Al-Chuyer Pereira; SILVA, Paulo José Carvalho da; MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. A Teoria dos Temperamentos: do *corpus hippocraticum* ao século XIX. *Memorandum*, 14, p. 9-24, 2008 – Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf> - Acesso em 22 de setembro de 2023.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Trad. José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

REZENDE, Joffre Marcondes de. *À sombra do plátano: crônicas de história da medicina – “Dos quatro humores às quatro bases”*. São Paulo: Editora Unifesp, 2009, p. 49-53. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635-05.pdf> - Acesso em 22 de setembro de 2023.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obra Completa*. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

TORRES, Alfonso de. “De Loco Communi”. In: *Ejercicios de Retórica*. Trad. Violeta Pérez Custodio. Madrid: Alcañiz, 2003, p. 214.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VEGA, Garcilaso de la. *Poesia Completa*. Trad. José Bento. Porto: Assírio & Alvim, 2021.



Entre jangadas de pedras e ilhas desconhecidas: repensando a questão identitária portuguesa a partir da cartografia saramaguiana

Maíra Ribeiro Maximiano dos Santos¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo construir relações entre duas obras de José Saramago inseridas no *topos* da navegação, tão caro à literatura portuguesa: *A Jangada de Pedra* e *O Conto da ilha Desconhecida*, e, navegando na abordagem crítica da história lusitana (tendo como referenciais teóricos Eduardo Lourenço e Boaventura de Souza Santos), observar as possibilidades que emergem ao se estabelecer, pelas vias da literatura, uma nova cartografia como resposta à questão identitária portuguesa.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; José Saramago; Literatura contemporânea; Identidade, História.

ABSTRACT

This article aims to build relationships between two works by José Saramago inserted in the *topos* of navigation, so dear to Portuguese literature: *A Jangada de Pedra* and *O Conto da Ilha Desconhecida*, and, navigating in the critical approach of Lusitanian history (having as theoretical references Eduardo Lourenço and Boaventura de Souza Santos), to observe the possibilities that emerge when establishing, through literature, a new cartography as an answer to the Portuguese identity question.

Keywords: Portuguese Literature; José Saramago; Contemporary Literature; Identity, History.

1 Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). ORCID:0000-0002-1065-306X Email: maira.maximiano@gmail.com



1. Introdução

"[...] pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutível disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele. E acontece." (SARAMAGO, 2006, p.17)

Em *Um Falcão no Punho*, Maria Gabriela Llansol diz: "Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável." (LLANSOL, 1988, p.2)

Incontornável na literatura portuguesa, a água² é o símbolo responsável pela condição paradoxal na qual está construída a imagem luminosa e obscura de Portugal. Ao mesmo tempo em que o ato de se lançar ao mar foi um feito prodigioso e glorioso, não há como não demarcar os danos irreparáveis decorrentes das navegações e de toda história construída a partir delas. Para entender o presente, portanto, é necessário pontuar as falhas, revelar o obscurantismo muitas vezes latente, e apontar para um possível futuro que não seja um desdobramento do desejo imperial justificado por uma predileção divina.

Ao pensar na necessidade da construção de uma autoimagem lúcida de Portugal de seu tempo, José Saramago propõe desatar o nó a partir do próprio nó, revisitando as origens do passado dito esplendoroso para dar a ele outros rumos. Sendo a viagem marítima a matriz do percurso identitário português, é a partir dela que o autor irá propor novas alternativas para repensar a posição do seu país na contemporaneidade. O presente artigo, então, tem como objetivo construir relações entre duas obras de José Saramago inseridas no *topos* da navegação, tão caro à

2 Gaston Bachelard, em seu ensaio "A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria", discute o simbolismo da água e sua relação com a imaginação humana. O autor analisa a água em diversas perspectivas, como a água como elemento físico, como elemento psicológico e como símbolo poético.



literatura portuguesa: *A Jangada de Pedra* e *O Conto da ilha Desconhecida*, e, navegando na abordagem crítica da história lusitana, observar as possibilidades que emergem ao se estabelecer, pelas vias da literatura, uma nova cartografia como resposta à questão identitária portuguesa.

Pensemos na *Jangada de Pedra* e sua publicação datada em 1986, década cuja produção saramaguiana esteve submersa em temas voltados para a cultura e história de Portugal, com publicações de obras como: *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), e *História do Cerco de Lisboa* (1989). Reavaliar e reescrever o passado é, portanto, um tema recorrente na escrita de Saramago, não no sentido saudosista de resgatar a história, mas reinventá-la, questionando as verdades ditas como imutáveis, incluindo as diferenças e minorias, e dando voz àqueles que sempre foram silenciados e apagados da história oficial.

Segundo Maria Tereza Cerdeira, o texto de José Saramago:

indaga sempre os documentos e os faz falar de modo diverso. Desfaz algumas vezes a sua monumentalidade quando destitui o poder instituído em nome das falas emudecidas. Desabsolutiza os discursos eternos, corrompe o factual, historiciza o fantástico e faz do absurdo uma forma de pensar a crise. (CERDEIRA, 2000, p.212)

É nesta perspectiva que se insere *A jangada de Pedra*. A partir dos debates sobre a identidade ibérica que se instauraram com o ingresso de Portugal na Comunidade Econômica Europeia, Saramago propõe, por vias insólitas, uma alternativa radical, ainda que coerente com a verdadeira relação entre Portugal e a Europa. Eis a proposta: E se a península ibérica se separasse, literalmente, do continente europeu? Mais do que declarar simbolicamente sua recusa ao projeto de adesão ibérica à União Europeia, o autor nos convida a uma viagem não mais motivada pelo domínio, mas pela partilha, não mais em uma nau imponente, mas em uma jangada de pedra que, à deriva no atlântico, rompe com as leis naturais e navega em diferentes planos, a fim de construir uma nova identidade e encontrar seu novo lugar no mundo.



Na obra de um autor reconhecido por ficcionalizar a história, dessacralizar os discursos e questionar as autoridades, não nos é estranha sua ação de interferir nos limites impostos pela cartografia, já que ela representa uma certa ordem e estabilidade do mundo, também alvos da sua crítica. A inexplicável ruptura geológica que separa a península ibérica da Europa, portanto, é mais um entre tantos gestos de insubordinação que encontramos na poética de Saramago, considerada por Jean Pierre Chauvin³ (2020) como “poética da insubordinação”. A fenda que se abre entre a península e o continente, então, ainda que insólita, não é colocada de maneira gratuita, certamente há muito o que dizer aos leitores que embarcam nesta viagem extraordinária.

“De fato, se nos reportamos ao romance, veremos que a península deixa de ser península para adquirir novas possibilidades; ao navegar pelo oceano afora, a agora ilha, desligada tanto física quanto simbolicamente de suas raízes, pode reavaliar sua condição anterior.” (PENHA, 2007, p.82)

O rompimento dos limites cartográficos já estabelecidos também pode ser notado em outra obra de Saramago: *O Conto da ilha desconhecida*, quando um homem, movido pelo desejo do desconhecido, pede ao rei um barco, pois está decidido ir à procura de uma ilha que não se encontra nos mapas.

A ideia de um mundo completamente mapeado confronta os sujeitos, porque eles têm a impressão de que todos os espaços do mundo são seguros, dando o conhecimento prévio que se tem sobre eles. Lembremo-nos, por exemplo, da época em que o homem lançou-se pelo mundo e navegou para descobrir terras desconhecidas: era um tempo em que o desconhecido fazia o homem imaginar enormes monstros e perigos. A ideia de um conhecimento total sobre o mundo deu-se por intermédio principalmente de mapas e essa ideia confortou o homem, especializou utopicamente o mundo. (GAMA-KHALIL, 2009, p.70)

Ao questionar e transformar os mapas, assim como faz com os documentos oficiais em *História do cerco de Lisboa*, Saramago abre um caminho de possibilidades no mar de certezas cristalizadas, rumo ao que ainda não é conhecido – ou que não se deixa conhecer.

3 CHAUVIN, Jean Pierre. José Saramago e a poética da Insubordinação. *Estudos Avançados*, v. 34, n. 98, p. 345-356, 2020.



Ao retirar o homem de seu espaço seguro e colocá-lo em situações-limite, ambas as narrativas exploram as reações humanas diante do incerto. Estar diante do “mar outra vez desconhecido”, assim como ir à procura da ilha desconhecida, é uma espécie de retorno às origens da nacionalidade, mas, desta vez, o caminho refeito é mercado pelo processo do reconhecimento de si que se faz, sobretudo, pelo reconhecimento do outro.

Quais os destinos das personagens? Que descobertas estão por vir? Em que porto atracarão? O que revelam as diferentes viagens sobre a identidade portuguesa? É a partir dessas perguntas que estabeleceremos uma ponte entre essas embarcações. Antes de tudo, vale ressaltar que a ponte inaugural entre as duas obras se encontra dentro de um dos primeiros capítulos de *A jangada de pedra*:

D. João o Segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como essa, E o fidalgo, que fez o fidalgo, foi-se ao mar à procura dela, gostaria bem que me dissessem como se pode encontrar uma ilha imaginária, A tanto não chega a minha ciência, mas essa outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar a procura de homens imaginários. (SARAMAGO, 2006, p.55)

A fala da personagem José Ainaço, ao se referir a uma ilha imaginária, aponta para a matéria do que virá a ser *O conto da ilha desconhecida*, publicado anos depois em 1997. Nesta passagem, podemos observar que os movimentos operam a partir de uma lógica contrária. Diferente do homem que vai à procura da ilha imaginária, a península, agora ilha, movida por uma vontade própria, navega para encontrar os “homens imaginários”.

Para lançar-se de volta ao mar, faz-se necessária a estranha cartografia de Saramago que, entre as viagens da ilha desconhecida e da ilha ibérica, propõe que o único caminho para entender aquilo que se é, é colocar-se novamente a caminho. Tomando essas ilhas como possíveis metáforas de Portugal, analisemos a seguir os desdobramentos de cada viagem como alternativas para uma reconfiguração não só cartográfica, mas principalmente humana a partir do encontro com o desconhecido que há no outro e em si mesmo.



2. Em busca de uma ilha desconhecida

“quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver.” (*O Conto da ilha desconhecida*, p.40)

Pensemos no ser humano como sujeito movido pelo desconhecido, pelos desejos que revelam dúvidas e dúvidas que podem revelar descobertas, a partir do momento em que se deixa o pensamento cômodo e habitual para dar lugar às mudanças que podem transformar a vida de quem está disposto a buscá-las. Podemos encontrar na figura do navegador a expressão máxima dessa estranha obsessão humana.

É sobre esse espírito desbravador que Saramago escreve *O Conto da Ilha Desconhecida*, em que o tom de parábola atribuído ao texto assume o papel de lançar um convite ao leitor para navegar além de suas entrelinhas. Dispondo dessa característica de leitura que envolve múltiplas interpretações, a mais recorrente é a questão filosófica do abrir as portas da própria percepção, do sujeito como eterno navegante de si mesmo. Condensando a obra em seus trechos substanciais, o conto trata essencialmente do princípio de que “todo homem é uma ilha”, e “que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós”.

Há, porém, outras possibilidades de interpretação constituídas a partir de uma abordagem crítica à história de Portugal: da existência de Portugal como ilha já descoberta e fechada em si mesma, ou como ilha desconhecida que busca uma nova identidade.

No conto, um homem bate à porta do rei para fazer um pedido. Recusando as vias burocráticas, ele espera três dias para que o rei o atendesse pessoalmente. Quando finalmente o rei o ouve, o homem pede um barco, pois está empenhado em encontrar uma ilha desconhecida. Imediatamente sua ideia é ridicularizada e confrontada pela autoridade:



Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se estivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir a procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida. (SARAMAGO,1998, p.17)

Há também outros personagens que resistem à ideia do homem. Como podemos observar no diálogo entre o homem que foi escolher seu barco e o capitão do porto:

já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não embarcarmos nelas. (SARAMAGO,1998,p.27)

Outro diálogo que marca o posicionamento cético dos personagens em relação ao desejo do homem, é o que ocorre entre o próprio homem e a mulher da limpeza, quando relata a tentativa frustrada de convencer os marinheiros a embarcarem com ele em sua busca:

Disseram-me que já não há mais ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego de seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondeste, Que o mar é sempre tenebroso. (SARAMAGO,1998, p.39)

Sem tripulação, apenas com o barco ainda no cais e a companhia da mulher da limpeza, o homem dorme e sonha com a embarcação em alto mar com a tripulação completa, até que, no mesmo sonho, as pessoas que se passavam por marinheiros para aproveitarem a viagem se cansam de procurar a ilha desconhecida e resolvem desembarcar na primeira terra povoada que aparecer.

A ilha desconhecida é coisa que não existe, não passa duma ideia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver nos mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou desde há muito tempo, Devíeis ter ficado na cidade, em lugar de vir atrapalhar-me a navegação, Andávamos à procura de um sítio melhor para viver e resolvemos aproveitar a tua viagem, Não sois marinheiro, Nunca o fomos, Sozinho, não serei capaz de governar o barco, Pensasses nisso antes de ir pedi-lo ao rei, o mar não ensina a navegar. (SARAMAGO,1998, p.56-57)



Na mesma perspectiva dos personagens que surgem para barrar a ideia da procura da ilha desconhecida, ao pensarmos em Portugal como ilha fechada em si mesma, o posicionamento da nação corresponde à reação dos personagens resistentes à ideia de novas possibilidades, correspondendo também ao comportamento do rei que vive do passado, de seu título e suas posses, que ignora os problemas presentes e necessidades reais da população, ironizando o pedido do homem, dizendo não haver ilhas desconhecidas uma vez que todas já estão no mapa.

A posição ilhada de Portugal é consequência, segundo Eduardo Lourenço (1999), da obsessão em ser uma nação com destino imperial (tal qual o foi no século XV), porém, através dos tempos, essa autoimagem imperial intacta resultou na não participação do desenvolvimento social, econômico e político pelo qual a Europa se reconfigurava.

É então que se dá conta até que ponto a sua situação é singular. E dessa singularidade faz parte o estranhíssimo fenômeno, mais que paradoxal, de ter sido durante séculos uma nação que viveu e se viveu simbolicamente como uma ilha, sendo ao mesmo tempo um povo que desde o século XV e XVI se instalara no papel de descobridor e colonizador (...). Nesse diagnóstico não era muito claro que essa situação de país isolado e esse alheamento, pelo menos relativo, do movimento geral da civilização e cultura europeias, tinha uma relação íntima com esse fato, ainda hoje insólito, de uma pequena nação se ter convertido num Império. Só hoje, no fim desse império, aparece com outra evidência que a nossa situação de “ilha”, quando nos consideramos em relação à Europa, está intimamente conexas com nosso destino imperial. (LOURENÇO, 1999, p. 95)

A sacralização de sua origem, o viver-se como povo de uma predileção divina, em uma existência miraculosa, fez do destino de Portugal elemento inseparável das ficções, a ponto de seus quadros míticos serem transfigurados em quadros históricos, determinando a passagem de Portugal de ilha imperial gloriosa para “ilha mítica” por excelência.

Durante séculos, nem para nós nem para os outros Portugal era outra coisa que não “um país que tinha um Império”. E nesse estatuto que foi - e que continua sendo nossa memória - o identificador supremo de Portugal, convertera-nos na ilha histórica mítica por excelência da Europa. (LOURENÇO, 1999, p. 95)

Pensar em Portugal como ilha, sendo ele a primeira potência colonial da Europa, responsável pela expansão ultramarina, pode parecer contraditório, mas se



observarmos a sua ação colonizadora não auto-reflexiva ⁴, confirmamos seu status. Com os descobrimentos, Portugal passa a ser dois, o continental e o ultra marítimo, porém, estando em vários lugares não estava em lugar algum, nem em relação a si mesmo, nem em relação à Europa. Portugal estava muito próximo de suas colônias (do ponto de vista do desenvolvimento econômico, industrial e político) para ser um país europeu pleno, e muito distante da Europa para poder exercer seu papel de colonizador de maneira consequente (não incentivando o crescimento local), e é nesse cenário que podemos destacar o acentrismo que caracteriza a cultura portuguesa:

Enquanto cultura europeia, a cultura europeia foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa identificação no interior de si mesma. (SANTOS, 2005, p.52)

A cultura lusitana, segundo Boaventura de Souza Santos (2005), dá-se então como uma “cultura de fronteira/cultura da zona fronteira”, em que o vazio não está do lado de fora, mas em seu interior, atestando mais uma vez sua condição ilhada. Para o sociólogo: “A nossa fronteira não é *frontier*, é *border*. A cultura portuguesa é uma cultura da fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado” (SANTOS, 2005, p.152-153).

Sobre o cosmopolitismo que resulta no acentrismo português, Boaventura cita Fernando Pessoa:

Num texto de 1923, Fernando Pessoa definia melhor o arquétipo cultural da fronteira do que eu o poderia jamais fazer: “O povo português é essencialmente cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português, foi sempre tudo. Ora ser tudo em um indivíduo é ser tudo; ser tudo em uma coletividade é cada um dos indivíduos não ser nada” (Pessoa, 1923: 8). (SANTOS, 2005, p.153)

A busca pelo protagonismo pautada no irrealismo permanece até hoje nos portugueses, quando percebemos que não há (assim como nunca houve)

4 LOURENÇO, Eduardo. Situação Africana e Consciência Nacional. Amadora: Gênese, 1976.



interiorização/apropriação afetiva e cultural em relação à Europa, o que existe é a negação do lugar da Europa no imaginário português, uma vez que, quando não há a interiorização, também não há espaço para a comparação.

A Europa era, para a generalidade dos portugueses, além da escolar realidade geográfica óbvia, uma entidade econômica, política, cultural, complexa, de conteúdo e contornos imprecisos. Objecto de fascínio ou de desdém para uma minoria, para a maior parte era percebida como vagamente ameaçadora a nossa paz de espírito e de alma, mas, num caso e noutro, sem autêntica interiorização. (LOURENÇO, 2001, p.105)

Entendendo o autismo como condição permanente causada por um distúrbio neurológico caracterizado principalmente pelo comprometimento da interação social, pela dificuldade na comunicação (verbal e não-verbal), por interesses obsessivos e comportamentos repetitivos, pode também ser outra metáfora que caracteriza Portugal considerando seu comportamento particular recluso.

O comportamento autista de Portugal, portanto, pode ser entendido como uma resposta, uma descarga da energia investida em esconder sua fragilidade, um mecanismo de defesa, ação compreendida nos termos psicanalistas como recalque: tentativa inconsciente de esquecer pensamentos, lembranças e etc. que não se ajustam a imagem que temos do mundo e de nós mesmos. O estado recalcado de Portugal, enfim, mostra a dificuldade que o país tem em reconhecer sua verdadeira imagem utópica e sem diálogo, alimentando sempre a onírica, orgulhosa e superior imagem de Quinto Império.

A imagem alienada que Portugal tem de si mesmo, assim como o seu caráter providencial, se dão pela impossibilidade de encarar os traumas acumulados no decorrer da sua existência, pela impossibilidade de sair de si para investigar-se e descobrir-se.

Quando Eduardo Lourenço coloca Portugal num divã ⁵, o ensaísta retira os traumas que estão “debaixo do tapete” numa tentativa de inscrever Portugal na

5. Ao escrever, em 1978, *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*.



história, trazendo para o consciente o que está no inconsciente através da narratividade- ato de transformar em linguagem, pois todo mundo tem uma narrativa e uma autonarrativa, essa última, entretanto, que pode ser considerada a imagem que temos de nós mesmos, precisa ser vista por fora, na mesma perspectiva de que é preciso sair da ilha para ver a ilha.

Sendo a inscrição, segundo José Gil (2008), o ato que implica a “ação, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista sua autonomia e sentido para a sua existência”, dada sua idiossincrasia aprisionada na redoma da imagem mítica de si, Portugal, que ao longo da história teve apenas o oceano como interlocutor, sempre alimentou a impossibilidade de se inscrever na história.

como isso é possível? É possível porque as consciências vivem no nevoeiro. O que é o nevoeiro? Ele é a causa da não inscrição ou esta existe por efeito daquele? É impossível responder essa questão. Existiria antes uma dupla causalidade recíproca a partir de um trauma inicial, ele próprio resultado da convergência e da acumulação de muitos pequenos acontecimentos traumáticos que fugiram à inscrição (histórica, social e individual). Qualquer coisa como um Alcácer Quibir que se recusa a aceitar e de onde nasceu o nevoeiro. Não o da lenda que é fruto e lugar de epifania, mas uma neblina presente que se apodera no interior da consciência e a rói, sem que ela se dê por isso. (GIL,2008, p.18)

É preciso, portanto, inscrever os traumas que fugiram à inscrição, sair de si para enxergar-se e construir uma nova identidade distante das lembranças dos tempos memoriais, uma vez que, nas palavras de Lourenço: “Talvez todos os povos existam em função de certo momento solar que confere sentido e euforia magicamente a memória do que são: mas poucos com tanto radicalismo e constância como o povo português” (LOURENÇO, 1994, p.10-11).

O eterno devir de Portugal como um destino imperial ainda a se cumprir faz-se a partir do permanente ciclo vicioso autista e narcisístico, em oposição ao conceito de devir que segundo Deleuze e Guattari ⁶ funciona sempre a dois, a partir do encontro. Devir esse que, parabolizado no conto de Saramago, acontece por expansão,

6 DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.4 . São Paulo: Ed. 54, 1997.



por contágio, pela descoberta de si através do outro, com o outro, e que possibilita o outro a descobrir-se também.

Esse “outro” no conto é representado pela figura da mulher da limpeza que, também movida pelo desejo do novo, segue o homem em sua empreitada. O homem, depois de ter se decepcionado com tantas críticas, ao encontrar a mulher, percebe que, além da embarcação, já tinha tudo o que precisava para começar finalmente a sua viagem.

No conto, somente o encontro com o outro possibilita a viagem rumo à ilha desconhecida que, ao final, entendemos que não simboliza um lugar para se chegar, mas um momento para decidir lançar-se ao mar, sempre tenebroso, que é a vida.

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos (...) Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A ilha desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma. (SARAMAGO, 1998, p.62)

É aí que podemos pensar em uma possível segunda imagem de Portugal, não mais como ilha reclusa em si mesma, mas uma ilha desconhecida empenhada em descobrir-se, ultrapassar a terra firme do passado e lançar-se às águas (sempre tenebrosas) do presente para saber quem é, assim como fez o protagonista da alegoria: “ (...) quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és ” (SARAMAGO, 1998, p. 40).

O homem e a mulher da limpeza podem representar, então, uma outra postura em relação à história. Não enxergando o passado como fim em si mesmo, nem como uma barreira para que se encontre outras maneiras de viver o presente.

No conto, portanto, encontramos personagens que podem representar dois posicionamentos diferentes em relação ao passado português. O primeiro por meio das personagens como o rei, o capitão do porto, os geógrafos do rei e a tripulação que, céticos frente à ideia do homem, representam a estaticidade e conforto em relação a



tudo o que já foi conquistado. O segundo por meio do homem e da mulher da limpeza, que, movidos pelo sonho e a necessidade de mudança, decidem ir à procura da ilha desconhecida e juntos embarcam na constante descoberta de si mesmos.

Dentro do cenário da narrativa existiam as portas do reino, dentre elas a das petições, a dos obséquios e a das decisões. “(...), mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é.” (SARAMAGO, 1998, p.23). Chegar, pois, à Ilha Desconhecida só é possível após sair pela porta das decisões. Entre as duas opções, a passividade e o inconformismo, que o presente oferece a Portugal, cabe a ele decidir sua posição.

O conto, enfim, ao mesmo tempo que metaforiza Portugal em uma ilha encerrada em si mesma, abre a possibilidade de configurá-lo como uma ilha desconhecida, indicando que, a partir do exercício da alteridade, as grandes navegações continuam. Agora, porém, movidas não mais pelo desejo da conquista, mas do encontro consigo e com o outro.

3. Uma jangada de pedra à deriva no Atlântico

There is a crack in everything
That's how the light gets in (Leonard Cohen)

Após observarmos o percurso de um barco a se transformar em ilha navegante, falaremos agora de uma península-ilha que se transforma em barco, ou melhor, em uma jangada de pedra à deriva no Atlântico.

A partir de um fenômeno geológico insólito responsável por separar a península ibérica do continente europeu, a narrativa acompanha tanto os desdobramentos políticos e sociais que surgem a partir da abertura da misteriosa fenda, como as histórias de cinco personagens que navegam nesta jangada rumo ao desconhecido. Há, portanto, uma dupla viagem, uma terrestre, conduzida pelo



encontro entre as personagens que se deslocam nas terras peninsulares, e outra marítima, que se faz pela rota incerta e, por isso perigosa, da ilha flutuante: “(...) a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, 2016, p.39).

Ao romper com a configuração geográfica estabelecida, a jangada de pedra coloca em xeque o lugar da península ibérica na Europa, na tentativa de traçar novamente um caminho que aponte para seu novo lugar no mundo. Segundo Gisela Maria de Lima Braga Penha:

A navegação da península nada tem de heroico ou previsível em termos de missão histórica; ao contrário, é uma navegação às cegas, não guiada por um intuito imperialista ou conquistador, mas movida por impulsos de busca por si mesma, a sua rebeldia em relação à uma vida aprisionada à condição de apêndice da Europa (PENHA, 2007, p.114-115).

Estando a península empírica, então, geograficamente e simbolicamente à parte da Europa, Saramago desafia as leis da física ao assumir por completo, a partir da alegoria, a condição de ilha dos povos peninsulares. É preciso, portanto, a partir da fenda dos pirineus, refazer um caminho identitário longe da velha Europa.

É importante lembrar que, no mesmo ano de publicação da obra, ocorre a adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia. *A Jangada de Pedra*, então, vista a partir desse momento histórico, soa como uma resposta de rejeição a esse acontecimento.

Quando, no romance, acompanhamos a transformação da península em jangada de pedra, há uma comoção mundial entre as autoridades em apoio à península. Em certo momento a própria CEE declara seu apoio, mas é nos bastidores desse momento solene que podemos notar o real sentimento dos países membros da Comunidade Econômica Europeia diante do acontecimento insólito: “(...) alguns países membros chegaram a manifestar um certo desprendimento, palavra sobre



todas exacta, indo ao ponto de insinuar que se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (SARAMAGO, 2006, P.38-39).

Em *Nós e a Europa*, Eduardo Lourenço (1994) explica o olhar do europeu frente a Península:

Assim nasceu no interior do processo cultural da península, pouco a pouco, uma querela de que a Europa é o centro, ou antes, a Europa enquanto prática intelectual e cultural de um tipo diverso do da Península. A partir dela começamos a ser vistos como “outros”, a ser objeto de comiseração ou condescendência e a replicar, de dentro, com orgulho ou desdém, ao mesmo tempo fundo e obtuso” (LOURENÇO, 1994, p.57).

Mais uma vez Saramago ficcionaliza a história, dessa vez de seu presente, e a *Jangada de Pedra*, em resposta aos debates identitários sucedidos pelo momento, se constrói como possibilidade de refazer o caminho da identidade portuguesa, agora ao lado de sua vizinha Espanha. Justamente a Espanha que, ao decorrer da história, assumiu o papel de “inimigo hereditário” e “parceiro forçado”, segundo Eduardo Lourenço⁷ (1999).

A Espanha durante o século XVII integra, inconscientemente ou não, o patrimônio lusitano no seu, e Portugal, consciente ou inconscientemente, refluí para si mesmo, torna-se de ilha imperial gloriosa para ilha perdida na qual espera a ressurreição de seu passado simbolicamente intacto e como que sublimado naquela obra que durante esses sessenta anos guardara intacta a memória do passado. (LOURENÇO, 1999, p.97)

Irônico pensar no posicionamento recluso de Portugal durante o período da União Ibérica do século XVII, pois tal comportamento não será repetido durante a travessia da jangada de pedra, que não deixa de ser, por diferentes fins e meios, a instauração de uma nova união ibérica. Mais um exemplo da reescrita que o romance faz da identidade de Portugal, que subverte o que antes fora um dos traumas⁸, em redenção.

7. LOURENÇO, Eduardo. “*Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa*”. In: *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.89-152.

8. Em *Psicanálise mítica do destino português*, Eduardo Lourenço (1991) elenca a união ibérica como um dos traumas da identidade portuguesa, entre outros traumas como a própria fundação do país e o *ultimatum* inglês.



Ainda que o movimento responsável por instaurar o fenômeno na trama seja de separação (em relação à Europa), nota-se que a união, a conciliação, e a comunhão é o que conduz toda a narrativa da viagem, que também se faz pela terra, a partir dos encontros com os personagens.

O encontro entre os protagonistas se forma a fim de descobrirem respostas para o deslocamento da península, fenômeno inexplicável que se associa aos outros particulares fenômenos inexplicáveis das cinco personagens, que não por coincidência, possuem origens diversas: Joana Carda, Joaquim Sassa e José Anaíço (portugueses), Maria Guavaira (originária da Galiza), e Pedro Orce (espanhol).

Nesta viagem conduzida por encontros a reescrever uma história que se fez reclusa em si mesma, não é somente o insólito que une os personagens, como podemos ver na fala de Joana Carda: “Se fui a Lisboa procurá-los não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim, precisamente me sinto eu (...).” (SARAMAGO, 2006, p.127)

A formação de uma nova identidade, portanto, não requer somente uma mudança geográfica, mas uma mudança de visão, de perspectiva, que só é possível através de “pessoas separadas da lógica aparente do mundo”. As duas viagens, do macrocosmo (jangada) e do microcosmo (personagens), precisam ser lidas como uma unidade, em que uma atribui sentido a outra. A leitura do romance, a interpretação das imagens alegóricas que constroem a jangada, portanto, também precisa se fazer a partir de encontros.

A península, após a abertura da fenda, se destaca completamente do continente europeu navegando à deriva pelo oceano Atlântico, a possibilidade de chocar-se com os Açores ameaça e coloca a população em desespero, porém, e mais uma vez sem qualquer explicação, ela muda de direção navegando rumo à Groelândia e a Islândia até o momento em que para e começa a girar em sentido anti-horário. Até o momento em que dá meia volta e passa a descer, colocando-se rumo ao sul entre a



África e a América latina: “A península cai, sim, não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos os planisférios” (SARAMAGO, 2006, p.278).

O novo lugar ocupado pela jangada de pedra que se desprende da Europa encontra-se entre suas ex-colônias, em um gesto de identificação cultural, se pensarmos nas línguas, e identificação econômica, já que os países agora vizinhos pertencem ao bloco intitulado Terceiro Mundo, lugar do possível pertencimento ibérico em relação ao continente europeu.

