



21753903

Desenredos

www.

.com.br

uma revista de cultura e literatura

edição impressa 5

41



Desenredos

www.desenredos.com.br

ano XV - número 41

edição impressa 5

fevereiro 2023

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

foto da capa

Pamela Facco @poesiacomelos

programação visual

Adriano Lobão Aragão

colaboradores

Antonia Pereira de Souza

Bruno Teixeira Dalaqua

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa

Eduardo Canesin

Fábio Galera

Juan Terenzi

Juliana Campos Alvernaz

Marcelo Ikeda

Maria Micaely Macedo de Melo

Nêmora Beatriz Silva Dias

Pamela Facco

Roberto Remígio Florêncio

Silvio Nunes da Silva Júnior

Thiago Martins Prado

Venus Brasileira Couy

Vítor Nogueira Alves

Vlader Nobre Leite

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Fábio Galera

Fabrcício Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Laís de Sousa Romero

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

índice

ENTREVISTA

LUCAS MARGARIT | 7

Acompanhado do posfácio sobre o livro *Bernat Metge*

Juan Terenzi

POESIA

A HOROLOGIA DESMEDIDA DO COTIDIANO | 14

Juliana Campos Alvernaz

QUANDO NASCER DE NOVO e outros poemas | 17

Venus Brasileira Couy

PROSA

LEITE | 23

Bruno Teixeira Dalaqua

ENSAIO

ENSAIO SOBRE A PANDEMIA

(ou Pela janela deste quarto que não é meu) | 27

Marcelo Ikeda

BUKOWSKI E O NIILISMO DOS PROSCRITOS | 37

Eduardo Canesin

ARTIGO ACADÊMICO

O MACHISMO EM MÚSICAS SERTANEJAS ROMANTIZADAS

Uma análise crítica do discurso | 59

Maria Micaely Macedo de Melo

Silvio Nunes da Silva Júnior

O QUE A VIDA QUER DA GENTE?

Notas sobre o caráter nobre de Riobaldo | 111

Fábio Galera

***EPONINA*, O PRIMEIRO ROMANCE MARANHENSE | 129**

Antonia Pereira de Souza

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS CANTIGAS MEDIEVAIS E O GÊNERO MUSICAL SOFRÊNCIA

Reflexões sobre a construção da identidade feminina | 146

Roberto Remígio Florêncio

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa

Nêmora Beatriz Silva Dias

Vlader Nobre Leite

UNIDADE E PROCEDIMENTOS CÔMICOS DE

EU CONFUNDI UM VAGA-LUME COM

***UM ACIDENTE DE AVIÃO*, DE VINÍCIUS MAHIER | 179**

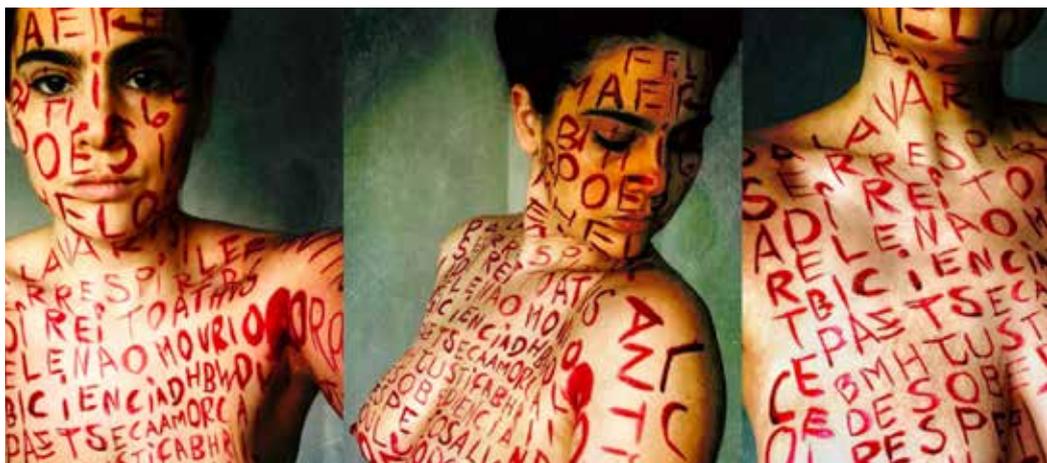
Vítor Nogueira Alves

GALERIA

POESIA COM ELOS

Autorretratos, dois mil e vinte | 201

Pamela Facco



AUTORRETRATO
Pamela Facco

LUCAS MARGARIT

Acompanhado do posfácio sobre o livro *Bernat Metge*

Juan Terenzi

LUCAS MARGARIT (Buenos Aires, 1966) é doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires, sua tese de doutorado versou sobre a poesia de Samuel Beckett. Realizou o seu pós-doutorado sobre a tradução e a autotradução na poesia desse mesmo autor. É poeta, professor e pesquisador na Universidade de Buenos Aires. Colaborou com várias publicações e ministrou cursos, seminários e conferências tanto na Argentina como no exterior (México, Polônia, Espanha, Eslováquia etc.). Publicou os seguintes livros: *Círculos y piedras*, *Lazlo y Alvis*, *El libro de los elementos* e *Bernat Metge*, os de ensaio *Samuel Beckett*, *Las huellas en el vacío*, *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad*. Traduziu obras de William Shakespeare, Sir Philip Sidney, Henry Neville, W. H. Auden, Samuel Beckett, entre outros autores. Seus mais recentes livros de poemas são *Elis o la teoría de la distancia* (2020), *Telesio – Brevisimo tratado sobre el asombro* (2021).

POSFÁCIO DO LIVRO **BERNAT METGE**

(Escrito e traduzido por Juan Terenzi)

BERNAT METGE nasceu por volta do ano de 1340 em Barcelona. *Bernat Metge* nasceu em 2016, em Buenos Aires, nas páginas escritas por Lucas Margarit, cujo sobrenome invoca o imaginário catalão. Mais de seiscentos e setenta anos os separam, mais de seiscentos e setenta anos os aproximam. A figura de Bernat Metge está cercada de questões relevantes, tais como a sua prisão e a escrita de seu livro mais conhecido, *El somni*, justamente durante o período vivido no cárcere. Livro este que está composto em quatro partes e que narram alguns sonhos-visões vivenciados por Bernat, como lemos na edição catalã: “El somni se estrutura en quatre parts o llibres que narren el somni-visió del personatge Bernat i la seva conversa amb els tres personatges que se li apareixen”¹. Nesse contexto, podemos ouvir o verso de Margarit: “pasé mi vida buscando entre las biblias oscuras / la vida disimulada de Bernat”. Essa vida dissimulada, longínqua, pertencente a um tempo remoto, será encenada na composição poética.

Margarit compõe a biografia – mas o uso desta palavra não deve ser entendido de forma limitadora – poética de Bernat em cinco Partes: I. Bernat Metge; II. Los otros cuadernos de Bernat Metge; III. Próspero y Bernat; IV. Algunas dudas de Bernat; V. Recuerdos de Bernat Metge antes de morir. Através desse traçado, percebe-se uma determinada ordem, desde o surgimento de Bernat Metge até as lembranças evocadas por ele antes de sua morte. Nessa suposta linha origem-morte, lemos em Bernat Metge sinuosidades poéticas que adentram no universo rico desse personagem do século XIV, iniciador da corrente renascentista catalã.

Mas alguns elementos importantes também estão presentes antes mesmo de iniciarmos essa aventura poética, quando Margarit dedica o livro a Andrés, ao seu pai que viveu em Barcelona e a Yaya que nasceu em Claverol. Nessa dedicatória podemos traçar a íntima relação que Margarit possui com o universo catalão. Estamos imersos na fluidez da palavra poética, nesse corpo que ao mesmo tempo em que busca uma identidade, está constantemente se desintegrando. Ouvimos a voz que nos transmite a canção fúnebre de Bernat: “la canción que fue el origen / de tu muerte”. A primeira parte está marcada por elementos que integram Bernat à natureza, uma natureza obscura, de folhas trituradas, de sombras que ocultam a luz interpretativa e de qualquer sinalização de que a leitura será transparente e lúcida. A biografia que se lê refere-se não apenas ao personagem do século XIV, mas que nos faz partícipes de suas dores, de sua morte, de sua prisão, e de sua íntima relação com outros personagens próximos a ele, tais como Orfeu, Eurídice e Tirésias. O fio condutor da leitura do poema de Margarit está marcado por incertezas, as inerentes ao próprio fazer poético e também aos enigmas que circundam Bernat.

Um dos momentos chaves da leitura encerra-se quando lemos: “mi nombre es Bernat / reúno las palabras de Ovidio y las palabras / de Bernat Metge”, em que a menção a dois nomes próprios idênticos poderia reuni-los de maneira tautológica, mas “Bernat” não coincide com “Bernat Metge”, e isto porque entre eles permeia o nome de Ovídio, e ainda entre eles, permeia o nome de nós que o lemos, do eu lírico, de tantos “eus” que desfazem o “eu” singular. Bernat Metge explora essas facetas múltiplas, as potencializa, Lucas Margarit areniza o corpo de Bernat – “mi cuerpo encierra la arena / de mi cuerpo” –, o transforma minuciosamente em grãos de areia que se esvaem de nossas leituras, indagando sempre sua identidade.

O cenário mediterrânico apresenta-se, o mar que oxida irá também ser personagem integrante do panorama poético de Margarit, suas ondas salgadas, a maresia e a orla irão enlevar não apenas Bernat, mas também o nosso olhar-leitor. O marulho da leitura está posto, uma navegação poética se instala. O mármore, pedra fria e dura, comporá os últimos versos da primeira parte, coroando Bernat com sua morte pétrea – apesar de que ainda na última parte ele seja referido com as suas lembranças *ante-mortem*, que terá como continuidade as cinco cantatas da parte II.

Margarit visitou Bernat Metge, compôs Bernat Metge, e nos apresentou Bernat, nome próprio, poético, que percorre seu poema sem propriamente apresentar-se, mas indicando-nos aqui e ali possibilidades de apresentação, fantasmagoricamente. Um espectro poético escrito de maneira impactante, que nos adverte do poder que o inacabado possui, que uma letra muda possui. Uma leitura marcada por elipses, silêncios e ruínas mediterrânicas: “ningún libro ha sido terminado / ningún hogar ha sido edificado / todo / se acumula sobre escombros que forman parte / de los nuevos derrumbes”.

JUAN TERENZI | **Como se deu a aproximação com a figura de Bernat Metge? O seu livro *O sonho* e a reflexão filosófico-poética chamaram a sua atenção?**

LUCAS MARGARIT | Casualmente, me deparei com um exemplar de *O sonho* há muitos anos, e a sua figura me pareceu fascinante. Comecei a escrever pequenos esboços, alguma ou outra informação. E comecei a jogar com o que eu tinha lido. Houve uma relação direta com o texto e as possibilidades dadas por esse mundo onírico conformado por Bernat. Por outra parte, como assinalo na dedicatória e como mostra o meu sobrenome (Margarit), era também uma rememoração do mundo catalão.

Existem características particulares que caracterizam o mundo catalão?

Um dos aspectos mais interessantes é a liberdade de conexão entre as diferentes personagens que se produz no texto de *Bernat Metge*, o que também me permitiu ir além do marco cronológico e quebrar o molde da historicidade da personagem. De um modo parecido, mas com a devida distância, com o que Marcel Schwob fez. Em Bernat também há uma clara manifestação política que tem a ver com a conformação de uma literatura catalã. Na verdade, Bernat é um ponto de inflexão que conduz ao renascimento na Catalunha. Como em toda a Europa, ali também vamos encontrar uma profunda influência da cultura italiana e de renovadas leituras do mundo greco-latino. Uma das possibilidades de sobrepor tempos vem também de certa liberdade que alguns autores

deste período tinham para interpretar aqueles textos recém descobertos e para encontrar variantes nos modos de composição. Um aspecto que não devemos deixar de lado é a conformação da ideia de indivíduo, que lhe permite a Bernat estabelecer laços com personagens que são “individualizados” e também apresentar uma experiência pessoal e particular.

Bernat Metge faz parte de uma trilogia. Você poderia nos comentar sobre como cada umas dessas partes dialogam entre si e com a sua produção poética?

Bernat Metge forma parte de uma trilogia, o segue *Telesio, brevissimo tratado sobre el asombro*, e *Monteverdi*, que ainda está em processo de escrita. São três nomes que dão conta de três personagens e seus vínculos com o mundo e com a palavra. Cada um elabora uma série de perguntas sobre a escrita, sobre a morte, sobre as cores e as pedras, etc, e vamos vendo que também se interpelam a si mesmos e entre si. Interessa-me muito esse período (séculos XV-XVII), daí, portanto, a escolhas dessas personagens. Por outra parte, o aspecto sonoro de seus nomes me interessa particularmente também.

Na última parte do livro, antes que Bernat morra, lemos: “nenhum livro foi concluído / nenhum lar foi edificado / tudo / se acumula sobre escombros que formam parte / dos novos desmoronamentos”. Sendo um estudioso da obra de Samuel Beckett – que soube expor os desmoronamentos da linguagem – até que ponto a ruína e o não acabado resgatam um pensador do século 14, Bernat?

Sempre ficam vestígios. O que eu posso recuperar de uma personagem como Bernat Metge é parcial, é uma séria de restos a partir dos quais tento recuperar, mesmo que seja apenas uma parte do que ele nos deixou. A ruína é uma experiência da nossa contemporaneidade, convivemos com a degradação e quem sabe a tomada de consciência disso nos remonte ao século XVI, que é quando ocorre também uma conscientização da fugacidade e da deterioração. É o momento em que se observam as ruínas como uma metáfora do corpo e da história, como uma metáfora daquilo que permanece, mas também do vazio que isso representa. Em última instância, a ruína se tornou e se torna uma pergunta sobre o que significa criar e sobre o que significa perdurar.

JUAN TERENCEZI (1982) é escritor, tradutor e pesquisador. Formado em Engenharia Química (2007), Letras-Espanhol (2011) e Filosofia (2016). Finaliza o curso de Letras-Italiano, e é bolsista PIBITI com pesquisa sobre o *Dicionário de Literatura Italiana*, orientado pela professora Dra. Patricia Peterle. Doutor em Literatura (UFSC) com a tese “Linguagem, voz e identidade: Beckett em diálogo”. Publicou artigos acadêmicos, resenhas, traduções, autotraduções, poemas e contos em diversas revistas nacionais e internacionais. Publicou o livro *Fis(s)uras* (Micronotas, 2022), e traduziu com apoio do Programa Sur (Argentina) o livro de poemas de Lucas Margarit, *Bernat Metge* (Micronotas, 2022).

A HOROLOGIA DESMEDIDA DO COTIDIANO

Juliana Campos Alvernaz

O próprio tempo anula o tempo

Ruy Duarte de Carvalho

O que aconteceu com o tempo?
Ou melhor
O que aconteceu com a nossa
Noção alargada do que é tempo?

Tarefas únicas e contemplação
são resquícios de um pretérito imperfeito
– O tempo urge
Dizem os *coachs*

Multitarefas
Tarefas múltiplas
Abas e abas
abertas.

O tempo virou simultaneidade
Tempo é dinheiro
Não se pode gastar nem o último
menos ainda o primeiro

Não há espaço para o movimento único
O algoritmo rege
e urge o tempo
O tempo urge
o algoritmo

Por que falar de paisagem
Se o tempo é a extraordem do dia

O Dado
O fado
O livro
A escrita
A conversa coletiva,
em concomitância,
Uma mão aqui
outra mão lá
O ócio por ócio se dissipou
nas areias da ampulheta
do jogo de dados de 8 faces

Os dados pesam na cabeça
porque é proibido não pensar
É proibido perder tempo
fazendo apenas uma única coisa
Ler poemas
escrevê-los
pensá-los
É do tempo-valor que somos vassalos.

Se a síntese é a negação da negação,
Vamos negar o tempo?

JULIANA CAMPOS ALVERNANZ é rio-bonitense, professora de Literaturas, doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio) e mestra em Estudos Literários (UFF). Pesquisadora de literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente as obras do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho. Contato: jcalvernaz@id.uff.br

QUANDO NASCER DE NOVO

e outros poemas

Venus Brasileira Couy

QUANDO NASCER DE NOVO

“Quando nascer de novo”
viverei junto ao mar
e ao patilhão dos veleiros,
não darei passadas largas,
tampouco silenciarei a voz curta
em sobrevoos,
voltarei pássaro, ave, gaivota
ou outro bicho que tenha asas
e se lembre dos sonhos ao acordar,
pousarei furtivamente sobre os ombros
[de Clarice e as patas de seu cão
esculpidos em bronze no Leme,
pela manhã, estarei na janela da Rua Sambaíba,
entre rosas e romãs,
à tarde, do alto da Antero de Quental,
eu, que “fui rocha em tempo”, avistarei
a lagoa e suas margens
e os telhados que tagarelam trivialidades,
as dos que fazem barulho e desatarracham sifões
e as dos que não se entediam com o silêncio
[dos móveis ou das samambaias,

avistarei ainda
a tela fortuita
que nos separa
e nos liga
à carta envelopada em poesia.

“Quando nascer de novo”
organizaremos colóquios
e edições bilíngues
e chamaremos à nossa mesa
as mulheres que escrevem
em lista alfabética e numerada
e também os homens
que não figuram nas listas e nas enumerações,
chamaremos ainda os que escutam
e escrevem,
os que falam,
os que emudecem
e os que se perderam no anonimato
ou em honrarias.

“Quando nascer de novo”
leremos poemas em voz alta
que saltam dos cadernos de Ponge e de Cabral
e deixaremos que o riso que a tudo contagia
se espraie pelas dobras da página
em poltronas macias.

“Quando nascer de novo”
não mais direi da jovem intrépida
e da mulher que matou os peixes e as letras.

POEMA

As peras não se apiedam,
de longe
locupletam litánias
e espíam o escuro.

Que palavra se erguerá do chão
na hora vida
em que tergiversamos?

A menina que caçava palavras e asteroides
à noite se deita sobre o piso para contar estrelas,
essas sílabas desavisadas,
que estão a anos luz de distância da terra.

Sobre o marinho do vestido,
botões benevolentes barganham a diferença,
a expressão pouco se altera atrás da máscara
e tímida escreve.

Ásperos são os dias
em que os cadernos sem pauta diagramam.

O QUE DIZER?

Terminava as páginas de *O gueto*
[e *O eco da minha mãe*
quando você se foi,
o que dizer
enquanto algoritmos algozes projetam o futuro?

Entre o obscuro e o transparente,
o nome do pai,
a desmemória da mãe,
a doença e a velhice,
onde nos encontramos
e nos separamos.

O que dizer
quando me perco nos viadutos
e nunca sei se devo subi-los
ou passar embaixo de cada um
ou ainda seguir pelas marginais
[com meu carro velho?