Esse novo lugar, porém, ao mesmo tempo que aponta para uma harmonia entre os países, não dá chance aos mesmos de se manifestar frente a nova e problemática cartografia. Problemática porque é com naturalidade que a península se fixa entre os mesmos povos que desumanamente exploraram.

Colocando Portugal entre a figura de Próspero e Caliban, e refletindo sobre o pós-colonialismo, Boaventura de Souza Santos considera:

Ao evacuar Próspero, essa representação da “nação arco-íris” evacua as relações de poder colonial e transforma o Descobrimento num ato plural, não-imperial, num exercício de fraternidade e democracia intercultural e interéctica. Dessa ocultação podem se alimentar a indolência da vontade anticolonial e a neutralização das energias emancipatórias, sendo, pois, de suspeitar que as elites não sejam ingênuas quando promovem tais representações. (SANTOS, 2003, p.52)

Quando a jangada se coloca entre a África e a América Latina, não há somente uma reestruturação geográfica e política, mas também a implantação de uma nova ordem, um novo tempo, uma nova geração que irá crescer não sob a lógica capitalista, mas sob a lógica do afeto, da solidariedade, da alteridade.

A nova identidade ibérica é apontada, ao final da narrativa, a partir da fecundação coletiva entre as mulheres, indicando que haverá uma nova geração. As protagonistas femininas que se relacionam e possivelmente engravidam de Pedro Orce indicam que essa nova geração terá as nacionalidades ibéricas em seu novo DNA.



Ao pensarmos na fecundação coletiva, lembremos do episódio da *Ilha dos Amores* de Os Lusíadas. Ambos apontam para a emergência de uma nova ordem, mas operam de modos diferentes. Enquanto na ilha dos amores as ninfas recebem os nautas, e a partir dessas relações há a simbologia de uma ascensão divinizadora da nação portuguesa, na *Jangada de Pedra* há uma expectativa também utópica de estabelecer uma nova identidade, em um novo lugar, com uma nova geração, regida, agora, pelos laços da amizade, do afeto e da humanidade, não mais de domínio.

A morte simbólica de Pedro Orce, ao final da viagem, é explicada por Gisela Maria Penha:

Como no universo mitológico, todo nascimento pressupõe uma morte, conforme indicia várias vezes o narrador. O fim de Pedro Orce é previsível: “Já não a sinto, a terra, já não a sinto, os olhos dele escureceram, uma nuvem cinzenta, cor de chumbo, passava no céu, devagar, muito devagar” (p.314). Morte simbólica, cujo sentido aponta para uma outra morte: a da península em seu molde conhecido, porém não mais sustentável. Recriá-la como outra é a grande questão da escrita ficcional.” (PENHA, 2007, p.103)

A vara de negrilho, que enverdece sobre o túmulo do personagem, aponta para o recomeço esperançoso da península ibérica, que a partir da insólita cartografia de José Saramago, deixou de ser península, revisitou e reescreveu o seu passado, e distante da Europa e ao lado de seus pares, começa a construir uma nova identidade. O fim da narrativa aponta para um novo começo, e, assim, “A viagem continua” (SARAMAGO, 2006, p.291).

4. Considerações finais: Entre jangadas de pedras e ilhas desconhecidas

“Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?”
(SARAMAGO, 2006, p.15)

Diferenciando as narrativas da poesia e da história, Aristóteles, na *Arte Poética*, considera que a história é responsável por narrar o que aconteceu, já a poesia, o que poderia ter acontecido. Ao imaginar uma ilha desconhecida, ou uma península que rompe as ligações com seu continente, Saramago, rompendo com os limites impostos



pela cartografia a partir das fendas, rachaduras e desvios, abre possibilidades para se repensar a identidade portuguesa que se encontra à deriva. Desautomatizando o lugar-comum (*topos*) do imaginário português, o mar, assim como as embarcações, são meios de navegar à procura da própria identidade, assumir os erros do passado e projetar-se para um futuro possível.

Os desfechos que ficam abertos no final de cada narrativa sugerem que o processo de construção de uma identidade é como uma viagem que não tem fim. Nesta viagem, que é sempre busca de si, as relações que empreendemos com o outro e com as diferenças atribuem sentido à nossa existência, como país ou como indivíduos.

A partir da reconfiguração cartográfica saramaguiana, as alegorias presentes no *Conto da Ilha Desconhecida* e na *Jangada de Pedra*, em um compromisso estético e ético, proporcionam novas descobertas e possibilidades não só da identidade portuguesa como também da nossa própria identidade.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, 2002.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Ed. Caminho, 2000.

CHAUVIN, JEAN PIERRE. *José Saramago e a poética da Insubordinação*. Estudos Avançados, v. 34, n. 98, p. 345-356, 2020.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. São Paulo: Ed. 54, 1997.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *As práticas de subjetivação nos espaços d'O Conto da Ilha Desconhecida. Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares*. São Carlos: Claraluz, p. 63-74, 2009.

GIL, José. *Portugal, Hoje: O medo de existir*. In: *O país da não-inscrição*. Lisboa: Relógio D'água, 12ªed, 2008.



PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. Editora UNESP, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *A Europa Desencantada: Para uma mitologia europeia*". In: *Fantasmagoria europeia: nós e a nova Espanha*. Gradiva, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Imprensa nacional-Casa da moeda, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. In: *Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *Situação Africana e Consciência Nacional*. Amadora: Gênese, 1976.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa*. In: *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.89-152.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2.a ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10ed. São Paulo: Cortez, 2005. P.135-157.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*. *Novos estudos CEBRAP*, n. 66, p. 23-52, 2003.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



O Paradoxo Bourdieusiano da Submissão Feminina em contos de Mia Couto e Lídia Jorge

Rosângela Silveira de Azevedo Leme¹

RESUMO

Este artigo analisa a condição feminina nos contos “Os olhos dos mortos” (2003) e “Marido” (1997), de Mia Couto e Lídia Jorge, respectivamente, ambos produzidos no período pós-colonial. Esta análise é desenvolvida a partir dos conceitos de Bourdieu sobre violência simbólica, *habitus*, dominação masculina, submissão feminina e estruturas de dominação. Serão consideradas, ainda, as contribuições dos *agentes específicos* e *instituições*, apontados por Bourdieu como produtores e reprodutores das *estruturas de dominação*, que naturalizam a dominação masculina.

Palavras-chave: Submissão feminina; patriarcado; Bourdieu; Mia Couto; Lídia Jorge.

The Bourdieusian Paradox of female submission in short stories by Mia Couto and Lídia Jorge

ABSTRACT

This article analyzes the female condition in the short stories “Os Olhos dos Mortos” (2003) and “Marido” (1997), by Mia Couto and Lídia Jorge, respectively, both produced in the post-colonial period. This analysis is based on Bourdieu's concepts about symbolic violence, *habitus*, male domination, female submission and structures of domination. The contributions of *specific agents* and *institutions* will also be considered, identified by Bourdieu as producers and reproducers of *structures of domination*, that naturalize male domination.

Key Words: Female submission; patriarchy; Bourdieu; Mia Couto; Lídia Jorge.

1. Introdução:

Em sua obra *A dominação masculina* (1998), o sociólogo francês Pierre Bourdieu aborda o tema da desigualdade entre homens e mulheres, pesquisando suas causas e efeitos, apontando sua origem em uma construção social arbitrária que, no entanto, foi naturalizada por meio de instituições como Família, Escola, Igreja e Estado, e pelos homens, por meio da violência física e da violência simbólica.

¹ Graduada em Letras-Português, UNIFESP - rosangela.leme@unifesp.br - ORCID 0009-0006-8783-1473



A violência simbólica seria a naturalização do uso de categorias construídas do ponto de vista dos dominantes pelos dominados para ver e avaliar a si e aos dominantes. Bourdieu afirma que a sociedade se organiza pela oposição entre masculino e feminino, seguindo um sistema de oposições homólogas suficientes para sustentar um jogo de transferências práticas e metafóricas, bem como conotações e correspondências e, ainda, que um sistema mítico-ritual consagraria a ordem estabelecida, trazendo-a à existência conhecida e reconhecida.

A partir disso, desenvolve conceitos como *habitus*, que seriam disposições ou esquemas de percepção, pensamento e ação que as pessoas desenvolvem dentro de uma sociedade. Para Bourdieu, há uma dupla operação em que a natureza biológica masculina legitimaria a relação de dominação, sendo ela própria uma construção social naturalizada. Desta forma, conclui que a submissão feminina apresenta um paradoxo, sendo ao mesmo tempo espontânea e extorquida, produto dos efeitos duradouros impostos pela ordem social. Por fim, propõe que, através de uma ação política, sejam levados em conta todos os efeitos de dominação exercidos por estruturas de grandes instituições e por estruturas incorporadas (tanto entre mulheres quanto entre homens), como forma de superação da dominação masculina.

Em sua obra *O segundo sexo* (1949), a filósofa francesa Simone de Beauvoir antecipa questões que serão retomadas por Bourdieu quase cinquenta anos depois, como o fato de apontar o comportamento masculino e feminino como ecos de uma *realidade histórica específica*, e não frutos de uma *essência* e, ainda, que a mulher “obedece a determinados códigos sem questioná-los” (1949, *apud* SILVA e LIMA, 2017, p. 82). Conforme exposto no início, Bourdieu, assim como Beauvoir, aponta os comportamentos masculino e feminino como produtos de uma construção histórica e a predisposição à paradoxal submissão feminina, espontânea e extorquida, como produto de um trabalho de inculcação por parte de instituições e agentes específicos.

A discussão sobre a condição feminina no mundo tem sido objeto de inúmeros estudos envolvendo aspectos históricos, legais, sociais, culturais e, dentre essas discussões, a questão da integridade física da mulher tem sido objeto de frequentes pesquisas.



No Brasil, em 2005, o Ministério da Saúde publicou estudo no livro intitulado “Impacto da violência na saúde dos brasileiros”, colocando a violência contra a mulher como um problema de saúde pública e uma questão transnacional e transcultural das relações de gênero, evidenciando sua dimensão universal (2005, pp. 117-135). O *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil* (Waiselfisz, 2015, p. 27), divulgado pela OPAS/OMS, ONU Mulheres, SPM e Flacso, revelou que o Brasil ostentava a quinta maior taxa de homicídios contra mulheres em todo o mundo. Em recente pronunciamento, o secretário-geral da ONU, António Guterres (2022), apontou que a violência contra mulheres é a *pandemia mais longa e mortal do mundo*, indicando que uma mulher é morta a cada onze minutos por um parceiro ou membro da família e, ainda, que uma em cada três mulheres em todo o mundo já sofreu violência. No entanto, apesar do caráter pandêmico, a violência contra a mulher era avaliada como normal em ao menos 33 países, de acordo com relatório *Mulheres do Mundo de 2010*, produzido pela ONU, revelando que as mulheres desses países julgavam as agressões sofridas, cujas motivações resultavam de recusa ao sexo, queimar a comida ou discutir com o marido, plenamente justificadas.

Assim, diante da relevância do tema e da naturalização do fenômeno por parte significativa da sociedade, inclusive de mulheres, o presente estudo tem como objetivo analisar dois contos produzidos no período pós-colonial, um em Moçambique e outro em Portugal, partindo da reflexão e dos conceitos apresentados por Bourdieu e, através dessa perspectiva, constatar se, e de que maneira, se encontram representadas nessas produções literárias a paradoxal submissão feminina, ao mesmo tempo espontânea e extorquida. Também será analisada nos contos a contribuição de *agentes específicos e instituições* que produzem e reproduzem as estruturas de dominação, conforme apontado por Bourdieu.

Para o filósofo e crítico literário Terry Eagleton (2011, p. 19, *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 96), as obras literárias refletem a mentalidade social de uma época:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e



como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideológica de uma época (EAGLETON, 2011, p. 19).

Buscando essa forma específica de ver o mundo através da literatura, o *corpus* a ser analisado é composto pelos contos “Os olhos dos mortos”, de Mia Couto (2003), e “Marido”, de Lídia Jorge (1997). Ambos os autores são atentos observadores e críticos de seu tempo, refletindo sobre os aspectos socioculturais da sociedade, como apontado por Eagleton (2011), conforme se verificará mais adiante.

A lei de combate à violência contra mulheres no ambiente doméstico foi instituída em Moçambique em 2009 após um intenso movimento da sociedade civil, que elaborou a proposta, até sua aprovação. Durante esse *movimento*, foram publicados em 2008 uma série de artigos no semanário *Savana*, um dos jornais mais conhecidos em nível nacional, nos quais foram apontadas algumas especificidades sobre a realidade das mulheres naquele país africano. Destacamos três artigos que serão discutidos mais adiante, os quais, em síntese, apontam questões de ordem religiosa e social como evidências da estrutura patriarcal presentes na sociedade moçambicana.

2. Os autores e suas obras

Biólogo, professor e escritor, Mia Couto iniciou sua carreira literária com o livro de poesia “Raiz de Orvalho” (1983). Escreve poesias, crônicas, contos e romances. Atuou como integrante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), como jornalista (Oliveira, 2012, p. 79). Filho de emigrantes portugueses, nasceu na cidade da Beira, Moçambique, em 1955. Moçambique conquistou a independência em 25 de junho de 1975, após dez anos de guerra anticolonial e, após dois anos, vivenciou uma guerra civil que durou outros dezesseis anos.

Mia Couto está entre os mais celebrados escritores de língua portuguesa e tem como traço estilístico sua prosa poética. Em sua obra, reflete a busca do seu povo pela identidade moçambicana que é, ao mesmo tempo, africana e híbrida (Gomes e Rios, 2020, p. 258).



O livro *O fio das Missangas* (2003) reúne vinte e nove contos cujos temas são a violência, a morte, a repressão e a vingança, em que as figuras femininas são retratadas como marginalizadas e subalternas. Desta forma, selecionamos o conto “Os olhos dos mortos” para uma análise comparativa com um conto da autora portuguesa Lídia Jorge. Ambos abordam o tema da violência contra mulheres no ambiente doméstico.

No conto “Os olhos dos mortos”, o foco narrativo é o de primeira pessoa e a narradora-protagonista, uma mulher não nomeada, sofre violência doméstica por parte do marido durante anos, mas sempre ocultou as marcas dessa violência no recôndito do lar. O dia retratado é decisivo na vida dessa mulher, cuja rotina de violência a fez habituar-se a *restos de vida*. A narrativa se inicia *in medias res*, quando a narradora, no tempo presente, deitada em sua cama pede desculpas a Cristo, pois naquele momento considera *ser* alegre, o que seria um pecado mortal, pois “*estar-se contente, ainda vá. Que isso é passageiro*” (Couto, 2003, p. 36).

O *pecado mortal* foi a resolução tomada por ela após anos de submissão a violências perpetradas pelo marido ao retornar para casa embriagado e que, além de tudo, transferia-lhe a culpa pelas agressões para obter o perdão, o que sempre conseguia, até aquele dia. Tem início, então, uma lembrança em que é dado a conhecer que uma semana antes o marido, ao chegar em casa, deparou-se com uma fotografia antiga do casal, emoldurada, em estilhaços. Nessa fotografia o marido estava retratado em sua juventude, magro, na varanda, cujo olhar é de *dono e patrão*, enquanto a esposa aparece desfocada, atrás, *sem pertença nem presença*, deflagrando o que viria a ser a mais violenta das agressões sofridas até então. Ela, sangrando, revela estar grávida, ao que Venâncio, o marido, se surpreende, questionando a idade dela como impeditivo para uma gravidez. A mulher, diferentemente das outras surras, busca socorro e descobre não estar grávida, o que lhe causa novo sofrimento. Uma semana depois, recuperada, antecipando a futura vingança que sofreria por ter ousado tornar pública a agressão causada pelo marido, toma uma decisão. No retorno ao lar defronta-se com a fotografia antiga e o olhar do *marido-proprietário*, recolhe um caco de vidro do chão, dirige-se ao quarto onde o marido dorme profundamente, deita-se ao lado dele, repassando sua vida.



Nesse momento é retomada a narrativa inicial, no tempo presente, quando a mulher está deitada na cama, dirigindo-se a Cristo, concluindo que, se errou, foi Deus que pecou através dela, eximindo-se do pecado. Depreende-se o assassinato do marido pelo sangue no lençol e o início do conto, onde ela menciona *falta-me apenas um quase para estar sozinha no quarto*, quando então é tomada pela alegria que julga ser errada.

Nesse conto, Mia Couto dá voz não só à mulher moçambicana, mas às de várias nações em que o patriarcado relega a mulher a essa posição *desfocada, sem pertença nem presença*, em especial a mulher negra, duplamente subjugada.

O Professor Julian Go, que analisou as contribuições de Bourdieu para os estudos coloniais, afirma que o sociólogo francês teorizou o colonialismo como um sistema em si mesmo, que molda comportamentos e interações sociais, implicando em papéis “para o colonizador e para o colonizado: ao primeiro (...) demanda racismo e paternalismo, ao segundo, subserviência e a adoção de comportamentos estereotipados relacionados.”, afirmando, por fim, que para Bourdieu o colonialismo é uma “relação de dominação” (2018, p. 22). Bourdieu, em *A dominação masculina* (1998, p. 68), considera que a violência simbólica está associada à dominação (de etnia, gênero, cultura, língua etc.).

O Professor Francisco Noa (1999), no artigo *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*, afirma que o pano de fundo da literatura colonial é a colonização enquanto processo histórico, e o colonialismo, enquanto um sistema. Portanto, a literatura colonial “acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenômeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, econômica, religiosa e política.” (p. 60). O colonialismo, enquanto um sistema, contribuiu para o agravamento das estruturas de dominação, apontadas por Bourdieu como responsáveis pela naturalização da violência. Os efeitos da dominação “podem sobreviver durante muito tempo depois de desaparecidas suas condições sociais de produção.” (Bourdieu, 1998, p. 71)



Nesse sentido, parece haver um paralelismo entre a forma como o autor buscou representar a mulher vítima de violência no conto e o colonialismo imposto contra Moçambique por Portugal.

Abordando as convergências pós-coloniais entre Mia Couto e Lídia Jorge, Gomes e Rios (2012), lembram que no livro “Pode o subalterno falar?”, a crítica e teórica indiana Gayatri C. Spivak (2010, p. 67), refletindo sobre a realidade pós-colonial, afirma: “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (2010, *apud* Gomes e Rios, 2012, p. 261). E complementam que:

(...) no contexto da pós-colonialidade, homens e mulheres encontram-se livres das imposições do colonizador. Mas a mulher prossegue, frequentemente oprimida não apenas na sociedade como também dentro de casa, devido a todo um sistema patriarcal opressivo que segue em vigência mesmo após seu país já haver se libertado do domínio estrangeiro (Spivak, 2010, *apud* Gomes e Rios, 2012, pp. 261, 262).

Os autores concluem que para se compreender a realidade pós-colonial “é fundamental buscar sínteses entre a literatura africana e a literatura portuguesa contemporâneas” (Gomes e Rios, 2012, p. 264), numa busca de superação do passado de antagonismo e conflito entre metrópole e colônia.

Figurando entre as principais autoras de língua portuguesa, a premiada escritora Lídia Jorge nasceu na cidade de Loulé, região do Algarve, Portugal, em 1946. Licenciou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa (DGLAB, 2012). Durante o período final da guerra colonial entre Portugal e Moçambique, cuja independência foi conquistada em 1975, Lídia Jorge passou alguns anos decisivos em Angola e Moçambique, como professora. Em 25 de abril de 1974 a Revolução dos Cravos ocorrida em Portugal pôs fim a era da ditadura do Estado Novo, que durou 48 anos.

O primeiro romance foi publicado por Lídia Jorge em 1980, *O dia dos prodígios*, e a partir de então publicou diversos outros romances, antologias de contos e uma peça de teatro, sendo seus livros traduzidos em mais de vinte línguas. A antologia *Marido e outros contos* (1997)



reúne sete contos com diferentes protagonistas e o conto inicial, “Marido”, foi o escolhido para a análise a que nos propomos no presente trabalho.

Apresentando algumas características da *nova literatura* portuguesa, (ou *post modernidade*, como defende em seu artigo), Arnaut (2011, p. 131) indica algumas marcas estéticas e ideológicas sobre o romance português contemporâneo, como a polifonia, a fragmentação e a aparente perda da narratividade e exercícios metaficcionais. Em relação à escrita de Lídia Jorge, aponta para “ousadias semânticas e formais e para diversos aspectos geradores da desagregação estrutural da narrativa” (*Id.*, p. 133), e ressalta ainda que, depois de ultrapassar as dificuldades criadas pelo labirinto de vozes, o *legente* verificará a sistemática ocorrência de temas que apontam para uma preocupação com problemas históricos, sociais e humanos. É o que podemos constatar no conto de Lídia Jorge, ora em análise. É evidenciado no conto o tema da violência contra a mulher no ambiente doméstico, uma questão que toma dimensão universal, e ainda a submissão da protagonista às agressões durante tempos e a naturalização desse fenômeno, como se constitutivo da própria *natureza* feminina. Para Gomes e Rios, no conto *Marido* há um *duelo de vozes em conflito*, cujo modelo narrativo caracteriza a narrativa portuguesa contemporânea (2012, p. 248).

O conto tem início com o foco narrativo em primeira pessoa, no presente do indicativo, num suplício permeado por fragmentos da oração católica *Salve Rainha*, em latim, remetendo a uma ladainha que invoca uma imperiosa proteção contra uma ameaça iminente - a chegada do marido embriagado. Desta forma, o leitor é conduzido para a agonizante perspectiva da suplicante protagonista. Então, repentinamente ocorre uma ruptura na narrativa, característica da literatura portuguesa pós-moderna, surgindo uma voz em terceira pessoa: “*Protege-a bem. Protege-a a ela e ao marido dela*” (Jorge, 1997, p. 4). E a seguir são dadas informações sobre o marido que trabalha em uma oficina de carros, de onde sai às cinco horas e embriaga-se até as sete, quando então vai para casa. As súplicas da mulher são direcionadas em primeiro lugar pela proteção ao marido em decorrência do risco que corre no trabalho e na sua volta para casa pois, ao contrário dos outros homens, não fica bambo com a embriaguez. No trecho: “(...) o



marido da porteira tem um vinho erecto (...)” (p. 4), pode se depreender que, ao embriagar-se, ele se torna mais agressivo, incorrendo em maior risco para si mesmo, na rua, e para a mulher, em casa. Não à toa, a casa é considerada o lugar mais perigoso para a mulher, conforme estudo feito pela ONU (Reuters, 2018), o que denuncia o desequilíbrio das relações no ambiente doméstico.

Retornando ao conto, a protagonista é referida apenas pela função que exerce, a de porteira, e somente é nomeada por meio dos gritos do marido agressor ao chegar em casa: “*Lúcia! Ó Lúcia!*” (p. 5). A porteira Lúcia se esconde do marido atrás das gaiolas na varanda, no escuro, sob panos, onde consegue escapar da sua fúria.

Os moradores do prédio costumam reclamar do barulho e a porteira dá a conhecer os moradores - um aviador, um médico, um recém-nascido, um ancião, advogados e uma assistente social, e coloca as necessidades de descanso deles acima de seu próprio sofrimento: “*Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente (...)*” (p. 6), levando-a manifestar suas preces de proteção em silêncio, por vezes somente movendo os lábios. Também é revelada a precariedade de sua habitação, pequena, cujo hall de entrada é chamado de sala, localizado no último andar do prédio, dividindo espaço com antenas, chaminés, escoadouro de água da chuva. A porteira rebelava-se ao descobrir um conluio entre os moradores - advogado, médico e assistente social, os quais, cientes da violência que sofre, se oferecem para ajudá-la a separar-se do marido. A porteira, no entanto, considera o casamento um sacramento indissolúvel, acima até de um homem comparado a *Rex*, *Jesus*, *bendito fruto*, colocando-se, então, numa condição ainda mais inferior, se acaso não tivesse um marido.

Considera triste, assim, a ideia da assistente social de que uma mulher possa ser um ser completo sem um marido. Ao rebelar-se contra o conluio dos moradores, enumera as *virtudes* do marido por não a agredir quando não bêbado, por dar-lhe dinheiro para o sustento da casa, pela sensação de segurança ao seu lado, pelos pequenos consertos domésticos, pelas pequenas ordens a que ele lhe obedecia calado, quando não embriagado.



É, então, tomada por uma *coragem* e decide não mais se esconder do marido e, sim, aguardá-lo já à porta, surpreendendo-o. Imagina tudo o que fará para agradar o marido tirando seus sapatos, massageando seus pés, esfregando suas mãos, amparando-o, embalando seu sono, tudo para evitar que os seus gritos incomodem novamente os vizinhos. E essa coragem faz com que ela dispense as súplicas à Mãe Rainha, e assim o tempo passa rápido, até que o marido chega. Sua reação ao vê-la é de incredulidade, como se não soubesse o que fazer quando enfim a encontra de pronto junto à porta, não sendo necessário o grito, a procura, até o desfalecimento alcoólico. Ele aceita a recepção da mulher, que lhe tira a roupa, os calçados, é conduzido ao quarto, sem nenhum barulho. Então, ele procura em seu casaco o isqueiro e acende uma vela. A porteira permanece muda, pronta a desafiar os que lhe sugeriram “*uma separação desventurosa, um desquite profano*” (Jorge, 1997, p. 8, 9). Entretanto, o marido atea-lhe fogo na roupa de *nylon*, que ela tenta apagar, porém o fogo se alastra por todo seu corpo, cabelo, e ela retoma suas súplicas em silêncio, correndo em chamas, descendo pelo prédio até o quinto andar, para na porta do advogado, e lá permanece em silêncio, implorando pelo socorro da *Regina* e do *Rex*, até que morre.

As súplicas de proteção invocadas pela porteira ao marido podem ser vistas como uma metonímia pela proteção ao casamento, sendo depois direcionadas à casa e contra a ira dos vizinhos pelos ruídos da chegada do marido, remetendo, por consequência, ao lema *Deus, Pátria e Família*, que exaltava os ideais conservadores do salazarismo. Oliveira (2019), afirma em seu artigo “*Marido*, de Lídia Jorge: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo”, que a obra literária de Lídia Jorge parte do pressuposto de um compromisso autoral cuja tarefa central seria a observação atenta e exigente do *tempo que passa*, ou ainda, de uma aguda compreensão da conjuntura, colocando em relevo a presença impositiva do governo do Estado Novo (1933-1974). O articulista aponta, ainda, no conto, uma camada submersa de sentido tendo o tema da violência como mediadora das relações, “uma vez que ela está em pauta por determinação de um regime de governo, emaranhada no corpo como obrigação de fidelidade às normas vigentes (Oliveira, 2019, p. 08).”



O Marido não é nomeado, e assim é que dá título ao conto. Como se representasse não um tipo específico de homem, mas sim uma categoria geral, denunciando, desta forma, o sistema patriarcal onde são produzidas e reproduzidas as estruturas de dominação masculina. Tais estruturas são responsáveis pelo fenômeno da violência contra mulheres, as quais se submetem à dominação masculina em razão de uma inculcação produzida pela Família, pela Escola, pelo Estado, e principalmente pela Igreja, conforme aponta Bourdieu e ficará demonstrado em análise a ser desenvolvida na próxima seção.

3. Confluências entre Mia Couto e Lídia Jorge

Muitas confluências podem ser observadas entre a escrita de Mia Couto e Lídia Jorge, como já apontado por Gomes e Rios (2012), entretanto, esta análise buscará estabelecer paralelos entre os contos que possam apontar para o paradoxo da submissão feminina. A primeira delas é quanto à não nomeação de alguns dos personagens. Ao não nomear sua protagonista, descrita como habituada a *restos de vida* e referida como uma figura desfocada e em segundo plano na fotografia em que surge ao lado do marido, Mia Couto parece simbolizar milhares de outras mulheres que são relegadas à condição de subalternas e cujas existências são apagadas, *sem pertença nem presença*, silenciadas e oprimidas pela estrutura patriarcal da sociedade. No entanto, ao mesmo tempo, o escritor dá voz a sua protagonista para que ela própria faça conhecer seu martírio e, assim, conduz o leitor para a perspectiva psicológica da mulher.

A protagonista de Lídia Jorge, por seu turno, somente é nomeada aos gritos quando o marido irrompe bêbado pela casa, pois até sua chegada ela é referida apenas pela função que exerce – a de porteira. Também ela é quem narra seu martírio e, a focalização espacial, assim como em Mia Couto, é o ambiente doméstico, como se o universo de ambas fosse reduzido ao lar. Ambas as protagonistas estão restritas ao espaço da casa, uma em decorrência de sua função como porteira, e a outra ao revelar que durante anos considerava a chegada do marido ao lar, denunciada pelo ruído de seus passos, uma ameaça. Bourdieu, ao tratar da construção



social dos corpos (1998, pp. 20-24), demonstra que a divisão das atividades ocorre de forma arbitrária, segundo a oposição entre masculino e feminino e que esses esquemas universais de pensamento acabam por instituir uma ordem social alicerçada na divisão sexual do trabalho, reservando o espaço doméstico à mulher.

No primeiro dos artigos selecionados do semanário moçambicano *Savana*, intitulado “O que prende as vítimas de violência?”, (WLSA, 2008) é informado que por meio de um estudo feito pelo Gabinete de Atendimento às Mulheres e às Crianças (da PRM) da cidade da Beira (Moçambique), foram apontadas algumas das causas pelas quais a vítima de violência desiste das queixas apresentadas contra seus agressores e entre elas está o fato das próprias vítimas se considerarem culpadas pelas agressões, bem como o temor de uma violência ainda maior em razão da denúncia.

A crença da mulher na própria culpa pela violência da qual é vítima está representada em ambos os contos, porém de formas distintas. A personagem de Mia Couto revela que, após a sessão de tortura a que era submetida, seu marido chorava para que ela sentisse pena de suas mágoas e desta forma ela passava a ser culpada pelo comportamento agressivo dele: “*Eu era culpada por suas culpas*” (Couto, 2003, n.p.). A submissão à violência perpetrada pelo marido a fez habituar-se com a situação, afirmando que com o tempo as dores já não lhe custavam. Estava habituada ao sentimento de pânico que antecedia a chegada do marido, cujos passos se aproximando representavam uma sombria ameaça. A protagonista, no entanto, espontaneamente aguardava de forma passiva a violência tão conhecida.

Bourdieu afirma que lembrar os traços que a dominação imprime nos corpos e seus efeitos não significa ratificar a dominação e culpar a vítima pela *tendência à submissão*, mas, sim, assinalar que isso é resultante das estruturas que desencadeiam mecanismos que contribuem para sua reprodução, apontando ainda que esse comportamento não é um ato intelectual consciente, livre, deliberado, mas resultante de “um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados (...) que o tornam *sensível* a certas manifestações simbólicas do poder” (1998, p. 72).