Descobríamos a idade da poesia no Tango Bar,
os versos seguiam o fluxo
[como a bandeja redonda do garçom
que se equilibrava entre os passantes,
o solidéu voou na hora do rush

e não olhamos pelo espelho retrovisor,
em meio ao trânsito estão as palavras,
buscaremos “um idioma para falar com os mortos”
e bicaremos acordadas cada fonema
para depois lembrar
e esquecer.

VENUS BRASILEIRA COUY é poeta e ensaísta. Publicou, entre outros livros, *Nenhum* (7Letras, 2021), *Quase poema* (7Letras, 2020), *Belamimmim* (Edições Magnólia, 2012), *Do amor mais abrigado do vento* (Edições Magnólia, 2007), *Mural dos nomes impróprios* (7Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (7Letras, 2004).

LEITE

Bruno Teixeira Dalaqua

MILENA CHEGAVA EM CASA, como sempre, nesse final de tarde, quando o sol cega quem se atreve a olhá-lo. Vinha do trabalho, chegava cansada mas sempre com boa-disposição para os afazeres domésticos. Sentia-se feliz, amava o que fazia: os números. Amava fazer contas, quase nunca errava, quando acontecia tal fato ela corava instantaneamente, como se disfarçasse sua humanidade.

Estava aqui mas pensava no depois. Vejam, Milena sempre fora muito bem organizada, desde pequena, sempre soubera a ordem das coisas: Nascer, Crescer, Estudar, Se Formar, Trabalhar, Casar, Ter Filhos, Morrer. Nascer, Crescer, Estudar, Se Formar, Trabalhar, Casar, Ter Filhos, Morrer...Morrer.

Amava essa harmonia, essa previsibilidade, saber o início e o fim de tudo. Enquanto lavava as mãos pensava nas contas que tinha de fazer, sempre que chegava em um resultado sentia Deus dando-lhe um beijo em sua bochecha, pois descobrira sua perfeição. A resposta é: 1. A resposta é: 103. E sentia uma calma em sua alma, como se a perfeição fosse concedida à ela por apenas alguns segundos.

Chegava com fome, como sempre. Decidiu arrumar a mesa em sua belamente decorada cozinha. As paredes eram brancas com azulejos azuis. O chão do mais gélido mármore ostentava a vida que ela sempre procurou: paz. Ela colocou a toalha sobre a mesa, pegou o leite, que como sempre estava muito gelado e colocou-o

no micro-ondas. Enquanto isso pensava em seu trabalho, em como seu chefe, logo iria promovê-la. Pensava em Daniel, e que logo seria pedida em casamento. Ela ouvira-o conversando com sua mãe sobre querer tê-la como noiva, enquanto saía discretamente do banho. Estava ansiosa para a sua vida. Quando esses momentos chegavam, era quando ela era perfeita, sim perfeita!

O micro-ondas apia. Milena abre a porta e sente o quão tépido está o leite, decide coloca-lo de volta mas o copo escorrega de sua mão... ela derrama o leite...

...Eu derramei o leite...

Oh!...por quê? por quê? Eu fiz tudo como devia, não mudei nada, fiz o mesmo de sempre... e o leite caí. Esse mal súbito, desconforto da alma, que me-agora- assola é como se faltasse um pedaço de mim, mas não um braço ou um fígado mas algo intrínseco, inatingível. Como pode escorregar de minhas mãos? Minhas mãos que tanto já resolveram... Que a tantas respostas já chegaram, que tantas vezes já sentiram a perfeição, que inúmeras vezes ja entenderam deus, o universo, a ordem. O leite é a ordem, era... Oh! não há mais... Não há mais ordem! Eu a aniquilei, quando derramei o leite, e também não há mais deus: Eu o matei. Eu ando por aí, ensaguntada, com a marca de meu pecado: a perdição. Sou uma alma perdida, não, nem alma sou mais... sou apenas... perdida! Como viverei sabendo que tudo que amava foi, por mim, aniquilado. Tudo por causa do leite. Leite, leite, leite... por que fizestes isso comigo? Não há lógica para tal acontecimento, não há resposta, não pode ser 2, 3, 4..... apenas não há. Não há mais deus, pois eu o matei, e não só em mim, em tudo. deus morreu em tudo.

Olho para a poça de leite derramada, que inunda os cacos de vidro, para mim... é sangue. Sangue de minha prévia vida, fui pega no meio do caminho: Nascer, Crescer, Estudar, Se Formar... estava quase lá, antes do leite.

E agora o que eu faço? Como serei feliz sabendo que nunca mais atingirei a perfeição. Que a ordem como a conhecia acabou-se, que não há mais lógica em minha vida. Minha família? Nojo! Criaram-me para este mundo que não existe mais. Meus estudos? Asco! A lógica morreu, não há como procurá-la pois não há! Meu trabalho? Repúdio! Era a escada para uma vida que eu assassinei, há apenas alguns instantes, e que se mostr desmantelada na frente de meus olhos, como sou dramática... rio, rio de minha condição. É ensurdecedor. Daniel? Dê-me Ânsia! Seus beijos, seus toques, seus sussuros, seu corpo, tudo me enjoa, seu amor, sua devoção, sua paciência, quase vomito... o fato de que muitas vezes quase carreguei seu filho- e tive prazer e amor com ele- fazem com que um líquido ácido suba por minha garganta, querendo sair, querendo escapar..... trazer uma criança, uma criança que eu amaria- o líquido desce queimando- um novo ser para este mundo! Um mundo sem lógica, sem pé nem cabeça, em que leites caem e em que almas são despedaçadas.

Sento-me no chão, pois não sei o que vou fazer, e estou tonta... estou tonta. O que eu faço? Tento gritar mas as palavras não saem, só olho para o leite derramado e quero chorar! E choro, choro não por ele, mas por tudo que perdi: minha vida!

Toco no leite. Pela primeira vez não incomodo-me com sua gelidez. Até gosto, eu acho, é um alento... faz minhas lágrimas pararem. Mas por quê? Nunca gostei, sempre foi quente, é assim que gosto, mas será que posso gostar dele gelado? Acho que sim! Não é tão ruim gelado... levo um dos dedos à minha boca e sinto: é bom! É bom! Rio com isso! Jamais levaria meu dedo à boca em tal situação... tão sujo.... tão molhado..... tão nojentos... e tão humano e.... sem lógica. Não há lógica nisso tudo mas.... eu gosto! Eu gosto! Penso em cada palavra como se fosse uma nova descoberta. Como não há ordem, posso pensar em qualquer coisa... sol! O sol se põe..... quando foi a última vez que

admirei o pôr-do-sol... talvez nunca... como, como pude nunca ter feito isso? É tão lindo! Agora vejo! Não há deus mas há esse belo pôr-do-sol, acho que quero ser um pôr-do-sol, um não mas vários, quero pintar todo o céu com minhas cores... é tudo tão lindo, as árvores e os bem-te-vis em suas copas.... queria poder voar como um bem-te-vi.... e quem disse que não posso? Não há lógica, posso sentir-me mais bem-te-vi do que pessoa.

Acho que o leite cair não foi tão ruim! Eu não veria esse pôr-do-sol.... que por algum motivo preenche minha alma, eu sou um pôr-do-sol! Sinto paz.... mas como? Se há tanto caos e não há lógica.... mas talvez não precise ter lógica, não é preciso ter, é preciso ser.... Acho que o que fazia-me livre, na mais pura das verdades prendia-me. Mas sou livre agora! Não há ordem! Não há lógica! Não há deus! Sou livre para ser e escolher! Sou viva, e nada pode tirar isso de mim, nem um copo de leite!

Pego um pano, uma vassoura e uma pá. Varro os cacos, limpo chão, e vou para a janela da cozinha. Abro-a e vejo: é noite! Que bela noite, sinto a brisa bagunçando meus cabelos.... . . é, sou!

ENSAIO

ENSAIO SOBRE A PANDEMIA

(ou Pela janela deste quarto que não é meu)

Marcelo Ikeda



O ISOLAMENTO FORÇADO em consequência da pandemia do Coronavírus transformou os hábitos de grande parte da população em todo o mundo. As pessoas precisaram ficar em suas casas, com mobilidade restrita. Precisaram, então, remodelar seu cotidiano, adaptando-se às circunstâncias. Muitas pessoas tiveram que compartilhar a casa com os outros membros da família, ou com seus filhos. Outras passaram a permanecer sozinhas, sem companhia.

No meu caso, a pandemia me atinge num momento muito particular, em que estou desenvolvendo a pesquisa do meu doutorado em Londres. É minha primeira oportunidade de morar na Europa, vivenciando outras culturas, outros modos de ser. Mas, agora, me vejo nessa situação inusitada: trancado em um quarto pago em libras, numa cidade em que não tenho nenhum familiar e quase nenhum amigo. Como o aluguel aqui em Londres é caríssimo, não há a menor condição de morar num apartamento apenas para mim. Ocupo, portanto, um dos quartos de uma casa em que vive uma família, um casal com dois filhos pequenos, num pacato bairro não tão badalado do Sul de Londres.

Me vejo, portanto, numa situação em que passo cerca de 20 horas por dia num quarto que mede por volta de 4 m². Sei que sou um privilegiado. Nesse quarto, me sinto seguro e confortável. A cidade é fria, mas tenho um enorme edredom para me aquecer. Uma vez por semana saio para comprar comida. Há dois supermercados na rua principal do bairro, a três quarteirões de onde moro. Há filas na porta dos supermercados, pois há restrições no número de pessoas que podem entrar a cada vez. As pessoas mantêm uma distância respeitável da próxima na fila. Uma idosa, ao sair do supermercado, acabou deixando cair alguns produtos de sua sacola no chão. Ninguém pôde se mover para ajudá-la. No supermercado, faltam alguns produtos, como papel higiênico, macarrão e ovo. Alguns dias falta carne. Brinco que, desse jeito, a pandemia vai me transformar em um vegano. Às

vezes, chego a torcer para que a fila ande mais devagar. Pois assim posso sentir o vento, mesmo que muito frio, que toca o meu rosto – a parte dele sem máscara.

Alguns amigos compararam minha situação a de uma ilha ou a de uma prisão. Brincam comigo que estou em uma prisão domiciliar. Como é inevitável, meus pensamentos acabam me projetando para o campo do cinema. Lembro que o editor geralmente se confina num espaço pequeno e escuro para montar os filmes, que habitualmente se chama uma “ilha de edição”. Os filmes, mesmo aqueles filmados em externas com uma equipe numerosa, muitas vezes são montados nessa forma de isolamento voluntário. Para que fique pronto, o filme passa por esse retiro, nesse processo, que, mesmo com todas as mudanças da tecnologia digital, permanece sendo muito artesanal e solitário.

Me vejo então no meu quarto, ou ainda, em minha ilha de edição. Me lembro então do conjunto de filmes que realizei no início dos anos 2000, quando comecei a nutrir o sonho de me tornar um cineasta. Consegui entrar na faculdade de cinema, mas, como eu precisava trabalhar para pagar minhas contas, eu não conseguia ter horários disponíveis para participar das equipes dos filmes que eram feitos na universidade. Resolvi, então, fazer eu mesmo os meus próprios filmes. Comprei uma pequena câmera (uma miniDV de 1 CCD) e um computador e comecei a filmar na minha própria casa. Eu, sozinho, me revezava em todas as funções de produção, sendo inclusive o ator desse meu próprio filme. Eu

posicionava a câmera, olhava no visor qual era o espaço da cena, e sabia, portanto, quais eram os meus limites de movimentação no interior do quadro. Depois, via o material e ia refazendo, até que ficasse minimamente satisfeito com o resultado.

Não sei se o que eu fazia era propriamente cinema, se eram de fato filmes. Na verdade, eram alguns exercícios em que eu experimentava algumas questões da linguagem cinematográfica que me interessavam. No entanto, com o tempo, fui entendendo que esses filmes não eram apenas exercícios de linguagem, mas eram um modo de refletir para mim mesmo sobre a minha condição – uma forma de fazer alguma coisa mesmo diante de toda a precariedade do meu entorno, ou ainda, era uma forma desesperada de me colocar em movimento diante de toda a solidão. Nesses filmes, fui encontrando aos poucos uma forma de encenar minha própria solidão, uma linguagem particular para expressar o meu desejo em criar algo, em me mover, mesmo diante das impossibilidades que me afligiam. Eram uma forma que eu inventei para conversar comigo mesmo, para poder me entender melhor, ou ainda, para saber lidar melhor com o fato de que eu não tinha como escapar de ser alguém diferente de mim mesmo.

Comecei a rever esses filmes agora. Em um deles, *Auto-retrato do artista durante a gestação* (2005), eu começo a arrumar a casa, totalmente bagunçada, e, no final, eu tomo um banho, como um certo ritual de purificação. Em outro deles, *Abismo* (2006),

eu olho para um espelho no banheiro e começam a me despertar sensações entre o riso, o vômito e o choro.

Olho para essas imagens e penso em fazer alguma coisa com meu celular. Mas, nesse momento, não consigo filmar. Não encontro imagens que consigam exprimir o que sinto. Prefiro vir aos textos. Abro o computador e encontro na palavra a forma para expressar essas imagens que me faltam. O cinema permanece me rondando, mas, dessa vez, não com imagens, mas com palavras. Mergulho então no processo de escrita da minha tese, já que é o que vim fazer aqui em Londres, desenvolver a pesquisa de meu doutorado. As palavras me salvam: são uma forma de lidar com a passagem do tempo.

De repente, percebo que não estou totalmente sozinho. Ouço um grito. As crianças não estão mais na escola ou na creche. Otto tem sete anos, e Nina, tem três. Elas brincam, correm e gritam pela casa. As vozes me tiram do meu estado de imersão nas minhas próprias questões, na minha bolha. Percebo que algo pulsa do lado de fora da porta do meu quarto. As crianças continuam a brincar mesmo assim. Elas não sabem muito bem o que está acontecendo. Talvez assim como nós. Às vezes me irrita com o barulho, que perturba minha concentração. Às vezes sinto que são chamados para me mostrar que a vida continua em movimento ainda assim.

As crianças pequenas nunca existem a sós: elas também me lembram de que são parte de uma família e – por mais que eu

seja muito bem acolhido por todos eles – eu não faço parte dela. Eu não sou um deles. Sou um estrangeiro, que estou aqui apenas de passagem, nessa casa e nesse quarto alugado que não são meus. Faço parte temporariamente de uma família que não é a minha. Escrevo num lugar improvisado: as costas me doem, estou ficando velho. A cada grito, o ponteiro do relógio se locomove para mais longe. Fico pensando se haverá de chegar o tempo em que serei parte de uma.

Ouçõ o presidente dizer que nada deveria mudar com o vírus, já que todos vamos morrer um dia, mais cedo ou mais tarde. Estamos na vida de passagem. Estou aqui de passagem, em Londres, no meio da pandemia. Estou no meu quarto, na minha prisão domiciliar, na minha ilha. Nesse quarto-ilha que não é meu, nesse país que não é o meu, nessa língua que não é a minha. Estou em casa, como eu estava há vinte anos atrás quando fazia os meus filmes, mas agora tudo está diferente. Penso no que meus amigos me disseram, e no que diferenciaria meu quarto de uma prisão. Penso em porquê essa experiência do isolamento me parece suportável, e quanto tempo eu conseguiria viver nessas condições. Penso que poderia viver assim por mais tempo porque tenho o luxo de ter essas condições básicas de subsistência e de privacidade. Tenho dinheiro para pagar minha comida e meu aluguel. Tenho um quarto confortável, com uma boa cama e um edredom, onde posso me proteger do frio. Sou um privilegiado – repito para mim mesmo. Ao longe, vejo pessoas no Brasil furando o isolamento, e

saindo às ruas pedindo a volta da ditadura. Algumas, entre as que discordam, reagem jogando cocô e mijo do alto de suas janelas. Sou um privilegiado.

Vejo tudo isso pela internet. Posso escrever em meu computador; posso viajar em torno do mundo usando meu celular conectado à rede. Posso ver filmes, ouvir músicas, assistir a palestras e fazer cursos. Posso falar diariamente com meus amigos e com meus pais. Estou muito preocupado com meus pais, que vivem em Campo Grande, subúrbio do Rio de Janeiro. Fico pensando até que ponto a narrativa que eles me contam de si mesmos corresponde aos fatos. De qualquer forma, a tecnologia se tornou uma forma de criarmos a sensação de que estamos menos distantes.

Mas cheguei à conclusão de que o que torna minha vida suportável neste quarto é algo bem além da internet: ele tem uma janela. É o que faz com que meu quarto não seja totalmente fechado. Não posso abrir as janelas, por causa do frio. No entanto, vejo que, mesmo diante de tudo, o mundo permanece girando. A vista me permite ver uma grande árvore. Percebo que a árvore continua lá e suas folhas continuam mexendo com o vento. Quando estou cansado de escrever, me volto para essa janela.

O que me faz não enlouquecer é essa minha vontade de escrever a minha tese, e a imagem da janela do quarto, por onde vejo as folhas daquela árvore ao longe se moverem com o vento.

Vou avançando no meu texto. Talvez até o início do verão ele já esteja concluído. Quando percebo que estou chegando ao final, confesso que diminuo o passo, quase torcendo para que ele não acabe. As crianças pararam de gritar. Estou só. Agora, o vento parou e a árvore não se mexe mais. O que farei depois de terminar o texto de minha tese?

Terei de inventar outro. E, depois, mais outro. Fecho os olhos. Tenho o sonho de que tudo isso possa acabar. E que minha tese, uma vez pronta, vire um livro e que possa voar. Romper o casulo, sair do quarto-ilha e virar uma borboleta. Que ela possa sair por essa janela e ir para bem longe de mim. Tenho a esperança de que isso possa transformar alguma coisa. Mas o que um texto pode conseguir transformar? Pouco, esse algo intangível entre o nada e o tudo. É melhor não pensar muito nisso e permanecer escrevendo.

Ontem recebi um pedido pela internet para que eu postasse uma foto do meu lugar de trabalho. O cinema está sendo ameaçado por um governo que não reconhece o trabalho dos artistas. Que trata os artistas como criminosos. A arte não produz capital. Ela não produz nada, apenas amplia nossa experiência sensível, nossa capacidade de poder nos sentir humanos. Ou seja, para alguns, não serve para nada. Deve ser derrubada, como as árvores, para dar espaço a essa coisa chamada progresso. Para mais prédios. E ruas e carros.

Nos discursos de defesa que se espalham pela internet, vejo números que falam que o cinema gera milhões de empregos e estatísticas que mostram os bilhões de renda e receita gerados pelos produtos transmidiáticos que percorrem os diversos canais de distribuição por todo o mundo. Uma amiga me marcou numa publicação e me pediu para eu enviar uma foto que me mostre em atividade no meu posto de trabalho. Vários dos meus amigos postaram lindas mensagens, em sets de filmagem, rodeados de dezenas de pessoas, em torno de máquinas, cenários e aquela parafernália típica de uma produção de cinema. São cineastas; vivem de cinema.

Como eu, daqui da minha ilha, posso contribuir para me sentir parte desse sentimento de coletividade? Enviei a ela uma foto do meu lugar de trabalho – o mesmo em que escrevo este texto. Onde trabalho e onde vivo: não importa, dá na mesma. O quarto, a cama, o edredom, o computador e a janela. As crianças, que me lembram do que não mais sou, voltaram a berrar no extracampo, mas não aparecem na imagem. Nem a árvore lá de fora da janela, que me faz companhia. As imagens não mostram tudo. Ao mesmo tempo, isso é tudo o que tenho. Estou vivo. Se sinto uma dor dentro do peito, é porque ainda sinto algo, é porque consegui não me tornar indiferente. Sinto que preciso escrever este texto para ti, mesmo que ele nunca consiga sair deste lugar estrangeiro onde estou. Esse lugar passageiro que vai se tornando perene, à medida que os dias passam e não sucumbo ao meu destino inevitável.

Alguns dizem que o vírus irá tomar conta de tudo; outros dizem que ele até já tomou, sem que nos tenhamos dado conta. Alguns outros dizem que logo logo tudo isso vai acabar e estaremos livres outra vez. Logo. Livres. Enquanto isso, permaneço aqui neste quarto que não é meu, olhando as folhas das árvores que se agitam pela janela.

Enviei a foto para ela mas nunca obtive nenhuma resposta.

Londres, 22 de abril de 2020.

MARCELO IKEDA é professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Mais detalhes em www.marceloikeda.com e www.cinecasulofilia.com.

Email: marcelogilikeda@gmail.com

BUKOWSKI E O NIILISMO DOS PROSCRITOS

Eduardo Canesin

“Se eu sofro assim diante dessa máquina de escrever, pense em como eu me sentiria entre os colhedores de alface em Salinas”.
Charles Bukowski

CHARLES BUKOWSKI (1920-1994) é autor de uma produção considerável, dentre poesias, contos e romances. Poderíamos dizer que sua obra é monotemática, mas não pelo motivo mais óbvio: de fato, em quase todos os seus textos o escritor faz relatos de sua vida. Contudo, de um jeito ou de outro, toda produção literária é permeada pelas vivências e pela biografia de seu autor. Não é aí, pois, que reside o aspecto monotemático de Bukowski, mas no fato de, em todas as suas obras, sermos inundados por um profundo desespero existencial que nos leva às raias do niilismo. Um desespero que tem suas raízes na pobreza do escritor, mas que supera essa dimensão material e chega, em seus melhores momentos, ao questionamento do próprio sentido da vida. Diante

do fato de que não pode ser identificado um significado (ao menos não para o autor), só sobra o desespero, a mera sobrevivência e um hedonismo com fortes traços masoquistas. Um desespero niilista que impede qualquer chance de emancipação ou de mobilização por melhorias: de nada valeria uma luta por melhores condições, pois tal luta pode fracassar e, ainda que tivesse êxito, não compensaria o esforço e tampouco mudaria a ausência de sentido da vida de cada um.

Cabe ao indivíduo apenas resistir pela inação e pelo próprio desespero, o qual, pela sua simples presença, serve para frustrar qualquer tentativa ideológica de afirmar que o mundo é ou pode ser justo: o sonho americano, a vida para o consumo, é um pesadelo para uma parcela considerável da população (Bukowski se insere nessa parcela), a qual constitui os proscritos, aqueles que são abandonados pelo caminho na marcha inexorável pelo progresso. A própria existência dos proscritos é uma recusa ao sonho americano - mas a recusa não supera a si própria e fica apenas restrita a si mesma, sem revoltas ou tentativas de redenção utópicas. O objetivo é mostrar que não há utopias possíveis, apenas isso. É aceitar e abraçar a derrota como o quinhão que cabe aos desprovidos.

Diante desta faceta monotemática do autor, não convém, neste ensaio, analisar toda a sua obra, pois, ao fazer isso, fatalmente recairíamos sempre nos mesmos pontos e episódios. Aqui, propomos uma reflexão sobre cinco dos seis romances que

ele escreveu - os seus cinco romances semi-autobiográficos, nos quais acompanhamos a vida de seu alter-ego e a grande angústia que o atinge desde a infância. Ficaré de fora, portanto, o seu sexto romance (Pulp, de 1994), o qual narra a aventura ficcional de um detetive - também ela permeada de um derrotismo desesperado e niilista, cuja única saída só pode ser a morte.

Assim sendo, abordaremos as seguintes obras, que serão agrupadas não pela ordem de publicação, mas pela sua ordem cronológica dentro da biografia do protagonista: Misto-quente (1982), que se centra na infância e adolescência de Henry Chinaski, o alter-ego do autor; Factótum (1975), que narra sua juventude pobre e solitária, vivendo de trabalhos esporádicos que exigiam pouca ou nenhuma qualificação e eram mal remunerados; Cartas na rua (1971), que se detém em sua vida adulta, trabalhando como funcionário dos correios, e vai até o momento em que desistiu de tudo isso para viver exclusivamente como escritor; Mulheres (1978) que, por sua vez, começa justamente daí e mostra sua vida como escritor em tempo integral, enfatizando suas relações amorosas, com encontros e desencontros traumáticos, efêmeros e vazios; e, por fim, Hollywood (1989), focado na maturidade do autor, quando sua obra seria adaptada para o cinema e ele conquistara, enfim, alguma estabilidade financeira e emocional.

Antes de mais nada, é vital que tenhamos em mente que não se tratam de obras ricamente bem escritas. Muito pelo contrário. Não há riqueza vocabular, tampouco estilística. Os livros são

escritos de modo próximo à linguagem coloquial, com excesso de diálogos, palavras chulas e de baixo calão, frases simples e curtas. Nas mãos de outro escritor, isso poderia se constituir como um problema, afinal, poderíamos estar diante de uma obra rasa e pobre, que não nos acrescenta nada, tampouco distrai. Com Bukowski, no entanto, não é isso que acontece. Não se tratam de textos muito bem escritos, mas de histórias muito bem contadas. Palavras que machucam.

É verdade que ele não é um autor lido nos círculos acadêmicos mais sofisticados, muitas vezes sendo relegado a segundo plano, subestimado pela falta de erudição. Suas obras, contudo, não são aquilo que à primeira vista consideraríamos uma produção voltada para as grandes massas – apesar de ser muito lidas até nos dias de hoje.

Sua produção não é conformista – longe disso, aliás –, algo que caracterizaria os best-sellers contemporâneos, sempre mantenedores do *status quo*. As histórias de Bukowski narram, como dito, a ausência de significado na vida, a falta de perspectivas que assola os pobres, aqueles que foram excluídos do sonho americano de sucesso. No entanto, mesmo não defendendo o *status quo*, não se é proposta uma alternativa: apenas a destruição pode livrar do sofrimento, mas nada assumiria seu lugar. Não se defende o *status quo*, mas também não se propõe coisa alguma para ocupar seu lugar, pois apenas a negação e a destruição de tudo pode trazer alguma liberdade ou sossego. Nessa profunda angústia, vemos o

submundo da prostituição, do álcool, das drogas, apostas, brigas e assassinatos. Vemos, nessa literatura, o mundo real, sempre tão visível das janelas de todos aqueles que não podem morar em residências caras e bem localizadas. Todavia, vemos tais indivíduos proscritos não como vítimas da sociedade ou como ameaças, mas apenas como seres humanos tentando sobreviver num mundo selvagem e anômico.

Não se trata, contudo, de alienação, isto é, de não perceber as estruturas que causam as desigualdades e sofrimentos: trata-se de mostrar que, apesar disso tudo, os marginalizados continuam teimando em existir, seguem buscando algo, procriando e se perpetuando em meio a dor. A simples subsistência deles já é uma resistência ao rolo compressor do progresso, é um protesto existencial contra as luzes brilhantes e as promessas de sucesso e realização que são proferidas nos meios de comunicação de massa e nos discursos empresariais. Não, para alguns não é possível a dignidade e o sucesso. Ainda assim, esses alguns (um estrato gigantesco) continuam vivendo para mostrar a quem quiser ver que as promessas são vãs. A teimosia de continuar vivo e seguir em frente, apesar de tudo, é a suprema afronta a qualquer ideia de beleza, sucesso ou prosperidade que possa ser vendida aos ingênuos: é o eterno lembrete de que as coisas não são como querem que sejam, e jamais poderão ser.

É isso, a rigor, que vemos em Misto-quente. O jovem Chinaski padece uma vida miserável, com um pai autoritário e

abusivo. A pobreza o assola – e a todos no seu bairro – nos anos pós-depressão econômica. Estuda em uma escola violenta, sofre de problemas dermatológicos graves e não vê significado em nada daquilo que lhe é prometido. Não quer um emprego respeitável, não quer ir à guerra, não quer fazer grandes planos.

Num cenário desses, só lhe resta tornar-se alcoólatra, vivendo uma vida boêmia e desesperada, por vezes arrumando confusões. Dedicar-se, ademais, a escrever contos, os quais não são valorizados e entendidos por completo. É essa dedicação à literatura que lhe permite dar vazão à angústia que tenta lhe sufocar a cada instante. Só termina o ensino médio por inércia, sem ver sentido nisso. Começa o ensino superior, mas rapidamente o abandona, por não julgar que valha o esforço. A educação institucional apenas prepara engrenagens, seu objetivo é formar para o trabalho, mas nem todos querem isso: nem todos querem se esforçar apenas para poderem ser explorados, correndo atrás de uma promessa de sucesso que não se concretizará. Aliás, todos sabem, nos momentos de insônia, que tais promessas jamais se concretizarão. Apenas se recusam a admitir isso em voz alta, pois, do contrário, veriam que são ludibriados e que devem se dar por satisfeitos tão somente por receberem a ração que permitirá a continuidade de uma existência que perpetua os próprios momentos de insônia.

Por fim, o protagonista é expulso de casa, precisando arrumar um emprego para se manter – e faz isso também por inércia, por ter preguiça de cometer suicídio, conforme relata.

Tal retrato apático apenas serve para mostrar o quão miserável o autor entendia ser sua vida – e a de todos os outros indivíduos. Nada tinha sentido, nada valia a pena, nada significava coisa alguma. Nesse total niilismo, temos o fim da obra, com um desfecho fantástico. Fantástico por ser, sob todos os aspectos, um anticlímax. Nada acontece. Nada poderia acontecer. Nas primeiras linhas do romance já tínhamos essa promessa do vazio, que só aqui se materializa por completo. As últimas linhas do romance justificam suas primeiras, num perfeito círculo, um círculo vazio que se completa e preenche de mais vazios: apenas o vazio pode redimir o vazio. O problema é que não se trata de um vazio repleto de significado, como aquele buscado pelas religiões orientais: é um vazio sem significado possível e sem paz à vista. O vazio das noites insones, das lágrimas atravessadas na garganta que, em pouco tempo, deixam de ser percebidas e se tornam a condição normal do indivíduo, obnubilando qualquer percepção e sabor.

Para aqueles que não viveram uma situação próxima à que é narrada pelo autor, talvez não haja uma identificação imediata com a trama. No entanto, colocarmo-nos nesse cenário de anomia é profícuo, para vermos que há pessoas que levam existências desesperançadas e perdidas. Diante da absoluta ausência de significado que por vezes podemos encontrar na vida, só nos resta enlouquecer ou escrever. Bukowski optou pela segunda opção, e nos legou uma obra bastante interessante. Se não chegarmos a

sentir a angústia que nos é apresentada pelo narrador, ao menos estaremos diante de um retrato de inaptidão que ecoou e ecoa em muitos de seus leitores, que entendem o quão excludente pode ser uma sociedade que prescreve um sonho a ser seguido, um ideal de sucesso e riqueza, ao mesmo tempo que não fornece os meios para que todos os satisfaçam.

Enquanto temos este final de uma amargura quase palpável em *Misto-quente*, que se encerra mostrando que a vida do jovem protagonista não tinha sentido (assim como a de mais ninguém tem), *Factótum* se inicia deixando claro que as coisas só pioraram. Henry Chinaski está vivendo sozinho, sem emprego, sem dinheiro, sem expectativas. Vive em quartos sujos, pequenos e de péssima qualidade – os únicos que consegue eventualmente pagar. De tempos em tempos é despejado e precisa de um novo apartamento. Para isso, precisa de algum dinheiro, o que só consegue com muito esforço.

Por não ter qualificação, precisa aceitar empregos mal-remunerados e aquiescer com toda sorte de abusos por parte dos empregadores. Em princípio, ele aceita. Em pouco tempo, contudo, irrita-se e desiste. Parte para novo emprego, em situações análogas. Esse mecanismo de defesa, da fuga e do absentéismo, não é apanágio apenas do protagonista, é evidente. Todos os oprimidos e explorados, diante de tal opressão simbólica, valem-se de métodos semelhantes, caso encontrem oportunidade. Como mostra Grégoire Chamayou (2020), isso era algo de praxe nos

EUA do pós-guerra e os empregadores já sabiam disso. Em vez de melhorar as condições laborais, contudo, a resposta foi aumentar a opressão e afirmar que os trabalhadores deveriam ser gratos pelas benesses de se ter um emprego. No sonho americano (aliás, nas promessas do capitalismo de todos os tempos e lugares), opera uma outra lógica, a da inversão: os oprimidos devem agradecer aos opressores. Deve-se beijar a mão que puxa o cabresto pela benevolência de ela se dignar a puxá-lo, em vez de apenas descartar o indivíduo, deixando-o ser destruído na geena a qual são destinados os infieis que não servem dignamente ao deus mamom.

Nessa fuga que parece levar sempre ao mesmo lugar, isto é, de um emprego a outro (e durante eles também), há a constante embriaguez, um dos poucos momentos de prazer para o jovem. Por não encontrar sentido para a vida, desconta suas frustrações nas bebidas, sempre ultrapassando os limites. Além disso, desloca-se por todo o território estadunidense, procurando atividades e subempregos nos mais diversos estados – é como se fosse uma espécie de hobo, um dos andarilhos que se deslocavam pelo país em busca de trabalhos braçais e que foram muito estudados pela Escola sociológica de Chicago.

Nas mais diversas cidades em que chega, as constantes são: empregos que exigem pouca qualificação, baixos salários, bebedeiras, brigas em bares. Eventualmente, conhece pessoas e se mete em aventuras inusitadas, mas, via de regra, é essa

a vida que segue. Isso não o impede de se envolver em alguns relacionamentos – todos eles efêmeros e marcados pelo conflito. Tampouco de tentar ser publicado em alguma revista literária – apesar das constantes rejeições. De tempos em tempos, desiste dessa ideia e, pouco depois, decide reavivá-la. A literatura é um de seus vícios, logo atrás das bebidas e das apostas em corridas de cavalos. A juventude do protagonista se esvai em bebedeiras, doenças, brigas e desespero. A vida de tantos outros é marcada por isso, mas, isolados, não conseguem se fazer ouvir. Toda uma geração lhe faz companhia, chorando suas angústias e anestesiando-se com álcool. O que o autor faz é dar voz e retratar todos aqueles que se viram sistematicamente excluídos, pois ele teve, ao menos, a literatura como grito de indignação e de protesto. Mas nunca de socorro. Ele se recusa a ser ajudado, pois sabe que o preço será alto demais. Será abdicar da própria liberdade em prol de uma assistência alienante.

Ao se esvaír em bebedeiras, a sua juventude foi embora, deixando um indivíduo alquebrado e envelhecido. Nisso chegamos a *Cartas na rua* (1971), o qual, aliás, foi o primeiro romance escrito por Bukowski. Algo que já dá para notar, se percebermos como sua prosa foi evoluindo aos poucos: aqui, ela é ainda mais crua que nos seus outros romances, faltando algumas das sutilezas posteriores que o autor conseguiria incorporar em sua narrativa.

Lemos, neste romance, sobre o tempo que o protagonista passou trabalhando como carteiro. Um emprego que foi arranjado

não como uma forma semi-consciente de autopunição, tal como ocorreu com o protagonista de Amor e Lixo, de Ivan Klima, o qual começa a trabalhar como gari apenas porque pode se dar a esse luxo - e só trabalha nos dias que quer, não como forma de protesto, por estar revoltado com a exploração, mas por não necessitar do salário para sobreviver. Aqui, os motivos são muito menos psicológicos, ou se quisermos, são guiados por uma psicologia diferente, a psicologia da fome. Já no início da obra o narrador comenta que tal trabalho foi um grande erro. Ele precisava de dinheiro e acabou aceitando qualquer coisa que aparecesse – e ficou nesse emprego por vários anos, por inércia. O serviço postal, embora pagasse bem e garantisse certa segurança, não lhe apetecia de forma alguma. Trabalhava apenas porque tinha de trabalhar (como a maioria das pessoas, diga-se de passagem).

Além de lermos sobre seus dias nos Correios, vemos suas aventuras entregando as cartas, os problemas com apostas em corrida de cavalos, o vício na bebida alcoólica e os inúmeros desentendimentos amorosos. Há um divórcio, bem como a morte da única mulher que o autor amou de verdade. Entre um evento e outro, uma plethora de encontros amorosos desprovidos de significado, que também ocorriam quase que por inércia. Vale ressaltar, a bem da verdade, que neste romance vemos uma ligeira elevação na qualidade de vida da personagem: se a psicologia da fome o fez arrumar o emprego de carteiro, tão logo passou a ser remunerado, abandonou tal psicologia e já não está em uma

situação inevitavelmente desesperadora: ele é pobre, é verdade, mas, no mundo, a quantidade de pobres é sempre maior do que a de ricos. Pelo menos não está mais passando fome, já que tem um emprego relativamente bom, que lhe concede algumas seguranças. Onde, pois, está a causa de todo o seu sofrimento?