A inversão da culpa em Lídia Jorge, por sua vez, apresenta essa situação de forma subliminar. A porteira acredita que recebendo o marido de pronto, sem se esconder, tirando-lhe os sapatos, esfregando suas mãos, massageando suas pernas, embalando-o como a um filho, as agressões seriam evitadas e, portanto, observa-se a crença de que a culpa pelo comportamento violento do marido decorreria de seu próprio comportamento em relação a ele. Esta última protagonista remete à figura da *esposa maternal*, identificada por Bourdieu. Ao refletir sobre a incorporação da dominação, o sociólogo conclui que as mulheres, simbolicamente dedicadas à resignação e à discrição, só podem exercer algum poder com as mesmas armas com as quais são dominadas, o que acaba confirmando a dominação:

É o caso, sobretudo, de todas as formas de violência não declarada, quase invisível por vezes, que as mulheres opõem à violência física ou simbólica exercida sobre elas pelos homens, que vão da magia (...) ou da *passividade* (...) ao amor possessivo dos possessos, como a mãe mediterrânea ou da *esposa maternal*, que vitimiza e culpabiliza, vitimando-se e *oferecendo* a infinitude de sua devoção e de *seu sofrimento mudo em doação sem contrapartida possível*, ou tornada dívida sem resgate (1998, p. 59, 60).

Tanto a passividade da primeira, quanto a oferta do sofrimento mudo da esposa maternal são produtos de inculcação pelas estruturas sociais a que foram expostas, ou seja, a experiência social incorporada – o *habitus*. Ambas não conhecem outra forma de agir e, assim, confirmam a dominação masculina. Seus comportamentos são conformados por essas estruturas e, ao mesmo tempo, estruturam essas estruturas sociais, confirmando o paradoxo da submissão que é, ao mesmo tempo, espontânea e extorquida.

No segundo artigo publicado em *Savana*, intitulado “A violência pode destruir-nos por dentro” (WLSA, 2008), a psicóloga moçambicana Manuela Almeida, experiente no atendimento a vítimas de violência, aponta que uma das razões para a mulher suportar a violência por muito tempo estaria relacionada à identidade da mulher na sociedade patriarcal, em que a educação de passividade e subordinação ao homem a faz sentir que não é nada se não tiver um homem, afinal, ela passa da condição de *filha de* para *mulher de*.



Nos dois contos analisados podemos observar que a representação das vítimas obedece a esse padrão de impossibilidade de oposição à violência a que são submetidas, sendo que ambas as protagonistas adotam postura de passividade diante do marido agressor. No conto de Lídia Jorge, a protagonista minimiza a violência praticada pelo marido: “Que importava *então que (...)* de vez em quando *a chamasse daquele jeito, (...)* perseguindo-a? (...) *Era só aquele instante (...)* ao todo uns quinze minutos de sobressalto.” (Jorge, 1997, p. 7). Pois, na sequência, o marido desabaria em razão da embriaguez e ela poderia, então, voltar para o interior da casa. No conto de Mia, a protagonista revela estar habituada a *restos de vida*, como um cão que se acostuma com sobras:

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. (...) Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. No final, (...) eu era culpada por suas culpas. Com o tempo, já não me custavam as dores. (Couto, 2003, p. 37)

Ao discutir os efeitos da dominação simbólica, Bourdieu afirma que estes se exercem através de esquemas de percepção, avaliação e de ação constitutivos dos *habitus*, fundamentando “uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma.”, produzindo o paradoxo da submissão espontânea e extorquida (1998, p. 68). Para ele, a força simbólica é uma forma de poder que atua com o apoio de predisposições que são produto de um trabalho de inculcação e de incorporação e que, portanto, a simples tomada de consciência libertadora não seria suficiente para superá-la. E sentencia: “O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque *o constroem como poder*” (Bourdieu, 1998, p. 72). É importante ressaltar que a colaboração a que se refere Bourdieu é produto do trabalho de reprodução (inculcação) perpetrado por instituições como Família, Escola, Igreja e Estado. Nesse ponto é que o sociólogo tece sua crítica ao movimento feminista daquele momento, afirmando que para romper a predisposição não bastaria somente a tomada de consciência e uma vontade, mas que seria necessária uma transformação radical nas condições sociais de produção de tendências que levam os dominados à adoção do ponto de vista dos dominantes, sobre estes e sobre si mesmos, ou para

50



ficar mais explícito, a ruptura da inculcação produzida pelas instituições - Família, Escola, Igreja (*Id.*, p. 75).

No conto *Marido*, a protagonista, ao se rebelar contra o conluio dos moradores para que se separasse de seu marido violento, considera isso como se lhe arrancassem metade do corpo: “*Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre.*” (p. 6, 7). Assim, podemos constatar nessa representação uma inculcação produzida pela Família, ratificada pela Escola, e sacramentada pela Igreja, de que a mulher não é um ser completo e precisa de um homem que a complete. Em “Os olhos dos mortos” a protagonista sofre durante anos a violência do marido, mas sonha com um “*milagre. Para que ele, mais uma vez, casasse comigo. E o mundo se abrisse, casa, cama e sonho.*” Apesar de toda a violência, ela ainda tem esperança, sustenta-se com seu próprio sofrimento, crendo que a violência que sofre é natural, pois até as costelas espaçadas são assim “*para que coração seja exposto e ferível.*”

Finalmente, no terceiro e último artigo publicado no semanário *Savana*, “Confissões religiosas pela aprovação da Lei contra a Violência Doméstica” (WLSA, 2008), são apresentadas as posições de duas importantes instituições religiosas em Moçambique: o Conselho Islâmico de Moçambique (CISLAMO), representado pelo Sheik Cassimo David, e o Conselho Cristão de Moçambique (CCM), representado pelo Reverendo Dinis Matsolo. Ambos apontam que em suas doutrinas homens e mulheres são considerados iguais e que as desigualdades resultariam de construções sociais que colocam o homem como mais forte ou com poder absoluto sobre a mulher. O apontamento de ambos os líderes para a construção social como origem das desigualdades vai ao encontro da afirmação de Bourdieu. No entanto, em que pese o posicionamento da igualdade doutrinária afirmada por esses representantes, o fato é que, de forma geral, quase unânime, as lideranças religiosas são cargos ocupados por representantes do sexo masculino, o que por si só já seria algo a ser questionado. Se houvesse essa igualdade preconizada, por que não há mulheres figurando como líderes religiosas?



O tema religioso permeia as duas obras. As protagonistas prestam contas de suas condutas ao sagrado, no caso dos dois contos à religião cristã. A religiosidade parece ser conformadora do comportamento feminino.

Em Mia Couto a protagonista conta sua história por meio de um exame de consciência, que é uma preparação para o rito católico da confissão. Está se dirigindo a Cristo, a quem pede desculpas por considerar esplendoroso o que realmente acontece (a morte do marido) e não a esperança de que algo venha a acontecer (o milagre da mudança). Deixou a esperança de lado e decidiu agir por si mesma, antecipando-se ao castigo que receberia de seu marido, pois sabe que a morte será certa quando de seu retorno, pela *ofensa sem perdão* de tê-lo exposto em público ao buscar socorro fora do lar. Há uma analogia entre a caminhada feita por ela de sua casa até o hospital, para onde foi socorrida após desfalecer na rua, expondo suas feridas às vistas alheias, com o caminho percorrido por Cristo na *via crucis*, ao ser condenado à morte e suas chagas que são exibidas em público até o calvário, onde foi crucificado. A mulher de Venâncio, porém, após fazer seu exame de consciência, conclui que *se* errou, foi Deus quem pecou nela. Portanto, não se arrepende e ainda consegue *ser feliz* naquele momento em que se constata só consigo mesma, como nunca se havia permitido antes, já que até então considerava esse sentimento um pecado mortal.

Em Lídia Jorge, a protagonista Lúcia - a porteira, evidencia desde o início do conto o quão entranhada está em sua vida a religiosidade, enquanto são pronunciadas as palavras da ladainha suplicante *Salve Rainha*, de forma fragmentária, entremeada na narrativa. A porteira canta *como o Padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina* (mas canta baixo *por respeito*, para não incomodar os vizinhos, e *por determinação*, pois não aceita a sugestão dada por eles para se separar do marido). A protagonista de Lídia Jorge considera inadmissível a ideia de uma mulher ser um ser completo; é inconcebível para ela a vida sem o homem a quem se unira pelo casamento, que considera um sacramento indissolúvel (o que é um dogma católico), pois *“Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era*



porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia.” (p. 6, 7)

4. Agentes estruturantes - Família, Escola, Igreja

A afirmação da psicóloga moçambicana Manuela Almeida em artigo referido anteriormente, de que a educação de passividade e subordinação faz a mulher sentir que não é nada se não tiver um homem pois passa da condição de *filha de*, para *mulher de*, encontra uma representação magistral na personagem Lúcia, de Lídia Jorge. A porteira não consegue visualizar uma vida feliz em que não haja um homem para o qual lavar a roupa, com quem discutir, de quem se queixar com as outras mulheres, exhibir aos domingos, e mesmo por quem orar, afinal são essas as atuações cotidianamente esperadas da mulher na sociedade. Considera que somente seria um ser completo se fosse unida à outra metade de si, pois “Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia.” (p. 6, 7). Pode ser observada nesse fragmento a atuação da Família e da Igreja para a constituição da ideia de que a vida de uma mulher precisa ser completada pelo homem. Se já procurava por um homem quando ainda era criança é porque sua família assim a ensinou e a conformou. Se na sociedade em que estava inserida isto era considerado desejável, é porque era uma prática considerada natural e comum a outros agentes. Se a Igreja ratifica esse rito de passagem de *filha de* para *mulher de*, é porque é necessário confirmar a dependência feminina a um outro ser que a complete, de se juntar a um homem, pois a mulher sozinha não é um ser completo. Para Bourdieu, há duas operações acumuladas e condensadas na força da dominação masculina: “(...) *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada.*” (1998, p. 45).

Ao conceituar a violência simbólica, Bourdieu (1998, p. 61) afirma que a dominação masculina se ratifica na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e



reprodutivas, bem como de esquemas imanentes a todos os *habitus*, e, ainda, que as próprias mulheres aplicam esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder, acrescentando ainda que as estruturas de dominação são produto de um trabalho de reprodução perpetrado por agentes específicos (os homens) e instituições (Família, Igreja, Escola, Estado)” (*Id.*, pp. 63, 64). Para o sociólogo “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais (*Id.*, p. 64)”.

A protagonista de Mia Couto, apesar de toda violência a que é submetida, além de esperar pelo milagre da mudança do marido agressor, ainda sonha em dar a ele um filho após várias tentativas de engravidar, conforme se depreende do trecho: *Mais uma vez era falsa esperança*. Ela equipara-se a uma *fonte seca*, e considera o fato de saber que não estava grávida ainda mais doloroso do que se tivesse abortado em razão das agressões. Ao referir-se a si mesma como uma fonte seca, revela que o papel de procriadora está tão arraigado em seu destino como mulher, que passa a ser visto como sinal de validação de sua feminilidade. Se abortasse como consequência da agressão, a culpa seria do marido, mas como foi incapaz de engravidar, a culpa pela violência que sofre recai sobre si mesma.

Apresentando as noções basilares do livro *O segundo sexo (1949)*, de Simone de Beauvoir, os autores Silva e Lima (2017, pp. 88) argumentam que, para Beauvoir, no contexto do patriarcado foi atribuído à mulher o papel de procriadora, do qual não poderia escapar, mas esse *destino* era simplesmente uma obediência a costumes e tradições, julgados corretos em nome de determinados valores e não à sua natureza em si.

Ao discorrer sobre a reprodução da dominação e da visão masculinas, Bourdieu, em nota de rodapé, atribui à Família o papel principal dessa reprodução, pois é onde a experiência precoce é imposta e, quanto à Igreja, aponta que esta inculca uma moral familiarista, “completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres” (1998, p. 140, 141).



Para além de se dedicar a sua *outra metade*, a protagonista de Lídia Jorge se anula por inteiro e valoriza exclusivamente a vida do marido. Sua função é a de servir e de viver para ele, a quem vê como imprescindível e cujo vício da bebida é apenas um desvio de seu bom caráter. A porteira chega a enumerar as *virtudes* do marido para demonstrar o quão necessário ele é em sua vida, revelando outros aspectos violentos sobre o comportamento dele: possui arma de fogo, é agressivo com serviçais, enfrenta a polícia. Mas para ela essa relação de dominação é vista como natural, já que incorporou a noção da mulher como ser submisso, o que está de pleno acordo com o que Bourdieu chamou de violência simbólica.

A *permissão* dada pelo marido para que possa exercer a devoção é vista pela porteira como uma grande virtude, ao contrário dos outros maridos que desconfiam até do padre Romão. A porteira avalia a sacralidade do casamento acima de qualquer perigo em que possa incorrer nas mãos do marido violento. A tentativa dos inquilinos de ajudá-la é vista como profanação. Em outra nota de rodapé (1998, p. 69), Bourdieu chama a atenção para “a eficácia simbólica da mensagem religiosa (...) que repousa claramente em um trabalho prévio de socialização religiosa (catecismo, frequência ao culto e, sobretudo, imersão precoce em um universo impregnado de religiosidade)”, como exemplo de predisposição para a submissão à força simbólica. Nesse sentido, podemos observar no conto analisado a atuação de algumas estruturas de dominação: a violência simbólica por parte do marido - que exerce a dominação biologicamente naturalizada e que no entanto é produto de uma construção social; da instituição Família - que inculca a necessidade de procurar um homem como marido para substituir o lugar do pai; e finalmente da Igreja que, amparada no texto bíblico, conforma o comportamento feminino, confirmando a inferioridade da mulher através de noções como a culpa pela expulsão do paraíso e o pecado original, além de reforçar o papel de submissão da mulher *virtuosa e sábia* diante do marido.



5. Conclusão

Este estudo buscava constatar a existência, e a maneira como se encontram representados na produção literária, do paradoxo da submissão feminina apontado por Pierre Bourdieu, que afirma ser, ao mesmo tempo, espontânea e extorquida. A análise literária partiu de dois contos produzidos por escritores do período pós-colonial – o moçambicano Mia Couto e a portuguesa Lídia Jorge, respectivamente, os contos “Os olhos dos mortos” (2003) e “Marido” (1997). A análise também buscou identificar nos contos a contribuição de agentes específicos e instituições, que produzem e reproduzem as estruturas de dominação, conforme estabelecido por Bourdieu.

Na nossa análise, pudemos constatar que ambos os escritores, ao realizarem uma observação atenta da sociedade na qual estão inseridos, foram extremamente hábeis ao representarem o paradoxo da submissão feminina: espontânea, enquanto manifestação da permanência na situação de submissão ante a dominação masculina, pois o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados, e extorquida, enquanto resultante de uma aparente impossibilidade de mudança, pois os dominados só se subordinam ao poder porque eles mesmos o constroem.

A segunda parte da análise apontou nos contos a representação do trabalho de inculcação efetivado por instituições como a Família, que naturaliza o fato de uma menina priorizar desde cedo o casamento, que substituirá o homem na relação de dominação, passando de *filha de* para *mulher de*. A Igreja, significativamente presente nos dois contos, instituição dominada por valores patriarcais e pelo dogma da inata inferioridade das mulheres, como apontado por Bourdieu, que atua no inconsciente feminino, sendo caracterizada pela culpa que as protagonistas atribuem a si mesmas pela violência que sofrem. O Estado, como instituição cujo dever é a promoção do bem-estar social, também está subliminarmente representado nos dois contos: no silêncio diante das agressões sofridas pelas duas protagonistas. Esse silêncio está demonstrado no fato do agressor estar dormindo em sua casa, mesmo após uma semana de internação em decorrência da violência física, em um conto, e no outro, no fato do edifício



todo ter conhecimento da violência de que era vítima a porteira e mesmo assim, seu sofrimento só teve fim com sua própria morte.

Portanto, restaram demonstradas as representações do paradoxo bourdieusiano quanto à submissão feminina - espontânea e extorquida, nas produções literárias analisadas, cuja temática é a violência contra a mulher.

Bibliografia:

ARNAUT, A. P. *Post - modernismo: O futuro do passo no romance português contemporâneo*. Via Atlântica, [S. l.], v. 1, n. 17, p. 129-140, 2010. DOI: 10.11606/va.v0i17.50544. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 20/12/2022.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. *Violência contra a mulher: uma questão transnacional e transcultural das relações de gênero*. In: *Impacto da violência na saúde dos brasileiros*. Brasília: Ministério da Saúde, 2005. p. 117-135.

COUTO, Mia. *Os olhos dos mortos*. In: *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DGLAB - Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. Centro de Documentação de Autores Portugueses. Biografia: Lídia Jorge. Lisboa, 2012. Disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=8085>. Acesso em 09/11/2022.

EBC Empresa Brasil de Comunicação. *Violência contra mulher é fenômeno universal e, em 33 países, é considerada normal por elas*. Agência Brasil, Brasília, 20 out. 2010. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-10-20/violencia-contra-mulher-e-fenomeno-universal-e-em-33-paises-e-considerada-normal-por-elas>. Acesso em 05/12/2022.

GO, Julian. Bourdieu, Argélia e a Perspectiva Pós-Colonial. *Contemporânea*, v. 8, n.1, p. 11-32, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4322/2316-1329.049>. Acesso em 04/01/2023.



GOMES, Alexandre R., RIOS, Otávio. Convergências pós-coloniais: Lídia Jorge e Mia Couto. In: *Multimodalidade, gêneros e discursos: teorias e análises*. Neiva Maria Machado Soares (Org.). São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 302p., e-book. pp. 242 – 265.

JORGE, Lídia. Marido. In: *Marido e outros contos*. Portugal: D. Quixote, 1997.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. *Violência contra mulheres é “pandemia mais longa e mortal do mundo”, diz secretário-geral da ONU*. Brasília, 23 mar. 2022. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/175711-violencia-contra-mulheres-e-pandemia-mais-longa-e-mortal-do-mundo-diz-secretario-geral-da>. Acesso em 05/12/2022.

NOA, Francisco. *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. Via Atlântica, [S.l.], v. 1, n. 3, p. 58-69, 1999. DOI: 10.11606/va.v0i3.49007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49007>. Acesso em: 05/01/2023.

OLIVEIRA, Aluisio B. *ÁFRICA(S), MOÇAMBICANIDADE, MIA COUTO: uma varanda para o Índico*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 03 abr. 2012. p. 79. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16220>. Acesso em: 05/11/2022.

OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de. *Marido, de Lídia Jorge: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo*. Revista do Centro de Estudos Portugueses, [S.l.], v. 39, n. 61, p. 101-115, ago. 2019. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/15391>. Acesso em: 04/11/2022.

REUTERS. *Lugar mais perigoso para mulheres é a própria casa, diz ONU*. Thomson Reuters Foundation, Londres, 26 nov. 2018. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/comportamento-mulheres-violencia-idBRKCN1NV1QQ-OBRTTP>. Acesso em: 15/11/2022.

SILVA, Edson S., LIMA, Wallas J. *Simone de Beauvoir e O segundo sexo: texto e contexto*. In: O Feminino e o Moderno. VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; DAL FARRA, Maria Lúcia (Org.). Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, agosto de 2017. pp. 79-95.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil*. Brasília DF, 2015. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 11/12/2022.



WLSA – Mulher e lei na África Austral. O que prende as vítimas de violência? Savana, Moçambique, 25 abr. 2008. Disponível em: <https://www.wlsa.org.mz/muitas-mulheres-so-precisam-que-alguem-lhes-de-coragem/>. Acesso em: 15/11/2022.

WLSA – Mulher e lei na África Austral. A violência pode destruir-nos por dentro. Savana, Moçambique, 09 mai. 2008. Disponível em: <https://www.wlsa.org.mz/a-violencia-pode-destruir-nos-por-dentro/>. Acesso em: 15/11/2022.

WLSA – Mulher e lei na África Austral. Confissões religiosas pela aprovação da Lei contra a Violência Doméstica. Savana, Moçambique, 18 abr. 2008. Disponível em: <https://www.wlsa.org.mz/a-violencia-pode-destruir-nos-por-dentro/>. Acesso em: 15/11/2022.



Vária



Alusões e Discurso Metaperformático na Canção “Missão do Cantador” da Banda de Pau e Corda

Deusa Mitiko de Gouvêa Hanashiro¹

RESUMO

O propósito do presente artigo é analisar a canção popular brasileira “Missão do cantador”, a primeira faixa do recente álbum homônimo de 2021 da Banda de Pau e Corda, a partir de uma perspectiva literomusical. Assim, em vista disso, interessamos estudar mais especificamente as características formais e expressivas da composição, bem como as alusões literárias e o discurso metaperformático entranhados na letra, sob as teorizações de Tatit e Caretta, no sentido de apresentar uma das possibilidades de interpretação.

Palavras-chave: Banda de Pau e Corda; Missão do cantador; canção popular brasileira; alusão; metaperformance.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the brazilian popular song “Missão do cantador”, the first track from the recent album of the same name released in 2021 by Banda de Pau e Corda, based on relations with the musical and literary field. Thus, in view of this, we are interested in studying more specifically the formal and expressive characteristics of the composition, as well as the literary allusions and the metaperformatic discourse embedded in the lyrics, under the theories of Tatit and Caretta, in order to present one of the possibilities of interpretation.

Keywords: Banda de Pau e Corda; Missão do cantador; brazilian popular song; allusion; metaperformance.

¹ Mestranda da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). ID: <https://orcid.org/0000-0001-6945-8704>. Contato: deusa.hanashiro@unifesp.br.



1. Introdução

O propósito deste artigo² consiste em analisar a canção “Missão do cantador”³ da Banda de Pau e Corda (1972), a primeira faixa de seu recente álbum *Missão do Cantador* (2021), de uma perspectiva literomusical.

E antes de abordarmos a estrutura do texto, justifica-se a escolha de tal objeto para estudo por reconhecermos tratar-se de uma canção ainda não contemplada em análise e prenehe de elementos simbólicos, aos quais se torna possível relacionar os atuais conceitos sobre canção popular brasileira.

Justificada a nossa escolha, cabe-nos expor em linhas gerais uma contextualização sobre o projeto *Missão do Cantador*. O álbum foi lançado em 06/04/2021⁴ nos formatos Compact Disc (CD) e áudio para plataformas digitais pela gravadora Biscoito Fino⁵, após um longo tempo sem que houvesse por parte do grupo musical um trabalho com canções inéditas. A produção é de José Milton e a capa é assinada por Elifas Andreato. Aliás, o primeiro foi responsável por lançar o grupo no mercado musical em 1973 pela RCA Victor. E o segundo, renomado ilustrador do meio fonográfico que faleceu em março de 2022, foi o criador de uma outra obra icônica para a Banda: a ilustração⁶ para o LP *Arruar*, de 1978. Sendo a do CD uma de suas últimas criações, vale ocupar-nos em descrevê-la.

² É parte de um trabalho final para a conclusão da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, em 2022.

³ Existe uma canção de título similar, apenas com a diferença no uso da preposição, pois não há a contração com o artigo “o”: “Missão de cantador”, de Ronaldo Viola e João Carvalho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nTe_oK1Efb0. Acesso em: 06 dez. 2022.

⁴ Ou 23/04/2021. Cf. www.biscoitofino.com.br.

⁵ Fundada pela cantora Olívia Hime e pela empresária Kati de Almeida Braga no Rio de Janeiro. O nome se refere à expressão de Oswald de Andrade: “biscoito fino para as massas”. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/institucional>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁶ Uma ossada de um boi crucificada, de acordo com Alison Pitangueira (2021). Disponível em: <https://versoseprosas.com.br/lancamentos/banda-de-pau-e-corda-lanca-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



A arte traz uma imagem bastante significativa: dois rostos coloridos⁷ de perfil intercalados a duas sombras de outros dois rostos que se confundem com o fundo escuro. Tal forma nos sugere dois arcos destacados em relação a esse fundo; arcos para flechas que poderiam estar posicionadas na altura dos lábios⁸, o que, de um certo modo, representariam as “lanças” verbais virtualmente repletas de significados: os sons e as palavras.

O arco feito de madeira e corda mantém correspondência com os instrumentos iniciais que deram origem ao nome da própria Banda, como veremos na Segunda Parte; e por outro lado, remete-nos a um estudo de Mário de Andrade (1991, p. 32, apud CARETTA, 2013, p. 103) que apontou a comparação da voz humana com o arco: ela “tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical”. Dessa forma, a capa expressa simbolicamente a missão daquele que canta: suas ideias e palavras serão arremessadas para tocar os ouvintes.

⁷ Um deles, com o olho fechado, parece fazer alusão à obra *Composição com vermelho, azul e amarelo* (1930), do pintor Piet Mondrian (1872-1944). Quanto ao outro rosto, um tanto difícil de identificar, traz uma parte de um selo postal acima, um olho estilizado aberto e alguns fragmentos de letras: “Er” e “MB” (aparentemente: Pernambuco). Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Piet-Mondrian/574069/Composi%C3%A7%C3%A3o-com-vermelho,-azul-e-amarelo,-1930.html>. Acesso em: 04 dez. 2022.

⁸ Lembrando que a estrutura da anatomia central do lábio superior é conhecida como arco do Cupido.



Figura 1 – Capa do CD



BANDA DE PAU E CORDA. Missão do Cantador [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2021.
Fonte: <https://www.biscoitofino.com.br/audio/cd-banda-de-pau-e-corda-missao-do-cantador>

Além de “Missão do cantador”, temos estas outras doze canções: “Estrela cadente”; “Sonho interior”; “Tudo num balaio só”; “Sinais”; “Guardador de sonhos”; “Fogo de braseiro”; “Desvario”; “Se ou sê”; “Sem fim”; “Sonhadora”; “Força oculta” e “Quer mais o quê?”. O CD contou ainda com a participação especial de Mestre Gennaro, Zeca Baleiro, Chico César e Alexandre Rodrigues (o Copinha), Marcello Rangel (do Reverbo), Corró Zabumbeiro, Raminho da Zabumba e Julio Cesar Mendes. Quanto ao arranjo musical, Waltinho Andrade e Zé Freire o dividem, mas não na mesma proporção: a maior parte coube ao último. Em termos de gênero, há quem diga que o álbum traz uma mescla de uma releitura do baião mais o arrasta pé, a balada, o xote, a modinha, o frevo, entre outros (ZÉ FREIRE, [2021?], apud REIS, 2021). Os instrumentos usados especialmente para esse repertório são: viola;



violão; flauta; bateria; triângulo; caxixis; contrabaixo; agogô; ganzá; sino, atabaque; gam; pandeiro e surdo.

Explicitada a contextualização sobre o projeto da Banda; então, com vistas a uma análise de “Missão do cantador” no sentido de apresentar uma das leituras possíveis, interessa-nos estudar as características formais e expressivas, assim como as alusões literárias e o discurso metaperfomático envolvidos, segundo teorizações de Luiz Tatit e Álvaro Caretta sobre a canção popular.

Assim, na Primeira Parte, explanam-se brevemente os conceitos para a análise de uma canção. Na Segunda Parte, descreve-se o histórico da Banda de Pau e Corda, desde a sua formação até os dias atuais. E na Terceira Parte, analisa-se a canção. Por fim, conclui-se com uma retomada dos pontos principais.

2. Sobre os conceitos para a análise de uma canção

Em todos os tempos, diversos autores atestaram a importância incontestável da música. Nos dias atuais, ela está associada às terapias e às propagandas de consumo (*jingle*). Reconhecidamente, à música têm sido atribuídos muitos benefícios e a potencialidade de ressignificar memórias e “de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (WISNIK, 1989, p. 28). Os seus atributos fizeram com que invadisse até mesmo o meio acadêmico para que fosse estudada; se bem que, na área de Letras, estudam-se, em geral, não a música dita clássica e a instrumental, mas a canção popular e a materialidade de sua poesia.

Por isso, são necessárias algumas distinções: “sem a letra, a canção seria música; sem a melodia, talvez poesia, ou nem existiria” (CARETTA, 2013, p. 130). Para a análise de uma canção, portanto, é importante compreendê-la como um “enunciado sincrético”: verbal e musical, pois o seu sentido se completa nessa mescla de linguagens que constitui o *gesto cancional* (CARETTA, 2009, p. 100; TATIT, 2004, p. 69). Assim, a melodia, que é formada por grupos rítmicos (“blocos



de significação”) para serem repetidos e variados, mimetiza a entoação da fala para atingir o efeito de que cantar é dizer de uma forma singular a mensagem que se quer passar aos ouvintes (STEFANI, [?], apud ULHÔA, 1999, p. 49; TATIT, 2004, p. 73; TATIT; LOPES, 2008, p. 16).

Isso se deu, porque entre o final do século XIX e começo do XX no Brasil o tratamento dado à melodia afasta-se da notação das partituras, assim como a letra, da poesia na modalidade escrita, e os compositores, que, em sua maioria, não sendo eruditos e nem detendo apuro técnico, fizeram a prosódia natural corresponder aos contornos melódicos (Tatit; Lopes, 2008, p. 17). Vale destacar não só a contribuição dos trejeitos da fala, do “ritmo de frases curtas e sincopadas” que deram origem aos lundus de salão e aos populares entre outros aspectos, mas também a contribuição dos ritmos: o dos “bataques negros” e o da percussão indígena, para a consolidação da música popular brasileira (TINHORÃO, 1998, p. 102; TATIT, 2004, p. 20-22).

Tal correspondência, produtiva em termos composicionais, foi denominado por Tatit (2004, p. 73) de “princípio entoativo”, que é *simples* pelo fato de o sentido definir-se nas inflexões descendentes, já que, culturalmente a elas são associadas as “conclusões de ideias”. Mas o princípio entoativo também é *complexo* por alguns percursos melódicos expandirem as enunciações para inflexões ascendentes ou descendentes distantes. Por isso, na análise, há que se atentar à “direção extensa” na definição do sentido de certos segmentos, pois durante o percurso, dependendo dos mecanismos acionados, podem evidenciar-se a “configuração rítmica” – sob a qual se tem a forma concentrada voltada para a temática e o refrão –, ou a “orientação melódica” – sob a qual se tem a forma em expansão caracterizada pela atenuação dos motivos melódicos devido à morosidade das notas (TATIT, 2004, p. 74). Lembrando que essa amálgama letra-melodia, assegurada pela base entoativa, inclusive, é o que identifica a singularidade de uma composição e que melodia e letra “interferem estreitamente uma sobre a outra”: ora, há um predomínio da força



entoativa sobre a melódica, ora essa se sobrepõe àquela (ULHÔA, 2006, p. 1, apud CARETTA, 2013, p. 138-139; TATIT; LOPES 2008, p. 70-73).