A resposta a essa pergunta está nos dois volumes anteriores de sua obra, nos quais acompanhamos sua infância e juventude. Todos os traumas e abusos de um pai autoritário contribuiram para levá-lo a essa espiral de angústias. O período histórico em que viveu, ademais, foi impactante nesse sentido, pois demonstrou a falência do sonho americano e a morte da esperança e do otimismo. Some-se a isso o vício em bebidas e em apostas, bem como a percepção de que nada na vida tem significado algum, e o quadro estará completo. Bukowski é um escritor existencialista sem o saber, narrando os absurdos da vida. Absurdos esses que ele viveu na pele. Mas aqui, seu profundo amargor torna-se um pouco mais nuançado. Não é mais direcionado inerentemente à questão material imediata (já tínhamos dito, aliás, que ele ultrapassaria essa dimensão), mas ao próprio pressuposto de ter de trabalhar todos os dias, apenas para poder continuar vivendo. Não é, todavia, uma simples revolta de homem branco de classe trabalhadora, revolta esta que também tem uma forte acepção niilista, como tem mostrado Wendy Brown (2019). Continuamos vendo um proscrito em sua rebelião individual, pois, embora haja uma crítica ao próprio ato de trabalhar, o móvel maior de toda

a revolta é fruto da inadaptação, da incapacidade de se adaptar a um modelo heterônomo, do qual não se quer fazer parte, para o qual nunca foi chamado a contribuir em sua formulação, mas que, a despeito disso, impõe um molde ao qual os “cidadãos de bem” devem se submeter, sob risco de se tornarem anátemas, caso recusem a aquiescência.

Por toda essa inadaptação e sofrimento, não havia saída para ele. Afundava-se cada vez mais no vício e desistiu de qualquer sucesso profissional. Durante aquele tempo, no entanto, dedicou-se à escrita, mandando contos para algumas revistas literárias. Foi descoberto por um editor, o qual lhe prometeu um salário perene (embora modesto), para que pudesse abandonar o emprego e dedicar-se com exclusividade à carreira artística. Detestando o trabalho em que estava, evidentemente o protagonista aceitou a proposta e pediu demissão nos Correios. Isso, contudo, não significou uma cura ou alívio para seus sofrimentos: em pouco tempo, estava se embebedando e perdido nos vícios novamente. Fugira da realidade, adentrando num mundo de drogas e sexo, mas a realidade teimava por se insinuar novamente. É como se o princípio da realidade oprimisse o id e sua busca pelo prazer. Em vez de um Eu forte que faria a mediação entre essas duas instâncias estruturais da psique, o autor só conseguiu externalizar a pulsão de morte, também parte de seu inconsciente. Tântos contra Eros e contra Mamon.

É desse modo que se encerra o volume, com o autor falando que, após recuperar-se de um porre, decidiu escrever um livro que contasse essa jornada – e é isso que *Cartas na rua* é: a descrição de parte da jornada de um homem perdido, desesperado para além de qualquer cura. Tudo o que ele tinha era a certeza da ausência de significado da vida. Com esta certeza, somos conduzidos a *Mulheres* (1978), no qual acompanhamos os passos do protagonista (agora quinquagenário) pela vida literária - embora continue sem muita perspectiva de vida.

O alter-ego do autor inicia o romance mostrando o quão desencantado está com sua existência: está apático, entregando-se mais do que nunca ao alcoolismo. Há vários anos não se relaciona com uma mulher e não sente vontade alguma de fazer isso. Enxerga tudo como futilidade desprovida de significação, numa releitura marginal e não intencional da sabedoria de *Eclesiastes*. Faz pouco tempo que largou seu trabalho nos Correios e passou a dedicar-se exclusivamente à escrita. Sem saber o que escrever, embebeda-se todas as noites e, ébrio, escreve qualquer coisa que lhe venha pela mente. Sua tática, de escrever pelo menos dez páginas por noite, é interessante: não o sobrecarrega, mas exige um mínimo de dedicação diária. Como resultado, terminou o primeiro romance em apenas 21 dias, o livro *Cartas na rua*.

Durante saraus e leituras de sua obra, conhece uma mulher que desperta seu interesse. Eles se envolvem e, em pouco tempo, estão se odiando (embora não deixem de se sentir reciprocamente

atraídos). Há incontáveis separações e recomeços, mas o que descreve tal relacionamento é o conflito. Um conflito violento e trágico, do tipo que poderia acometer os proscritos da sociedade, vistos como indóceis e incivilizados, mas que jamais apareceria numa típica obra da Indústria Cultural, como, por exemplo, numa comédia romântica. Na comédia romântica, as brigas são apenas preliminares do “happy end”, do relacionamento feliz, saudável e sem arestas que está prometido logo na primeira cena. A comédia romântica jamais mostra o processo de embrutecimento e de banalização do mal que acomete os proscritos, direcionando-os, às vezes, para relacionamentos e sociabilidades degradados, abusivos e sem esperanças - que constituem uma possível tragédia, sempre prestes a se abater sobre alguns.

Paralelamente a esse relacionamento tumultuado, o protagonista frequenta diversos eventos literários e lá, como celebridade em ascensão, desfruta da companhia de incontáveis mulheres. Ele as usa, maltrata e descarta. Apesar disso, elas continuam admirando-o e cada vez mais pretendentes surgem em sua vida. Por mais que ele as use e maltrate, da forma como o texto é escrito, não sentimos que o autor seja inerentemente mau: ele pode ser animalesco, mas passa a ideia de uma pessoa viciada e desesperada que não sabe o que fazer. Na dúvida, tenta a mesma e mesma coisa constantemente, embora nada disso o ajude de forma alguma. O embrutecimento embotou sua subjetividade. Na verdade, mais do que isso: o processo de degradação ao qual

sempre esteve sujeito impediu-o de desenvolver qualquer outra forma de subjetividade e de abertura para envolvimento. Se a hipótese levantada, do Eu acachapado que foi tomado pela pulsão de morte, faz sentido aqui, vemos que a literatura do autor nada mais é do que o grito dessa pulsão, que se finca nas páginas de papel, recusando-se a ser esquecida e se comunicando com o mesmo elemento instintual de cada leitor que tenha alguma vivência desesperadora e angustiante em sua trajetória. Uma comunicação visceral que dispensa floreios e estilismos e que só consegue passar sua mensagem por conta de seu caráter pitoresco, pouco elaborado, que cala fundo em nossa própria agonia.

Mesmo as tentativas de se tornar uma pessoa melhor (abandonando o vício ou vivendo com apenas uma mulher) são malfadadas. Em pouco tempo, sucumbe novamente ao vício, sem perspectiva de uma vida feliz. É nessa chave que podemos ver os diversos momentos pelos quais seu ânimo passa: em algumas ocasiões brada, para quem quiser ouvir, que é um dos melhores escritores de todos os tempos; em outras, desespera-se com sua arte; em certos períodos fica profundamente triste com sua vida e desaba em choro e sofrimento, embora depois tente se consolar dizendo que é uma pessoa boa e que as coisas podem melhorar. Não é ao leitor que ele tenta convencer. Talvez tampouco tente convencer a si próprio, pois deve saber, num nível inconsciente, que tal convencimento seria vão e temporário. Talvez ele apenas diga que é bom porque não há nada mais a ser dito e o silêncio é

doloroso. Talvez busque, com suas palavras, algum tipo de eco, não tanto sonoro, mas existencial: talvez seja-lhe devolvida, nem que apenas em palavras, essa bondade pela qual ele bradou, suspirou e gemeu. Talvez tudo que lhe falte, aquilo que nunca teve em toda sua vida, seja essa bondade, um quinhão que a fortuna não lhe permitiu receber (assim como muitos outros não receberam) e a *virtù* jamais permitiria conquistar.

Contudo, o que predomina na obra, sem sombra de dúvida, é o seu relato sobre as mulheres (o que o próprio título já nos faria supor), beirando ao pornográfico – e o ultrapassando, em alguns momentos. A despeito disso, qualquer valor que essa história possa ter fica escondido nas entrelinhas: na dor e no sofrimento que cerca mesmo aqueles que estão fazendo algum sucesso. No fundo, o autor continua sabendo que sua vida não tem sentido algum e sabe que jamais virá a ter. Justamente por isso, não há uma lição de moral e percebemos, no fim, que o autor também não aprendeu coisa alguma. Repetirá os mesmos erros e continuará na mesma espiral de autodestruição. Isso faz com que a própria história não se desenvolva de uma maneira muito linear. Poderíamos dizer, até mesmo, que ela é cíclica: crise, mulher, relacionamento, separação, crise, nova mulher... O padrão se repete durante toda a obra

Tal construção narrativa, no fim das contas, combina com a postura de Bukowski: não há nada a ser ensinado ou aprendido em um mundo vazio. Todos nós nascemos e sofremos, não dá para sair desse ciclo de dor se não formos budas - e há tão poucos budas em

toda a história humana. Buscar ser um buda, contudo, não está nos horizontes do autor. É antes um dos móveis dos *beatniks* e de sua jornada mais ou menos contemporânea à de Bukowski, marcada pelo desajuste e pela melancolia. O protagonista deste romance se contenta com seu niilismo e a convicção de que, já que a vida não tem sentido, nada importa. Nem mesmo um eventual sucesso, sempre tão banal.

Um eventual sucesso que pode ser vislumbrado em *Hollywood* (1989), o último dos romances semi-autobiográficos do autor, no qual acompanhamos sua entrada – e rápida saída – no mundo cinematográfico. O protagonista, com 58 anos, estava se aventurando como escritor em tempo integral e, ao contrário do que sua existência de até então levava a pressupor, parece que enfim alcançara certa estabilidade existencial: casou-se e mantém o vício em níveis menos mortíferos – tomando bebidas com menos álcool, por exemplo. Ainda assim, é atormentado, de tempos em tempos, pela absoluta falta de sentido da vida, tendo, nesses momentos, recaídas alcoólicas mais fortes.

Com esse quadro pintado, eis que recebe, logo no começo do romance, uma ligação: um produtor de Hollywood quer contratá-lo para escrever o argumento de um filme que narraria sua própria vida de bêbado durante a juventude. Após uma recusa inicial e grande resistência, o autor, por fim, concorda, diante do pagamento que lhe é oferecido (e que ele gasta rapidamente, comprando um novo carro). O livro nos conta o percurso que vai

desta aceitação até a estreia do filme nos cinemas. Temos um relato desapassionado sobre o universo hollywoodiano: um universo de egos, inseguranças, pessoas estranhas e executivos que só pensam em lucro e retorno para os investimentos. É a representação literária daquilo que Adorno e Horkheimer já criticavam em sua *Dialética do Esclarecimento*: um negócio visando ao lucro como qualquer outro, mas, ao mesmo tempo, não como qualquer outro. Afinal, todos sabem que a pasta de dente é um produto, mas nem todos conseguem ver a dimensão industrial de uma produção do âmbito da cultura.

De todo modo, a todo o momento o alter ego do autor se questiona sobre a decisão tomada, sentindo que está se prostituindo e fazendo uma arte sem qualquer valor. Acompanhamos a criação do roteiro, as adaptações e concessões que o escritor deve fazer e todas as batalhas que ocorrem, pedindo mais recursos, enfrentando cancelamentos e as exigências dos atores. No fim, causa-lhe certo desgosto ter recebido um pagamento tão diminuto, se comparado ao do ator principal, e não receber fama alguma – que é destinada ao diretor do longa.

A recepção do filme é morna, mas isso não afeta o protagonista: seu desencantamento se deve, todo ele, ao universo vazio de Hollywood, que o repele mais que tudo. Mesmo quando vai ao cinema, anonimamente, para assistir sua obra, a melancolia o invade, percebendo que a obra não é mais dele. Esse é, sem sombra de dúvidas, o romance mais bem escrito de Bukowski.

Traz elementos e reflexões instigantes, embora as questões mais profundas, feitas em sua juventude, não estejam mais aqui. Ele questiona a sujeira de Hollywood, mas não reflete mais, de forma tão centrada, sobre o vazio de significado no mundo. Talvez por pensar que tudo que pudesse ser dito sobre isso já o tivesse sido.

De todo modo, ainda vemos o niilismo de um proscrito, mas com uma nova transformação: não há mais a ira cega de um jovem marginalizado, mas o niilismo resignado de um velho alquebrado, derrotado pela vida e que apenas aguarda a morte chegar. No entanto, não podemos dizer que Tântatos venceu: ora, desde sua juventude o protagonista desejava a destruição e a quebra de tudo. Agora, apenas parece que a amargura está mais amadurecida e menos explosiva. Contudo, ainda que dormitando, o niilismo não deixa de ter seu potencial refratário a qualquer promessa e tentativa de cooptação. A tristeza resignada ainda é uma recusa à felicidade prometida e alardeada, mas jamais presente na vida de tantos indivíduos. Aceitar a tristeza ainda é permitir-se não correr atrás de algo que não se conseguirá alcançar.

Dissemos no começo do ensaio que o autor, em seu sofrimento, encontrou a literatura como uma saída para sua angústia - a outra opção seria a loucura, que por vezes o abraçava. Mas e se a única saída possível não fosse escolher entre uma ou outra, mas aceitar ambas? E se a saída não fosse ter uma *loucura roubada que não se deseja a ninguém a não ser a si mesmo*, mas cultivar a própria loucura e permitir-lhe ser inoculada em outros indivíduos?

E se, nos tempos de uma racionalidade excludente e opressora, a insanidade for a única voz da razão? Nesse caso, o niilismo dos proscritos seria o primeiro passo para a superação de muito da realidade que gera o sofrimento e a angústia.

Nesse niilismo já está a recusa do *status quo*: é meio caminho antes de encontrar a superação dessa realidade. Não se trata do já mencionado niilismo dos trabalhadores brancos de classe média, de que fala Wendy Brown. Segundo a autora, o que move esses indivíduos é a afirmação de que, se eles não mandam na democracia, não haverá democracia; se eles não mandam no mundo, não haverá mais mundo: é a destruição dos que querem se vingar por privilégios perdidos e direcionam essa vingança sobre as minorias que conquistaram pequenos direitos - não contra os grandes opressores de todos os tempos, que acumulam capital, influência e poder. Ora, os proscritos nunca tiveram o mundo e, para eles, a democracia não passa de uma palavra, de mais uma promessa que nunca se cumpre. É no niilismo deles que há a possibilidade de alguma mudança. No niilismo deles e numa futura e eventual percepção do vazio como algo que não seja ruim e fonte de angústia, mas como a abertura para potencialidades utópicas, não mais descartadas como se também fossem desprovidas de sentido. Um vazio com carga positiva, tal como pensado entre as religiões asiáticas. Não precisamos ser budas, podemos ser niilistas. Podemos ser o que quisermos e podemos recusar aquilo que for - mesmo que seja o *status quo* que mais ninguém questiona.

Talvez só ao abraçar esse niilismo dos proscritos *as pessoas possam parecer flores finalmente*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* [1944]. Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo*. A ascensão da política antidemocrática no Ocidente. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019

BUKOWSKI, Charles. *Hollywood* [1989]. São Paulo: L&PM, 1998

_____. *Misto-quente* [1982]. São Paulo: L&PM, 2005

_____. *Factótum* [1975]. São Paulo: L&PM, 2007

_____. *Pulp* [1994]. São Paulo: L&PM, 2009

_____. *Mulheres* [1978]. São Paulo: L&PM, 2011

_____. *Cartas na rua* [1971]. São Paulo: L&PM, 2011

_____. *As pessoas parecem flores finalmente*. São Paulo: L&PM, 2015

_____. *Essa loucura roubada que não desejo a ninguém a não ser a mim mesmo amém*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015

CHAMAYOU, Grégoire. *A sociedade ingovernável*. Uma genealogia do liberalismo autoritário. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KLÍMA, Ivan. *Amor e lixo* [1986]. Rio de Janeiro: Best Seller, 2008

O MACHISMO EM MÚSICAS SERTANEJAS ROMANTIZADAS

Uma análise crítica do discurso

Maria Micaely Macedo de Melo¹

Silvio Nunes da Silva Júnior²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar como o machismo é propagado em músicas sertanejas, que são produzidas e disseminadas a partir do caráter romantizado que, fantasiosamente, permeia a intenção discursiva do produtor, tomando como base a Análise Crítica do Discurso (ACD). Para tanto, utilizam-se alguns conceitos voltados à temática do machismo, como o machismo reinante e o machismo velado. São levados em conta os aspectos teórico-metodológicos da Análise Crítica do Discurso para subsidiar o plano analítico da pesquisa. Ao analisar os discursos nas letras das músicas, o estudo evidencia que os conteúdos ideológicos presentes no *corpus* colocam em cena variados elementos

1 Graduada em Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade de Pernambuco (UPE), multicampi Garanhuns. E-mail: micaely.macedo@upe.br

2 Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), tendo realizado pós-doutorado na área da Educação na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor do curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade de Pernambuco (UPE), multicampi Garanhuns. E-mail: silvio.nunesj@upe.br

que ressaltam o machismo, principalmente na predominância de uma visão objetificada do corpo feminino, do relacionamento abusivo e até mesmo de atitudes criminosas dentro de uma relação dita amorosa.

Palavras-chave: Análise Crítica do Discurso. Machismo. Músicas Sertanejas.

ABSTRACT

This work aims to analyze how machismo is propagated in country music, which are produced and disseminated from the romanticized character that, fancifully, permeates the discursive intention of the producer, based on the Critical Discourse Analysis (CDA). Therefore, some concepts focused on the theme of machismo are used, such as the reigning machismo and the veiled machismo. The theoretical-methodological aspects of Critical Discourse Analysis are taken into account to support the analytical plan of the research. By analyzing the speeches in the lyrics, the study shows that the ideological content present in the corpus brings into play various elements that highlight machismo, especially in the predominance of an objectified view of the female body, the abusive relationship and even criminal attitudes within of a so-called loving relationship.

Keywords: Critical Discourse Analysis. Chauvinism. Country Music.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os discursos dos sujeitos representam as variadas formas de ver o mundo. Através dos discursos, é possível observar pensamentos e valores de um determinado sujeito, que remete às práticas sociais das quais ele participa. Isso se dá porque todo discurso está repleto de ideologias e são elas que determinam como

um sujeito age socialmente. Assim, o campo de estudo do discurso, na área da Linguística, tem se tornado altamente decisivo para que se possa investigar as posições que o sujeito assume em diferentes acontecimentos de sua vida social, alargando as possibilidades de pesquisa, articulando temáticas e áreas de conhecimento variadas, a exemplo dos estudos de gênero, da educação, entre outros.

Os conceitos de sujeito, ideologia, prática social e outros são estudados pela Análise Crítica do Discurso³ (ACD) e, a partir dela, pode-se analisar discursos que são muitas vezes naturalizados dentro de práticas sociais específicas. Nos processos de naturalização, as ideologias que são propagadas nos discursos são voltadas à dominação, nas quais um determinado grupo social se encontra numa situação de superioridade em relação a outro, mantendo e influenciando, assim, a desigualdade social, a discriminação e o preconceito. Dessa forma, uma das finalidades da ACD é problematizar os tipos de discursos que reforçam a desigualdade e colocam um grupo como detentor de poder e outro como dominado, sem qualquer poder sobre si, como é o caso da mulher, que há séculos sofre com as mazelas do patriarcado. Nesse sentido, tem-se observado a prevalência de discursos que reforçam o machismo e o patriarcado em diferentes materialidades. Dentre elas, as letras de músicas sertanejas ditas românticas.

Em muitas dessas músicas, os discursos machistas são naturalizados e propagados. Esse fato se dá pela romantização

³ Esses conceitos são também definidos em outras Análises do Discurso.

do próprio ritmo musical e pela reputação artística do produtor musical e do cantor sertanejo, notadamente reconhecido por colocar, nas músicas, seus sentimentos que muitas vezes são vinculados a histórias de amor reais. Em diversos casos, os consumidores não percebem que nas músicas adjetivadas como românticas existem ideologias machistas, as quais estão enraizadas em grande parte da sociedade, tornando-se, para muitos, algo normal e/ou natural. Diante disso, o presente trabalho analisa como as músicas sertanejas propagam o machismo sob o recurso da romantização, a partir da ACD. Procura-se identificar como o machismo é naturalizado nas músicas “Propaganda”, de Jorge e Mateus, e “Ciumento Eu”, de Henrique e Diego, com participação de Matheus e Kauan.

O estudo apresenta relevância, pois busca compreensões acerca de como o machismo tem estado presente nas músicas e que, na maioria das vezes, nem é perceptível, já que as letras estão sempre velando o caráter discriminatório influenciado por ideologias diversas. Além disso, a temática também é pertinente porque só é possível contribuir com o fim do machismo quando se problematiza a sua disseminação em discursos produzidos em variadas esferas sociais. Para dar conta dos objetivos e realmente implicar possibilidades concretas de combate ao machismo na sociedade, o trabalho está estruturado em, além das considerações iniciais e finais, nos seguintes tópicos: O Machismo e as Letras de Músicas; Pressupostos teórico-metodológicos da Análise Crítica

do Discurso; e O conteúdo machista em músicas sertanejas romantizadas.

2. O MACHISMO E AS LETRAS DE MÚSICAS

O machismo existe na sociedade há muito tempo e ainda hoje se apresenta de variadas formas e em diversos acontecimentos e situações histórico-sociais. Não é raro vivenciar momentos em que mulheres são tratadas de um modo diferenciado apenas por serem mulheres. Muitas vezes, elas são desrespeitadas e colocadas em situações constrangedoras nas quais se sentem inferiores aos homens. Acerca disso, Couto e Schraiber (2013, p.54) afirmam que “O machismo é aqui tomado como um sistema de ideias e valores que institui, reforça e legitima a dominação do homem sobre a mulher.”, ou seja, as violências sofridas por mulheres são validadas pelo machismo e isso tem uma forte raiz histórica.

Vale destacar que mesmo com casos claros de machismo, poucas pessoas se declaram machistas, isso porque essa prática é considerada normal e sem nenhum tipo de desvalorização para com o gênero feminino. Beauvoir (2004, p.9) afirma que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”, isto é, quando se trata de gênero estar-se referindo

às características das mulheres pela sociedade. É comum que as mulheres, por vezes, não percebam o machismo no cotidiano, pois, de acordo com Couto e Schraiber (2013, p. 55), isso ocorre “dada a conjuntura histórico-social de subordinação das mulheres e de desigualdade de gênero que se observa nos espaços cotidianos da vida como família, trabalho, lazer, política, entre outros”. Não é porque as mulheres já conquistaram muitos direitos sociais que o machismo acabou e não voltará; muito pelo contrário, o machismo ainda está presente na sociedade e de uma forma ainda agressiva.

A esse respeito, Couto e Schraiber (2013, p. 59) salientam que

Neste processo de naturalização do social, como visto em relação a outros aspectos do machismo, categorias como “instintos”, “impulsividade”, “fatalidade”, “destino” são arroladas para dar sentido (e legitimar, em última instância) às agressões perpetradas contra mulheres (no geral na condição de namoradas, esposas, companheiras).

Uma das fontes de propagação do discurso machista são as músicas, visto que, por intermédio delas, as pessoas acabam se envolvendo com o ritmo e não param para analisar o conteúdo implícito e até mesmo explícito das letras, que muitas vezes

são misóginos. Cabe destacar que um dos estilos musicais que apresenta em suas letras esse tipo de discurso é o sertanejo, que contém temas machistas exibidos como conteúdos românticos. É nesse sentido que surge a necessidade de pesquisas sobre a produção dos discursos em diferentes contextos. Para esmiuçar essa questão, a reflexão é continuada com as concepções sobre o machismo nos discursos e nas ações sociais.

2.1. O machismo nos discursos e nas ações

Muitas mulheres sofrem diariamente com o machismo quando são expostas a situações constrangedoras, nas quais são tratadas como objetos. Por diversas vezes, elas sofrem alguns tipos de violência, pois alguns homens utilizam-se de força para mostrar que a mulher é sua propriedade. No machismo, os homens agem como donos das mulheres, como se tivessem poder sobre elas, seus corpos, vidas e decisões. Sobre isso, Tenório (2019, p.7) afirma que

O machismo é o preconceito que exerce uma função social de dominação dos homens sobre as mulheres, inferiorizando-as com a finalidade de controlar comportamentos e subjugar sua existência, para que a apropriação do tempo, do corpo e do trabalho delas seja mais eficaz e lucrativa nessa sociedade.

Com base nisso, percebe-se que é através do machismo que o homem justifica suas ideias de dominação sobre a mulher. Isso ocorre frequentemente na sociedade. Por essa razão, é de fundamental importância que a população esteja sempre atenta para desvendar o machismo nas diversas situações do cotidiano, uma vez que ele está presente em todos os lugares, em espaços públicos e privados, da mesma forma que outros tipos de violência e desigualdade social, considerando que

“O machismo deles de cada dia” pode se apresentar de muitas formas: sob aparência de piadas, com a “falsa capa” de romantismo, preocupação e proteção, ou “apenas” uma atitude grosseira. Qual mulher não ouviu: “Você está exagerando!”, “Não podemos mais brincar, esse mundo está chato”, “Eu só sugeri isso porque quero te proteger”, “Você está louca”, “Você é muito sensível” ou em algum processo seletivo: “Você não vai engravidar, né?”, dentre outras frases comuns (TENÓRIO, 2019, p. 8).

O machismo está presente nos discursos dos sujeitos, em frases que parecem normais, por serem veladas como uma forma de proteção ou piada. Algumas vezes as mulheres são tratadas como loucas ou não têm seus discursos validados apenas por não serem do sexo masculino. Elas são desrespeitadas e julgadas de uma

forma mais severa, mesmo agindo semelhante a um homem. Um exemplo claro desse processo de desvalorização da figura feminina está no julgamento de mulheres que ao longo da vida têm relações amorosas/sexuais com muitos homens. As adjetivações e visões sociais são bastante distintas quando se compara essa questão com os julgamentos dispostos aos homens, os quais, na maioria dos casos, nem sequer recebem críticas negativas por manterem relações sexuais com muitas mulheres.

Compreende-se que os discursos machistas podem ser apresentados de uma forma mais sutil ou de uma forma mais agressiva, o que vai depender de quem reproduz o machismo e da posição que a mulher ocupa na sociedade num dado momento. Nessa perspectiva, Tenório (2019, p. 8-9) salienta que é

Importante lembrar que o machismo se expressará diferentemente, a depender tanto do sujeito que comete ações machistas podendo ter expressões mais sutis ou explícitas, quanto das mulheres que são impactadas pelas ações, considerando a diversidade das mulheres: quanto à raça/etnia, identidade, orientação sexual, tipo físico, geração, religião (ou ausência dela) e territórios; em relação às inserções profissionais, principalmente em espaços hegemonicamente ocupados por homens; quanto aos comportamentos

que desafiam as expectativas sociais no que se refere à ideia de “feminilidade” (modos de vestir, maneiras de falar...).

Diante disso, o machismo está também relacionado a outros tipos de desigualdade social e possui uma base ideológica, que é o patriarcado, entendido como uma estrutura social que garante a dominação do homem sobre a mulher em diferentes níveis sociais, fazendo com que ocorra a desvalorização da mulher e a validação da dominação do homem sobre ela.

Desde muito jovens, homens e mulheres presenciam discursos machistas e, em grande parte dos casos, como falado anteriormente, não se percebe o machismo. Tenório (2019, p.10) entende que “Historicamente, fazemos analogias que azul “é de menino” e rosa “é de menina”. Menina brinca de casinha e boneca, menino de bola e carrinho. Meninas são dóceis e sensíveis, meninos são corajosos e valentes”. Todos esses discursos são frequentemente reproduzidos na infância, colaborando para que a sociedade continue sendo machista e que ocorra a segregação de gênero.

Não é raro ouvir que não existe apenas homens machistas. Muitas mulheres acabam reproduzindo esses discursos, porém não são tidas como machistas, pois não há essa possibilidade, já que nenhuma mulher é beneficiada com discursos e ações machistas. Assim, pode-se dizer que existem mulheres que reproduzem o machismo quando contribuem para que o seu gênero se mantenha

em uma posição de desvalorização. Desde o início dos tempos, existiu uma separação entre homens e mulheres, considerando que existiam trabalhos que só podiam ser exercidos por homens. O trabalho reprodutivo e doméstico era direcionado apenas aos sujeitos do sexo feminino, como afirma Tenório (2019). A sociedade atribui a mulher um papel materno e classifica as mulheres como sensíveis, compactuando com o machismo.

Dessa forma, Tenório (2019, p. 13) depreende que

No caso do machismo, há uma uniformização do que, supostamente, seria “ser mulher” ou “ser feminina”, reproduzindo estereótipos como: “mulher que é mulher usa cabelo longo”, “toda mulher quer ser mãe”, “toda mulher é sensível”, “toda mulher quer um homem para amá-la e protegê-la”, “não sou feminista, sou feminina”, dentre outras frases.

Nesse contexto, o machismo desvaloriza a mulher, só que, muitas vezes, busca-se fazer isso de uma forma minimizada, para que elas não percebam que estão sendo violentadas. De acordo, ainda, com Tenório (2019, p. 14-16), pode-se afirmar que o machismo busca “desqualificar o pensamento feminino, apropriar-se de falas, interromper as falas de mulheres, cometer assédio, objetificar o corpo da mulher, além de padronizar a estética”.

Todo esse conjunto é fruto de uma sociedade patriarcal que pouco valoriza a mulher.

Nos últimos tempos, as mulheres, principalmente as mais jovens, têm lutado pelos seus direitos, mas acabam sendo tratadas como “pessoas arrogantes que tem todos os direitos e mesmo assim querem serem superiores ao homem” (TENÓRIO, 2009, p. 16). Nesse sentido, para Tenório (2019, p. 16), ainda existem

muitos mitos, confusões e inverdades em torno dos movimentos feministas. Um deles é que o feminismo seria um “machismo às avessas”, ou seja, a dominação das mulheres sobre os homens. Esse grande equívoco visa a desqualificar a luta feminista e também desincentivar os homens a serem aliados dessa causa.

As mulheres não buscam ser superiores aos homens. Elas buscam seus direitos de decisão sobre suas vidas e seus corpos, buscam ser respeitadas no mercado de trabalho com uma remuneração justa e com a validação das suas ideias e pensamentos. A partir dessas afirmativas, parte-se para reflexões sobre o machismo reinante e, em seguida, acerca do machismo velado.

2.1.1. Reflexões sobre o Machismo Reinante

O machismo, como dito anteriormente, acontece com frequência e, muitas vezes, de forma naturalizada, em que as pessoas acabam nem percebendo que estão produzindo discursos machistas. Sobre isso, Oliveira e Maio (2016, p. 2) afirmam que “Esta prática é aprendida em várias instituições sociais, às quais se destacam a família, a escola e a mídia, por exemplo”, isto é, o machismo é propagado na sociedade por vários meios. Os sujeitos são constituídos escutando e vivenciando discursos e ações machistas e, conseqüentemente, acabam, também, produzindo novos discursos dessa espécie.

O machismo é uma prática exclusiva dos homens, porém as mulheres podem contribuir para sua disseminação, isso porque, como já mencionado, é uma questão de formação. Todos os seres humanos, independente de gênero, podem se mostrar favoráveis a ideologias machistas. As mulheres, desde muito jovens, são colocadas em um lugar de inferioridade. Elas são ensinadas que precisam aprender as tarefas domésticas, como se isso fosse pré-determinado para ser mulher. Isso se dá devido ao patriarcado e, a partir desse elemento histórico, o machismo vai se instaurando na sociedade, já que vai sendo criada a ideia de que as mulheres são feitas para servir aos homens. Nesse sentido, Saffioti (1987, p.8) entende que a sociedade “delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como

escolhe os terrenos em que pode atuar o homem”. Essa crença faz com que os homens sejam machistas, por acharem que as mulheres são suas propriedades e devem ser submissas a eles, mas, também, leva as mulheres a acreditarem que essa submissão ao homem é algo natural e que qualquer mulher que não cumpra essa função está errada.

Na sociedade patriarcal, o homem é visto como aquele que tem domínio sobre a mulher. Acerca disso, Minnayo (2005, p. 23-24) salienta que

a concepção do masculino como sujeito da sexualidade e o feminino como seu objeto é um valor de longa duração da cultura ocidental. Na visão arraigada no patriarcalismo, o masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o “impensado” e o “naturalizado” dos valores tradicionais de gênero.

Dessa forma, a cultura ocidental é marcada pelo patriarcado, no qual as mulheres são vistas como seres frágeis e os homens como os provedores. Tal fato acentua o machismo que, por existir há muitos anos na sociedade, acabou sendo naturalizado. Existem muitos veículos que podem influenciar a propagação do

machismo. Um deles é a família, que tem um papel significativo na formação humana. É importante destacar que geralmente as famílias não têm noção do quanto são exemplos para os jovens. Tudo que alguém ver dentro de casa acaba influenciando na sua formação como sujeito social. Diante disso, se um jovem é criado dentro de um lar em que predomina o machismo, ele pode acreditar que aquilo é normal e que ele pode produzir discursos semelhantes e até mesmo agir agressivamente. Entretanto, nem todas as pessoas que são criadas em lares machistas se tornam machistas, por razões diversas, relacionadas, por exemplo, à formação acadêmica e ao meio profissional.

Em variados casos, a família leva os filhos a acharem que devem ser “machos”. Essa afirmativa gera desdobramentos como: homem não pode chorar e homem não pode sorrir muito, ou seja, que não pode ser vulnerável. Essas práticas acabam contribuindo para a formação de homens machistas. Nessa linha de pensamento, Palmeiras (2021, p. 3) pontua que

Os homens são mais cobrados a assumir de berço um padrão masculino, onde a superioridade e as características são atribuídas ao indivíduo, contribuindo principalmente por parte da sociedade um feedback com ruídos; por sua vez, esse sentido atribui na construção social do indivíduo, nas futuras ações machistas,

assim popularmente dito, ações dignas de um verdadeiro macho.

Um outro contexto bastante decisivo para a formação dos sujeitos sociais é a escola, que se torna um dos lugares nos quais os alunos passam por processos de visualização do mundo a partir do professor. Por essa razão, é importante que nesse lugar não exista nenhum tipo de desigualdade, inclusive a de gênero, pois, de acordo com Oliveira e Maio (2016, p. 7),

Todos esses aspectos de exclusão da mulher e empoderamento do homem – na sociedade, incluindo as instituições escolares – fazem com que as pessoas tomem como ‘natural’ o ambiente de ocupação de um gênero e outro, de modo que os espaços com menos prestígio são ocupados, em sua maioria, por pessoas do gênero feminino, enquanto que os espaços com maior prestígio são ocupados, em sua maioria, por pessoas do gênero masculino. A isso também se chama de machismo.

Além da família e da escola, outro meio que influencia a produção do discurso machista é a mídia, em especial a virtual, pois, ao verem cenas machistas na mídia, os sujeitos, principalmente aqueles que estão em processo de formação, acabam naturalizando

esse tipo de preconceito. É muito comum ver propagandas colocando mulheres como objetos sexuais, o que só aumenta a possibilidade de os homens não respeitarem as mulheres, vendo-as como objetos sem utilidade além do sexual e dos domésticos. Em contraposição a essa realidade, reafirma-se que o ser humano tem direito de escolha, haja vista que não é porque ele assiste algo que ele vai reproduzir, entretanto, isso pode influenciar bastante na sua formação. A respeito disso, Oliveira e Maio (2016, p. 8) acreditam que

A família, a instituição escolar e a mídia podem contribuir, raras às vezes não fazem isso, para essa naturalização de práticas consideradas femininas ou masculinas. Ao passo que a reprodução de situações segregadas enquanto atitudes, atividades, ações de homens ou mulheres, faz com que a violência, incluindo o machismo, perpetue nas práticas sociais – de muitos homens e muitas mulheres.

Frente a essas afirmativas, pode-se perceber que a sociedade influencia bastante na propagação do machismo, seja de forma implícita ou explícita, e sempre coloca a mulher em uma situação de inferioridade e o homem como o provedor - aquele que pode fazer tudo inclusive com a mulher, que deve ser apenas submissa. Como afirma Palmeira (2021, p.2),

O fundamento do machismo é a ideia de que o homem é superior à mulher. Esse embasamento é definido como um sistema de representações simbólicas e tem o efeito de induzir os sujeitos a crer em uma farsa, voltada ao direito, dominação e submissão entre o homem e a mulher; utilizando o argumento e as relações do sexo, para dividir os mesmo em polo dominante e polo dominado, que muitas das vezes é tido numa condição de objeto.

Com base em Palmeira (2021), vê-se que os fundamentos machistas levam o homem a acreditar que tem domínio sobre a mulher, sobre suas decisões e seu corpo e justificam essa posse alegando que por serem homens podem e devem exercer essa dominação sobre as mulheres, tratando-as como menores dentro de múltiplas práticas sociais. Dessa maneira, entende-se que, mesmo diante dos avanços sociais explícitos, ainda há uma prevalência do machismo, que o faz ser reinante.

Considerando todo esse apego dos discursos cotidianos a uma posição machista e discriminatória, ainda existe o machismo velado, conceituado no subtópico a seguir.

2.1.2. Reflexões sobre o Machismo Velado

Como podemos observar com as discussões até aqui apresentadas, a sociedade ainda é bastante machista e, para que se alcance uma conjuntura com mais equidade, é necessário um pensamento crítico sobre o mundo atual. De acordo com Gonzalez (2014, p. 239),

Avançar no sentido de maior igualdade de gênero em nossa sociedade requer mudanças profundas no pensar e no agir; implica ampliar as percepções que temos acerca dos lugares, das atividades, das relações sociais e das próprias definições relacionadas a homens e mulheres; implica, portanto, questionar, desestabilizar e redefinir estruturas, valores e concepções que servem como base e pilares da organização social vigente.