Assim, diante de uma canção, é possível depararmo-nos com três modelos de construção melódico-persuasivos tatianos⁹, a depender da manifestação tensiva de parâmetros como “duração” (associado ao ritmo), “altura” (associada ao melódico-harmônico) e “timbre” (associado à qualidade da forma de uma onda sonora), e da correlação deles com a letra (TATIT, 1998, p. 118; WISNIK, 1989, p. 20-26). O primeiro modelo caracteriza-se não só por uma certa regularidade da “pulsção rítmica” mas também por uma aceleração e uma reincidência dos motivos, processo ao qual se denominou *tematização de expressão*, em correspondência à *tematização narrativa* (TATIT, 1998, p. 118-119; p. 121). O segundo se notabiliza pela exploração das curvas melódicas, do prolongamento de notas vocálicas e de uma desaceleração rítmica, dando espaço a manifestações afetivas, o que recebeu a denominação de *passionalização de expressão*, em correlação à *passionalização* como “estado modal narrativo” (TATIT, 1998, p. 119; p. 121). Já o terceiro apresenta-se com a redução da força tensiva da melodia e da reiteração dos motivos, para abrir passagem a uma recriação da entoação da fala, e a esse último processo estratégico de construção deu-se o nome de *figurativização enunciativa de expressão*; “à figurativização melódica, finalmente, corresponde o aumento da *deitização*¹⁰ linguística” (TATIT, 1998, p. 120; p. 121).

Com relação aos dêiticos, são elementos que deixam transparecer na canção o contexto enunciativo no qual se coloca o eu cancionista; “são os imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc.” (TATIT, 2002, p. 21). Os dêiticos aliados

⁹ Tematização e figurativização são “dispositivos teóricos complementares na metalinguagem científica da semiótica”, nos quais Tatit (2002, p. 25-26) se inspirou para conceber os próprios conceitos homônimos utilizados na análise da canção popular.

¹⁰ “Processo pelo qual os enunciados se reportam à instância de enunciação”. Cf. Tatit, 1998, p. 121, nota 4.



aos *tonemas*, “inflexões que finalizam as frases entoativas” em ascendência, descendência e suspensão conforme os sentidos sugeridos, constituem os indícios a serem averiguados na interpretação de uma canção.

Sobre a contribuição dos tonemas para a significação no processo figurativo, a partir dessas oscilações da voz, há que esclarecer:

uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas (TATIT, 2002, p. 21-22).

E, além desses indícios, é preciso observar ao descrever o projeto da dicção do cancionista¹¹ a tensividade na convergência entre a continuidade e a segmentação melódicas. Dessa maneira, na continuidade, dá-se o prolongamento das vogais com uma transferência das tensões internas à emissão das frequências e à extensão das oscilações da tessitura, ao que se associa a modalização do /ser/ e a passionalização; na segmentação, dão-se os ataques das consoantes com a conversão das tensões em “impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência”, ao que se associa, desta vez, a modalização do /fazer/ e a tematização (TATIT, 2002, p. 22).

Além dos três modelos tatianos descritos, também pode-se adotar como método de análise de uma canção um modelo baseado nos conceitos bakhtinianos, pois é possível identificar “como o enunciador cria a sua imagem, o seu *ethos*, como elabora a cena de enunciação e como dialoga com outros discursos” (CARETTA, 2009, p. 99). Para estudar uma canção por meio desses tópicos, é preciso ater-se a

¹¹ É colocado em evidência pelo trabalho do arranjador-cancionista e modificado pela dramatização do cantor-cancionista no momento de *performance*. E para sustentar essa canção, não bastam as frequências melódico-harmônicas e o ritmo, é necessário definir o timbre vocal, que deixa transparecer a perícia cancionista investida.



alguns aspectos: ela, como gênero secundário do campo artístico-musical, constitui-se a partir da reelaboração tanto de outros registros secundários do campo da modalidade escrita, quanto de gêneros primários pertencentes ao da fala do cotidiano (CARETTA, 2013, p. 104-105). Isso porque a linguagem tem sua manifestação por meio de enunciados, e esses são o reflexo dos contextos específicos e dos propósitos das esferas de ação humana; então, eles se formam mantendo “relações interdialogicas” com outros enunciados da ampla comunicação social e “intradialógicas” com outros de seu próprio campo (Caretta, 2013, p. 105-106). Por estas, o discurso da canção se consolida, por aquelas, ele se expande.

A canção, desse modo, mantém diálogo em certos graus de variação com o prosaico e com o poético; principalmente com esse último em virtude de o estilo de sua letra ser “sempre poético” (CARETTA, 2013, p. 127-128). Portanto, ter competência poética é como que demonstrar a prerrogativa de um cancionista, uma vez que fabricar imagens, rimas seria o primeiro dos passos, para que depois ele as trabalhe no sentido de proporcionar uma entonação peculiar, um outro ritmo, adequando-as à melodia pela tonicidade. Apesar de que, é preciso dizer, poesia e canção são gêneros distintos, com uma materialidade que as torna em um determinado ponto “variedades do mesmo gênero”, nas palavras de Costa (2001, p. 387-388, apud CARETTA, 2013, p. 123-124). Ademais, na poesia, a língua está em função de si mesma, enquanto na canção, ela está a serviço da melodia (CARETTA, 2013, p. 124). No tocante à rima, além de atestar a competência do cancionista, permite a memorização da letra por parte dos ouvintes, tanto quanto o refrão. De acordo com Tezza (2006, p. 208, apud CARETTA, 2013, p. 118), cantar transforma o outro em “ouvinte passivo” ou em “eco da voz que canta” justamente pelo uso destes recursos: rimas e refrões, pois eles fazem com que a letra “cole” à mente.

Ainda, com respeito ao dialogismo entre os enunciados, o discurso de um cancionista pode incorporar palavras de outros, mas não de forma neutra nem sem



um posicionamento avaliativo seu em relação a elas, pois aquele que fala-canta é responsável por uma voz social que se estrutura no “plurilinguismo dialogado” (CARETTA, 2013, p. 137).

Para finalizar, a entonação, o ritmo-melódico (estilo musical), a letra (estilo poético¹²) e a forma composicional¹³ (de três a cinco minutos e suas partes e refrãos) – estas últimas orientadas para um conteúdo temático¹⁴ – precisam ser buscados ao se estudar uma canção, pois eles aclaram o seu significado. Ademais, também é importante identificar o contexto não linguístico (político, sociocultural).

Em suma, os aspectos e os modelos para se analisar uma canção apresentam uma complexidade de conceitos proporcional à sua rede enunciativa.

2. Sobre um breve histórico da Banda de Pau e Corda

A Banda de Pau e Corda¹⁵ foi formada em dezembro de 1972, no Recife, pelos irmãos Andrade: Roberto (letrista falecido em 2017), Waltinho (responsável pelas melodias) e Sérgio, e mais três amigos: Paulinho Rezende (primo dos irmãos, falecido em 2017), Netinho e Beto. Essa formação mudou bastante nesses 50 anos de carreira; da original, só restou Sérgio Andrade¹⁶, que, atualmente, divide o palco

¹² “É determinado pelo conjunto de regras estilísticas do gênero e pelas possibilidades artísticas oferecidas pela relação entre a letra e a melodia” (CARETTA, 2013, p. 122).

¹³ “É determinada tanto por elementos poéticos, como o verso; quanto musicais, como as partes A e B de uma canção” (IDEM).

¹⁴ “É musical”, pois os elementos linguísticos da letra se subordinam à música (IDEM).

¹⁵ Informações retiradas da página oficial no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/BandadePaueCordaOficial>. Acesso em: 19 nov. 2022. Contato com a Banda de Pau e Corda no endereço eletrônico do produtor Rafael Moura: rafael@ampliarproducoes.com.

¹⁶ Nasceu em 31/ 12/ 1955 em Recife, Pernambuco. Ainda na infância, tomou contato com a música por meio do avô Manoel Rabelo e da mãe Maria José Rabelo de Andrade. Iniciou-se na Banda de Pau e Corda aos 16 anos de idade. Por ser muito afinado, sempre teve a função solista. Suas maiores influências musicais vieram de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Dominguinhas, Rita Lee, entre outras. Entre os cantores que mais admira, estão Elis Regina, Mônica Salmaso, Caetano Veloso, Maísa Moura, Chico



com Sérgio Eduardo, Júlio Rangel, Zé Freire, Yko Brasil e Alexandre Baros. Mas a proposta da Banda continua a mesma: divulgar as sonoridades e a poesia nordestinas. O seu estilo não poderia ser definido como regional, conforme alega Sérgio (apud BARBOSA, 2021), pois se trata de “um grupo que faz música popular brasileira com suas influências musicais extraídas do nordeste brasileiro”.

A Banda conta com aproximadamente 180 canções, divididas em álbuns que vão do vinil ao CD, além de coletâneas; sem contar *Missão do Cantador* (2021), podemos citar: *Vivência* (1973, com texto de Gilberto Freyre na contracapa: “poesia cantada”); *Redenção* (1974); *Assim... Amém* (1976); *Arruar* (1978); *Frevo – Pelas Ruas de Recife* (1979); *Nossa Dança* (1981); *Disco de Ouro – Linha 3* (1981); *Coisa da Gente* (1982); *O maior Forró do Mundo* (1986); *O Outro Lado da Banda* (1990); *Cristalina* (1992); *Acervo Especial – Banda de Pau e Corda* (1994); *O Melhor da Banda de Pau e Corda* (1995); *2 em 1 – Vivência e Redenção* (2001); *45 Anos ao Vivo* (2019); e *Na Estrada – ao Vivo* (2021).

Justamente por esse último álbum, gravado com o Quinteto Violado¹⁷ em Belo Horizonte (2020) pelas produtoras mineiras Nó de Rosa e Cadoro Eventos, depois lançado pela gravadora Biscoito Fino, é que ocorreu a indicação ao Grammy Latino 2022 na categoria Melhor Álbum de Música de Raízes em Língua Portuguesa. Nele, estão repertórios dos dois grupos pernambucanos.

Entre eles, a amizade de cinco décadas surgira nos anos 70, em meio aos festivais universitários dos quais participaram. Diga-se de passagem, o Quinteto

César, Zeca Baleiro, Dominginhos, o mestre Gennaro e Marcello Rangel. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

¹⁷ Surgiu após o movimento tropicalista em 1971, no Recife. Inicialmente sua formação contava com: Toinho Alves (falecido em 2008) no canto e contrabaixo; Marcelo no canto e viola; Fernando Filizola no canto e sanfona; Luciano Pimentel (falecido em 2003) na bateria e Sando na flauta. Na década de 90, passam a integrar o grupo Ciano Alves, Roberto Medeiros e Dudu Alves. As suas canções passeiam do erudito ao estilo popular. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



Violado iniciava a carreira na casa de shows “Olho nu”¹⁸ no centro do Recife, onde os irmãos Andrade assistiram a uma apresentação. Eles, que até então apenas compunham para que outros se apresentassem, viram-se estimulados a também tocar e cantar; organizaram a banda à base de flauta pífano, violão, contrabaixo acústico e instrumentos de percussão de madeira. Assim, o saudoso Toinho Alves, contrabaixista e fundador do Quinteto Violado, sugeriu o nome “Banda de Pau e Corda” que faz referência a esses instrumentais e aos blocos de pau e corda que saem até hoje nos carnavais pernambucanos. Desse modo, com o sexteto batizado, passaram-se muitos anos dedicados a composições e apresentações¹⁹.

Em 2007, a Banda chegou a gravar um DVD em comemoração aos 100 anos do Frevo, que foi distribuído à rede pública do Estado de Pernambuco²⁰.

De acordo com a jornalista Nathália Pereira,

quando o assunto é a renovação do público da Banda de Pau e Corda, Sérgio Andrade concorda que a chegada dos álbuns às plataformas online colabora e intensifica o que vinham percebendo nas filas pós-show, em que gerações de pais e filhos se misturavam para cumprimentar os músicos (PEREIRA, 2021).

Afinal, lá se vão 50 anos na estrada. Assim, divulgar a música nordestina para o Brasil e o mundo tem sido a missão da Banda de Pau e Corda.

3. Análise da canção “Missão do cantador”

¹⁸ Ao que parece, essa casa foi adquirida posteriormente pela Banda de Pau e Corda, sob o incentivo de Oswalter Andrade e Maria José Rabelo de Andrade, os pais de Sérgio. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

¹⁹ Algumas de suas parcerias foram memoráveis, principalmente, com Geraldo Azevedo e Alceu Valença.

²⁰ Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



A canção “Missão do cantador”²¹, homônima ao título do álbum de 2021, é a primeira faixa e tem sua forma composicional com duração de 2’51”; a música e a letra são de Sérgio Andrade, com arranjo de Zé Freire.

Além de compositor e integrante da primeira formação da banda, Sérgio Andrade também responde pela voz (instrumento) e vocal e, em alguns shows, também pelo triângulo. Quanto aos demais músicos, eles se dividem da seguinte maneira: na viola e vocal, Júlio Rangel; na flauta ou pífano, Yko Brasil; no violão e vocal, Zé Freire; no contrabaixo, Sérgio Eduardo; e na bateria e vocal, Alexandre Baros²².

Após dispormos os instrumentistas, reproduzimos a letra, tendo marcado em itálico a voz solista e em negrito a coral, conforme a realização da canção:

“Missão do cantador”²³

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando ouvir
Porque na voz do cantador
Tem água pra matar a sede
Tem pão para matar a fome
Tem chave pra guardar segredo
E abrigo pra quem não tem nome

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando ouvir
Porque na voz do cantador
Tem chuva pra alegrar os rios
Tem brisa pra soprar à noite
Tem sol pra iluminar o dia
E unguento pra aliviar o açoite

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando de mim
Porque na voz do cantador

²¹ O seu registro foi certificado pela editora Direto sob o código BR2SA2000001.

²² Em seu *home studio* Ofá Produtora de Arte foram realizadas as pré-produções do álbum.

²³ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=4603UnSblZ0>. Acesso em: 08 nov. 2022.



Tem tudo o que se quer ouvir

*Mas não se iluda, o cantador
Na sua missão quase encantada
Pode também ser cruel
Pode ser faca amolada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada*

**Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando de mim
Porque na voz do cantador
Tem tudo o que é preciso ouvir**

**Mas não se iluda, o cantador
Na sua missão quase encantada
Pode também ser cruel
Pode ser faca amolada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada**

É interessante notar na *performance* dessa composição, a qual parece pertencer à ordenação rítmica baião²⁴, a ocorrência dessas vozes, remetendo-nos a um jogral: um eu enunciativo na voz coral (negrito); e um outro enunciador em terceira pessoa na voz solo (itálico), nas subdivisões das quadras e, exclusivamente, na quarta estrofe, o *contracanto* – uma sextina, característica do cordel. Aliás, pensando em termos da forma composicional, as duas primeiras estrofes compreendem três versos como um mote e a quadra como uma glosa, o que, por sua vez, nos remete às técnicas de composição fixadas em português pelas cantigas trovadorescas.

²⁴ Segundo Zé Freire (apud REIS, 2021) esclarece, tomando as palavras de Sérgio Andrade: “Missão do cantador’ é um baião”.



Um adendo: ao que parece, a canção se inicia com o ponteio da viola em tom Ré menor em um tempo fraco (acéfalo²⁵), seguido da flauta, assim ambos se unem antes de formar-se a melodia; e a eles, somam-se a bateria, o violão e o triângulo, trazendo o ritmo do baião²⁶. É preciso comentar que por volta dos 8” há um som lembrando o de um “corisco” rápido ou faísca tal qual o deslocamento de uma flecha, e ele se repete aos 14” como se algo que tivesse ido, voltasse. E, quando se iniciam as vocalizações por volta dos 40”, acrescidas ao ritmo, temos o “gesto cancional”: o ritmo se transforma em uma espécie de marcha acelerada e a parte linguística narra a mobilização do cantador (TATIT, 2004, p. 69).

Ao tomarmos a primeira estrofe, então, podemos observar que a maioria dos versos comporta oito sílabas poéticas, à exceção do segundo com dez (verso sáfico, tradicional na poesia mélica ou lírica arcaica). Vale enfatizar que o octassílabo, que, aqui opera como compasso, “foi um dos versos mais usados pelos trovadores galego-portugueses, principalmente nas cantigas de caráter cortês”; se bem que, anteriormente, contava-se até a última sílaba, e nos dias atuais, conta-se até a última tônica (CUNHA; LINDLEY, 1985, p. 665).

Apenas o último verso não segue a construção paralelística dos outros nas quadras, em que os verbos no infinitivo que pertencem à primeira conjugação surgem. Tanto na primeira estrofe quanto na segunda, os dois últimos versos

²⁵ Há três tipos de início de uma canção quanto ao tempo do compasso: anacruse (começa antes do primeiro tempo); acéfalo (começa por uma pausa ou depois do primeiro tempo); e tético (começa precisamente no primeiro tempo). Disponível em: <https://blog.opus3ensinomusical.com.br/anacruse-acefalo-tetico-ritmo-inicial/>. Acesso em: 08 dez. 2022.

²⁶ Gênero musical cuja denominação deriva de baiano, uma dança nordestina. No final do século XIX, já muito conhecido pelo sertão, era executado “em unidades de compasso par”. O baião foi divulgado como música popular brasileira principalmente por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; e em pouco tempo tornou-se “coqueluche nacional de 1949”, conforme periódico Radar. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/baião/>. Acesso em: 29 nov. 2022.



contam com a omissão do verbo “ter” e com a presença da conjunção aditiva “e”. E quanto às rimas evidentes, temos: *ir* e *vir* (v. 1, 2, 8, 9); *me* (v. 5, 7) e *te* (v. 12, 14).

A terceira estrofe, que funcionaria como um dispositivo de reiteração para facilitar a memorização a exemplo de um refrão, tem o primeiro verso idêntico ao das estrofes anteriores (anáfora), mas com variação no final do segundo: em vez de “ouvir” temos “de mim”. Além disso, há o acréscimo de um verso, do qual o termo “tudo” sumaria os elementos anteriormente mencionados (água, pão, chave, abrigo, chuva, brisa, sol, unguento), o que não quer dizer que não caibam mais coisas, pois na voz do cantador “Tem tudo”. Ainda, é preciso destacar três aspectos. O primeiro diz respeito ao fato de que a estrofe não conta com a quadra. O segundo tem a ver com um procedimento icônico da melodia: a ornamentação de floreio da flauta (parte da tematização melódica), presente desde a estrofe anterior e, também aqui, demonstra uma certa alegria lírico-melancólica por tantas coisas sublimes que existem na voz do cantador, o que contribui para a missão ser quase encantada. E o terceiro aspecto refere-se a uma segunda parte em conexão com essa estrofe: a quinta, que traz uma exígua variação o suficiente para demonstrar a coerência da construção do letrista: “[...] **é preciso** [...]”, após a revelação sobre um aspecto do cantador a ser comentado mais à frente. Essas duas estrofes, a terceira e a quinta, como protótipos de refrão, são responsáveis por manter a tematização²⁷ em torno da missão do cantador, do mesmo modo que as duas primeiras estrofes.

²⁷ Entre os modelos persuasivos desenvolvidos por Tatit (2003, p. 24; 2004, p. 99, grifos do autor), estão: o temático ou a tematização (melódica e narrativa) (1º modelo), o passional ou a passionalização (melódica e narrativa) (2º modelo) e o figurativo ou a figurativização (feição melódica e enunciativa) (3º modelo). É possível haver em uma canção a presença dos três, com a preponderância de um dos processos de maneira “dominante”, recessiva ou “residual”.



A quarta estrofe como contracanto, caracterizada pelos *enjambements*²⁸, é uma mescla de octassílabos nos dois primeiros versos e rendondilhas²⁹ maiores na quadra. É interessante o que Celso Cunha nos esclarece quanto a esse verso de sete sílabas:

foi sempre o verso popular, por excelência, das literaturas de língua portuguesa e espanhola. Verso básico da poesia popular, desde os trovadores medievais aos modernos cantadores do Nordeste brasileiro, o HEPTASSÍLABO [sic] nunca foi desprezado pelos poetas cultos, que dele se serviram por vezes em poemas de alta indagação filosófica (CUNHA; LINDLEY, 1985, p. 664).

No caso, a questão é considerar por qual motivo, com o advento da medida nova italiana (decassílabo), o heptassílabo “ganhou a pecha de verso sem profundidade filosófica” (informação verbal)³⁰. Seria pelo fato de se tomar o caráter de tal verso como algo espontâneo? Mas os trovadores eram em sua maioria eruditos, e suas obras elaboradas no mais alto primor em termos de conteúdos universais. De todo modo, a estrofe em questão vem com um elemento que pode ser relacionada em contraposição a um conceito filosófico (“faca”); ainda, nos finais dos versos 20, 22 e 24, evidencia-se a rima com *da*.

Já em relação à sexta estrofe, temos a repetição dos dois últimos versos por três vezes como remate; trata-se de um remate performático: a recorrência do arrancar das “ervas daninhas” para que fique apenas a seara de proveito significa o momento em que “cultura e agricultura se juntam na canção” (informação verbal)³¹.

²⁸ Ou encadeamentos. Em poesia, “entende-se por *enjambement* o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustém-se, e a última palavra de uma linha conecta-se com a primeira da seguinte, estabelecendo a ruptura da cadência determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe” (MOISÉS, 2013 p. 145-146).

²⁹ “Um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma frase normal da expiração pulmonar” (SPINA, 2002, p. 102).

³⁰ Interrogação feita pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto, em aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção na UNIFESP, no final de novembro de 2022.

³¹ Informação fornecida pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto durante aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção na UNIFESP, em final de novembro de 2022.



Depois de abordarmos a forma composicional, é possível observarmos os segmentos entoativos finais correspondentes aos três primeiros versos: os *tonemas*³² “ir”, “vir” e “dor”, que se elevam um tanto mais agudos, indicando o “prosseguimento do discurso” (TATIT; LOPES, 2008, p. 53). Os três versos em apreço se configuram o que Tatit denomina de tematização: quando, pela repetição do motivo rítmico como o de uma marcha enquanto a letra aborda a mobilização do cantador, ocorrem uma segmentação provocada pelos ataques das consoantes³³ e uma certa redução da sonoridade das vogais. Ao que podemos associar a reiteração do conteúdo linguístico e do motivo rítmico-melódico das terceira e quinta estrofes. Em parte das duas quadras, subseqüentes a esses três versos, ouve-se em tom grave um descenso nas inflexões finais, característica da prosódia do português, o que indicia uma afirmação³⁴ dos valores abstratos contidos na voz do cantador: “Tem água pra matar a **sede**”; “Tem pão para matar a **fome**”; “Tem chuva pra alegrar os **rios**”; “Tem brisa pra soprar à **noite**” (TATIT, 2004, p. 73). E nos dois últimos versos da primeira e segunda estrofes: “Tem chave pra **guardar segredo**/ E **abrigo** pra quem não tem nome” e “Tem sol pra **iluminar o dia**/ E **unguento** pra **aliviar o açoite**”, ouvimos um prolongamento de vogais no interior das sílabas grifadas, junto a uma certa desaceleração melódica, um sintoma característico do processo passionalização narrativo e melódico, provocada talvez pela vontade de revelar de modo tocante o que a voz do cantador representa.

No que corresponde à escolha lexical orientada para a dimensão discursiva social, notadamente não se trata de uma metacançaõ mas de uma canção com um

³² Correspondem às “terminações melódicas das frases enunciativas” (TATIT, 1998, p. 102, nota 1).

³³ Como aspecto que caracteriza a tematização, reflete também que o cancionista procede sob a influência da modalidade do /fazer/, conforme entendimento de Tatit (1998, p. 104) seguindo Tarasti (1987?).

³⁴ O sentido de uma curva entoativa se localiza no seu final: “a descendência está cultural e tradicionalmente associada a conclusões de ideias” (TATIT, 2004, p. 73).



discurso metaperformativo, por apresentar didaticamente a razão do sacerdócio do cantador (conteúdo temático): o eu enunciativo diz que vai aonde o auditório precisa ouvi-lo³⁵, desempenhando o que se propõe a fazer, em pleno engajamento. E convém notar um detalhe: o enunciador refere-se ao que há não em sua voz mas na voz do cantador, o que indicia um elogio à própria profissão de fé que exerce uma função social.

Essa função social do cantador faz alusão ao espírito missionário apostólico, que é movido pelo serviço da caridade em favor do povo. Pois o Cristo histórico, de acordo com Lucas (2006, p. 81-82), havia exortado os seus discípulos a levarem a Boa Nova, a curarem enfermos, a prestarem a caridade³⁶ a toda gente. Por isso, o profissional do canto vai aos lugares onde tem gente necessitando ouvir, porque em sua voz estão versos engajados como se fossem “água”³⁷ e alimento, que podem matar a sede e a fome, as do conhecimento; e matando-as, dar “vida”. Aliás, Antonio Candido (2011, p. 176-177) já apontou a literatura em sentido mais amplo, no qual se incluem as canções populares como uma necessidade a ser satisfeita, um direito de todos os seres humanos. Nesse sentido, o cantador como missionário, mais que entreter, antes satisfaz essa necessidade que é o direito à cultura, assumindo um papel de responsabilidade política pelo poder de influência que possui, como nos revela Sérgio:

³⁵ Tal ideia aparenta fazer alusão a um verso da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, “Nos bailes da vida” de 1981: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/1826333/>. Acesso em: 23 jan. 2023. A alusão como recurso intertextual sinaliza a relação intradialógica da canção (gênero secundário) com enunciados de sua própria esfera (musical). Cf. Caretta, 2013, p. 105.

³⁶ Isso incluiria dar de comer (“[...] dai-lhes vós de comer”) e de beber (“E qualquer que tiver dado só que seja um copo d’água fria a um destes pequenos, em nome de discípulo, em verdade vos digo que de modo algum perderá o seu galardão”). Cf. Mateus (14. 16; 10. 42), 2006, p. 20; p. 14.

³⁷ Cristo havia dito a mulher de Samaria: “Mas aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede”. Cf. João (04. 14), 2006, p. 112.



o que me deixa mais feliz é saber que o que eu estou fazendo de uma certa forma está influenciando positivamente a vida das pessoas. O artista exerce esse poder de influenciar, por isso sempre falo da responsabilidade de todo artista. É preciso estar muito consciente desse poder para exercer a profissão de forma responsável. A música tem uma velocidade de comunicação muito grande e o que você vai cantar reflete o que você é, o que você pensa e o que você quer, portanto, reflete também em quem lhe admira. Exerce um poder incrível de influência (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Em vista disso, com uma suspensão do perfil melódico após uma desaceleração no final da terceira estrofe, somente ao som do violão, acrescentando-se a flauta no final, a quarta estrofe se inicia com uma adversativa para asseverar a contradição do fazer do cantador em sua missão. Assim, o enunciador se dirige a um tu (o auditório implícito), dizendo “não se iluda”, mesmo com as coisas boas e belas que há na voz do cantador, ele tem um “lado B”, “pode também ser cruel”³⁸, duro, “pode ser faca amolada”³⁹. Ou seja, metonímica e metaforicamente: ele pode ter a língua⁴⁰ afiada feito faca, ter a voz crítica, arrancando mentiras (“ervas daninhas”) da vida (“estrada”), movendo opiniões, fazendo pensar, porque traz a verdade que também é cruel e necessária. Algo próximo ao que o próprio Cristo (apud MATEUS, 2006, p. 14) pode ter declarado: “não vim trazer paz, mas espada”. Isso quer dizer que tanto a missão cristã quanto a artística implicam uma ética responsável quanto às mensagens veiculadas no sentido de acordar o povo, de renovar a sua esperança.

É curioso observar também que a língua-faca do cantador se aproxima de outra, a língua-faca que se usa no Agreste e no Sertão, “uma faca-de-ponta só ponta”:

³⁸ Isso quer dizer que, pelo uso do advérbio “também”, o cantador apresenta um outro lado: o bom, pelas coisas tão boas que há em sua voz. Porém, “cruel” não está no sentido pejorativo; é como um elogio subentendido por via negativa.

³⁹ A expressão “faca amolada” poderia fazer alusão a uma outra canção de Milton Nascimento, desta vez, com o letrista Ronaldo Bastos: “Fé cega, faca amolada” (1975). Disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2017/07/1976-fe-cega-faca-amolada.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

⁴⁰ Essa comparação parece pouco recente, pois em *Noites áticas*, Aulo Gélío (2010, p. 364) se refere a uma arma ofensiva, um punhal por nome *lingula*.



“o punhal do Pajeú⁴¹”. Diferentemente da peixeira, outra faca presente no poema cabralino “As facas pernambucanas”, a “Pajeuzeira”⁴² é “esguia e lacônica”, é “faca que perfura”: “quase mais bala que faca”; e, metaforicamente, a peixeira “corta e conta” e o punhal do Pajeú “fala em objeto direto”. O punhal do Pajeú, nesse sentido, é figura para uma língua cortante, um falar incisivo, que vai direto ao assunto, uma fala aguda, sem o desvio filosófico montaigniano⁴³, ou seja, um “papo reto” sem rodeios, diferentemente da fala de alguns políticos que, pelos rodeios excessivos, iludem o povo. Assim, reiterando: justificamos a aproximação da voz do cantador cruel com a fala do Agreste e do Sertão por ambas serem como faca, instrumento característico dos Nordesteiros, e que serve de metáfora poética para um modo de dizer crítico, certo como quer demonstrar as supostas vozes dos rostos na capa do CD. Aliás, sendo os dois poetas pernambucanos, João Cabral (1920-1999) e Sérgio Andrade, eles se valem de uma característica própria do povo que bem conhecem, para o qual a palavra empenhada tem muito valor. Ademais, o músico certamente lera o conterrâneo diplomata, autor de *Uma faca só lâmina* (1955) e de *A escola das facas* (1980). “Cruel”, afinal, pode ter uma conotação elogiosa no sentido de “ser justo”.

⁴¹ Está localizado no Sertão do estado de Pernambuco, em uma área de mais ou menos 10.800 quilômetros quadrados. O nome da região deve-se ao nome do rio Pajeú ou “Payauí” ou “rio do pajé”. O rio nasce na serra do Balanço, em Brejinho, e deságua em Itaparica, no lago formado pela barragem do São Francisco. Disponível em: <https://cabrasdelampiao.com.br/ocupacao-do-sertao-do-pajeu/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

⁴² Segundo Dênis Artur Carvalho, em conferência para o Cariri Cangaço Floresta 2016, na cutelaria brasileira, há cinco linhas de produção de faca, o que inclui a nordestina ou faca do cangaço. Esta, por sua vez se divide em seis tipos, entre os quais está a “Pajeuzeira”. Disponível em: <https://lampiaoaceso.blogspot.com/2016/07/protecao-e-ostentacao.html>. Acesso em: 02 dez. 2022.