As mulheres, atualmente, estão conseguindo se inserir no mercado de trabalho, mas são, comumente, desvalorizadas e, em variadas situações, não recebem salários iguais aos dos homens, mesmo exercendo a mesma função. As justificativas são variadas, mas acabam deixando evidenciado o tom machista e preconceituoso que encobre os interesses do mercado financeiro. Numa discussão semelhante a esta, Gonzalez (2014, p.241) afirma

que as entradas de mulheres no mercado de trabalho “podem ser interpretadas tanto como uma mola propulsora para avanços e transformações nas relações de gênero, como podem representar obstáculos para a participação das mulheres em espaços de decisão e de poder”. Em outras palavras, mesmo sendo um grande marco para as mulheres o poder de exercer funções profissionais, é, também, um grande desafio para elas, pois enfrentam grandes obstáculos.

Mulheres são assediadas, verbal e fisicamente, e não têm suas ideias validadas. De acordo com Guillaumin (2014, p.59), os homens “não aceitam que uma mulher exprima o que quer que seja por sua própria iniciativa, decida, em suma, eles não admitem que as mulheres tomem um lugar de sujeito”, ou seja, não admitem que as mulheres façam suas escolhas, sejam elas no âmbito pessoal ou profissional. Assim,

as mulheres não possuem os mesmos direitos que os homens; como o artigo 5º da Constituição Federal afirma, pois, a cultura machista ainda prevalece principalmente nas questões salariais e nas oportunidades de emprego; embora as mudanças venham ocorrendo gradativamente (PALMEIRA, 2021, p. 2).

Sob essa ótica, mesmo existindo leis que garantem a equidade de gênero, a sociedade é extremamente machista e misógina. Por muitos anos, existiu a segregação de trabalhos, na qual a maioria das funções não podia ser exercida por mulheres, o que também é fruto do machismo. De acordo com Palmeiras (2021, p.2), hoje “as mulheres ocupam áreas antes apenas disponíveis para o sexo masculino; mas não é o suficiente para acabar com o preconceito e estereótipos presente na sociedade”, isso porque, como já discutido, muitas vezes as mulheres são desrespeitadas nos seus ambientes de trabalho.

Na mesma perspectiva, Gonzalez (2014, p.241-242) alerta que

A centralidade da dimensão do trabalho remunerado, fortemente associada à noção de cidadania no Brasil, soma-se à permanência da divisão sexual do trabalho [...] Além do acúmulo de funções, entre as mulheres predominam os menores rendimentos. [...]O trabalho doméstico remunerado e não remunerado é visto ainda como atividade exclusivamente feminina.

Percebe-se que mesmo tendo conquistado muitos direitos e mostrado que são capazes de exercer funções no mercado de trabalho que antes eram restritas aos homens, as mulheres são

desrespeitadas e direcionadas a exercerem trabalhos domésticos. Portanto, não se pode afirmar que a desigualdade de gênero acabou e que o machismo deixou de existir, principalmente no Brasil, que continua sendo um dos países mais machistas do mundo. Compreende-se que “a realidade brasileira é machista e de que as mulheres podem e devem ter autonomia em suas escolhas” (GONZALEZ, 2014, p. 243). Nessa ótica, mesmo estando inseridas em uma sociedade que muitas vezes não é a favor da equidade de gênero, as mulheres continuam lutando para conseguir autonomia sobre si, sobre os seus corpos e suas decisões.

Voltando ao que foi pontuado, faz-se, a seguir, um paralelo entre as concepções de machismo com as realidades enfrentadas no Brasil no que se refere às músicas sertanejas romantizadas.

2.2. As músicas sertanejas romantizadas

A depreciação da mulher é perceptível em vários contextos e uma das responsáveis pela propagação do machismo na sociedade é a música. Segundo Cavalcante et al. (2017, p.4), “No repertório das músicas brasileiras, no momento atual, são carregados de metáforas e conotações que imprimem ideias de desvalorização dos sujeitos, principalmente dos jovens e, em sua maioria mulheres”. Isso ocorre, em diversos casos, de forma implícita, fazendo até as próprias mulheres divulgarem essas músicas, por acharem que estão sendo representadas positivamente e valorizadas.

O público consumidor se envolve com os ritmos musicais e/ou pelo modo “romantizado” com o qual as mulheres são descritas e não conseguem distinguir o que de fato é romântico e o que apresenta um discurso misógino. Dessa maneira,

Como podemos ver a dominação do homem sob a mulher, a sua imagem retratada nas músicas atuais, que em sua maioria compostas por homens que usam letras e estereótipos para mulheres, como ritmo dançante para não se darem conta do seu papel nas canções. O gênero feminino é visto como sinônimo de bebida, diversão, sexo e agressão (CAVALCANTE et. al (2017, p. 8).

Diante disso, as mulheres são desrespeitadas e muitas vezes nem percebem a violência que estão enfrentando. Cavalcante et al. (2017, p.1) afirmam que “percebemos nas letras uma figura feminina transformada em objeto sexual, erotizada e submissa ao homem”. Essa é uma herança do machismo, que se encontra em todos os lugares da sociedade, como pode-se perceber ao longo desse trabalho. Já vimos que o Brasil é um país extremamente machista e que a desigualdade de gênero sempre existiu. Por isso, não é surpreendente que as músicas que fazem sucesso tenham ideologias machistas, pois é

Através do repertório musical que conhecemos a diversidade de letras e autores que disseminam a imagem da mulher nas suas letras, muitas vezes umas histórias que denigre a figura feminina, quando a infere como vagabunda, vadia, piranha, um ser facilmente, manipulada, indigna de respeito, propagando muitas vezes a cultura do estupro individual e coletivo, por a mulher representar apenas o desejo do sexo banalizado (CAVALCANTE et. al (2017, p. 8).

As músicas são escritas, em sua maioria, por homens, os quais colocam as mulheres em uma situação desrespeitosa, as definem como pessoas propícias à manipulação, como objetos sexuais ou como seres submissos aos homens, que devem fazer tudo que o homem mandar. Como citado anteriormente, muitas vezes as mulheres acabam divulgando as músicas e propagando o machismo, por não perceberem que aquelas músicas tidas como “românticas” são, na verdade, meios de demonstrar que a sociedade ainda enxerga as mulheres como seres inferiores. Nesse contexto,

A imagem da mulher nesse universo branco e hetero são cada vez mais desbotadas, muitas vezes ocultas, expostas à margem social. É um movimento de luta com avanços e retrocessos, porém, sem haver derrotas, é a construção

das características que fundamenta as identidades assumidas pelas mulheres independentemente da opção sexual. (CAVALCANTE et. al., 2017, p.10).

Em outras palavras, ao verem as mulheres conquistando seu direito de expressão, tornando-se empoderadas, muitos homens machistas passaram a representar o feminino nas músicas com uma conotação negativa, visando silenciar o papel feminino na sociedade. Mediante a isto, vê-se diversas possibilidades de reconhecer os discursos machistas nas práticas sociais. Isso é bastante problemático e estimula processos de análise, como é apresentado no presente trabalho, após os pressupostos teórico-metodológicos da ACD.

3. PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

Este trabalho procura analisar músicas com teor machista com base na Análise Crítica do Discurso (ACD). Por essa razão, é cabe uma reflexão sobre os pressupostos dessa área crescente nos estudos da linguagem. ACD surgiu em 1990 e, de acordo com Pedrosa (2005, p.36), “um marco para o estabelecimento dessa nova corrente na Lingüística foi a publicação da revista de Van Dijk, “Discourse and Society”, em 1990. Entretanto, é importante acrescentar publicações anteriores, como os livros: “Language

and power”, de Norman Fairclough, em 1989; “Language, power and ideology”, de Ruth Wodak, em 1989; e a obra de Teun van Dijk sobre racismo, “Prejudice in discourse”, em 1984”. Vale ressaltar que, ao se tratar de ACD, muitos pesquisadores apontam Fairclough como um autor que contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento dessa corrente.

A esse respeito, Santos et al. (2015, p.56) afirma que

A ACD é uma abordagem teórico-metodológica que vê o discurso como uma prática social, através da qual as pessoas podem agir sobre o mundo e sobre os outros. Nesse sentido, existe na ACD uma preocupação em descobrir, revelar e divulgar aquilo que está implícito, rejeitando a “naturalização” dos processos sociais, permitindo que as ideologias subjacentes ao discurso, bem como relações de dominação instituídas por elas, sejam reveladas.

Assim, a ACD busca analisar discursos, revelando ideologias que muitas vezes são restritas ao plano implícito. Sobre isso, Pedrosa e Santos (2012, p.198) salientam que “Ela se apresenta como um campo tanto de pesquisa quanto de ensino e utilizada amplamente pelas ciências sociais e humanas. Tem também fundamentado o ensino crítico da linguagem em níveis

os mais variados, principalmente no ensino superior”. Levando isso em consideração, a ACD é de grande relevância para este estudo, que tem como objetivo mostrar que as canções com discursos machistas são naturalizadas e propagadas, isso porque são romantizadas, tanto pelos artistas quanto pelo público consumidor desse estilo musical.

3.1. A Análise Crítica do Discurso

Antes de iniciar a análise das músicas é relevante compreender alguns conceitos que são utilizados na ACD. Para Silva e Trindade (2020, p.5), “A organização de uma sociedade é permeada por práticas sociais, que nada mais são que elementos instáveis de fazer algo, e no seu interior são constituídas pelas práticas do discursivas que se moldam e influenciam reciprocamente.” O discurso é um elemento relevante na ACD, uma vez que, conforme explica Fairclough (2008, p. 90-91),

Ao usar o termo ‘discurso’, proponho considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre

os outros, como também um modo de representação. [...] Segundo, implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como efeito da primeira. [...] O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo constituindo e construindo o mundo em significado.

Em outras palavras, através do discurso, os sujeitos agem uma sobre as outras. Nos discursos pode-se perceber a realidade em que cada sujeito está imerso no tempo e no espaço. Nessa perspectiva, Silva e Trindade (2020, p. 5) entendem que “Foucault (2014) considera o discurso como um elemento constitutivo. Assim, a linguagem é concebida através das práticas discursivas como uma oferta de construir, moldar, restringir e transformar uma sociedade, conseqüentemente, os laços sociais”. Com isso, não é possível que ocorra uma separação entre discurso e prática social.

Compreende-se, ainda, que os discursos são repletos de ideologias, que podem criar situações de desigualdade entre os sujeitos, a exemplo do que ocorre no discurso machista. Nele, as mulheres são sempre colocadas numa posição inferior, o que é justificado com discursos misóginos. Geralmente, os discursos

são produzidos por sujeitos detentores de poder, como as pessoas que não estão em um grupo minoritário, e isso é perceptível na violência de gênero. Segundo Silva et al. (2020, p. 9), “o discurso significa poder, sendo perigoso à medida que serve para manutenção de interesses particulares, conseqüentemente, reverberando generalizações e discriminações de outras realidades sociais”. O discurso machista tem relação com o poder que o homem acredita exercer sobre a mulher.

Em decorrência dessa realidade, a desigualdade de gênero aumenta consideravelmente, visto que o homem, ao se achar dono da mulher, acaba cometendo uma série de violência contra ela, discriminando-a e desrespeitando-a. Nessa linha de pensamento, Wokad (2004, p.225) pontua que a ACD “almeja investigar criticamente como a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada, e assim por diante, através do uso da linguagem (ou no discurso)”. Com essa corrente, é possível identificar, por meio dos discursos ditos, a desigualdade presente na sociedade, e, ao identifica-los, pode-se buscar meios de redução dessa desigualdade.

Como destacado anteriormente, o discurso machista interfere na vida dos sujeitos, em especial das mulheres, levando-as, muitas vezes, a reproduzir o que escutam e acreditar numa verdade absoluta. Para Fairclough (2019), “o discurso colabora na construção de identidades sociais, posições de sujeitos, relações sociais e sistemas de conhecimentos e crenças”. Todo discurso é

ideológico, pois existem intenções por trás de cada palavra. Nesse sentido, Santos et al (2015, p. 61) destacam que

O discurso enquanto prática social é influenciado pelas ideologias existentes no contexto, sendo capaz de representar hegemonias ideológicas, políticas, econômicas etc. Por ideologia, Fairclough (2008) entende que são construções da realidade, significados próprios do mundo físico, das relações sociais, das identidades sociais, que guiam as práticas discursivas e contribuem para a produção, reposição e/ou transformação das relações de dominação.

As ideologias são questões que possibilitam a observação de elementos como a dominação. As pessoas reproduzem seus discursos a partir da relação com outros sujeitos. Diante disso, as pessoas não nascem machistas, elas elaboram e reproduzem discursos machistas após terem contato com sujeitos que propagam essa ideologia, a qual busca dar continuidade à hegemonia nos discursos. Nesse interim,

Hegemonia é uma liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das

classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcialmente e temporariamente, como um ‘equilíbrio instável’. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas. A luta hegemônica localiza-se em uma rente ampla, que inclui as instituições da sociedade civil (educação, sindicatos, família), com possível desigualdade entre diferentes níveis e domínio (FAIRCLOUGH, 2008, p.122)

Em outras palavras, hegemonia é a liderança que um grupo exerce sobre outros grupos minoritários e pode ocorrer em todos os lugares. Essa é uma forma de manter a dominação de uns sujeitos sobre outros a partir de ideologias específicas. Resende e Ramalho (2019, p.44) salientam que “O conceito de hegemonia implica o desenvolvimento – em vários domínios da sociedade civil (como o trabalho, a educação, as atividades de lazer) – de

práticas que naturalizam relações ideológicas específicas e que são, na sua maioria, práticas discursivas.”. Com a hegemonia, percebe-se que a ideologia tem um grande papel no processo de dominação. Outro conceito importante na ACD e que tem relação direta com a hegemonia é o poder. Para definir poder, recorre-se, aqui, à visão de Foucault (2014, p. 9-10), para o qual

[...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas e dominação, mas porque, pelo que se luta, o poder no qual nós queremos apoderar.

Dessa maneira, o poder está presente no discurso, o que acaba intensificando as discriminações e as desigualdades. No discurso machista, o discurso é atravessado pelo poder e os sujeitos machistas, ou que reproduzem o machismo, são os possuidores desse poder em determinadas situações histórico-sociais.

A ACD busca desvendar as hegemonias ideológicas que estão presentes nos discursos e são compartilhadas pelos sujeitos. Através da ACD, é possível analisar discursos ideológicos que causam polêmicas na sociedade. Para Santos et al. (2015, p.59), “o discurso daqueles que se encontram no poder é analisado na ACD, pois são eles que geralmente são responsáveis pela manutenção das desigualdades ou possuem os meios para mudar de fato a situação”. A partir disso, considera-se a ACD busca investigar os discursos, apresentando as possíveis raízes ideológicas de cada um, além de expor as ideias que são transmitidas e as reais finalidades discursivas produzidas pelo sujeito, mesmo que estas estejam presentes apenas no plano implícito.

3.2. O *corpus* da pesquisa

A partir do que foi citado até este momento, a análise, apresentada a posteriori, toma como materialidades discursivas as músicas “Propaganda”, de Jorge e Mateus; e “Ciumento Eu”, de Henrique e Diego, com participação de Matheus e Kauan, buscando analisar nelas o machismo reinante e o machismo velado propagados de forma implícita e romantizada.

Os processos analíticos estão baseados nas teorias da ACD, que foi abordada no decorrer desta seção do trabalho, buscando base, também, na fundamentação teórica sobre machismo. A seguir, apresentam-se as letras das músicas a serem analisadas na seção posterior.

PROPAGANDA – Jorge e Mateus

Ela queima o arroz
Quebra copo na pia
Tropeça no sofá, machuca o dedinho
E a culpa ainda é minha

Ela ronca demais
Mancha às minhas camisas
Dá até medo de olhar
Quando ela ‘tá naqueles dias

É isso que eu falo com os outros
Mas você sabe que o esquema é outro
Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho

‘Tá doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor
É pavor, é pavor

‘Tá doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor
É pavor, é minha cuido mesmo, pronto e acabou

CIUMENTO EU – Henrique e Diego ft. Matheus e Kauan

E tá pra nascer
Alguém mais cuidadoso e apaixonado do que eu

Ciumento eu
E o que é que eu vou fazer
Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu?
Ciumento eu

Melhor falar baixinho, senão vão te roubar de mim!

Ciúme não
Excesso de cuidado
Repara não
Se eu não saio do seu lado
Tem uma câmera no canto do seu quarto
Um gravador de som dentro do carro
E não me leve a mal
Se eu destravar seu celular com sua digital

Eu não sei dividir o doce
Ninguém entende o meu descontrole
Eu sou assim não é de hoje
É tudo por amor

E tá pra nascer
Alguém mais cuidadoso e apaixonado do que eu
Ciumento eu

Melhor falar baixinho, senão vão te roubar de mim!
Melhor falar baixinho, senão vão te roubar...

4. O CONTEÚDO MACHISTA EM MÚSICAS SERTANEJAS ROMANTIZADAS

Como foi apresentado no decorrer desse trabalho, o machismo está presente na sociedade e, de acordo com Tenório (2019), é possível percebê-lo em vários contextos e ocasiões. O machismo pode se apresentar tanto de modo implícito, quando os sujeitos acabam não percebendo que o machismo está presente, como explicitamente, quando ele existe, mas acaba sendo naturalizado por se tratar de algo que está impregnado na sociedade.

Levando isso em consideração, as músicas Propaganda, de Jorge e Mateus, e Ciumento Eu, de Henrique e Diego, com participação de Matheus e Kauan, são analisadas, pois contêm ideologias machistas. Como afirmou Cavalcante et. al (2017), as músicas são grandes propagadoras do machismo, visto que, muitas vezes, colocam as mulheres em um papel de submissão, no qual precisam fazer a vontade do homem, além de serem desvalorizadas. Isso tudo é abordado de naturalmente, pois as pessoas se envolvem com o ritmo das músicas e deixam de perceber que as letras são machistas.

As análises buscam desvendar o machismo presente nas músicas mencionadas, tanto o machismo reinante quanto o machismo velado, tendo como base teórica metodológica a ACD, a qual, como já citado por Santos et. al (2015), é uma corrente

em que se pode revelar sentidos implícitos. Além disso, a ACD apresenta conceitos como poder, ideologia e hegemonia, que são de grande relevância para compreender e analisar discursos, inclusive os discursos machistas.