⁴³ Ou diversão. Tal conceito foi trabalhado pelo filósofo Montaigne (1533-1592), mas originalmente a noção seria mais antiga, também aparecendo em Cícero (106-43 a. C.). Segundo as palavras do ensaísta francês: “raramente triunfamos do mal[es] que atacamos de frente; não os diminuimos nem extinguímos, mas é possível desviá-los e transformá-los” (MONTAIGNE, 1972, p. 384, acréscimo nosso).



Por isso, nossa hipótese é a de que os dois últimos versos da quinta estrofe vem complementar a quarta ao trazer uma diferença na mensagem em relação aos dois últimos versos da terceira, pois nem sempre o que é necessário ouvir é “o que se quer ouvir”, ou em outras palavras, o que é importante pode não ser indolor; muitas vezes machuca, incomoda. E o termo “tudo”, desta vez, ao contrário de sintetizar, carregaria a possibilidade de assuntos a serem abordados.

E não se pode deixar de mencionar o modo como o enunciador descreve a voz-faca arrancando as “ervas daninhas”: “a ferro e **fogo**”⁴⁴, em uma inflexão aguda⁴⁵ e prolongada da voz. Essa tensão é iconicamente um clímax (uma passionalização em meio à cena ou figura enunciativa), ou seja, é um ponto alto da canção após a quebra de expectativa com o anúncio de que o cantador pode ser “cruel” e “faca amolada”; o que encontra o suposto “desenlace narrativo” no momento em que se completa o sentido com o tonema final descendente em “Ervas daninhas da estrada”. Uma última palavra a respeito de “a ferro e fogo”, trata-se de uma expressão antiga que, segundo Rocha & Rocha (2012, p. 19) significa: “a todo custo”; “com determinação e férrea vontade”. A voz do cantador, dessa forma, é fala autorizada em razão de ele, como missionário, cantar as alegrias da vida mas também cantar a dor⁴⁶ da realidade que observa e a verdade que pode libertar; a sua canção não é aleatória, mas interessada.

Dessa forma, investido de responsabilidade política, o cancionista, para alcançar o maior número de ouvintes das classes populares, faz uso da linguagem

⁴⁴ Com o prolongamento de “fo” e uma certa parada do andamento rítmico-melódico, isso caracterizaria o fato de o cancionista estar modalizando esse passo com o /ser/, o que também indicaria o processo passionalização (TARASTI, [1987?], apud TATIT, 1998, p. 104).

⁴⁵ “Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão” (TATIT, 2003, p. 8).

⁴⁶ Se nos for permitido um trocadilho: estaria no próprio vocábulo “cantador”, aquele que canta a dor.



coloquial na letra: “eu vou onde tem gente” (enálage⁴⁷) em vez de “eu irei aonde há pessoas”; e “pra” em substituição a “para”. No entanto, há um único “para” no quinto verso da primeira estrofe, por motivo de acomodação métrica. Inclusive, ele como letrista também faz uso de dois verbos principais: “ter” e “precisar”; o primeiro não com o sentido de posse mas com o de fatura: na voz do cantador estão os haveres; e o segundo verbo traduzindo a carência do povo, a precisão de quase tudo. No entanto, também temos o “ter” de “tenho que ir” no sentido de vontade de cumprir a missão, voluntariedade, diferentemente de “tenho de ir” como obrigatoriedade; e o “precisar” significando “ser necessário”, pois na voz do cantador “Tem tudo o que é preciso ouvir” no sentido de um saber ao qual há a necessidade de se atentar. Assim, a canção detém um potencial educativo de valores para todos.

Ainda, retomando a caracterização da quarta estrofe, com base nos modelos de Tatit, nela há a figurativização como desdobramento da estratégia melódico-persuasiva do início da canção, com a suspensão do ritmo pela lentidão do violão e parada dos outros instrumentos, acompanhada de uma recriação da entoação da fala. Simula-se, então, uma situação comunicativa cotidiana⁴⁸: o enunciador assume um *ethos* didático, expondo a seus ouvintes o recado, repitamos, de que não se deixe enganar com os benefícios que a voz do cantador traz, pois, ao nosso ver, ela pode ser um instrumento de conscientização, de luta política. Ademais, o uso do dêitico imperativo “não se iluda” instaura a ancoragem no tempo discursivo presente⁴⁹, um aqui e agora, e contribui para simular esse diálogo. Em relação ao papel dos dêiticos, de acordo com Tatit (2002, p. 21), consiste em lembrar que “por trás da voz que

⁴⁷ Figura de linguagem que consiste em uma palavra assumir “uma outra categoria gramatical” (TRINGALI, 1988, p. 131). No caso, trata-se de dizer “vou” no lugar de “irei”.

⁴⁸ Poderíamos imaginar a cena enunciativa: o cantador se dirigindo ao público, como se estivesse rodeado por ele em meio a uma apresentação, daí passaria o seu recado. E, a cada vez que a canção é reproduzida, a cena é revivida, e o recado repetido.

⁴⁹ Aliás, o próprio verbo “arrancar” sob a forma contínua também contribui com a presentificação enunciativa.



canta há uma voz que fala”. E no caso, evidencia-se uma voz consciente do que um cantador representa para a comunidade.

Vale ressaltar que a Banda de Pau e Corda foi formada em pleno regime militar, no ano de 1972. E, apesar da grande repressão, a música popular ganhava bastante visibilidade através dos festivais promovidos por emissoras televisivas. Nesse momento, os cancionistas ergueram a voz para reivindicar liberdade e para denunciar os abusos e as injustiças por meio das letras, em grande parte alegóricas. Um exemplo disso foi Geraldo Vandré, por quem o próprio Sérgio Andrade foi muito influenciado. Trata-se de um dado extracancional (contexto não linguístico) que pode relacionar-se com o momento atual brasileiro, repleto de *fake news*; e novamente as canções se fazem necessárias.

Como gênero discursivo, a canção comunica com muita facilidade, chegando longe, alcançando um grande público. Aliás, Marques (2013, p. 166) afirma que “a canção é o primeiro degrau em que subimos para ver além no mundo, para nos conectarmos a outros discursos”. “Conduzir [pessoas e] nossos alunos para a vivência humana é a missão que a canção ajuda a tornar possível” (MARQUES, 2013, p. 175).

Voltando à expressão “missão quase encantada” a fim de explicá-la, ela diz respeito não só ao que há na voz do cantador como também à vocação musical. Na voz do cantador, há a chave significando a codificação para guardar aquilo que não poderia ser explícito sem censura e, também, a explicação para provocar a mudança; ela oferece lugar àquilo que ainda não existe, porque não foi nomeado, sendo apenas possibilidade: tantas ideias, formas de violências. Nessa voz, encontram-se as imagens que trariam um efeito catártico⁵⁰ para o povo sofrido, maltratado: o “sol” representando a alegria para os dias, e o “unguento”, um remédio, um consolo para

⁵⁰ A purificação das emoções pela piedade e terror provocados por uma peça artística. Cf. Aristóteles, 1993, p. 37.



aplar os desgostos. Além de coisas boas, como já aduzido, a voz do cantador comporta o senso crítico, também por isso o “quase”, que, inclusive, envolve mais um outro aspecto a ser mencionado adiante.

No que concerne à vocação musical, a entendemos como um dom natural do cancionista além de sua técnica; aliás, em entrevista, Sérgio (apud BARBOSA, 2021, grifos do editor)⁵¹ chega a comentar sobre o dom de seu irmão Waltinho; e ele mesmo, às vezes, compõe no meio da madrugada:

acordo sobressaltado com uma letra e melodia na cabeça, fico na cama com ela no meu ouvido, como se estivesse escutando, então levanto, pego o meu celular e canto gravando para não esquecer. Já amanheci com uma letra e melodia pronta, só tive mesmo o trabalho de gravar, aí eu digo que é uma parceria com alguém lá de cima (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Essa “negociação divina” é o que faz com que a vocação seja também “quase encantada”, pois “nunca é só vontade” (informação verbal)⁵². Isto é, não se faz uma canção somente com o conhecimento de versificação ou com o de notação musical. De certo modo, a concepção do caráter divino do fazer poético era admitida, desde a Antiguidade, como um entusiasmo⁵³ que tomava o poeta. Por isso, ele passa a ser conhecido por *vate*,⁵⁴ “graças à sua linguagem rítmica, inspirada”;

⁵¹ “Aos 8 ou 9 anos de idade já tocava um violãozinho de brinquedo como se fosse de verdade, tanto que num dos seus aniversários ganhou um violão de presente de nossa avó e já começou a tocar que nem gente grande. Sempre tocou muito bem e a gente via que era Dom [sic] mesmo porque foi desde pequeno, criança ainda e sem ninguém ensinar. Nunca frequentou escola de música. Um dia foi presenteado pelo **Baden Powell** que o viu tocar num encontro que tivemos num hotel de São Paulo onde estávamos hospedados. O **Baden** sabendo que estávamos lá pediu para quando chegássemos, fôssemos até o apartamento dele para nos conhecer e assim fizemos. Ficamos lá conversando e tocando, então ao final o **Baden** ficou tão impressionado com Waltinho que o presenteou com um violão”.

⁵² Informação obtida em aula do Prof. Dr. Pedro Marques para a disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção da UNIFESP, em novembro de 2022.

⁵³ Cf. *Fedro*, de Platão, [19--], p. 143.

⁵⁴ “[...] assim se chamavam pela força do seu engenho ou porque pronunciavam oráculos e vaticínios, arrebatados por certo furor sagrado, certo delírio, a que chamavam *vesania* [...] E inferior será, então, toda poesia que, não nascida desse estado de delírio, pretenda penetrar o recinto das Musas” [Música] (SPINA, 2002, p. 27-28, acréscimo nosso).



consequentemente, a missão seria “encantada” pois a linguagem é encantatória, bela (MOISÉS, 2013, p. 477). É importante, porém, que o poeta-cancionista tenha também aptidão técnica, que ele se esmere no trabalho de polir os versos, já que o estilo da canção é poético. Em virtude disso, o termo “quase” nos dá a entender de que não se trata somente de inspiração. Por conseguinte, podemos compreender que, no fazer poético-musical, há uma dupla natureza: técnica e divina, responsáveis pela eficácia e pelo encanto da canção.

Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico (TATIT, 2002, p. 18).

E para converter o conteúdo subjetivo em canção não necessariamente é imprescindível uma formação musical acadêmica; Sérgio Andrade, por exemplo, não cursou conservatório nem escola de música⁵⁵; o seu talento aparenta ser inato. Mas é importante assinalar que “o talento vem de uma habilidade inata desenvolvida socialmente; embora informal, é um aprendizado técnico” (informação verbal)⁵⁶. Para fazer as composições, então, haveria um empenho de Sérgio, envolvendo o que Tatit (2002, p. 18) compreende ser os dois níveis de experiência do cancionista: uma “familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções” e uma “vivência pessoal com um determinado conteúdo”. Na letra de “Missão do cantador”, portanto, está a vivência do cancionista que se iniciou profissionalmente aos 16

⁵⁵ Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁵⁶ Informação obtida durante aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto na UNIFESP, em início de dezembro de 2022.



anos, “indo para o mundo cantar”, pois sentiu desde cedo que era “pra isso que tinha vindo a este planeta”, era essa a sua missão (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Assim, acompanhando a sua invenção até o seu final, há um tanger da viola em aceleração, ao que se junta novamente a sonoridade da flauta em ornamentação de floreio. Após a *performance* do dueto como em um confronto, um diálogo, as vozes enunciativas se unem agora para cantar a sexta estrofe, uma repetição da quarta com três recorrências dos dois últimos versos. Por fim, mantém-se o ritmo da viola para que se dê lugar à finalização operada pela flauta como que a demonstrar as andanças do cantador em missão.

4. Considerações finais

Ao analisarmos a canção “Missão do cantador”, do álbum homônimo de 2021 da Banda de Pau e Corda, foi possível perceber: as alusões ao espírito missionário apostólico e ao modo de dizer do Agreste e do Sertão pela figura da “faca amolada”. Sua letra, com uma forma composicional de 2’ 51” e estilo poético influenciado pelo baião, é construída com um discurso metaperformático, enfatizando o ministério do cantador, podendo ser dividida em duas partes: o canto (as duas primeiras estrofes) e o contracanto (a quarta estrofe). Assim, na economia da canção como um todo, existe correspondência entre a melodia e a letra. No canto, há os processos temático e passional com uma aceleração melódica a lembrar uma marcha e com o eu enunciativo revelando as coisas benéficas que estão na voz do cantador. No contracanto, após uma desaceleração e suspensão do perfil melódico, há o predomínio do processo figurativo, sob o qual a fala se sobressai, pois o enunciador assume um *ethos* didático para, desta vez, revelar que o cantador, em sua função social, também pode “ser cruel” por sua voz-faca arrancar com ímpeto mentiras ou *fake news* que causam danos à vida. Enfim, trata-se de uma canção que comunica de forma eficaz a sua temática: aquele que canta vai aonde estão as



peças que precisam ouvir o seu canto motivador, repleto de imagens e sonhos, mas também de verdade. E, se atualmente há um espelhamento com o momento vivenciado na origem da Banda, “Missão do cantador” é uma voz que se levanta para lembrar a importância do profissional da arte que salva.

5. Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BARBOSA, A. C. da F. *Entrevista com a Banda de Pau e Corda*. Ritmo melodia, São Paulo, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARETTA, Á. A. A canção popular: uma análise discursiva. In: GIL, B. D.; CARDOSO, E. de A.; CONDÉ, V. G. (Orgs.). *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.

CARETTA, Á. A. *Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

CUNHA, C.; LINDLEY, L. F. Noções de versificação. In: CUNHA, C.; LINDLEY, L. F. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 650-693.

FRANÇA, E. N. *A arte da música através dos tempos: ensaios históricos-críticos sobre a música no Ocidente*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

GÉLIO, A. *Noites áticas*. Tradução por José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: EDUEL, 2010.



JOÃO. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 112.

LERINA, R. *Após hiato de 29 anos, Banda de Pau e corda retorna com álbum de inéditas*. Grupo Matinal Jornalismo, Porto Alegre, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/apos-hiato-de-29-anos-banda-de-pau-e-corda-retorna-com-album-de-ineditas/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

LUCAS. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 67-108.

MARQUES, P. Canção: ramais interdisciplinares. In: A. A. V. V. *A formação docente interdisciplinar: perspectivas linguísticas e literárias*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

MATEUS. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 3-41.

MELO NETO, J. C. de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. ver., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTAIGNE, M. de. *Ensaio*. Tradução por Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1972. (Os Pensadores).

PEREIRA, N. *Banda de Pau e Corda dá melodia à esperança em 'Missão do Cantador'*. Jornal do Commercio, Recife, 30 abr. 2021. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/musica/2021/04/12116408-banda-de-pau-e-corda-da-melodia-a-esperanca-em-missao-do-cantador.html>. Acesso em: 30 nov. 2022.

PITANGUEIRA, A. *Banda de Pau e Corda lança novo álbum, após quase 30 anos*. Versos e prosas, [s. l.], 25 abr. 2021. Disponível em:



<https://versoeprosas.com.br/lancamentos/banda-de-pau-e-corda-lanca-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon; Banquete; Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. (Universidade de bolso).

REIS, A. R. *Banda de Pau e Corda passando o baião a limpo*. Na caixa de CD, [s. l.], 29 jun. 2021. Disponível em: <https://nacaixadecd.com.br/wp/banda-de-pau-e-corda-passando-o-baião-a-limpo/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

ROCHA, C. A. de M. & ROCHA, C. E. P. de M. *Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. Disponível em:
https://play.google.com/books/reader?id=6SiODwAAQBAJ&hl=&as_pt=BOOKS&printsec=frontcover&source=gbs_api&PAffiliateID=110117zUC&pcamrefid=Baixaki. Acesso em: 06 dez. 2022.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TATIT, L. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

TATIT, L. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo. Edusp, 2002.

TATIT, L. *Elementos para análise da canção popular*. CASA (Cadernos de Semiótica Aplicada), [s. l.], v. 1, n. 2, dez., 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 24 nov. 2022.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.



TRINGALI, D. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas cidades, 1988.

ULHÔA, M. T. de. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. Brasiliana, Rio de Janeiro, v. 2, maio, 1999, p. 48-56.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Programado Pra Morre Nós É: O Guerreiro do Rap e o *Sample Verbal*

Lara Sanches Silva¹
Pedro Marques Neto²

RESUMO

O presente trabalho visa analisar as conexões intertextuais, além das influências mútuas entre as músicas "Programado Pra Morre", Trilha Sonora do Gueto e "Vida Loka, Pt. II", Racionais MC's no contexto do rap nacional. Investiga-se, especificamente, o papel do sampler musical e verbal nessas composições, destacando a relevância na construção de narrativas mitológicas e poéticas. Também é abordado o impacto do videoclipe como obra integral, discutindo a moda, o figurino e o cenário como elementos que colaboram para a identidade visual e mensagem da obra. O estudo indica como essas manifestações artísticas refletem a realidade das periferias e revisitam questões sociais e políticas.

Palavras-chave: Rap; Sampler; Intertextualidade; Cultura; Rap nacional.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the intertextual connections, besides the mutual influences between the songs "Programado Pra Morre" by Trilha Sonora do Gueto and "Vida Loka, Pt. II" by Racionais MC's in the context of Brazilian rap. Specifically, it investigates the role of musical and verbal sampling in these compositions, highlighting their relevance in the construction of mythological and poetic narratives. Additionally, the impact of the music video as an integral work is addressed, discussing fashion, costume, and setting as elements that contribute to the visual identity and message of the work. The study demonstrates how these artistic expressions reflect the reality of marginalized communities and bring forth social and political issues.

Key words: Rap; Sampler; Intertextuality; Culture; Brazilian rap.

¹ Bacharel e Licenciada em Letras Português e Espanhol pela EFLCH - UNIFESP (2023). Orcid: 0009-0008-6489-4433. E-mail: lara.sanches@unifesp.br

² Professor de Literatura Brasileira da EFLCH-UNIFESP. Bacharel e Licenciado em Letras pelo IEL-UNICAMP (2000). Mestre (2003) e Doutor (2007) em Teoria e História Literária pelo IEL-UNICAMP. Orcid: 0000-0003-4154-3645. E-mail: pedro.marques@unifesp.br



1. Introdução:

Antes de entrarmos na discussão propriamente dita, convém conceituar três termos centrais para o desenvolvimento do presente artigo. Começando pelo rap, que é um gênero musical que se originou na Jamaica durante a década de 60 e se consolidou nas comunidades afro-estadunidenses e latinas de Nova Iorque, na década de 70. No Brasil, o gênero começou a se desenvolver por volta de 1986, na cidade de São Paulo. Essa expressão artística combina ritmo e poesia com a utilização de batidas para a transmissão de mensagens, sobretudo de natureza política e social.

O termo *sample*, originado do inglês “amostra”, descreve o uso de trechos e recortes de outras obras musicais. A partir de elementos pré-existentes, os artistas podem criar novas composições e integrar diferentes texturas, batidas e melodias. Essa prática é usada em diversas produções, mas é uma cultura especialmente difundida na cultura hip hop. Os *samples*, portanto, abrem espaço para a intertextualidade dentro do rap, terceira de nossas palavras-chave, permitindo a conexão com outras obras musicais. Com a tecnologia, os artistas podem referenciar, homenagear e recontextualizar músicas já conhecidas. Essa intertextualidade enriquece as obras e cria uma nova camada de sentido, além de estabelecer um diálogo entre composições. Isso proporciona ao ouvinte a oportunidade de identificar e apreciar as múltiplas influências e conexões que o rap apresenta.

Os Racionais MC’s são conhecidos por utilizar *samples* em suas produções. Desde o lançamento de seu primeiro álbum, *Holocausto Urbano* (1990), eles têm incorporado trechos de músicas de artistas como James Brown em suas composições. Essa prática vem sendo uma característica marcante em vários clássicos do grupo, que possuem produções munidas da atmosfera de períodos artísticos anteriores, não raro identificados como parte das raízes negras do rap.

O próprio nome do grupo, Racionais MCs, foi inspirado em uma música de Tim Maia, demonstrando a intertextualidade presente na obra do grupo desde o nome. Ao fazer referência à obra de Tim Maia, os Racionais se conectam com outro artista muito importante



para a arte musical brasileira, criando um diálogo entre diferentes obras — de diferentes gerações — e enriquecendo ainda mais o seu repertório.

Depois do grande sucesso do quinto disco do Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno* (1997), o grupo lançou seu sexto disco: *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), que se tornou um dos maiores da história do Brasil, do rap e da música popular brasileira. O álbum é dividido em duas partes: *Chora Agora e Ri Depois*, e conta com uma série de hits, entre eles "Vida Loka, Pt. II", sétima faixa da segunda parte do álbum. A composição é da autoria de Mano Brown e a canção possui samples de múltiplos elementos de "Theme from Kiss of Blood" (1976), The Button Down Brass participação The 'Funky' Trumpet of Ray Davies, que contou com a participação do músico Ray Davies, líder do The Kinks.

Além de reproduzir parte do instrumental da melodia do grupo de orquestra, os Racionais MC's tiveram seus versos utilizados em "Programado Pra Morre", do Us Fracu num *Tem Veiz* (2003), primeiro álbum do grupo de rap Trilha Sonora do Gueto. O próprio nome do grupo T\$G pode ser, por sua vez, um intertexto com outra composição dos Racionais, "Salve", do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997). E, além disso, a música "Vida Loka, Pt II" também inspirou a criação de "Sonhar e Viver" (2005), do grupo Inquérito, que conta com versos da segunda parte de "Vida Loka".

A maior relação está estabelecida entre as faixas "Vida Loka, Pt. II" e "Programado Pra Morre", que foram lançadas na mesma época e, tanto a música dos Racionais MC's conta com vocais de Kaskão quanto a segunda conta com um relato do líder do T\$G sobre os Racionais. Kaskão começa a faixa falando da importância do grupo de MC's para quem é de periferia, com o seguinte depoimento: "O Racionais serviu como exército dos excluídos, do povo da periferia. O Mano Brown veio com 'Pânico na Zona Sul'. Foi como se ele tivesse mandado uma carta aqui em casa como o exército faz e me convocando pra guerra" (Trilha Sonora do Gueto, 2003).

Tais músicas, "Programado Pra Morre", do Trilha Sonora do Gueto e "Vida Loka, Pt. II", dos Racionais MC's, e "Sonhar e Viver" operam em rede, estabelecendo uma intertextualidade poderosa que dialoga tanto com indivíduos específicos, como MCs e DJs, quanto com a



coletividade do rap. Essas composições extrapolam as fronteiras musicais e se tornam manifestações culturais que refletem a realidade das periferias, abordando questões sociais e políticas.

Assim, a seleção que propomos aqui dessas três composições é especialmente interessante, pois revela conexões e influências mútuas entre os artistas de idades e localidades diversas. O fato de "Vida Loka, Pt. II" utilizar samples de "Programado Pra Morre" cria uma relação próxima entre os dois grupos, Racionais MC's e Trilha Sonora do Gueto, que representam vozes importantes do rap nacional. Além disso, a música "Sonhar e Viver", do Inquérito, que sampleou verbalmente a segunda parte de "Vida Loka", estabelece mais uma camada de intertextualidade, demonstrando como as ideias e o impacto do rap reverberam e se transformam ao longo do tempo.

Curiosamente, a influência de "Vida Loka, Pt. II" se expande ainda mais, com outros artistas contemporâneos sampleando seu beat. Canções como "Atleta do Ano", MOB79, "Negô Drama Pt. 2", Nill (que também interpolou o título de outra faixa dos Racionais), "40.40, Pt. I", SD9, e Marolento, Puterrier, são exemplos de como o impacto e a sonoridade de "Vida Loka, Pt. II" continuam a ecoar e influenciar o cenário do rap.

Essa rede de conexões entre as músicas evidencia o poder do sample como uma ferramenta artística que permite aos artistas estabelecerem diálogos, reverências e releituras, construindo uma narrativa coletiva que se entrelaça com a história do rap. E, indo mais além, mostra que essa ferramenta tecnológica coloca em evidência algo como às poéticas orais, cujo aproveitamento de materiais de uma obra para outras, mantém e mesmo constitui culturas ancestrais que dependem mais da oralidade cantada que do escrito literário, embora este também seja importante para negritude afro-brasileiras, sobretudo a partir do século XX.

2. Sampler: Composição e manipulação musical

Para compreender o papel do sampler nessas músicas, é importante explicar o conceito do sampler musicalmente e tecnologicamente, como discutido por Rodrigo Souza Ferreira em



seu estudo sobre o uso de sampleamento no rap.

Sampleamento, palavra aportuguesada derivada de sampling, nada mais é do que uma forma de compor, em que se faz o corte de um trecho de uma música previamente gravada, que será utilizado para compor uma nova música. A técnica de “samplear” é uma das principais formas de criação de bases instrumentais para a poesia do rap, os chamados beats. Logo após a utilização da técnica, o produtor musical constrói repetições com a parte selecionada, gerando o ostinato, técnica marcante no gênero rap, que, utilizando-se o termo no contexto atual, seria o looping. (FERREIRA, 2020, p. 48)

Ou seja, o sampler, tanto musicalmente quanto tecnologicamente, representa a extração de trechos sonoros de uma fonte original e sua manipulação para criar novos arranjos musicais. A partir de um equipamento ou programa utilizado para gravar trechos de áudio de outras obras, é possível reutilizá-los em novas composições. Essa prática faz com que os artistas agreguem elementos sonoros de outras obras em suas criações, estabelecendo uma conexão intertextual e intermusical entre diferentes contextos.

3. O Sampler no Rap: Construção dos Beats

No contexto específico das obras que estamos analisando, o grupo Racionais MC's, como mencionado anteriormente, utilizou samples para construir a base instrumental de "Vida Loka, Pt. II". Nesse processo, eles fizeram uso de trechos da faixa "Theme from Kiss of Blood" (1976), The Button Down Brass, participação The 'Funky' Trumpet of Ray Davies, liderada por Ray Davies, líder da banda The Kinks. As informações sobre a música são ambíguas, já que no Genius, o nome consta como "Coriolanus Act 5 Scene 3" e nas demais fontes como "Theme From Kiss Of Blood", demonstrando o afinco e pesquisa necessária para encontrar obras como essa por parte dos produtores de "Vida Loka, Pt. II".

No caso específico do Racionais, a habilidade de KL Jay, DJ do grupo, como um seletor de compassos consagrados, é evidente, pois ele foi capaz de escolher e incorporar os trechos da melodia da música original para criar uma nova atmosfera sonora. Também destaca-se Mano Brown, MC e líder dos Racionais MC's, que desempenhou um papel fundamental na criação da sonoridade característica dos Racionais MC's e na produção de suas músicas.

A seleção das amostras e o trabalho de sampler realizado em "Vida Loka, Pt. II" são

96



atribuídos a KL Jay, DJ do grupo. No entanto, é importante ressaltar que Mano Brown também leva o crédito na produção da música, ao lado de KL Jay, e também reconhecer que a produção musical envolve uma série de processos, desde a concepção inicial da faixa até sua mixagem e masterização final. Mano Brown desempenhou um papel ativo nesses processos e sua experiência e conhecimento foram fundamentais na definição dos arranjos, na escolha das amostras e na criação de uma atmosfera sonora coerente com a mensagem lírica da faixa.

A prática de reproduzir e integrar elementos de outras obras revela a essência do labirinto cultural e oral do gênero. Ao contrário da cultura literária, que enfatiza a individualidade e a autoria individual, o rap reforça o coletivo e a colaboração. Na cultura oral, no caso do rap, a ideia de um fim definitivo não se encontra, já que as conexões e influências mútuas entre as músicas são constantes em um fluxo contínuo e intertextual de referências, samples e diálogos entre as obras. Essa valorização reflete uma mentalidade mais ampla na cultura hip hop, enquanto a cultura literária, por outro lado, tem um caráter mais burguês, em que o valor é atribuído à propriedade intelectual e à autoria individual.

Também é importante ressaltar o papel do rap e do sampling em si como oportunidades de ampliar o conhecimento de outros gêneros musicais. No caso de “Theme From Kiss Of Blood”, The Button Down Brass, participação The ‘Funky’ Trumpet of Ray Davies, ao analisar os comentários feitos pelos ouvintes da faixa no YouTube (em diversos links), predominam as associações da música a “Vida Loka, pt II” dos Racionais MC’s.

Dessa forma, o uso do sampler e do beat desempenha um papel fundamental no rap, sendo não só uma das principais ferramentas para a criação de novas composições, mas também uma forma de enriquecer o repertório artístico do público. Essa prática contribui para a construção de uma identidade sonora singular e particular do rap nacional. Assim, o sampler do beat no rap, revela-se como uma ferramenta criativa na produção musical, permitindo aos artistas explorar e reinterpretar trechos de outras obras para construir novas, como demonstrado pelas pesquisas mencionadas anteriormente.



4. Vida Loka, o Guerreiro do Rap

Além do sampler do beat, é interessante destacar a conexão narrativa nessas três composições em questão, e o *sampler verbal* desempenha um papel fundamental nisso. Conforme podemos ver na letra de “Vida Loka, Pt. II” (RACIONAIS MC’S, 2002), a música já começa com o Kaskão, líder do Trilha Sonora do Gueto, fazendo uma introdução.

[Intro: Kaskão]

Firmeza total, mais um ano se passando, aí
Graças a Deus a gente tá com saúde, aí, morô?
Muita coletividade na quebrada
Dinheiro no bolso, sem miséria, e é nós...
Vamo brindar o dia de hoje que o amanhã só pertence a Deus
A vida é louca!

[Verso 1: Mano Brown]

Deixa eu falar procê: Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase, irmão
Logo mais, vamo' arrebentar no mundão
De cordão de elite, dezoito quilate
Pôr no pulso logo um Breitling, que tal? Tá bom?
De lupa Bausch & Lomb, bombeta branco e vinho
Champanhe para o ar que é pra abrir nossos caminho
Pobre é o diabo e eu odeio a ostentação
Pode rir, ri, mas não desacredita não
É só questão de tempo o fim do sofrimento
Um brinde pros guerreiros, zé povinho, eu lamento
Vermes que só faz peso na Terra
Tira o zói, tira o zói, vê se me erra
Eu durmo pronto pra guerra e eu não era assim
Eu tenho ódio e sei que é mau pra mim
Fazer o quê se é assim? Vida louca cabulosa
Cheiro é de pólvora e eu prefiro rosas
E eu que, e eu que sempre quis um lugar
Gramado e limpo, assim, verde como o mar
Cercas branca', uma seringueira com balança
Disbicando pipa, cercado de criança
"Ho, ho, Brown, acorda, sangue bom
Aqui é Capão Redondo, tru', não Pokemon
Zona Sul é o invés, é stress concentrado
Um coração ferido por metro quadrado"
Quanto mais tempo eu vou resistir?
Pior que eu já vi meu lado bom na U.T.I
Meu anjo do perdão foi bom, mas tá fraco
Culpa dos imundo do espírito opaco
Eu queria ter, pra testar e ver, um malote



Com glória, fama, embrulhado em pacote
Se é isso que 'cêis quer, vem pegar
Jogar num rio de merda e ver vários pular
Dinheiro é foda, na mão de favelado, é mó guela
Na crise, vários Pedra 90 esfarela
Vou jogar pra ganhar, o meu money vai e vem
Porém, quem tem, tem, não cresce o zóio em ninguém
O que tiver que ser, será meu
Tá escrito nas estrela, vai reclamar com Deus
Imagina nós de Audi ou de Citroën
Indo aqui, indo ali, só pam, de vai e vem
No Capão, no Apurá, vô colar na Pedreira
No São Bento, na Fundão, no pião sexta-feira
De teto solar, o luar representa
Ouvindo Cassiano, ha, os gambé não 'guenta
Mas se não der, nêgo, o quê que tem?!
O importante é nós aqui, junto no que vem
O caminho da felicidade ainda existe
É uma trilha estreita em meio à selva triste
Quanto 'cê paga pra ver sua mãe agora
E nunca mais ver seu pivete, ir embora
Dá a casa, dá o carro, uma Glock e uma FAL
Sobe cego de joelho mil e cem degrau
Quente, é mil grau o que o guerreiro diz
O promotor é só um homem, Deus é o juiz
Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz
E o canalha, fardado cuspiu em Jesus
Aos quarenta e cinco do segundo arrependido
Salvo e perdoado, é Dimas, o bandido

[Interlúdio]

É louco o bagulho, arrepiá na hora, ó
Dimas, primeiro Vida Loka da história
Eu digo: "Glória, glória", sei que Deus tá aqui
E só quem é, só quem é vai sentir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir, quero ouvir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir, irmão
Programado pra morrer nós é
Certo é certo, é dê no que der

[Verso 2: Mano Brown]

Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor
É questão que fartura alegre um sofredor
Não é questão de preza, nêgo, a ideia é essa
Miséria traz tristeza e vice-versa
Inconscientemente vem na minha mente
Inteira a loja de tênis, o olhar do parceiro feliz
De poder comprar o azul, o vermelho
O balcão, o espelho, o estoque, a modelo



Não importa, dinheiro é puta e abre as porta
Dos castelo de areia que quiser
Preto e dinheiro são palavras rivais?
É? Então mostra pra esses cu como é que faz
O seu enterro foi dramático como Blues antigo
Mas de estilo, me perdoe, de bandido
Tempo pra pensar, quer parar? Que 'cê quer?
Viver pouco como um rei ou muito como um zé?
Às vez, eu acho que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato só seu
Sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as fruta no cacho
Aí, truta, é o que eu acho, quero também
Mas em São Paulo, Deus é uma nota de cem

[Saída: Mano Brown]
Porque o guerreiro de fé nunca gela
Não agrada o injusto e não amarela
O rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra
Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra
Mas ó, conforme for, se precisar
Afogar no próprio sangue, assim será
Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue
Entre o corte da espada e o perfume da rosa
Sem menção honrosa, sem massagem
A vida é louca, nego, e nela eu tô de passagem
À Dimas o primeiro
Saúde, guerreiro!
Dimas... Dimas... Dimas...

Além da presença do líder do T\$G, também encontramos menções a outros artistas e gêneros musicais que transpassam a cultura negra e a trajetória do hip hop. Cassiano (Genival Cassiano dos Santos, 1943-2021), um dos maiores nomes da cultura funk e soul brasileira, é citado no verso: “Ouvindo Cassiano, ha, os gambé não guenta”, que pode remeter ao incômodo policial com a autoestima negra. Referências como essa são usadas para criar senso de pertencimento e identidade em quem ouve a faixa, estabelecendo relação com artistas e gêneros da cultura musical periférica.

A letra também carrega conexão e intertextualidade com narrativas bíblicas, por exemplo ao evocar a figura de São Dimas, apresentado como o Bom Ladrão, pelo Evangelho de São Nicodemos, símbolo de redenção e perdão.



O Racionais MC's utiliza-se dessa figura religiosa para compreensão e explicação da existência do sujeito periférico na vida loka, a partir da perspectiva de uma reatualização bíblica. O trecho trata da crucificação de Jesus Cristo, realizada por soldados, ao lado de dois ladrões. Os soldados e o ladrão, menos Dimas, começaram a blasfemar de Cristo. (TAKAHASHI, 2014, p. 113)

Junto com Jesus, havia outros dois criminosos pendurados na cruz para morrer, e um deles blasfemava da figura de Cristo, questionando se eles não poderiam ser salvos já que ele possuía tanto poder. Dimas, foi contra o outro ladrão e reconheceu seus crimes, além de dizer que Cristo não merecia tal condenação, e se arrependeu perante a figura de Cristo, como citado no verso da música, sendo o único a ficar do lado de Jesus em seu momento final. Mais uma vez aqui é evocada a figura do guerreiro no rap, em uma relação bélica entre soldados e prisioneiros. (TAKAHASHI, 2014, p. 114).

A letra de “Vida Loka, Pt. II” é um verdadeiro mosaico de várias referências, desde o soul e o funk brasileiros até as narrativas bíblicas. Toda essa complexa teia intertextual enriquecem sua profundidade e significado, evocando uma diversidade de camadas de interpretação.

Já na composição “Programado pra Morre”, Trilha Sonora do Gueto (2003), a intertextualidade já começa nos primeiros versos da música, que está diretamente relacionada com a obra do Racionais não só na reprodução dos versos de “Vida Loka, Pt. II”, como também na referenciação do grupo como um exército dos excluídos. Kaskão, líder do T\$G, afirma que se sente convocado por Mano Brown a entrar para uma guerra, conforme seguem os versos:

[Intro]

O Racionais serviu como o exército dos excluídos, do povo da periferia. O Mano Brown veio com "Pânico na Zona Sul". Foi como se ele tivesse mandado uma carta aqui em casa como o exército faz e me convocando pra guerra

[Refrão x3]

Programado pra morrer nós é
Certo é certo é, dê no que der

[Karate]

Cochilou, mano, quando acorda é tarde
Aqui cabelo voa no mundo covarde
O ser humano que respeita e morre por ela
Quem é, é conhece o pique de favela



O guerreiro de fé que não se entrega assim
No mundão a vida é loka, são vários contra mim
É certo da antiga poucos são de confiança
Traição consigo mesmo, mata qualquer esperança
Jogo do submundo tá contando com a sua sorte
Aqui a aposta alta, jão, é vida ou morte
A iniquidade se afundo de cu na arca de Noé
É vários que se ilude que quer ser o que não é
Duas da mente ele já é um canalha
O sangue bom de 2 minutos enche o peito e da falha
Com sorriso na cara pagou de malandrão
Com ar ambicioso vai vendo, jão
Quis zoar minha família, juro minha coroa
Boto fogo na casa, a situação não é boa
A vida é loka, nego, tô de passagem
A missão é pros guerreiro a cabreragem é pros covarde
Desculpe, Deus, mas não tô julgando
A verdade é dita pra quem é ser humano

[Refrão x3]

Programado pra morrer nós é
Certo é certo, é dê no que der

[Boka]

Acordo na madrugada e escuto a pá de tiros
Pilantra tem de monte só que ai não cochilo
Pego a Jericho, pronto pra missão
Submundo obscuro, não existe sangue bom
Pro crime você só vale o que você tem
Depois que tá em cana não tem nada, não é ninguém
Mulher te abandona, amigo te esquece
E se não for pedreira vai pro 5 e não pro 7
Me lembro na antiga eu não era assim
No mundão a vida é loka, são vários contra mim
Anjo do bem me proteja do mal
Revolucionário, bandido e tal
Filho de Deus, um vida loka da história
Programado pra morrer, Ave Maria e glória
Guerreiro é assim, não treme, não gela
Pode vim, pode rir, o que se quer, zé goela?
Comigo é sem problema, só disposição
O sistema não abala e não desacredita não
Então, Deus que me ilumine
Eu divido com você
Bokão, rapper nato, nós na fita até morre

[Refrão x3]

Programado pra morrer nós é
Certo é certo, é dê no que der



[X-Bacon]

Deus seja louvado aqui na terra
O barato é loko, tá tipo guerra
E só quem é sabe qual que é
A psicologia permanece de pé
Olhar cavernoso, maldade ou fome
Na lei do gueto atitude é pra homem
Antes de falar tente olhar seu nariz
Se põe no pente fino cai "pioi" que deu no xis
Não sou mais que ninguém, não vim pra julgar
Que a psicologia permaneça no lugar
Se der falha a navalha estraçalha
Do lado de lá, de cá o sangue espalha
Arma, dinheiro, seus truta, seu pó
Se estiver errado aqui está só
Não passa batido nem despercebido
Dê no que der, certo é corrigido
Ai, choque, vários barato cabuloso
Se não analisar fica desastroso
O mundo é um espelho, corra pelo certo
Zé povinho morre feio no inferno
Irreconhecível, tá ligado, jão
X-Bacon, lá do leste, envolvido na função

[Refrão x3]

Programado pra morrer nós é
Certo é certo, é dê no que der

[Kaskão]

Firmeza, a questão é essa
Nego, o proceder é o passaporte pra você sobreviver
No beco, em cana, made in favela
Um dos vida loka não cochila, nunca gela
Morre na batalha, sangra na navalha
Fez um mal criador da traição, canalha
Quem com ferro fere, jão, vai ser ferido
Ditado é da antiga e se cê fez se tá fodido
Me lembro da saudade, ó, da minha infância
Nada de maldade, tudo era esperança
Eu cresci, lutei, pela inveja perseguido
Se eu não fosse zica, jão, tinha subido
A rua ensina e é pesada a lição
Guerreiro de fé nada de contradição e..

[Refrão x6]

Programado pra morrer nós é
Certo é certo, é dê no que der



Os narradores retratados nas letras se apresentam como soldados em uma batalha, que lutam para sobreviver em um ambiente hostil. Eles enfrentam um destino pré-determinado que os condena à morte prematura antes mesmo de atingirem a maturidade, mas resistem e lutam para se manterem de pé.

Essa temática remete ao mito do herói, como previsto por Aristóteles (“A Poética”, pp. 453-454), que descreve heróis que partem para a guerra em busca de glória, enfrentando inimigos e superando obstáculos. Nessa narrativa, o protagonista enfrenta desafios e perigos para alcançar a glória ou sobreviver. Assim como nas antigas epopeias, onde personagens como Ulisses, Aquiles e Ajax enfrentaram batalhas e provações, os MC’s dessas músicas retratam um guerreiro urbano com princípios, armas e inimigos bem definidos.

Retomando o contexto da música na realidade periférica, há uma conexão com os heróis cristãos que, diferente dos heróis gregos, são supliciados. Enquanto Aquiles é nobre e morre em batalha, Jesus vem das classes oprimidas por romanos e judeus ricos, sendo amarrado, torturado, exposto à execração pública e morto numa periferia. Assim, para ser um herói no contexto social do rap, é preciso somar aos valores morais de Jesus justamente a força e a ira arrogante de Aquiles para sobreviver.

O cristianismo foi a argamassa do colonialismo e desempenhou um papel importantíssimo na formação cultural brasileira, uma população que historicamente sempre sofreu suplícios, que foram incorporados na identidade do povo. No entanto, o rap não busca apenas perpetuar essa imagem de supliciado, mas sim do guerreiro que supera essas adversidades, que não se conforma com a imagem comum do pobre coitado, do pobre diabo.

A ideologia por trás do rap dos Racionais é a de rejeitar o fardo imposto pela sociedade, em uma luta contra a submissão e a miséria. É uma batalha contra a ideia de que os jovens de periferia devem ser excluídos de determinadas oportunidades, de que a beleza eurocêntrica é a única que tem valor. A ideia é abandonar essa cruz chamada derrota programada, quebrando estereótipos sociais e transformando o papel de supliciado em guerreiro.

Os quase quatro séculos de escravidão deixaram um imenso legado na sociedade



brasileira, com formas e relações que perduram até os dias atuais. O Brasil contemporâneo ainda enfrenta o racismo estrutural, a desigualdade econômica e uma elevada repressão social como resultado desse legado escravocrata. Além disso, outro fenômeno histórico cujas estruturas não foram completamente desmontadas foi a ditadura militar, que oficialmente ocorreu entre os anos de 1964 e 1985. Segundo D’Andrea (2018):

Com o fim da ditadura no segundo quinquênio da década de 1980, abriu-se no Brasil um cenário propício para a arte crítica. É nesse momento que explodem o samba de raiz e o rock nacional. E é nessa encruzilhada histórica que o rap surge no cenário brasileiro, para então se consolidar nos anos 1990.

Na década de 1990, o rap nacional se tornou uma voz que encarnava e expressava a crítica de um setor social que ainda sofria as consequências do legado escravocrata. No entanto, foi apenas com o fim da ditadura, quase simultâneo à ascensão do rap, que essa crítica feroz pôde ser amplamente divulgada. De maneira paradoxal, o rap se tornou expressão das feridas não cicatrizadas da ditadura e do colonialismo, ao mesmo tempo em que só se tornou possível de ser divulgado após o seu término. Enfrentando ainda estruturas antigas de opressão, o rap surge como uma necessidade de dar voz e assumir o protagonismo.

O álbum Nada Como Um Dia Após o Outro Dia dos Racionais MC's, lançado em 2002, é uma expressão artística que reflete as feridas históricas e a necessidade de manifestação contra as estruturas opressivas que persistem na sociedade brasileira. Segundo Amailton Magno de Azevedo, doutor em história e especialista em música negra, esse álbum consolida o rap político do Racionais MC's, além de representar a afirmação do orgulho negro e a presença negra ativa, bela e desavergonhada.

KL Jay e Mano Brown, reconhecem a importância dessa obra. KL Jay afirmou que, apesar de Sobrevivendo no Inferno (1997) ser um álbum clássico, é Nada Como Um Dia Após o Outro Dia (2002) que solidificou a carreira do Racionais. Mano Brown comentou no mini documentário sobre as três décadas do grupo que considera esse o maior disco, pois abrange ideias autênticas dentro do contexto da quebrada, do que é verdadeiro e do que permanecerá para sempre. (FAGUNDES, 2002).



5. Intertextualidade intermídia e Identidade Musical: O *Sampler Verbal*

E a construção desse mito poético é onde o *sampler verbal* desempenha um papel fundamental. Ao selecionar e samplear versos da música “Vida Loka, Pt. II”, o Trilha Sonora do Gueto estabelece uma conexão com o mito do guerreiro urbano. Eles criam uma narrativa que enaltece os princípios, as armas e os inimigos bem definidos, criando um sentido de identidade coletiva e uma representação poderosa do indivíduo que luta contra as adversidades sociais.

Os trechos “Vida Loka, Pt. II” (2002) e “Programado pra Morrer” (2003), respectivamente do grupo Racionais MC's e Trilha Sonora do Gueto, possuem uma conexão narrativa e intertextual. Desde a introdução de Kaskão, líder do T\$G, em “Vida Loka, Pt. II”, até a referência direta dos versos dessa mesma música em “Programado Pra Morre”. Ambas composições são ricas em intertextualidade, evocando diferentes referências musicais, culturais e religiosas.

Essa reprodução do verbo então, ao construir narrativas míticas e poéticas, vai além da mera reprodução do som e da batida, grandiosa por si só, mas revelando-se como uma ferramenta importantíssima para que os MC's transmitam mensagens profundas e relevantes sobre a realidade social, sobre as vivências individuais e coletivas daqueles que lutam diariamente pela sobrevivência em um Brasil injusto e desigual.

Dessa forma, o *sampler verbal* emerge como uma técnica artística extremamente relevante que cria a possibilidade de construção de narrativas lendárias e poéticas no contexto do rap, ampliando o alcance e a profundidade das mensagens transmitidas pelos artistas, e contribuindo para a expressão da identidade cultural e das experiências sociais presentes no rap.

É possível samplear trechos de discursos, entrevistas, filmes, versos de outras músicas e diversas outras fontes de áudio, criando uma mistura única de significados. Juntando fragmentos de diferentes contextos e discursos, o *sampler verbal* cria uma nova forma de contar histórias, criando um impacto emocional e intelectual, elevando o rap a uma nova forma



de arte. Tudo isso, ao mesmo tempo, está conectado aos modos de memorização coletiva das oralidades ancestrais, quando cada indivíduo retém uma parte de um acervo cultural dinâmico, cuja totalidade apenas se dá em comunidade e ao longo do tempo.

6. O videoclipe: o espetáculo de um Vida Loka

Seguindo a reflexão sobre assunto segundo o conceito de intertextualidade, mas expandindo o termo para as demandas do videoclipe, que é um espetáculo que une elementos visuais, sonoros e narrativos para transmitir uma mensagem impactante e memorável. O espetáculo aqui, semelhante ao discutido por Aristóteles quando trata da tragédia (“A Poética”, pp. 447-448), torna-se um verdadeiro teatro da música, onde direção, figurino e elementos cênicos se juntam para dar vida às palavras e conceitos que estão sendo expressos. Enquanto obra total, desempenha um papel fundamental na arte musical e especialmente no rap, já que vai além da obra em si e oferece uma experiência audiovisual completa. É nesse formato que os elementos visuais e sonoros se complementam, proporcionando uma experiência completa.

A moda e o figurino desempenham um papel importantíssimo, pois ajudam a construir a identidade visual dos artistas, transmitindo mensagens simbólicas e estilísticas. Cada escolha de roupa contribui para a caracterização dos personagens e reforça a mensagem transmitida pela música, definindo a identidade do grupo, sua origem e suas preferências. O estilo adotado pelos integrantes reflete suas origens e conexão com a cultura hip-hop, além de transmitirem a realidade das periferias. Eles usam roupas largas, como calças e camisetas folgadas, elementos da cultura hip-hop que estão associadas à liberdade de movimento e expressão individual.

As roupas dos Racionais MC's também refletem seus gostos musicais e culturais. Eles costumam usar camisetas ou bonés com logotipos de marcas de música, como a Death Row Records, que foi uma influência significativa para o grupo. A moda hip-hop também é caracterizada pelo uso de acessórios como correntes de ouro, bonés e tênis esportivos, que



podem ser vistos nos cliques dos Racionais MC's. Esses elementos contribuem para a estética geral e mostram um alinhamento com a cultura hip-hop e suas referências. As próprias letras falam do visual, em "Vida Loka, Pt. II" aparecem cordões de elite, lupa Bausch & Lomb, bombetas branco e vinho e outras marcas.

O set de filmagem é selecionado para reforçar a mensagem e a identidade do grupo. O clipe é ambientado em áreas urbanas das periferias, trazendo uma atmosfera realista que reflete a realidade vivida por muitos jovens desses territórios. Essas áreas também aparecem nas letras, que mencionam lugares como Capão Redondo, Zona Sul, Fundão, entre outros. O clipe retrata cenários típicos dos bairros mais afastados do centro, como vielas, becos e ruas estreitas. A escolha desses ambientes estabelece uma conexão visual imediata com o público que pode se identificar com esses lugares e compreender as mensagens e histórias apresentadas.

Além de retratar os ambientes urbanos, o videoclipe também destaca elementos icônicos da cultura hip-hop. Por exemplo, há cenas com grafites nas paredes, que são uma forma de expressão artística muito presente especificamente na cidade de São Paulo e no movimento hip-hop. Os Racionais MC's estão sempre em meio a grupos de pessoas, reforçando a ideia de comunidade e pertencimento e também se relacionando a ideia de exército dos excluídos, trazida por Kaskão na introdução de "Programado Pra Morre". Essas imagens coletivas também remetem a aspectos culturais do hip-hop, onde o grupo e a união são valorizados.

Por meio do videoclipe, obra audiovisual, os artistas criam uma narrativa visual que aprofunda e amplia o significado da música. Eles utilizam recursos cinematográficos, como planos de câmera, edição e efeitos visuais, para transmitir emoções, contar histórias e transmitir mensagens políticas, sociais e culturais. O videoclipe permite uma liberdade criativa maior, tornando-se um veículo para expressar a identidade artística dos Racionais MC's.

No caso específico do videoclipe de "Vida Loka, Pt. II", essa liberdade criativa é



explorada de forma intensa. O clipe é uma extensão da mensagem da música, aprofundando o retrato da realidade das periferias e manifestando questões sociais relevantes. O videoclipe de "Vida Loka, Pt. II" utiliza recursos visuais para transmitir mensagens políticas e sociais.

Além disso, o clipe também apresenta imagens de resistência e resiliência. Os Racionais MC's são mostrados como figuras de autoridade e liderança, representando a voz dos marginalizados e expressando sua luta por justiça e igualdade. A narrativa visual do clipe segue a letra da música, criando uma atmosfera densa.

Dessa forma, o videoclipe opera como uma obra total, combinando som, imagem, figurino, locação e narrativa para criar uma experiência sensorial completa diretamente relacionada com a música. No geral, o clipe de "Vida Loka, Pt. II" dos Racionais MC's utiliza a moda e outros recursos visuais, para ampliar o impacto da obra musical e transmitir mensagens políticas e sociais. Por meio de uma narrativa visual poderosa, o clipe reforça a identidade do grupo, sua origem nas periferias e suas lutas por justiça e igualdade, oferecendo uma representação visual intensa da realidade vivida por muitos jovens da periferia.

7. Considerações finais

A partir da análise dessas músicas e de suas conexões intertextuais, é possível concluir que elas representam manifestações culturais poderosas que refletem a realidade das periferias brasileiras e abordam questões sociais e políticas. A relação estabelecida entre as músicas "Vida Loka, Pt. II", "Programado Pra Morre" e "Sonhar e Viver" cria uma rede de influências mútuas entre os artistas e demonstra como o rap reverbera e se transforma ao longo do tempo.

O uso do sampler no rap revela-se como uma ferramenta criativa e significativa, permitindo aos artistas explorar e reinterpretar trechos de outras obras para construir novas composições e estabelecer conexões intertextuais entre diferentes contextos musicais. Esse processo de sampleamento musical e verbal contribui para a construção de uma identidade



sonora única e própria do rap, ao mesmo tempo em que amplia o alcance e a profundidade das mensagens transmitidas pelos artistas e também o conhecimento de outros gêneros musicais.

Além disso, o videoclipe desempenha um papel fundamental na expressão artística do rap, como uma espécie de expansão da letra e da música, unindo elementos visuais, sonoros e narrativos para transmitir mensagens relevantes. A moda contribui para a construção de sua identidade visual e transmite mensagens estilísticas, enquanto o set de filmagem e os recursos cinematográficos ajudam a estabelecer uma conexão visual imediata com o público e a aprofundar o significado da obra.

No geral, as músicas analisadas e suas expressões artísticas associadas revelam a importância do rap como uma forma de resistência e voz para as comunidades marginalizadas, ao mesmo tempo em que demonstram a riqueza cultural e a capacidade de transformação do rap. O hip hop continua a evoluir e a impactar a sociedade, mantendo-se como uma expressão artística relevante e poderosa.

8. Referências

ALVES, Adjair. *O Rap é uma guerra e eu sou gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade*. Recife, Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética. Tradução e notas Eudoro de Souza*. In: Os Pensadores – Aristóteles. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BUTTON DOWN BRASS, THE FUNKY TROMPET OF RAY DAVIES. Theme From Kiss of Blood. In: Firedog! [LP]. Reino Unido: DJM Records, 1976.

CARVALHO, Alexandre Pitta. "EU TROUXE NA ALMA A ESSÊNCIA QUE ELES BUSCAM NO SAMPLE": A POLÍTICA DO SAMPLING EM CRIOLO E EM EMICIDA. *Scripta Alumni*. Uniandrade, n. 21, 2019. ISSN: 1984-6614.

D'ANDREA, T. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 95–112, 2018. DOI: 10.20396/muspop.v5i1.13127. Disponível em:



<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13127>. Acesso em 19/05/2023.

FAGUNDES, Evelyn. *Racionais MC's: Nada Como Um Dia Após o Outro*. Agência Mural, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/racionais-mcs-nada-como-um-dia-apos-o-outro/>. Acesso em 18/05/2023.

FERREIRA, Rodrigo Souza. O uso de sampleamento no rap - Técnicas, leis e produção musical. *VI SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA: XVII Colóquio do Programa de Pós Graduação em Música na Unirio*, Rio de Janeiro, n. 6, 2020. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/10656>. Acesso em 01/06/2023.

INQUÉRITO. *Sonhar e Viver*. In: Inquérito. *Mais Loco Que U Barato!*. São Paulo, 2005.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. *Racionais MC's e a crítica social através do rap e do hip-hop. Entrevista especial com Anderson Grecco*, 2007. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10607-racionais-mc%60s-e-a-critica-social-atraves-do-rap-e-do-hip-hop-entrevista-especial-com-anderson-grecco>. Acesso em 30/06/2023.

KONDZILLA. *Explicando em detalhes o que é sample*. Disponível em: <https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-sample/>. Acesso em 09/06/2023.

LUZ, Vinícius Silveira. A influência da paisagem sonora na composição do rap nacional e a cena do hip-hop e suas dinâmicas culturais e identitárias em uma periferia de Florianópolis, SC. *IV Seminário Internacional História do Tempo Presente*. UDESC - Florianópolis - SC, 2021.

MOB79. *Atleta do Ano (REMIX)*. In: MOB79. *Atleta do Ano (REMIX)*. São Paulo: CEIA Ent, 2017.

Nill (Davi Rezaque de Andrade); Yung Buda (Nicholas K.). *Nego Drama Pt. II*. In: niLL. Regina. São Paulo, 2017.

PLANETA MÚSICA. *Você sabe o que é sample?*. Disponível em: <https://blog.planetamusica.net/voce-sabe-o-que-e-sample/>. Acesso em 09/06/2023.

PORTAL RND. *Samples Racionais MC's*. Disponível em: <https://portalrnd.com.br/samples-racionais-mcs/>. Acesso em 09/06/2023.

Puterrier (Victor Mitoso); Borges (Luís Felipe Borges Campos). *Marolento*. In: Puterrier, Borges, *Heavy Baile*. Marolento. Rio de Janeiro: Mainstreet Records, 2023.



RACIONAIS MC's. Vida Loka, Pt. II. In: Racionais MC's. Nada Como Um Dia Após o Outro Dia (Disco 2: Ri Depois). São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

SAMYN, Henrique Marques. Figurações do (anti-)herói épico em "Tô ouvindo alguém me chamar", dos Racionais MC's, e "Isso aqui é uma guerra", do Facção Central. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 55, p. 223-237, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15632/13933>. Acesso em 30/05/2023.

SD9; VND (Guilherme Leopoldo). 40º.40. In: SD9. 40º.40. Rio de Janeiro, 2020.

SESI-SP. *História do rap no Brasil*. Disponível em:

<https://aekarvalho.sesisp.org.br/noticia/historia-do-rap-no-brasil#:~:text=O%20Rap%20e%20a%20sua,um%20novo%20significa%20ao%20Rap.> Acesso em 09/06/2023.

SOUZA, Gustavo. Traficantes e justiceiros: criminalidade e visibilidade nos documentários "Notícias de uma guerra particular" e "O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas". *Contemporânea*, v. 6, n. 1, 2006. DOI <https://doi.org/10.12957/contemporanea.2006.17159>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17159>. Acesso em 01/06/2023.

SOLEDADE, Alisson Cruz. Entre o ethos criminoso e o professoral: a tentativa de censura do videoclipe "Isso aqui é uma guerra" do grupo Facção Central. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 77-99, 2018.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Evangelho segundo Racionais MC'S: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap*. São Carlos, Dissertação, Universidade Federal de São Carlos, 2014.

TRILHA SONORA DO GUETO. Programado pra Morre. In: Trilha Sonora do Gueto. Us Fracu num Tem Veiz. São Paulo, 2003.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. DJ Tudo, samples e hibridismos: da linguagem do estúdio para a apresentação ao vivo. *LÍBERO*. São Paulo, v. 19, n. 38, p. 59-68, 2016.

WhoSampled. Disponível em: <https://www.whosampled.com/>. Acesso em: 20/05/2023



Personagens mulheres de Machado de Assis: retrato estilizado de época

Marcelo Batista da Silva ¹
André Luiz Barros da Silva ²

RESUMO

Analizamos como alguns personagens femininos de Machado de Assis refletem e dialogam, ficcionalmente, com a posição da mulher na sociedade brasileira da época. Esforçando-nos por contextualizar a situação da mulher numa sociedade marcada pelo machismo, mostramos que Machado, na verdade, não traz uma imagem simples dessa mulher. O autor parece ir contra a imagem da mulher apenas submissa aos homens ou ao marido, típica da época. Sem poder ser tachado de feminista, pois seria anacronismo, Machado cria personagens fortes, calculistas e muito ativas socialmente, a partir de interesses individuais – como Guiomar, em *A mão e a luva*, Sofia, em *Quincas Borba*, e Capitu, em *Dom Casmurro*. Analisamos as estratégias dessas personagens em relação aos homens e ao casamento, ao *status* social e à postura exigida das mulheres no esforço de dar uma visão mais complexa do modo como Machado figura literariamente a realidade social, que ele nunca simplifica.

Palavras-chave: Machado de Assis; romance brasileiro; realismo; mulher e sociedade; romance oitocentista.

ABSTRACT

We analyze how some female characters by Machado de Assis reflect and dialogue, fictionally, with the position of women in Brazilian society at the time. Making an effort to contextualize the situation of women in a society marked by male chauvinism, we show that Machado, in fact, does not bring a simple image of this woman. The author seems to go against the image of women only submissive to men in general or to their husbands, typical of the time. Without being able to be branded a feminist, as it would be anachronism, Machado creates strong, calculating and very socially active characters, based on individual interests – such as Guiomar, from the novel *A Mão e a Luva*, Sofia, in *Quincas Borba*, and Capitu, from *Dom Casmurro*. We analyze the strategies of these characters in relation to men and marriage, the social status and the posture required of women in an effort to give a more complex view of the way in which Machado figures social reality, which he never simplifies.