4.1. Machismo reinante

O machismo reinante ocorre quando o homem acredita ser detentor de poder sobre a mulher. Saffioti (1987) afirma que, desde muito cedo, as mulheres são ensinadas a fazer serviços domésticos, como se isso fosse apenas obrigação delas. Para o mesmo autor, as mulheres são treinadas para chegar cada vez mais perto da perfeição, uma vez que a sociedade delimita quais são os deveres da mulher e quais são os dos homens, porém as atividades domésticas são exclusivas delas. Nos dois primeiros versos da música Propaganda, pode-se perceber tal pensamento:

Ela queima o arroz
Quebra copo na pia

Vê-se que o trecho destacado apresenta a mulher como dona de casa, aquela que cozinha e lava a louça, o que remete ao dizer de Saffioti (1987), para o qual tem sido transmitida a ideia de que a mulher precisa saber fazer as atividades domésticas. Se elas desempenham mal as funções de dona de casa, não são boas para terem um relacionamento, já que o papel a mulher é

restrito ao plano doméstico. A canção acaba desconsiderando que as mulheres podem exercer outras funções na sociedade e que os deveres citados na música não devem ser apenas exercidos por sujeitos do sexo feminino. Pode-se perceber essa problemática também no verso:

Mancha as minhas camisas

Há, assim, uma continuidade do discurso machista, atribuindo à mulher atividades domésticas como algo que ela deve fazer, levando ao entendimento de que toda mulher deve saber executar essas atividades; caso o contrário, elas não são consideradas adequadas para a sociedade, que é predominantemente machista. Em outras palavras, os três versos apresentados transmitem a ideia de que “ser dona de casa” – saber executar todas as tarefas domésticas, é requisito para que uma mulher consiga se relacionar. Tal pensamento está bastante presente na sociedade e é reproduzido na forma como as meninas são criadas.

Muitas vezes, as meninas são questionadas se sabe cozinhar e, quando a resposta é sim, já recebem a resposta de que “já pode casar”. Assim, na sociedade atual, mesmo com tantos avanços em relação ao papel da mulher, os sujeitos continuam relacionando o trabalho doméstico ao sexo feminino. Isso é algo cultural, que sempre existiu na sociedade e caracteriza-se como marca do patriarcado.

Além disso, como já citado anteriormente neste trabalho, a mulher é vista como alguém que já nasce delicada, que deve ser sempre gentil e se mostrar comportada em qualquer situação, até mesmo naquelas em que não se sintam confortáveis. No decorrer da música Propaganda, é possível perceber que se expressa a ideia patriarcal, dando a entender que se a mulher não tiver essas “qualidades”, não é considerada boa, visto que a mulher deve ser praticamente sem defeitos e não pode ter momentos de estresse, como se observa nos versos a seguir:

Dá até medo de olhar
Quando ela “tá” naqueles dias

Nos versos acima, nota-se que é apresentada a ideia de que pessoas do sexo feminino devem ser sempre seres pacíficas, não podem apresentar raiva ou estresse, e serem sempre carinhosas. Isso decorre de uma tradição na qual desde cedo, assim como a ideia de que os trabalhos domésticos devem ser executados por mulheres, as meninas aprendem que devem ficar mais quietas e que não podem expressar muitas vezes o que estão sentindo para não parecerem rudes ou ignorantes. Por outro lado, como Palmeiras (2021) destaca, o homem é criado para ser “macho”, para assumir uma postura de bravo e autoritário desde muito cedo.

Nesse sentido, pode-se perceber um paradoxo: de um lado, as mulheres devem ser sempre gentis, caso contrário são consideradas mal-educadas e ignorantes; por outro, os homens

podem e devem ser ignorantes, uma vez que se não forem assim não são considerados homens. Esse tipo de criação acaba justificando o machismo, pois os homens foram ensinados que é normal que eles assumam uma postura agressiva em relação às mulheres. Por essa razão, as mulheres não podem assumir comportamento semelhante; pelo contrário, elas devem ser sempre obedientes e não podem mostrar como estão se sentindo ou o que pensam, para que, assim, não irrite os homens.

Por diversas vezes, a violência contra a mulher é explicada por esses motivos. Os homens alegam que as mulheres não realizaram as atividades domésticas ou que falaram de forma rude com eles. Esses fatos acabam se tornando desculpas para a prática da violência, e a sociedade, na maioria das vezes, valida esse pensamento. Não são raras as vezes em que se menciona, em diversos contextos, que determinada mulher sofreu agressão, mas que isso aconteceu apenas porque ela não era uma boa dona de casa, porque não realizava atividades domésticas do jeito que o marido gosta ou, ainda, que falava demais e queria opinar em tudo. Dessa maneira, para a sociedade, as mulheres que não possuem essas qualidades podem ser violentadas pelos seus companheiros, propagando o machismo.

Outro ponto que se destaca neste trabalho é o homem crer possuir poder sobre a mulher. A posse é uma das características presentes no machismo. Os discursos machistas são marcados pelo patriarcado e, ao continuar observando a música Propaganda,

pode-se notar que essa questão é fortemente marcada, como se tem a seguir:

Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho
é minha cuida mesmo, pronto e acabou

Nesses versos, é possível notar que o homem diz que a mulher é dele e que não vai deixar nenhum outro homem se aproximar dela. Utiliza-se o pronome possessivo “minha” para destacar que a mulher é do homem, que ele é dono dela, como se houvesse uma relação entre o possuidor e o objeto. Como entende Palmeira (2020), no machismo a mulher é tida como um ser que é dominado por um homem, o qual detém direito total sobre a vida da companheira. São os homens que, na maior parte das vezes, tomam decisões pelas mulheres. No machismo, a mulher não tem direito à opinião, pois o homem é o provedor e ele quem dita as ordens. Além disso, em um dos versos destacados apresenta-se a ideia de que deve o homem deve cuidar da sua mulher/posse “pra malando não crescer o olho”, ou seja, para que outro não “roube” o que é seu. Novamente, nota-se a ideia de posse, em que a mulher é tratada como um objeto que pode ser conquistado ou roubado.

Ainda em relação aos versos apresentados anteriormente, percebe-se que o machismo está presente na disseminação do poder do homem para com a mulher, tendo forte influência do machismo – que se revela como reinante. Santos et. al (2020) afirma que discurso é poder e é produzido como forma de

discriminação e inferiorização dos que não detêm uma posição privilegiada na sociedade. Vê-se esse conceito de posse, também, em versos na música Ciumento Eu:

Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu?
Melhor falar baixinho, senão vão te roubar de mim!

Percebe-se que, assim como na música Propaganda, nos versos elencados da música Ciumento Eu, utiliza-se um pronome possessivo. Nesse caso, o pronome “meu” expressa ideia de posse, de dominação sobre a mulher, também transmitindo uma ideia de que a mulher é sua propriedade, um objeto que tem dono. Somado a isso, o sujeito homem continua alegando que não vai deixar ninguém “roubar” a mulher dele, reafirmando a ideia de que a mulher é taxada como um objeto que alguém pode pegar de outra pessoa. Para que isso não ocorra, é necessário que alguém, nesse caso um homem, cuide dela. Assim, observa-se, nesses versos, que a mulher é tida como um ser vulnerável, que deve ter um “dono” para protegê-la.

Minnayo (2005) assinala que isso é resultado de uma sociedade patriarcal, na qual o homem deve exercer um papel superior a mulher. O homem que toma as decisões, inclusive decisões que deveriam ser tomadas pelas mulheres, já que se referem a assuntos que muitas vezes afetam diretamente a vida delas. O patriarcado justifica o discurso machista. Por isso é relevante analisar essas questões que são naturalizadas

pela sociedade e, como Wokad (2004) considera, é importante investigar criticamente esses discursos que possibilitam que a sociedade seja misógina e desigual, isso porque ao propagarem o machismo as pessoas estão aumentando a cada dia a desigualdade de gênero.

As considerações construídas até este momento destacam que a questão do machismo na sociedade é complexa e torna esse preconceito de gênero reinante, pois é comum que seja ensinado desde cedo a mulher a se comportar como submissa a uma voz autoritária e egoísta de um outro sujeito, este sendo do sexo masculino. De acordo com Trindade (2020), a sociedade é moldada por práticas sociais que influenciam os pensamentos dos sujeitos. Na ACD, as práticas sociais estão diretamente relacionadas com os discursos, abrindo espaço para diferentes discussões. Além desse tipo de machismo – o reinante, é notório que nas músicas analisadas que o machismo também é velado, como vê-se a seguir.

4.2. Machismo velado

Na discussão anterior, entendeu-se que o machismo existe e é justificado pela forma como as pessoas são ensinadas e criadas. Percebeu-se, ainda, que a sociedade naturaliza o machismo, mesmo que ele seja produzido tão explicitamente. Este espaço de discussão dedica-se ao machismo velado, que se encontra em outros trechos das músicas selecionadas para a análise. Como

citado no aparato teórico do trabalho, o machismo velado é aquele em que o preconceito se dá de maneira implícita, muitas vezes fazendo com que pareça uma forma de cuidado e carinho. Isso está marcado nas músicas, em especial nas que foram selecionadas para a análise. Na música Propaganda, após ser apresentada uma sequência de machismo reinante, diz-se que:

“Tá” doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor
É pavor, é pavor

Ao analisar esses versos, pode-se perceber que primeiro se diz que não vai fazer propaganda da mulher. Desse modo, já se vê uma ideia de mulher como objeto, pois, quando se pensa em propaganda, logo relaciona-se a algum produto que esteja à venda. Para que isso ocorra, apresenta-se uma sequência de qualidades do produto, ou seja, faz-se uma propaganda. Em outras palavras, há uma objetificação da mulher, colocando-a na mesma posição que um produto que pode ser comercializado. Em seguida, afirma-se que todas as adjetivações negativas produzidas acerca da mulher foram construídas de modo proposital, para que não corresse o risco de outros homens cobiçarem a mulher e colocar em risco a relação. Com isso, existe uma romantização de tudo de ruim que foi dito. É dessa forma que o machismo é propagado. Ao ouvirem discursos machistas e, logo em seguida, um “eu te amo”,

“é cuidado”, “foi por amor”, as mulheres acabam desconsiderando que as situações nas quais elas se encontram são completamente misóginas.

Ao lidar com esses discursos por meio de músicas de sucesso na internet e em outros veículos, as mulheres começam a achar normal que o homem fale mal dela como uma falsa proteção velada no medo de perdê-la. Por essas e outras, o machismo vai se propagando em tentativas de produzir um conteúdo romântico, com demonstração de amor, quando na verdade a predominância é do machismo, resultado de anos de uma sociedade que coloca a mulher como propriedade do homem.

Na música Ciumento Eu, o machismo velado pode ser encontrado praticamente em toda a letra. Nos versos a seguir o caráter machista é velado em dois termos específicos:

E tá pra nascer
Alguém mais cuidadoso e apaixonado do que eu

Nota-se que o trecho em tela caracteriza o homem como cuidadoso e apaixonado. Esses adjetivos servem como justificativa para uma série de ações machistas descritas no decorrer da música. Nessa perspectiva, o machismo fica velado em meio à romantização. Ao estabelecer esse tipo de atitude pelo discurso musical, as mulheres, quando possuem insuficiente posicionamento crítico, acabam acreditando no amor em meio a práticas machistas, assim como prega a letra de uma música sertaneja.

Além dessa questão, há uma tentativa de fazer a mulher acreditar que o homem é a pessoa mais carinhosa do mundo e que, caso o deixe, não vai encontrar alguém que a ame da mesma forma. Pode-se afirmar que o homem tenta apresentar uma imagem de um parceiro ideal e que tudo que ele faz é justificável pelo amor que ele sente, pois há apenas um cuidando de quem ama. Observa-se, ainda, que uma das formas de expressar o machismo é o ciúme, que tem relação direta com a posse. Por achar que a mulher é sua propriedade, o homem cria, muitas vezes, um cuidado excessivo sobre ela e a coloca em situações desagradáveis e constrangedoras.

No decorrer da música Ciumento Eu é relatado um exemplo de ciúme, como se pode identificar versos a seguir:

Ciumento eu
E o que é que eu vou fazer
Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu?

Primeiro o homem diz não ser ciumento e, depois, afirma que deve cuidar do que é “dele”. Com isso, novamente encontra-se uma colocação da mulher como propriedade, como objeto que tem dono. Conforme afirma Gonzalez (2014), o machismo apresenta a mulher como alguém que não pode tomar suas próprias decisões, como alguém que precisa de outra pessoa para protegê-la por ser considerada e julgada como frágil. Dessa maneira, acaba-se velando a questão do ciúme e da posse como atos de amor.

Em diversos casos, as mulheres, ao assumirem relacionamentos, acabam se afastando de amizades e param de fazer coisas que gostam porque o companheiro alega que não faz bem para ela, e que isso é cuidado e proteção, visto que ele sabe o que é melhor para ela por amá-la. Essas práticas, que são absolutamente comuns nos dias atuais, é reflexo de uma sociedade patriarcal e o resultado disso é essa propagação e naturalização do machismo em todos os lugares, inclusive nas músicas, como se vem demonstrando. Na música Ciumento Eu, o compositor continua mencionando o ciúme e a posse de uma forma romantizada, como é evidente nos versos a seguir:

Ciúme não
Excesso de cuidado
Repara não
Se eu não saio do seu lado

O homem continua afirmando não ter ciúme, que o que tem é amor e cuidado e, ainda, afirma que não vai sair do lado na mulher. Em outras palavras, ele é possessivo e não consegue deixar a mulher sozinha por achar que outro pode roubá-la. A ideia de poder e posse sobre a mulher continua sendo apresentada de uma maneira romântica, para que ocorra a naturalização de relacionamentos abusivos. No decorrer da música é possível notar que atitudes machistas e até mesmo invasivas e criminosas são citadas de uma forma natural e romantizada, como:

Tem uma câmera no canto do seu quarto
Um gravador de som dentro do carro

A partir desses versos, fica nítida uma sequência de ações que são naturalizadas, mas que na verdade são exemplos de ações em uma relação abusiva, na qual o homem acaba invadindo a vida da mulher de uma forma agressiva e desrespeitosa. Nos versos acima, o homem assume que colocou câmera no quarto da mulher e um gravador de som no carro, ou seja, ocorre uma invasão de privacidade, isso porque, devido o machismo, o homem se torna cada dia mais possessivo, e essas ações dele são normalizadas pela sociedade. Diante dessa normalização perigosa, ainda se faz, novamente, menção ao machismo velado quando se diz que:

Eu sou assim não é de hoje
É tudo por amor

Nesse contexto, encerra-se a música destacando que o homem sempre agiu com atitudes agressivas, desrespeitosas e, conseqüentemente, machistas, e que tudo o que ele faz ou fala é por amor, naturalizando e romantizando todas as atitudes abusivas que ele teve em sua relação com a mulher. Esse fato faz com que as mulheres acabem achando normal que propagem esse estilo de música, canções estas que costumam ser taxadas como bonitas e estimuladoras de carinho, cuidado e amor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração tudo o que foi apresentado ao longo deste estudo, pode-se afirmar que algumas músicas sertanejas propagam, tanto de forma reinante quanto de modo velado, o machismo na sociedade, isso porque as pessoas se deixam levar pelo ritmo do gênero musical e, outras vezes, pela abordagem romantizada de muitas músicas, naturalizando ideologias machistas.

Além disso, como viu-se, a partir do estudo feito dentro ACD, os discursos machistas são repletos de ideologias que se complementam ou também podem se distanciar. A hegemonia e o poder pregam a necessidade do ensinamento das mulheres para serem submissas aos seus maridos, a visão de que o papel da mulher é apenas o doméstico e que a mulher precisa ter determinadas atitudes apenas por serem mulheres. Dessa forma, a hegemonia e o poder entregues ao homem são frutos de anos de uma sociedade extremamente patriarcal, na qual a mulher não tem direito de fala e não pode expressar suas ideias e sentimentos.

Através das músicas analisadas, é possível comprovar que a mulher tem sido representada como alguém que deve ser uma boa dona de casa e sempre delicada. Somado a isso, é notório que nas músicas analisadas o homem sempre detém o poder sobre a mulher e é ele quem toma as decisões sobre ela, muitas vezes as objetificando e praticando ações extremamente misóginas e criminosas.

Por fim, as músicas sertanejas tentam justificar as atitudes machistas com discursos romantizados, para que as mulheres normalizem esses discursos acreditando que são benéficos e vinculados a uma demonstração de amor. Essas músicas fizeram e ainda fazem muito sucesso no cotidiano e são tidas como românticas. As mulheres acreditam que estão sendo valorizadas, mas, a partir da análise empreendida, percebe-se que elas acabam contribuindo para a propagação da desvalorização do sexp feminino. Consequentemente e infelizmente, essa propagação frutifica inúmeros novos casos de agressão física e psicológica contra as mulheres, principalmente no Brasil, país que ainda tem muito o que avançar no que se refere às políticas públicas de enfrentamento do machismo em diferentes contextos sociais.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Nova Fronteira, 2014.

CAVALCANTE, Fabiana Lopes; PAZ, Maria da Glória. SILVA, Edilania de Paiva; SANTOS, Eliene Maria Sales; OLIVEIRA, Lucemberg Rosa de. Na Trilha Sonora da Vida: a representação das mulheres nas músicas nacionais. In: *Anais do V Seminário Internacional Entrelaçando Sexualidades - 10 anos*, 2017.

COUTO, Márcia Thereza; SCHRAIBER, Lilia Blima. Machismo hoje no Brasil: uma análise de gênero das percepções dos homens e das mulheres. In: VENTURI, Gustavo; GODINHO, Tatau (Orgs.). *Mulheres Brasileiras e Gênero nos Espaços Público e Privado: uma década de mudanças na opinião pública*. 2013, p.47-61.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 40.

GONZALEZ, Débora de Fina. Entre Público, Privado e Político: avanços das mulheres e machismo velado no Brasil. *Cadernos Pesquisas*, v.44, n.151, p 228-247/ jan./mar. 2014.

GUILLAUMIN, Colette; TABEL, Paola; MATHIEU, Nicole-Claude (Orgs.). *O patriarcado desvendado: teorias de três feministas materialistas*. Recife: SOS Corpo, 2014.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Editora Cultrix, 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Laços perigosos entre machismo e violência. *Ciências & Saúde Coletiva*, v. 1, n. 10, p. 18-34, 2005.

OLIVEIRA, Márcio de; MAIO, Eliane Rose. “Você Tentou Fechar as Pernas?” – A Cultura Machista Impregnada nas Práticas Sociais. *Polêm!ca*, v. 16, n.3, p. 01-18, julho, agosto e setembro, 2016.

PALMEIRA, Fábio. *Desigualdade de Gênero: o machismo reinante na sociedade*. Disponível em: <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/direito/desigualdade-genero-machismo-reinante-na-sociedade.htm> Acesso em 23. Ago. 2021.

PEDROSA, Cleide Emília Faye. *Análise Crítica do Discurso: uma proposta para a análise crítica da linguagem*. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística Doutorado. Recife, 2005.

PEDROSA, Cleide Emília Faye; SANTOS, Paulo Sérgio da Silva. Análise Crítica do Discurso e Mídia: estudo das erratas em revistas de divulgação científica e sua (não) aplicabilidade em sala de aula. *Revista do Gelne*, Natal/RN, v. 14 Número Especial; 195-213, 2012.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Elisabeth Cavalcante dos. BISPO, Danielle de Araújo. DOURADO, Débora Paschoal. A Utilização da Teoria Social do Discurso de Fairclough nos Estudos Organizacionais. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, v.4, n.1. jan./mar. 2015.