Key words: Machado de Assis; Brazilian novel; realism; women and society; novel in XIXth century

¹ Professor da rede pública de São Paulo. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da EFLCH da UNIFESP - Campus Guarulhos.

² Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP.



1. Introdução

Entendemos que se pode destacar, a respeito da literatura de Machado de Assis, que a partir de 1881 os seus escritos assumem uma estrutura que se repete: as famílias são essencialmente urbanas e possuem um núcleo bem definido que é composto pelo marido, pela esposa e pelos filhos. Nesses romances, as situações conflituosas se sucedem em virtude da característica predominante nas obras machadianas de primeira fase: a busca por um amor que não pode ser alcançado; um casamento que não pode ser concretizado com aquele que realmente se ama. Por esse motivo, na literatura machadiana a mulher sempre está envolvida em um triângulo amoroso: os seus sentimentos, emoções e comportamentos são ambíguos, o ciúme é recorrente (pelo fato de não poder ficar com aquele que ama e que sempre está distante, emocional e fisicamente), os casamentos são por conveniência e as relações amorosas nessas condições são entediantes (D'INCAO, 1989).

Uma outra consideração que pode ser feita sobre a mulher machadiana é que esta é colocada como a causadora de conflitos (quando não é subserviente e submissa ao seu pai, antes do casamento, ou ao marido, após o casamento) (COSTA, 2009). A mulher é apresentada de tal forma porque na maior parte das vezes é descrita sob a ótica masculina e, desse modo, quando não corresponde àquilo que é esperado pelo narrador-homem, ela é descrita sob uma conotação negativa (como adúltera, promíscua, oblíqua e dissimulada, por exemplo) (SANTOS, 2009). Diante disso, há que se destacar mais algumas características específicas ao contexto vivenciado por essas personagens femininas machadianas para que os signos a elas atribuídos sejam visualizados.

As mulheres machadianas, sob a ótica de Alfredo Bosi, buscavam em suas relações afetivas obter algum tipo de proveito, no geral, por meio do casamento, visando uma ascensão na sociedade burguesa, patriarcal, onde tinham pouca ou nenhuma voz (SOUZA, 2013). Comumente, de saída a figura feminina em Machado se encontra em uma posição social desfavorável e, ao contrair o matrimônio, consegue reverter essa situação. De modo que a



relação amorosa para as mulheres difere da situação na qual se encontravam os homens brancos, ricos, sendo esta para elas a única possibilidade de ascender socialmente naquela época (SAFFIOTI, 2015). Pode-se citar como exemplo, além de Iaiá Garcia, a Guiomar de *A Mão e a Luva*. As personagens mais questionadoras que podem até mesmo ser vistas como à frente de seu tempo encontram-se na segunda fase da literatura machadiana – embora em Guiomar se perceba traços dessa mulher semi-emancipada, por assim dizer.

Nos romances após 1880, portanto, a situação se modifica. Enquanto antes as mulheres buscavam por casamentos para a conquista da ascensão social almejada, nesse momento, por já terem os seus casamentos consolidados, sólidos, aventuram-se em novas relações amorosas, sendo valoradas, portanto, como adúlteras (SOUZA, 2017). Alguns exemplos podem ser mencionados: a Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a Sofia, de *Quincas Borba* e Capitu, de *Dom Casmurro*, embora nunca tenha sido revelado se a personagem de fato traiu o marido. Há hipóteses para ambas as ações, porém, o que deve ficar claro é que nos três casos apresenta-se na literatura machadiana a figura da mulher resolvida sexualmente (a postura de Capitu o denuncia) e que, no adultério, no romance proibido, vê uma alternativa para aliviar os danos psicológicos suscitados pelas imposições sofridas como mãe e esposa (SOUZA, 2007).

Quando se discute o papel da mulher na literatura machadiana, algumas considerações devem ser feitas. Percebe-se que nos romances machadianos o feminino, a feminilidade e a mulher assumem um papel de destaque (BRUNO, 2012). A mulher em muitas circunstâncias adota uma postura recatada, coerente com aquilo que dela era esperado (obediência aos ditames do patriarcado). Contudo, parte das mulheres machadianas são retratadas sob uma tônica negativa. Virgília e Sofia, por exemplo, são pintadas como ambiciosas e interesseiras. Elas são apresentadas como propensas a cometer adultério para satisfazerem seus anseios e desejos pessoais (ANDRADE; OLIVEIRA, 2010). Sofia, em *Quincas Borba*, é apresentada como uma mulher sedutora cujo objetivo é o de atrair o interesse de Rubião para desfrutar dos prestígios que ele pode oferecer a ela. Quando Rubião se vê arruinado, ela o abandona. Enfatiza-se com isso o seu caráter de “interesseira”.



Virgília, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é apresentada também sob uma ótica negativa, pois segundo a análise masculina (uma vez que o narrador é um homem) é caracterizada como astuta e pretensiosa por abandonar Brás Cubas para se casar com Lobo Neves, posto que este seguia a carreira política e poderia lhe oferecer uma vida melhor, cheia de benefícios. O narrador amargurado – por ter sido “trocado” – adjetiva a personagem sempre de forma predominantemente negativa para que o leitor se compadeça dele ao perceber a “traição” (ANDRADE; OLIVEIRA, 2010). Outra questão faz com que a personagem seja valorada negativamente pelo narrador: para satisfazer suas necessidades, anseios e desejos pessoais ela se torna amante de Brás Cubas, seu antigo namorado. A compaixão para com a personagem feminina não existe, apenas para com aquele que foi “traído”. Já em *A Mão e a Luva*, Guiomar ao escolher seu par de maneira racional pelo fato de este possuir qualidades que a atraíam, também é qualificada na obra como interesseira. Vê-se, portanto, que tais signos são atribuídos às mulheres machadianas no geral.

Por fim, uma personagem que não poderia deixar de ser destacada quando se discute os signos que circundam as personagens femininas na literatura machadiana é Capitu, uma de suas personagens mais ambíguas. Assim como a maior parte das personagens de Machado (que certamente espelham certa condição da mulher à época), Capitu buscava uma forma de ascender naquela sociedade, de se inserir nela. Encontra no casamento uma alternativa – assim como muitas outras mulheres. Essa postura culminou na atribuição a ela de certos signos: calculista, complicada, interesseira, dissimulada, sedutora e adúltera são alguns exemplos. As características de seu corpo são destacadas para que esses valores fiquem gravados na memória do leitor. O narrador-autor (aquele que foi decepcionado por Capitu) atribui certas características à personagem para que o leitor se compadeça dele, tais como o corpo alto, forte e moreno; os olhos claros e grandes; e o nariz reto e comprido. As descrições são detalhadas para que tais signos fixem, na memória do leitor, a figura de Capitu.

Além disso, o fato de Capitu ser uma mulher com temperamento decidido – bem como as demais personagens que, como destacamos, agem de forma inadequada segundo certa



imagem da mulher consagrada na sociedade burguesa no país, à época – é um dos elementos que a levam a ser classificada como potencialmente adúltera (pelo narrador, mesmo com suas ambiguidades, bem como por muitos leitores, induzidos pelo primeiro). Percebe-se que esta postura é comum às mulheres que viam no casamento a solução para a sua ascensão, isto é, para alcançar a tão sonhada estabilidade financeira, algo mais difícil para a mulher, pois na vida pública da época apenas os homens podiam trabalhar. Nesse sentido, pode-se concluir que as personagens femininas na literatura machadiana, no geral, em virtude das questões explicitadas acima, veem no casamento a grande oportunidade para uma efetiva mudança de vida. Esse traço importante na época não é algo intrínseco à figura de Capitu, uma das personagens mais notoriamente conhecidas por sua postura ambígua entre um temperamento franco e imperativo e a imagem (real ou ficcionada pelo narrador?) de uma mulher emancipada – no sentido de não respeitadora da fidelidade no casamento. Nesse âmbito, seus famosos “olhos de ressaca”, enigmáticos e sedutores, constituem um signo supremo do erotismo feminino diabolizado pelo olhar masculino: a ressaca significa vida boêmia (de beberagens e noites viradas), bem como a revolta marítima, a figurar o turbilhão potente e caótico das emoções não controláveis pela atmosfera burguesa patriarcal, baseada na fidelidade ao marido.

2. A questão do casamento

A temática do matrimônio na literatura machadiana acaba recebendo uma atenção especial em seus romances. Há um aspecto que deve ser ressaltado: as mulheres retratadas estão dentro de um regime patriarcal que atribui a ela funções e papéis sociais específicos, como a servilidade e a submissão ao marido, a maternidade e domesticidade de sua vida privada. Tais signos são retratados pelo próprio narrador, que reproduz essa lógica: como, no geral, são protagonistas masculinos que refletem o raciocínio do dominador, a mulher é valorada a partir do ponto de vista deles (BERGAMI, 2008). Diante desse cenário, alguns



signos são atribuídos à mulher “boa” e “ruim”, direta ou indiretamente relacionados com o casamento. As mulheres com presença forte e impactante, aquelas que questionam esta lógica são julgadas como mau caráter, frívolas, dissimuladas, adúlteras, não confiáveis, sensuais ou interesseiras (BERGAMINI, 2008).

Como, em especial em sua primeira fase, a literatura machadiana apresenta as mulheres em um contexto dominado pelo romantismo como movimento que colocava a mulher numa posição idealizada, com dupla valência: ao elevá-la a um patamar de suposta pureza (no auge da idealização), exige dela a observância de um lugar reservado a ela pelo olhar masculino. Ou seja, como esposa e mãe, é a pureza que se exige dela, mas como mulher com erotismo e ideias próprias (ou potencialmente emancipadas), ela assusta e escapa aos desígnios, explícitos ou não, que a sociedade lhe impinge. As mulheres que não são caracterizadas como frágeis, recatadas, vaidosas, belas, passivas, submissas e servis não foram “feitas para casar” (LOPES, 2022). Machado apresenta de fato essas mulheres, porém as verdadeiras protagonistas de seus romances são aquelas que sabem o que querem e onde pisam. Por isso são elas, na visão do dominador que narra as histórias, as sensuais, sedutoras e potencialmente adúlteras (LOPES, 2022).

Sobre a ótica masculina que marca a representação dessas mulheres, pontua-se que:

Segundo Beauvoir, a figura do feminino é abordada por meio de um sujeito que não é o que a representa, mas sim outro: o masculino. O homem, desde sua infância, é ensinado pelos pais e também pela sociedade a ser livre.

Possui essa autonomia de empreender, inventar, ousar. Enquanto isso, para as mulheres, há um conflito entre sua existência autônoma e seu ser – o outro. Aprendem que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto, renunciando, deste modo, a sua autonomia. São tratadas como bonecas vivas e recusam-lhe essa liberdade. Fecha-se um círculo vicioso no qual quanto menos a menina exercer sua liberdade para compreender, aprender e descobrir o mundo, menos encontrará nele recursos e menos ousará afirmar-se como Sujeito (LIMA et al, 2019, p. 108).

Esta questão está diretamente relacionada com a sociedade patriarcal do século XIX, retratada por Machado, a qual classificava as mulheres como “boas” ou “ruins” para



determinar quais delas seriam as “amantes” e quais seriam as “verdadeiras esposas”. Para a compreensão da literatura machadiana é preciso resgatar as características desse período.

O feminino e a feminilidade são fatores que condicionam até onde a mulher pode agir nessa sociedade patriarcal (BEAUVOIR, 2014; SAFIOTTI, 2015). As mulheres machadianas ganham vida num contexto que impõe o desempenho de algumas funções. As mulheres brancas, da elite, em geral eram desprovidas de qualquer vida pública. Aprendiam a desempenhar atividades essencialmente domésticas para o atendimento das necessidades primeiramente do pai e posteriormente do marido.

Para que essa relação hierárquica fosse mantida desde a infância, as mulheres eram direcionadas pelas mães e avós a desenvolverem apenas sua *persona* materna e conjugal. Desse modo, ao longo de toda sua infância e adolescência aprendiam a cozinhar, a bordar, a costurar e a desempenhar tarefas domésticas (SAFIOTTI, 2015). Ao contrário dos homens, não tinham acesso a quase nenhuma educação formal, posto que na lógica patriarcal entendia-se que o conhecimento mobiliza a revolta e a resistência, pois promete liberdade, autonomia, independência e emancipação (BEAUVOIR, 2014). Dessa forma, as mulheres frágeis tinham a preferência do homem (dominador) para o casamento. Todavia, como se apontou, personagens que ora reforçam esse ideal, ora destoam deste aparecem na literatura machadiana.

O século XIX, palco para a literatura machadiana, é marcado por transformações derivadas dos processos intensos de industrialização e urbanização (SCHWARTZ, 2000). Com essas mudanças, ideias civilizadoras passaram a ser fomentadas por grupos sociais que idealizavam estratégias de poder que incutiam comportamentos sociais e coletivamente aceitáveis (SANTIAGO et al., 2010). Contudo, mesmo diante da disseminação dessas ideias – que até de fato revolucionaram o panorama civilizacional da época –, elas não foram suficientes para que houvesse mudanças expressivas na forma como se exercia um controle social e moral burguês sobre as mulheres, o qual prosseguimento a opressões cristãs-



medievais e mesmo mais antigas, levando-se em conta que a centralidade do poder masculino em nossa civilização é mais que milenar (SAFIOTTI, 2015):

O mundo sempre pertenceu aos machos. (...). Já verificamos que quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma delas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 2014, p. 99).

Como já adiantamos, uma questão central a favorecer a cristalização dessa relação de dependência emocional, física e financeira da mulher em relação ao homem diz respeito à idealização por parte do dominador. Foi a idealização do próprio amor-paixão – no romantismo, um movimento cultural de ampla repercussão na Europa do oitocentos – que levou à solidificação de certas expectativas a que as mulheres deveriam atender para conquistarem reconhecimento (*status*) na sociedade burguesa. O papel de objeto amoroso (recalcando a potencial anarquia do erotismo emancipado) direcionava a mulher para o espaço controlado (pelo homem) do casamento (SAFIOTTI, 2015). Sobre as origens do amor romântico, pontua-se que ele surge do chamado amor cortês (ou cortesão), na Idade Média (em especial pela lira dos poetas provençais do sul da França). Nessa perspectiva, o objetivo era construir um vínculo amoroso hiper-idealizado que permitiria aos envolvidos nesta relação chegarem a algo maior: uma união pura e abstrata – base para o que será – pelo menos no nível imaginário – o casamento burguês. O matrimônio é uma forma de institucionalizar o vínculo, surgido antes da união:

[...] o amor à margem do casamento, pois o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o "Amor", o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida. Eis porque o Amor pressupõe a castidade. *E d'amor mou castitaz* (do amor vem a castidade), canta Guilhem Montanhagol, trovador de Toulouse. O amor pressupõe também um ritual: o domnei ou donnoi, vassalagem amorosa. O poeta conquistou sua dama pela beleza de sua homenagem musical. De joelhos, jura eterna fidelidade, tal como se faz a um suserano (ROUGEMONT, 2003, p. 63).



Todavia, à medida em que o amor cortesão começou a predominar, observou-se que o amor e o casamento não mais deveriam ser vistos como uma única coisa. O matrimônio, portanto, passa a ser tratado como uma espécie de “negócio”, de “contrato”, pois em diversos casos não envolve quaisquer sentimentos puros. A literatura dos séculos XV, XVI e XVII ocupou-se em demonstrar esse tipo de relação. Entretanto, a situação começou a mudar entre os séculos XVIII e XIX, com a ascensão do romantismo como movimento cultural plurinacional (LOPES, 2022).

Um aspecto central do romantismo como movimento artístico e literário foi seu caráter essencialmente individualista. Percebe-se, então, uma retomada do amor idealizado ao estilo dos poetas provençais estudados por Denis de Rougemont, como pode ser visto no trecho destacado por Branden (1998) e Korfmann (2002) (apud LOPES, 2022, p. 7):

[...] enquanto o amor cortesão era muito formalizado, convencionado e ritualizado, os românticos do século XIX comemoravam a idiossincrasia e a “naturalidade” da paixão”. A visão de amor pregada remetia a um encontro de duas almas individualistas, com semelhanças espirituais fundamentais.

[...] ao contrário da amizade, que multiplica cada um por dois, a promessa mais alta do amor romântico é de união absoluta de duas pessoas, a abolição das diferenças.

Com a ascensão do romantismo, o conceito de “amor romântico” é retratado como a única segurança (emocional, mas também moral) na qual o indivíduo pode se apegar em um mundo caótico (BRANDEN, 1998). Com essa inversão de lógica – no âmbito da ascensão do individualismo moderno –, o sentimento romântico passou a ser predominantemente associado ao casamento (SILVA, 2019). Por esse motivo, a literatura do século XIX se volta ao amor matrimonial e percebe-se nas obras a idealização do casamento como a via máxima para uma vida plena, feliz e de abundância. A ideologia vendida às mulheres burguesas – como ressalta Machado em suas obras, em geral em tom irônico, a nosso ver criticando este ideário de maneira sutil ao apresentar personagens femininas não idealizadas – era a de que o casamento seria a chave para a mulher alcançar sua plena felicidade (SILVA, 2019).

Nesse sentido...



[...] dos actos da nossa vida, o que maior consideração merece, pois é só elle que por um laço indissolúvel, une tão estreitamente dois entes [...]. Os casamentos merecem profunda atenção, e nunca se deveriam ligar dois entes, sem terem profundo e recíproco conhecimento de seus caracteres e estimarem-se mutuamente [...] (SILVA, 2019, p. 119).

Em meio a esse cenário, percebe-se que nesse movimento artístico-literário tanto a temática do matrimônio quanto o amor passaram a ser tratados de maneira conjunta. Grande parte da literatura à época ocupou-se em demonstrar a sociedade oitocentista sob esse viés. Mas Machado de Assis tomou outra direção. Recupera em suas obras aquele viés do qual o romantismo se desvinculara (LOPES, 2022). Machado foge dessa tendência ao trazer a temática do casamento como um contrato, pois os seus narradores-homens na maior parte das narrativas não estavam apaixonados pelas mulheres às quais foram designados para casar (SILVA, 2013). Machado, tanto em sua fase romântica quanto na realista, trata o casamento como uma espécie de “prisão”, onde nenhuma ou apenas uma das partes está satisfeita.

O autor descreve de maneira irônica o posicionamento assumido pelas mulheres dentro desse acordo matrimonial, ou seja, dentro desse contrato ao qual foram submetidas. O casamento, portanto, é assumido como uma estratégia para alcançar de algo maior, mas não é retratado como sinônimo de felicidade.

Para a compreensão de como o signo casamento aparece nas obras de Machado, tomemos a personagem Guiomar, de *A mão e a luva*. O romance narra sob a ótica masculina a história de Guiomar, afilhada de uma baronesa, que, de forma explícita, tem como objetivo ascender socialmente por meio do casamento. Há três pretendentes envolvidos: Estêvão, Luís Alves e Jorge. Estêvão é louco por Guiomar desde a primeira vez em que a viu e esse amor dura muitos anos. Jorge, por sua vez, é sobrinho da baronesa, que é madrinha de Guiomar. Ele pede a mão de Guiomar apenas para agradar a baronesa, por quem ambos nutrem carinho. Não há qualquer sentimento romântico envolvido. O casamento seria, portanto, uma espécie de contrato: especialmente pelo fato de que, deste modo, ambos teriam acesso à fortuna da baronesa. Luís Alves, por sua vez, atrai a atenção de Guiomar por ser candidato a deputado. Ele é descrito como ambicioso, prático e nada romântico. Este é escolhido por Guiomar. Antes



disso, a disputa era entre Jorge, o favorito da baronesa, e Luís Alves, por suas aspirações políticas.

Guiomar é retratada por meio de um narrador onipresente, ao contrário de Capitu, retratada pelo olhar de Bentinho, como se sabe. Capitu e Guiomar são caracterizadas de maneira parecida pois, enquanto Capitu é decidida, firme, com foco em seus desejos e interesses e, aos olhos do marido (tendencialmente paranóico...) dissimulada, Guiomar é fria, calculista, e também focada em seus interesses concretos. Nota-se que o objetivo de Machado é o de trazer ao leitor uma personagem feminina que tenha características bem delineadas, mas, no caso de Capitu, com grande abertura para ambiguidade (SCHWARZ, 2000). Se a dupla valência de Guiomar (mulher de temperamento forte que, sendo mulher, carrega os perigos da sedução, no seu caso toda voltada a interesses materialistas) a mantém no âmbito da tradição antiga da mulher como feiticeira das tramas amorosas, com Capitu Machado parece ter acrescentado uma camada de ambiguidade: nunca se saberá para que lado seu caráter (esse inapreensível e perigoso caráter da mulher) se inclinava.

Lembremos que Guimoar consegue tudo o que quer correspondendo, o tempo todo, às expectativas dela esperadas (a recatez, a subserviência e a submissão ao lar e ao marido) (LOPES, 2022). Há alguns motivos para esta ambivalência.

Esta obra localiza-se na primeira fase da obra de Machado, período em que a idealização da mulher e da feminilidade era marcante (SOUZA, 2017). Nesse sentido, as mulheres retratadas à época, por mais resistentes que fossem ao modelo a elas infligido, ainda reproduziam os estereótipos relacionados à personificação da donzela, imagem de pureza e moral (JESUS; RAMIREZ, 2020). As mulheres, portanto, eram descritas como emotivas, amorosas e angelicais e tal descrição era evidenciada pela utilização de alguns adjetivos que caracterizavam a mulher como um sujeito que estava em patamar diferente em comparação com os outros seres humanos (D'INCAO, 2013). Guiomar, ao mesmo tempo, reproduz e se afasta do modelo de mulher a ela imposto. Uma questão perceptível evidencia-se quando Estêvão se declara e ela adota uma postura inusual às mulheres da época: é fria e indiferente



ao pedido. Esta reação pouco se relaciona com a mulher amorosa e afetuosa retratada pelas obras românticas do século XIX. Vê-se, portanto, de forma singular na obra de Machado esse contraponto entre assumir certos estereótipos e ironizá-los.

A frieza e a indiferença de Guiomar diante de Estêvão podem ser vista em: “Guiomar franziu a testa e fitou nele o seu magnífico par de olhos castanhos, com tanta irritação e dignidade, que o pobre rapaz ficou atônito e perplexo. [...] — Esqueça-se disso” (ASSIS, 2013, p. 13).

3. Referências

ANDRADE, J. A.; OLIVEIRA, R. N. Personagens femininas na obra machadiana. 2010. Disponível em: [ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Porto Alegre: L&PM, 2013.](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Lingua_Portug. Acesso em: 11 mai. 2022.</p></div><div data-bbox=)

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BERGAMINI, D. L. As mulheres no conto de Machado de Assis. *Darandina*, v. 1, n. 2, p. 1-17, 2008.

BRANDEN, Nathaniel. *A psicologia do amor*. o que é amor, por que ele nasce, cresce e às vezes morre. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

BRUNO, Ana Luiza Pereira *A representação da mulher negra em Machado de Assis (leituras de Mariana e Sabina)*. 2012. 115f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica Literária) - UNESP FCLAr, Araraquara, SP, 2012.

COSTA, Adson Araújo. *Helena de Machado de Assis: imagens literárias e a retórica da morte da nação inconclusa*. 2009. 121f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2009.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. *In*: ENGEL, M. G. Imagens femininas em romances naturalistas brasileiras. Rio de Janeiro: Xenon Editora, 1989.



JESUS, M. da. C. C.; RAMÍREZ, I. A. F. A representação feminina nas obras “A Moreninha”, de Joaquim Manuel, e “A mão e a luva”, de Machado de Assis: Romantismo versus Realismo. *Revista Philologus*, v. 26, n. 78, p. 653-60, 2020.

LIMA, A. B. M. et al. O espaço da mulher na sociedade: uma reflexão a partir de o Segundo Sexo de Simone de Beauvoir. *Revista AembrA*, v. 1, n. 3, p. 104-115, 2019.

LOPES, Laís Félix. *A figuração do casamento presente nas obras A Mão e a Luva, de Machado de Assis, e Orgulho e Preconceito, de Jane Austen*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2022.

ROUGEMONT, D. *História do amor no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTIAGO, C. dos. S. et al. Mulheres machadianas: submissão e resistência. In: *III SEPEXLE-Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras*, 2010.

SANTOS, Carla de Paula. *Lúcia, Sofia e Lenita: três mulheres brasileiras do século XIX (perfis do feminino por José de Alencar, Machado de Assis e Júlio Ribeiro)*. 2009. 93f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre lá na periferia do capitalismo*. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2000.

SILVA, José Nolasco Queiroz de Cerqueira e. As representações do casamento e honra na literatura médica e ficcional dos oitocentos. In: *XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013.

SILVA, Ana C. Salgueiro. Olhares plurais sobre a literatura do século XIX: a dicotomia entre casamento e adultério. *Alpiarça*, p. 118-132, 2019.

SOUZA, Eloísa Zoccaratto de. *A sociedade e as personagens femininas em Machado de Assis*. 2013. 109f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.

SOUZA, Moises Raimundo de. *A personagem feminina na primeira fase machadiana: Helena e Iaiá Garcia*. 2007. 87f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2007.



SOUZA, Vanessa Fátima Moraes de. S. *Mulheres machadianas e os círculos de poder*. 2017. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Sociedade e Interartes) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, PR, 2017.



Criação



Para fazer um poema fofo

ou

1 tiro de 12

para Pedro Marques Neto

I.

É necessário quebrar o prosaísmo

em versos

curtos

de modo aleatório

fazendo

uso de

palavras

solitárias

termos lacônicos

soltos

ou

distantes



II.

É sempre bom usar referências

– nunca cool de menos –

da literatura

da música

do cinema

se possível usar nomes famosos em atos

de nonsense cotidiano

como Angélica Freitas tomando banho de banheira

em um avião em queda livre



III.

Pode-se ao invés ou em conjunto

fazer uso da ironia, do cinismo

como convidar um amigo esquimó

para um chá

numa onda de muro abstrato de palavras

roubadas de fininho a Haroldo de Campos



IV.

Pode-se também usar

Pode-se também inícios

Pode-se também de

Pode-se versos

Pode-se iniciais

Pode-se que

Pode se engasgar com anáforas



V.

Se prostar em uma varanda
de mãos fechadas
à espera de um lampejo
ou de uma boa sacada
ou um troca(u)dilho



VI.

Pode-se retirar/roubar da linguagem coloquial algo muito objetivo, frases que se ouvem em ruas em faróis um motoboy passando a milhão levando sua bolsa gritando: Perdeu, playboy



VII.

Finja sempre

o original

mesmo

que o alvo

lhe pareça

algo

óbvio

ou

banal



VIII.

Nenhum bom poeta
está sozinho

traz a reboque
uma caneta amiga
para lhe abrir caminho

uma orelha que
é um brinco

e uma claque
atenta às palmadas

mesmo que
não tenha ouvido



IX.

Não se preocupe em fazer um bom poema

Preocupe-se em vender livros

O importante é o poeta
ter nome forte em outras áreas
como o jornalismo

O poeta pode ser um ator ou uma atriz
pode ser, também, um cantor, uma cantora
professor universitário ou professora universitária
um dançarino ou dançarina
artista plástico

Para vender bastante livro de poesia,
uma centena deles,
o importante é o poeta
não ser poeta



X.

Não leia poesia

alheia

pode-se contaminar

e se perder a identidade



XI. Rabo de galo literário

Livro definitivo

espantosamente belo

e cosmopolita

Uma das vozes

mais significativa

mais peculiares

mais importantes

mais célebres

com poemas das sensações

do confronto

da matéria

da memória

Uma poesia ágil

iconoclasta

cínica

transcendente

melancólica

irônica

exigente

perspicaz

sofisticada

inteligente

Uma das mais importantes

obras poéticas da poesia brasileira



O poeta com P maiúsculo

XII. Édipo em Hamlet

O espectro
de Drummond
é muito grande
ENORME

Mesmo correndo
por cem anos
não se sai
debaixo dela

O espectro se anuncia
qualquer palavra
poema
problema
pedra
flor
elefante
cinema
bunda
bigode

Lá vem
o espectro de Drummond
denunciar



que ele
escreveu antes
o que se
escreve agora

às vezes
é necessário
se matar
o pai
mesmo depois
de morto



Entrevista



Diálogo com Frederico Lourenço

Esta entrevista foi realizada por Thiago Maerki especificamente para a presente edição desta revista. As perguntas foram pensadas principalmente para servirem de guia a estudantes que pretendem estudar línguas e literaturas clássicas ou querem seguir carreira acadêmica e/ou profissional nessa área.

O professor Frederico Maria Bio Lourenço, ou apenas, como assina suas obras, Frederico Lourenço, nasceu em Lisboa em 1963. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Clássicas na Universidade de Lisboa, instituição pela qual se doutorou com tese sobre os cantos líricos de Eurípedes. Entre os anos de 1989 e 2009 foi docente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, atualmente, é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Durante anos, dedicou-se à pesquisa e à tradução de poesia grega, como a *Odisseia* e a *Iliada*, de Homero, obras as quais traduziu para a língua portuguesa. Sua tradução da *Odisseia* foi agraciada com o Prêmio D. Diniz da Casa de Mateus e com o Grande Prêmio de Tradução do PEN Clube Português e da Associação Portuguesa de Tradutores. Em 2016, iniciou a publicação dos seis volumes de sua tradução da *Bíblia*, que lhe rendeu o Prêmio Pessoa. Em 2019, publicou a sua *Nova Gramática do Latim*; em 2020, *Latim do Zero a Vergílio em 50 lições*; em 2020, *Poesia grega de Hesíodo e Teócrito*; e, em 2021, as *Bucólicas* de Vergílio. Além disso, Lourenço é ensaísta, poeta e ficcionista, âmbito a que se vincula sua obra *Pode um desejo imenso*, de 2002. O leitor pode encontrar ainda material vasto produzido e disponibilizado nas redes sociais por Lourenço, onde o professor mantém constante atividade a fim de levar a cultura clássica para além dos muros da Universidade, a um público mais vasto e eclético.

Palavras-chave: Tradução; línguas e literaturas clássicas; bíblia; ensino de grego e latim.



PERGUNTA: *O que o motivou, inicialmente, a estudar línguas clássicas e, depois, a se tornar tradutor de grego e latim?*

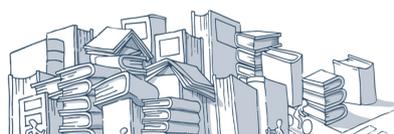
Frederico Lourenço: A apetência por línguas (modernas e clássicas) é uma característica congénita da minha personalidade. O facto de ser poliglota representa para mim uma dádiva interior enorme. Quanto às línguas clássicas especificamente, comecei logo a gostar de latim aos dez anos de idade. Tive a sorte de ter frequentado um colégio inglês em que o ensino do latim começava muito cedo. Adoro o som da língua latina e o rigor da sua gramática satisfaz o meu desejo de ordem e de racionalidade. O grego veio mais tarde e tornou-se outra paixão também. O privilégio de ter podido seguir uma carreira universitária nas línguas clássicas possibilitou a atividade de tradutor e comentador de textos clássicos. É algo a que me dedico com toda a paixão e entusiasmo.

PERGUNTA: *Embora haja diversas edições dos textos bíblicos em língua portuguesa, por que decidiu traduzi-los novamente? Qual seria a maior diferença entre a sua tradução e a de outras existentes?*

Frederico Lourenço: A diferença clara na minha tradução da Bíblia tem a ver com o facto de não ser uma tradução religiosa. É um trabalho que procura traduzir e comentar a Bíblia sem viés teológico, aplicando ao estudo dos textos a mesma isenção e racionalidade com que abordo outros textos em grego antigo.

PERGUNTA: *Qual foi o maior desafio que encontrou ao realizar a tradução dos textos bíblicos?*

Frederico Lourenço: O maior desafio em termos práticos é a extensão do Antigo Testamento. É um trabalho muito demorado. Outro desafio tem a ver com a obrigatoriedade de ler e tentar entender a Bíblia toda. No geral, quando as pessoas leem a Bíblia, leem apenas as partes de que gostam ou as partes onde vão encontrar textos que



reflitam aquilo que elas pensam sobre Deus. O desafio de traduzir a Bíblia toda é que tenho de me focar em textos que, em circunstâncias normais e por gosto pessoal, eu não leria. Um caso claro é o livro de Josué, que foi um grande desafio, não só pela temática do extermínio autorizado por Deus de povos com a religião “errada”, como também pelo oceano de topônimos a partir do capítulo 15.

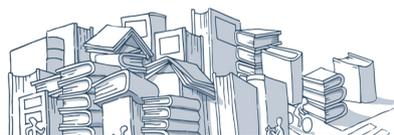
PERGUNTA: *Autores como Erich Auerbach e Robert Alter defendiam a abordagem literária da Bíblia. Em sua opinião, como profundo conhecedor dos originais, qual seria a importância desse enfoque?*

Frederico Lourenço: Concordo com a ideia de que muitos livros da Bíblia permitem uma abordagem literária interessante. A obra-prima literária, a meu ver, é o Evangelho de João. Mas também, à sua maneira, o Evangelho de Marcos. Lucas é um autor fascinante: os Atos dos Apóstolos são um texto narrativo cheio de brilhantismo literário. No Antigo Testamento, há textos magníficos nos livros proféticos. A literatura atribuída a Salomão (Eclesiastes, Cântico dos Cânticos e Sabedoria de Salomão) também suscita interesse pelas suas qualidades poéticas. Os dois livros de Samuel contêm personagens que não ficam atrás das da tragédia grega ou de Shakespeare.

PERGUNTA: *De que maneira os textos bíblicos dialogam com obras da tradição clássica, como a Odisseia e a Ilíada?*

Frederico Lourenço: Não perfilho muito a ideia de que haja um diálogo direto entre os textos bíblicos e os textos da tradição clássica, embora não falte bibliografia atualmente a explorar a possibilidade desse diálogo. Sobretudo as teorias que visam derivar a figura de Jesus nos Evangelhos de textos gregos clássicos parecem-me forçadas.

PERGUNTA: *Qual trabalho foi-lhe mais desafiador, a tradução da Bíblia ou a de textos pertencentes à cultura clássica? Por quê?*



Frederico Lourenço: A tradução da Bíblia é desafiadora por causa da extensão, como referi. É claro que o problema da extensão também se colocou no trabalho de tradução da *Iliada* (mais do que na *Odisseia*). Há um desafio grande que advém da consciência, enquanto tradutor, de que as obras em tradução não criam o efeito de leitura que só é possível se forem lidas nas línguas originais. É por isso que me tenho dedicado recentemente a edições bilíngues com comentário, como é o caso da minha edição das *Bucólicas* de Vergílio. O comentário tem o objetivo de explicar as subtilezas que estão presentes no texto original e de fazer uma ponte entre a tradução portuguesa e o original latino. Acaba de sair no Brasil (Companhia das Letras) a minha edição comentada da *Odisseia*, que tem um propósito semelhante. Gosto muito do trabalho de comentar textos gregos e latinos.

PERGUNTA: *Oscar Wilde, em seu De Profundis, afirma que o lugar de Cristo deveria ser entre os poetas. Comente se o professor concorda com essa assertiva.*

Frederico Lourenço: Concordo, claro! A beleza poética das frases atribuídas a Jesus nos Evangelhos do Novo Testamento é extraordinária. Aqui devo salientar também a grande beleza que encontramos nalguns evangelhos apócrifos, sobretudo nos de Tomé e de Maria (Madalena). São textos de uma riqueza poética incrível.

PERGUNTA: *Recentemente, o professor Frederico publicou duas obras para estudo do latim: um curso e uma gramática. Qual a importância desse ato em um mundo que parece desvalorizar cada vez mais as línguas clássicas?*

Frederico Lourenço: O meu objetivo com esses livros é dar uma porta de entrada na língua latina a quem não teve a oportunidade de a aprender na escola ou na universidade. Estou convicto de que aprender latim é uma atividade muito compensadora em termos cognitivos e emocionais. Entrarmos num sistema que obedece à lógica e à razão pode ser



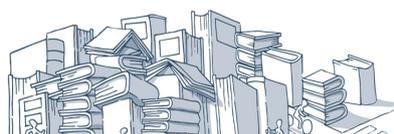
um antídoto poderoso ao caos que vemos à nossa volta, na política mundial e na dos países onde vivemos. Todos precisamos de um refúgio onde as coisas fazem sentido. O latim para mim é esse lugar seguro de calma e de felicidade.

PERGUNTA: *Paralelamente à atividade acadêmico-universitária, o professor é ativo também nas redes sociais como Facebook, TikTok e Instagram. De que maneira o conteúdo que divulga nessas plataformas colabora para seu trabalho acadêmico de tradutor e professor universitário?*

Frederico Lourenço: A minha presença nas redes sociais tem acima de tudo a finalidade de chamar a atenção para a importância das línguas clássicas e de motivar um público mais alargado a interessar-se pela literatura grega e latina. Não serve de nada estarmos isolados a pregar no deserto. É preciso ir ao encontro das pessoas nos lugares que elas frequentam, para passar a mensagem de que o grego e o latim constituem um valor que vale a pena descobrir. Se é nas redes sociais que posso encontrar esse público, fico feliz por poder partilhar lá os meus posts e vídeos sobre temas que me apaixonam.

PERGUNTA: *Para encerrar, qual conselho o professor Frederico daria aos jovens que desejam iniciar o estudo de grego ou latim?*

Frederico Lourenço: O conselho mais importante tem a ver com a necessidade de paciência e de persistência. Tanto o grego como o latim são línguas que dão trabalho e onde o progresso é lento ao princípio. O ideal é dedicar todos os dias um tempinho a este estudo (nem que seja só trinta minutos – já é bom se for feito metodicamente, todos os dias). O fundamental é fazer do estudo do grego e do latim uma atividade prazerosa, que se empreende com paixão.



Resenha



A fala: seus silêncios evidenciados

Marília Couto Moratelli¹

RESUMO

Falas são tipologias discursivas que evidenciam silêncios muitas vezes ocultados devido a intenções variadas. Na obra *Sete Falas*, publicada pela Editora Cancioneiro em 2022, o autor Jean Pierre Chauvin propõe a análise de modalidades do discurso que permeiam a sociedade brasileira, revelam aspectos ideológicos e estruturais e têm como objetivo estratégico a permanência e manutenção do estado de coisas em território nacional. Apoiando-se em exemplos advindos da Literatura Brasileira, o ensaísta demonstra que falas autoritárias, narcísicas, autorreferenciais, medíocres, especializadas, prolixas e neoliberais são, na verdade, leituras de mundo que surgem de uma visão coletiva e que não existem por si só, mas sim inventam o agente apropriado com o fito de as reproduzir no meio social. Como argumento central, discute o autor a percepção de que as ideias dominantes são necessariamente as ideias das classes dominantes e a forma de transmissão e materialização desse ideário se dá justamente por meio do uso da palavra.

Palavras-chave: Falas; Tipologias discursivas; Autoritarismo; Neoliberalismo; Classe dominante.

ABSTRACT

Speeches are discursive topologies that evidence silences hidden many times due to varied intentions. In the book *Sete Falas*, published by Cancioneiro Publisher in 2022, the author Jean Pierre Chauvin proposes the analysis of speech's modalities that permeate the Brazilian society, reveal ideological and structural aspects and they have as strategic objective the continuity and maintenance of the state of affairs on national territory. Supported by Brazilian Literature examples, the essayist demonstrates that authoritarian, narcissistic, self-indicative, ordinary, specialized, prolix and neoliberal speeches are, in fact, reading world that arise of a collective view and don't exist by itself, but effectively create the appropriate agent to

¹ Graduada em Letras pela Fundação Santo André, especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Metodista de São Paulo e mestranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na FFLCH-USP.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-6131-8413> E-mail para contato: mariliacouto@usp.br



reproduce them at the social environment. As main argument, the author discusses the perception of that the dominant ideas are necessarily the dominant class's ideas and the transmission and materialization of this ideology takes place just through the speaking time.

Keywords: Speeches; Discursive topologies; Authoritarianism; Neoliberalism; Ruling class.

Em *Sete Falas*, Jean Pierre Chauvin nos presenteia com uma análise afiada e atualizada de tipologias discursivas, representadas por falas, que escancaram realidades ideológicas e estruturais da sociedade contemporânea brasileira.

Lançado pela Editora Cancioneiro em 2022, a obra nasce de amplo repertório mobilizado pelo ensaísta, que é Professor Livre-Docente da Escola de Comunicação e Artes, na USP, e dos programas de pós-graduação em Letras da UNIFESP, EFLCH e FFLCH, USP, somado a uma arguição sensível e atento do contexto social e político que vivenciamos no Brasil.

Com um plano expositivo contundente, o autor apresenta a primeira modalidade discursiva, “A fala autoritária”, que, não só introduz os parâmetros gerais que permearão os demais capítulos, como serve de justificativa às categorias seguintes.

Falas são leituras de mundo que surgem de uma visão coletiva e que inventam o agente que as reproduzirá objetivando sua transmissão e consolidação; dessa forma, num cenário de constante mandonismo, que perdura desde o Brasil Colônia até a República e cujos resquícios são notórios até hoje, a fala autoritária constitui-se num modo de perpetuar não o regime em si, mas o “regime-de-si”.

Neste primeiro capítulo, Chauvin pontua que o conceito de mandonismo e coação estão vinculados e apresenta a figura mitológica de Narciso para ilustrar que o sujeito autoritário é a fusão do “delírio de grandeza com o alheamento em relação às pessoas de seu convívio” (2022, p. 11). A fala autoritária tem objetivo evidente:



cultivar a autoimagem do indivíduo e autopromovê-lo a fim de defender e manter a posição que se ocupa, traduzindo assim seu egocentrismo e unilateralidade. Como recurso principal, aquele que faz uso da fala autoritária tenta invalidar toda e qualquer manifestação argumentativa, pois a argumentação fundamentada é, para ele, um risco a “seu poder constituído”.

Recorrendo ainda ao mito de Narciso, o autor debruça-se sobre a análise de “A fala narcísica”, segundo tópico do livro, espaço em que a função terapêutica da fala e sua potência em revelar traumas e gatilhos, mesmo de forma não intencional, serão exploradas por meio de um discurso bastante atrelado à visão e aos estudos de Eni Orlandi e os silêncios do discurso: “O silêncio manifesta-se para além do dito e do não-dito, rompendo com o jogo binário em que a palavra afirma tudo aquilo que ela não afirma” (ORLANDI, 2015, p. 47).

É no mergulho fatal de Narciso que residem simbolismos diversos nos quais o silêncio “fala” em alto e bom tom:

[...] dentre eles, a incapacidade de distinguir entre reflexo (da imagem) e reflexão (do Eu), já que exprimem coisas bem diferentes. Uma diz respeito à adoração não do ser, mas da imagem que projeta (ou é projetada) sobre si-mesmo; outra sugere que o mergulho em busca da essência implica ultrapassar o âmbito da superfície e lidar com áreas recônditas, e até então inacessíveis, do próprio ser. (CHAUVIN, 2022, p. 27).

A fala narcísica está conectada a uma escuta seletiva e seletiva devido a fatores históricos, sociais, religiosos, biológicos, entre outros. É o que expõe o escritor ao valer-se de Bentinho e Capitu, personagens de Dom Casmurro, de Machado de Assis, como exemplificação do narcisismo aplicado à estrutura da fala.

Na narração de Bento Santiago, fruto de um contexto patriarcal, ultrarreligioso e burguês, concatenam-se a fala autoritária, que não permite a Capitu defender-se, e a fala narcísica, evidenciada em um enredo parcial, autocentrado e tendencioso. Não sem motivo, esse romance é narrado em primeira pessoa pelo próprio



protagonista e os fatos que compõem o enredo são compostos de memórias, traiçoeiras em muitas ocasiões.

Bentinho e sua postura delirante e egocêntrica reaparecem para exemplificar o arquétipo de “A fala autorreferencial”. É neste terceiro capítulo que Jean Pierre afirma que o sujeito autorreferencial “é produto e sua fala é sintoma de um meio autopromocional, ultravaidoso” (p. 39). Não à toa, essa fala, assim como o discurso autoritário, é permeada por pronomes possessivos e referências à primeira pessoa do singular, elementos linguísticos bastante presentes na narração de Bentinho desde as páginas iniciais do enredo: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor nem o que foi nem o que fui.” (ASSIS, 2020, p. 18).

Para Chauvin, “as assimetrias que distanciam os atores do diálogo mostram quem detém a palavra, como e por quê” (p. 46). É nesse contexto que se justifica que Bentinho fale e Capitu esteja limitada a simplesmente ouvir, sem direito à réplica.

A abertura do capítulo quatro, “A fala medíocre”, traz apontamentos acerca da mudança de sentido sofrida pelo termo medíocre, passando do conceito de “justa medida” à acepção pejorativa que hoje se adota. O indivíduo medíocre, habituado a tratar sobre todos os assuntos sem qualquer domínio e valendo-se de frases prontas, reproduz *temas de teor maniqueísta*, revelando uma visão de mundo limitada e limítrofe, com extrema previsibilidade e superficialidade.

É por meio da fala medíocre que o “mito da competência”, de Marilena Chaui, se perpetua na sociedade brasileira. Ao desqualificar os verdadeiramente capazes de saber e fazer, abre-se espaço para a manutenção da exploração econômica e da dominação política e o uso do poderio torna-se

[...] um verdadeiro processo de intimidação social e política no qual os que não possuem o suposto saber dos “competentes” são transformados em incompetentes para agir, pensar e sentir por conta própria, precisando da

151



aprovação e do consentimento dos guias especializados de plantão. (CHAUVIN, 2022, p. 58).

Prioriza-se, assim, a superficialidade e a banalidade, tão presentes em conversas de rede social atualmente.

“A fala especializada (na universidade)” é o título que nomeia o quinto segmento da obra, páginas nas quais se encontram duas discussões centrais: o dilema do professor universitário, que, ao longo dos anos, tem se habituado a falar majoritariamente de poucos assuntos, mesmo dominando especialidades fora de sua área de atuação, e os malefícios da invasão da lógica mercantil na universidade, o que gera o *produtivismo acadêmico*. Por produtivismo acadêmico, entende o autor:

[...] expressão que assinala um paradoxo conceitual e cujo pressuposto está no nivelamento de quase todos-submetidos a abordagens quantitativas, teoricamente respaldadas por índices que refletiriam o nível, o desempenho, a competência dos avaliados. (CHAUVIN, 2022, p. 65).

Assim, transformam-se os alunos em meros conceitos numéricos e algarismos que expressam o volume- mas não a qualidade- de sua produção acadêmica, sem que haja de fato estímulo suficiente ao “exercício da investigação-palavra-chave da tarefa científica” (CHAUVIN, 2022, p. 68).

Esclarece o ensaísta que, com a invasão da sanha produtivista nas universidades brasileiras, a qualidade da aula e da pesquisa é relegada a segundo plano, fazendo com que o conhecimento perca “o valor por si mesmo” e tome” as características da forma-mercadoria” (p. 79). Em síntese, por meio do panorama abordado neste capítulo, Jean exprime uma conclusão angustiante que tem afligido o trabalho diário de muitos professores em instituições diversas: “Estudantes não são clientes!” (p. 70), vinculando, dessa forma, a produção sem conhecimento exposta aqui com a mediocridade discutida no quarto capítulo.



Para ilustrar um fenômeno rotineiro no ambiente acadêmico, abordam-se os princípios de “A fala prolixa” no sexto segmento, que, justamente para não se tornar prolixo, ocupa menos páginas do que os outros capítulos da obra.

“O orador prolixo superestima a própria substância e concebe colegas e ouvintes como pessoas-acessório” (CHAUVIN, 2022, p. 85), este é o pensamento base que faz com que tal indivíduo use recursos como apóstrofes, interjeições e apostos a fim de alongar ainda mais sua fala e, conseqüentemente, seu tempo de escuta. Nesse sentido, é mais uma vez Bentinho que nos servirá de ilustração para a fala prolixa. Como forma de mostrar ao leitor a importância do que é narrado, a personagem utiliza oito páginas para expor a composição de um Panegírico de Santa Mônica, elemento secundário no enredo e com pouca relevância no desenrolar dos fatos.

A fala final de Sete falas, “A retórica neoliberal” distingue a técnica retórica da arte retórica, admitindo, por meio de levantamento histórico, que, com tal distinção, a arte de persuadir foi reduzida a um conjunto de regras destinada às chamadas elites.

Com a ruína da retórica tradicional, tais técnicas passaram a servir como instrumento de propagação de ideias vazias e (ou) de princípios neoliberais. Quantos de nós já não notamos as manobras linguísticas utilizadas por políticos e religiosos de índole duvidosa com o fito de atingir benefício próprio ou justificar-se por conta de impropriedades e ilegalidades?

É o neoliberalismo ultrarradical, elemento de manutenção dos regimes, e seus pilares, centrados num raciocínio absolutamente capitalista, que têm feito com que se abandone o pensamento crítico, tão pouco e mal estimulado nas cadeiras escolares atualmente, “substituindo-o pelo consumismo inveterado, a abandonar as reivindicações porque nos tornamos patrões de nós mesmos” (CHAUVIN, 2022, p. 98), pensamento altamente alinhado às asneiras propagadas em todos os veículos

153



por sessões de *coaching* de segunda categoria, promovidas por pessoas sem qualquer conquista profissional relevante.

Assim, disseminando o pensamento neoliberal e seus delírios, romantiza-se a miséria, a desigualdade e a falta de acesso a direitos e serviços básicos e valoriza-se inescrupulosamente a meritocracia de fachada, sem que haja iguais condições de desenvolvimento para todos.

No Brasil, dois fatores facilitam a bem-sucedida aplicação do neoliberalismo: a indiferença à miséria e sua normalização por parte da própria população, o que nos faz não nos importarmos mais com pessoas dormindo embaixo de viadutos e expostos ao sol e à chuva, e a péssima qualidade educacional, que faz com que as pessoas se tornem cada vez mais audiência para pseudo-imbecis que arriscam a própria vida em troca de *likes* além de *massa de manobra* nas mãos da classe dominante, grupo a quem o discurso neoliberal mais interessa e beneficia, já que “as ideias da classe dominantes são, em cada época, as ideias dominantes” (MARX; ENGELS, 2007, p.72, *apud* CHAUVIN, 2022, p.107).

Ao escolher usar o termo *dominante*, Chauvin vincula os princípios neoliberais aos elementos abordados no primeiro e segundo capítulos, “A fala autoritária” e “A fala narcísica”, pois o discurso do neoliberalismo só pode se consolidar num ideário autoritário, narcísico e altamente amante de si, num contexto de autoestima sem critérios e sem ponderação. A forma de materialização de tal ideário e suas vaidades se dá por intermédio da palavra e o poder da palavra é justamente o foco de argumentação do autor.

Destarte, *Sete falas* contém construções argumentativas que intencionam analisar conjunturas instauradas numa sociedade idiotizada, humilhada e destrutada e que são propositalmente incutidas e repetidamente reforçadas a fim de prolongar o estado de coisas em que se vive, estado esse que castiga muitos e beneficia poucos.

154



Para encerrar a apurada exposição de ideias, Jean Pierre Chauvin propõe uma alternativa para que o caos instaurado em território brasileiro seja revertido ou, ao menos, amenizado:

Portanto, talvez precisemos fazer o caminho inverso: localizadas as fontes de onde provêm essas “ideias”, refutar o discurso com o fito de abalar a convicção de quem acredita piamente que tudo se resume à meritocracia, ao empenho e à disposição para estudar, trabalhar e, claro, vencer. (CHAUVIN, 2022, p. 107).

Na obra, produz-se duplo espanto: o do reconhecimento de tantas falas ouvidas ao longo dos anos de vida, trabalho e estudo e o da percepção de suas origens, intenções e motivações. Qualquer semelhança com a realidade não é, nem poderia ser, mera coincidência.

Referência:

CHAUVIN, Jean Pierre. *Sete falas: ensaios sobre tipologias discursivas*. Teresina-Piauí: Editora Cancioneiro, 2022.



Tradução



A poesia das paredes de Cecilia Pavón¹

Tradução:

Beatriz Rodrigues Machado²

Thiago Henrique da Silva³

RESUMO

La poesía de las paredes (em português A poesia das paredes) é uma coluna-ensaio escrita por Cecilia Pavón, escritora argentina conhecida por seus poemas e sua anterior atividade na galeria Belleza y felicidad. O texto reflete sobre a conexão das pessoas no mundo atual com a literatura e com as outras pessoas, a reflexão se desenvolverá a partir do relato de uma participante de uma das oficinas de poesia de Cecilia Pavón que relata à escritora que sua amiga só fazia poesia se fosse escrita nas paredes da cidade. O que é a literatura e o que são os ritos envolvidos no fazer literário são temas que se apresentam nesta obra.

Palavras-chave: Cecilia Pavón, literatura contemporânea, literatura argentina, performance.

1. A poesia das paredes

Há algumas semanas, numa de minhas oficinas, Vicky, uma grande poeta de 18 anos, comentou que um professor os havia feito ler Fiestas baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura, de Modarelli e Rapisardi. O livro narra por meio de relatos a forma em que os gays se organizaram para ter encontros clandestinos nos lugares mais inusitados, mostrando como a resistência pode adotar formas inesperadas que tornam políticas as

¹ **Cecilia Pavón:** Cecilia Pavón nasceu em Mendoza, mas mora em Buenos Aires. Foi em Buenos Aires que cursou letras e foi em Buenos Aires também que criou junto com Fernanda Laguna o projeto Belleza y Felicidad. Tem diversos livros publicados, entre poesia e prosa: no Brasil seu primeiro lançamento foi a coletânea de poemas Discoteca Selvagem, editora Jaboticaba e, agora, Fantasmas Bons pela editora Macondo. Cecília é escritora, performer e tradutora de literatura contemporânea.

² **Beatriz Rodrigues Machado:** graduanda do curso de Letras da Unifesp, é monitora de Teoria Literária e parte do Laboratório de Práticas de Escrita da Unifesp. parabeatrizrodrigues@gmail.com.

³ **Thiago Henrique da Silva:** Thiago Henrique é graduando em Letras português-francês pela Unifesp e tem se dedicado à pesquisa na subárea de teoria literária estudando as tensões entre escrita e performance. É membro do Lapes (laboratório de práticas de escrita). **e-mail** escreverparaothiago@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9545-2995>.



práticas cotidianas. Vicky, que nasceu no mesmo ano em que se publicou o livro, arregalava bem os olhos ao falar do relato desses encontros; em sua voz havia um leve resquício de um anseio paradoxal “Que incrível que as pessoas se juntassem assim, nada a ver com o que rola hoje”, disse, e depois leu um poema em que estava caminhando com uma amiga pela praia e lhe dizia, vez ou outra, que deixasse de olhar o telefone e que olhasse o mar. Não acredito que nenhum gen z pense que a última ditadura tenha sido uma boa época, mas não há dúvida de que muitos vivenciam com ambiguidade a hipermediatização com que despertaram para o mundo. Por um lado têm à sua disposição todo o conhecimento acumulado pela humanidade através de bancos de dados e bibliotecas infinitas assim como muitas ferramentas precisas e gratuitas para criar obras de arte ou o que quiserem; por outro lado, já não é suficiente a digitalização da existência, precisam de alguma forma se reconectar com o real, seja lá que o signifique o real, mas que de alguma forma transcenda as telas. Quiçá, precisamente por essa razão, (a eles) já não é suficiente a ideia da poesia que se esgota em uma página. Esse dia Vicky também falou de uma amiga sua que só escreve em paredes da rua, leva sempre um lápis no bolso de sua jaqueta, e o tira quando encontra um lugar apropriado e escreve algum dos versos que esteve elaborando em sua cabeça durante horas, dias ou meses. Essa menina, cujo nome eu nunca soube, é contra publicar em livros e considera que a poesia só pode ser expressa no próprio corpo da cidade. Quando escutei essa história, fui eu quem arregalei os olhos: Não importa se essa excêntrica cultora da poesia das paredes existe ou se é alguma personagem dum futuro romance de Vicky. Quando nesse dia me despedi dos participantes da oficina na porta da minha casa, pensei: que sorte que a poesia se transforma sempre em algo diferente na mente e no coração das pessoas.

Há pouco, tive a honra de ser convidada ao Noveno Encuentro de Poesía Latinoamericana em Bahía Blanca. E uso esta expressão que pode soar feito uma fórmula vazia com toda a literalidade do termo. Foi de verdade uma sorte para mim ser parte desse encontro. Não só porque ouvi textos geniais e conheci gente maravilhosa mas sobretudo porque voltei duvidando de tudo que tenho escrito. Assim que pus os pés na estação de Retiro e disse a mim mesma: “vou abandonar todas as ideias que tenho sobre o que é um poema e vou começar do



zero” (“Hay que escribir contra una misma”, me disse Tamara Kamenszain no último dia do encontro, durante durante a leitura de encerramento no parque el algarrobo, uma área de Bahía Blanca recuperada pelos vizinhos, onde Susy Schok encerrou o festival dizendo “Eu reivindico meu direito de ser um monstro” ao som de seu bumbo). Obviamente não vou conseguir escrever contra mim mesma, mas eu gostaria de tentar, depois de tudo, não deveria ser a literatura um lugar privilegiado para abandonar ideias antigas? Que um festival literário seja um espaço de pensamento que põe em dúvida/cheque a própria práxis e não um mero desfile de autores (abro e fecho aspas infinitas) consagrados, que vendem livros, é nesta época de industrialização extrema da cultura, um verdadeiro luxo. Não sei porque tenho a impressão que os festivais de vanguarda tem lugar nas províncias e não na cidade de Buenos Aires.

E não só encontros literários de vanguarda, também museus de vanguarda, há em Bahía Blanca. No segundo dia de festival, nós xs poetas convidadxs fomos entretidos pelos vizinhos no Museo del Puerto de Ingeniero White. Em um meio dia ensolarado e de vento, visitamos esse pequeno museu instalado numa antiga dependência da ferrovia de chapa e madeira. Este museu é conhecido por sua abordagem da história em que passado, presente e futuro se combinam unindo fantasia e realidade, teoria e práxis, de um jeito único. Enquanto comíamos massa caseira com molho de marisco, cozinhado por eles, os vizinhos leram um grande poema coletivo que compunham há muito tempo em reuniões chamadas “Encontros de escrita macarrônica”, a partir de lembranças de refeições preparadas na comunidade por familiares e amigos. Um momento antes, havíamos visitado outro museu vanguardista da zona, o museu FerroWhite, localizado junto a uma antiga usina elétrica abandonada há quase trinta anos e em ruínas. Apesar de estar em ruínas, o edifício construído em 1932 é imponente e seu estilo imita um castelo medieval. Quando passamos, uns meninos da cidade que participavam de uma oficina de arte comemoravam o aniversário do castelo abandonado. De pé em roda junto a entrada fechada sopraram as velinhas de um bolo e cantaram parabéns a ele.

Há pouco, Adriana Reines, uma poeta dos Estados Unidos, me disse em uma das tantas conversas que tivemos enquanto estava visitando Buenos Aires: “Como fazer com que a poesia que escrevemos não se transforme em mera produção de conteúdo para as redes sociais?”.



Nesse sentido, acho que as memórias sobre as refeições recitadas pelos vizinhos de Ingeniero White e os meninos cantando feliz aniversário a um castelo abandonado foram os melhores “poemas” que escutei em Bahía Blanca. Me fizeram pensar que a poesia está em toda parte, que está acima de tudo fora de mim, algo que sempre esqueço. São poemas sem autor que seguramente não serão colocados em nenhuma antologia de poemas dos anos 2010 e que ninguém poderá consultar numa biblioteca física ou virtual, mas estavam carregados de uma ritualidade luminosa; e para que os textos vivam e respirem haveria de escrevê-los sempre em meio a um rito. “Para iluminar, há de se pegar fogo”, disse também Susy Shock em sua leitura de encerramento.

Enquanto escrevo isso, me chega uma mensagem por Whatsapp em que xs garotxs de minha outra oficina falam de se reunir para ir ver uma obra em que Yasmina e Milagros, diretoras e atrizes da peça, recitam poemas de Perlongher. Penso em como os poemas são criaturas imateriais que não se sabe bem porquê e nem onde exatamente nascem, e que têm a capacidade de se misturar ao mundo material das formas mais inesperadas. Como tenho que terminar esta nota e além disso traduzir sessenta páginas de um romance (trabalhos que faço para sobreviver) não poderei ir ao espetáculo de Yasmina e sinto que vou perder algo incrível; a forma em que as duas garotas se apropriaram de textos escritos há várias décadas e povoaram o ar da sala de um teatro de Palermo em 2019. Cada leitura de poesia é um fato irrepetível, será essa a forma de arte do futuro? No futuro, quando não houver mais eletricidade ou combustíveis fósseis, quando todas as indústrias, a do livro incluso, tiverem acabado, talvez só nos reste nos encontrar para lermos poemas em roda com gente de perto.

2. Referências

PAVÓN, Cecilia. **La poesía de las paredes**. La agenda, Revista, 2019. Disponível em: <<https://laagenda.tumblr.com/post/188493212800/anatom%C3%ADa-de-un-instante-la-poes%C3%ADa>>. Acesso em: 01/12/2023.