SILVA, Thiago; TRINDADE, Ana. Materialização da Ideologia: Uma análise crítica acerca da construção do Machismo a partir dos Discursos no Big Brother Brasil 2020. In: *Anais do I CONEIL*, p. 1-12, 2020.

TENÓRIO, Emilly. *Série Assistente Social no Combate ao Preconceito: machismo*. Conselho Federal de Serviço Social (CFSS) *Gestão é de batalhas que se vive a vida* (2017-2020).

WODAK, Ruth. Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, v. 4, n. esp., p. 223-243, 2004.

O QUE A VIDA QUER DA GENTE?

Notas sobre o caráter nobre de Riobaldo

Fábio Galera¹

RESUMO

A reflexão acerca do *caráter* (*ethos*) de Riobaldo, personagem da obra literária *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, impõe questões fundamentais para o nosso tempo em crise, especialmente no que concerne ao *animo* vital, ao espírito que deve governar nossas ações de enfrentamento das adversidades. O contexto da discussão aqui proposta compreende sua *travessia*, como um movimento vital de *autosuperação*.

Palavras-chave: Riobaldo; autosuperação; caráter nobre; vida; procura.

ABSTRACT

Reflection on the *character* (*ethos*), a personage in the literary work *The Devil to Pay in the Backlands*, by Guimarães Rosa, imposes fundamental questions for our time in crisis, especially with regard to the vital spirit, the spirit that should govern our actions to face adversity. The context of the discussion comprises its *passage*, as a vital movement of self-overcoming.

Key words: Riobaldo; self-overcoming; noble character; life; demand.

¹ Doutor e Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ), Mestre em Filosofia (UIFF), licenciado em Letras e em Filosofia, especialista em Literatura Infanto-juvenil (UNESA) e em Educação Especial (UNIRIO). Professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira da Fundação Técnico-Educacional Souza Marques – FTESM, além de coordenar o Curso de Letras na FTESM. Autor do livro *Caminho, Poética, Acontecimento* e coautor dos livros *Convite ao Pensar* e *O Educar Poético*.

INTRODUÇÃO

A travessia de Riobaldo pelo *Grande Sertão* é caracterizada pela busca de si mesmo, num movimento de autossuperação. Em sua narrativa, caracterizada como a narrativa de sua busca, Riobaldo conta a *gã* que o impulsiona e o movimenta em direção à autossuperação da própria vida, que nunca cessa² – diga-se de passagem –, para que ele pudesse assumir uma vida própria, uma vida plenamente realizada, desde si, a partir de si mesma, a partir do seu *ethos*. Na verdade, esse movimento reflete uma busca, melhor, uma *procura* que pode ser estendida a todo homem, todo humano. É por tudo isso que Riobaldo queria entender e desdobrar a *matéria vertente* de sua vida, eis o que é importante: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da *gã* que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder.” (ROSA, 2006, p. 100). As coisas importantes são todas concernentes à vida que nos dirige. Ele queria exatamente entender esse lugar que o constitui propriamente.

No entanto, dispor-se a esta procura, não é para qualquer um. Se quisermos utilizar o vocabulário de Nietzsche, essa é a caracterização de todo homem nobre, grande, livre, criador, que busca sua plenitude, que busca afinar-se e medir-se com a medida mesma da vontade da vida, que se encaminha de si mesma para si mesma, para o caminho de sua própria solidão³. Esse é o homem desperto, quer dizer, acordado, aceso, afinado com a necessidade própria de autossuperação da vida, sintonizado com a necessidade

2 Ver *Da superação de si mesmo*, em NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 110.

3 Ver *Do caminho do criador*, NIETZSCHE, 2018, p. 59.

da *pro-cura* de si. No caso de Riobaldo, sua procura se concretiza na travessia do *Grande Sertão*, desafiado por suas questões íntimas de conquista de coragem, liberdade, temporalidade própria⁴. Tais conquistas se realizam paralelamente ao seu exercício concreto de viver, e, por isso, torna-se inevitável o exercício não menos importante de alcançar a liderança do bando de jagunços, alinhados com a vingança pelo assassinato do chefe Joca Ramiro, pai de Diadorim (ou, Maria Deodorina, seu mais intenso e verdadeiro amor).

Em sua travessia, Riobaldo realiza feitos excelentes, todos associados a sua procura, a procura de si, efetuando o movimento de autorealização, autosuperação da própria vida. Há em sua *autonarrativa*, na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, pelo menos três momentos de autosuperação, marcados pela alteração de seus epítetos, quais sejam os nomes que designam seu momento existencial, sua força vital, em modos distintos, diferenciando-se, que revelam distintos estágios de intensificação e agravamento de seu caráter/*ethos*. É essa a função de um nome: “Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.” (ROSA, 2006, p. 156). Os nomes que Riobaldo dispõe em sua travessia acolhem seus modos de ser. De professor de Zé Bebelo, passa a *jagunço* do bando de Joca Ramiro⁵, e por ser excelente atirador, torna-se *Riobaldo Tatarana*⁶; num segundo movimento existencial, Riobaldo passa

4 Ver a tese *Ser homem no grande sertão: travessia, tempo, ser*, de Fábio Galera Moreira.

5 É possível apontar o rito de travessia do Rio-de-Janeiro, momento em que Riobaldo conhece Reinaldo como sendo o rito que garante sua passagem a jagunço do bando de Joca Ramiro. Riobaldo não teria permanecido no bando se não houvesse reconhecido a presença do *menino* Reinaldo junto ao bando.

6 Cf. “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro cerzidor, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feito?”, ROSA, 2006, pp. 162-163. Há uma observação de Julia Conceição Fonseca Santos, em seu livro *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*, que vai ao encontro do que se

de Tatarana e pactário a *Urutu Branco*⁷, chefe do bando, rebatizado por Zé Bebelo: “Ah: o Urutu Branco: assim é que você devia se chamar...” (ROSA, 2006, p. 338); em seu terceiro movimento existencial de autosuperação, Riobaldo passa de Urutu Branco e chefe de bando de jagunços a Riobaldo narrador, quando conhece o compadre Quelemém e conta sua travessia pela primeira vez⁸. Em sua última viragem, seu caráter acumulado de cerzidor, que furava corpos à bala, passa a cerzidor de estórias, reunindo num tecido uno sua travessia em forma narrativa, bem como juntando em si os seus vários modos de ser. Como ele mesmo já sabia: “Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (ROSA, 2006, p. 110).

Tais denominações coincidem necessariamente com modos distintos de ser de Riobaldo, descritos em momentos específicos da narrativa, em alguns casos elaborados por ritos que descrevem a passagem de um momento para outro no plano narrativo. Identificamos tais momentos de autosuperação como momentos de tornar-se mais radicalmente o que Riobaldo precisava se tornar. Essas transformações parecem revelar um crescimento, uma elaboração, um refinamento e elevação das

pretende esboçar acerca de seus momentos de transformação: “O chamar-se Riobaldo Tatarana, corresponde, pois, a um dado momento de sua vida em que ele começa a sair do anonimato e dependente estado de aprendiz de jagunço, para – confirmada a sua excelência de atirador – começar a tomar consciência da sua situação como jagunço, e querer influir nas decisões do bando”, SANTOS, 1971, p. 155.

7 Interessa lembrar o comentário de Julia Conceição a propósito da caracterização de Riobaldo como Urutu Branco: “Temos, portanto, dois nomes guerreiros (Tatarana e Urutu Branco) que se sucedem no tempo, caracterizando uma certa linha de ação e concepção de vida do personagem, denominações estas que se superpõem à denominação duradoura e subjacente de Riobaldo, que se prende às características mantenedoras da sua unidade de caráter, embora a sua diversidade permaneça também como uma marca dele próprio” SANTOS, 1971, p. 157.

8 Cf. “Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira.”, Rosa, 2006, p. 607.

possibilidades do humano, nele, em Riobaldo, apresentando um tipo destacado, até tomar ciência plena de que o que há é o *homem humano*, compreendendo-se como uma travessia⁹ de vida. Riobaldo vai descobrindo, em cada passagem, o acolhimento das forças vitais, o acolhimento de sua própria força, a força que se dispõe para ele, que o qualifica, que o caracteriza em cada passo. Apontamos aqui três momentos, porém, essa é somente uma tentativa de *cerzir* sua trajetória, ou acompanhar o passo de suas transformações num perfil que pretendemos identificar como uma *caminhada para a sua excelência*. Como o próprio Riobaldo percebe, a propósito de transformações fundamentais: “Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2006, p. 109). Portanto, eis a nossa pergunta: nobre seria seu caráter – se o quisermos afinar pelo diapasão de Nietzsche¹⁰?

9 A justa compreensão das formas típicas assumidas por Riobaldo ao longo da travessia, para fazer jus à obra *Grande Sertão: Veredas*, não pode deixar de considerar que as figuras que vão sendo assumidas por Riobaldo (Tatarana, Urutu Branco) compõem suas máscaras, porém não de maneira unívoca e lógica. Veja-se, para tal compreensão, o exercício de “aprender a não ver, no espelho, os traços” (ROSA, 2001, p. 124) que compõem a persona, chegando a, alcançar apenas “o ainda-nem-rostos – quase delineado, apenas, – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal” (ROSA, 2001, p. 127), disponível no conto *O espelho*, de Guimarães Rosa. Tal *emergência* revela apenas que “a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria [...] exigindo o consciente alijamento, despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra” (ROSA, 2001, p. 128).

10 Ver principalmente *O que é nobre*, em NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; ver *Assim falava Zaratustra*; e ainda “Bom e mau”, “bom e ruim”, em NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral*. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARÁTER POÉTICO E *ETHOS*

Para falarmos do *caráter* de um personagem literário, é justo procurar alguma orientação, ainda que inicialmente, a partir das considerações de quem primeiro abordou tal questão na *poesia*, principalmente quando se trata de falar dos personagens de *caráter elevado*, como está suposto ser o caso de Riobaldo. Aristóteles foi o primeiro, primeiríssimo a falar sobre nobreza, excelência, no âmbito da *poiesis mimética*. Para tanto, convém elaborar duas breves notas a propósito da interpretação da *Poética*.

Todas as traduções e interpretações da *Poética* aqui consultadas demonstram uma unanimidade por parte dos tradutores que verteram a obra do grego. Tal concordância se refere à tradução da palavra que determina as espécies de *mimesis*, segundo seu *objeto*: o *caráter (ethos)*. Para a *Poética*, o caráter é um aspecto importantíssimo que distingue as espécies de poesia em função dos homens que são imitados. E caráter, pode-se dizer, fala acerca do que possibilita a individualização e diferenciação dos homens/personagens, é como uma perspectiva, uma abertura de mundo que constitui o personagem, abertura a partir da qual se pode atribuir sentido às suas ações e posteriores qualificações. O caráter seria justamente o lugar de proveniência, o sentido das ações, de onde advém a direção. Parece que é do *ethos* que vem a *gã*, o que dá origem aos tantos atos que realizamos. Caráter é como uma demarcação, um traço, uma forma que cunha o homem, uma abertura tal, é a estrutura ontológica que constitui as ações do homem/personagem e que o torna tal como é¹¹. O

11 Aqui, nossa interpretação adianta uma perspectiva divergente da leitura tradicional da *Poética* de Aristóteles. Aqui, ficará evidenciado adiante, procuramos pensar *caráter* como *ethos*, e *ethos* como o elemento, a estância de realização e autorealização do homem. Ver o posfácio de *Ser e Tempo*, de Emmanuel Carneiro Leão, onde ele aproxima

caráter, segundo Aristóteles, é aquilo que se evidencia quando “as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão”. Assim, seria aquilo que se torna evidente, enquanto inclinação e sentido, quando da manifestação das ações de um personagem, revelando uma propensão, uma tendência, direção. Propensão é inclinação, tendência para um modo de ser. Se por acaso tal propensão, tal inclinação “for boa, é bom o caráter” (ARISTÓTELES, 1984, p. 252), é nobre e elevado, assim o poderemos dizer.

Não podemos esquecer que, conforme nos diz Aristóteles, “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação” (ARISTÓTELES, 1984, p. 242) e não imitam direta e exclusivamente o caráter de um homem, seu *ethos*. Isso porque, no caso da tragédia, a imitação é de “ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 246). Portanto, a imitação do poeta não imita um caráter nem os caracteres de um homem. Assim, o caráter, exclusivamente, não deve ser o fim último e exclusivo, nem da imitação nem de nossa investigação. O que nos importa observar é como as transformações no caráter de Riobaldo possibilitam que este venha a se autorealizar através de suas ações, à medida que o seu caráter cresce e se torna a cada passo mais forte, mais nobre, mais grave, mais certo e seguro de si, ao mesmo tempo mais frágil e mais dócil ao seu próprio destino. De algum modo, o que dissemos acerca de caráter é dito por Aristóteles, porque as personagens não agem “para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (ARISTÓTELES,

ethos e ser: “O ser é, pois, a estância, na palavra de Heráclito, o *ethos*, onde o mistério convoca e atrai o homem”, LEÃO, Emmanuel Carneiro. Posfácio. In: HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 555.

1984, p. 246).¹² Mas adiante ele diz que o caráter “é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado” (ARISTÓTELES, 1984, p. 247). Portanto, caráter e ação estão intimamente relacionados.

Mas o que, afinal, Aristóteles compreende por *caráter* e *ação*? Qual a relação entre o caráter e as ações dos personagens na *Poética*? Que condição o texto da *Poética* nos oferece para pensar o caráter que constitui um personagem, levando-se em conta a nossa situação histórica, situação em que o sujeito e sua subjetividade são o domínio que impera? Será possível hoje fazermos a experiência do que está dito na *Poética* acerca do caráter? Hoje, quando enunciamos a palavra caráter, nos vem de imediato a imagem de uma *substância* do humano, um elemento, um algo que possui ou apresenta *caracteres*, *características*, subjetivas, é claro, e inerentes a tal substância, certamente, pertencentes ao sujeito. Daí, dizemos: *este é um homem de caráter*, pretendendo expressar que alguém tem boas qualidades em sua natureza, em sua substância, em sua alma, demonstrando boas qualidades inerentes; *fulano desde a infância apresenta desvio de caráter*, tem caráter falho, feio, ou seu caráter é mau, ruim, falta-lhe algo em sua substância, falta algo no sujeito; *aquele homem não tem nenhum caráter*, pois suas ações são inadequadas e causam prejuízos às pessoas, o sujeito é inteiramente desprovido de caráter, de virtude. Isto é o que parece dizer Aristóteles na seguinte passagem: “*caráter*, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 246)¹³. A depender do caráter do agente, de sua subjetividade,

12 Diríamos: o personagem age, efetuando ações específicas porque estas provêm exclusivamente da possibilidade aberta por seu *ethos* próprio, construído pela totalidade de sua autorealização. A formulação “assumem caracteres para efetuar certas ações” parece apontar para uma lógica de causa e efeito na composição da obra.

13 Na tradução americana, “By Character I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agentes”, ARISTÓTELES. *The Poetics of Aristotle*. Tradução e

sua mais íntima identidade, segue-se essa ou aquela qualidade. O contrário também serve: a depender das ações do personagem, essa e aquela qualidade inerente ao seu caráter. Tal entendimento geral, imediato, melhor, mediado pela subjetividade, *parece* estar inscrito na própria fala de Aristóteles. Ou estaria apenas em sua tradução? De todo modo, cabe elaborar melhor a compreensão para a noção de caráter.

Segundo a tradução da *Poética*, afirma Aristóteles,

[...] os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (*porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]*), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós [...] (ARISTÓTELES, 1984, p. 242).

Deste modo, temos a imitação, ou, diria, a *mimesis poética* sendo identificada de acordo com o *caráter* dos homens que servem de referência, em consonância com o vício ou a virtude. O *caráter* na *Poética* é aquilo que distingue as espécies de poesias em função das variações do *objeto mimetizado*. Ou seja, dependendo do caráter tipificado (melhor, pior ou semelhante), teremos, por sua vez, um tipo de homem e ações compatíveis com tal caráter, portanto uma espécie de poesia diferente. Há, pois: homens de caráter elevado, grandes, nobres, outros homens de caráter baixo,

notas de S. H. Butcher. 4. ed. Macmillan: London, 1922, p. 25.

outros nem tão nobres, nem tão baixos, mas se assemelham mais a grande maioria. E assim, a poesia será épica, trágica ou cômica por estabelecer o seu objeto mimético a partir de certo nível, a partir de uma escala relativa à *índole*, ou melhor, relativa ao caráter mimetizado. Imprime-se, pois, uma medida ao caráter. Decorre daí a diferenciação na poesia, com respeito ao seu objeto. Há, portanto, diferentes modos de ser homem/personagem, em função do baixo ou elevado caráter, isso “porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças” (ARISTÓTELES, 1984, p. 242), e, conseqüentemente, dele, do caráter, decorrerá ações que conduzam à felicidade ou à infelicidade.

É comum, portanto, encontrarmos nas várias traduções da *Poética* a designação da palavra *caráter* ou denominações correlatas para a palavra grega *ethos*. Contudo, devemos questionar nossa compreensão acerca do termo *caráter* a partir da experiência grega da *poiesis*. Podemos ver as seguintes traduções: na língua alemã, encontramos *Charakter*¹⁴; na inglesa, encontramos *moral character*¹⁵; na hispânica, *carácter*¹⁶; para o latim, *mores, moribus*¹⁷,

14 Ver “Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte”, ARISTÓTELES. Susanne Albers 2018, p. 1, Disponível em: <https://www.susannealbers.de/03philosophie-literatur-AristotelesPoetik.html>.

15 Ver passagem do Capítulo II da *Poética*: “(for moral character mainly answers to these divisions, goodness and badness being the distinguishing marks of moral differences)”, ARISTÓTELES, 1922, p. 11.

16 Ver ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe, por Valentín García Yebra. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1974, p. 131.

17 Ver “(mores enim ferme hos consequuntur solos: nam vitiositate et virtute in moribus differunt omnes)”, ARISTÓTELES, 1974, p. 131, grifo meu. Aqui, ao traduzir a expressão grega *arete ta ethe* (literalmente *virtude ética*), verte-se o adjetivo *ethe* para o substantivo latino *moral, moribus, virtute in moribus*. A escolha tradutória altera significativamente o sentido e mais ainda a experiência a que a palavra remete. Fica, pois, insinuada uma escolha. A propósito desta tradução, vale consultar as importantes considerações de Ronaldo Ferrito, em FERRITO, Ronaldo. *Ética*. In: CASTRO (Org.). *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

moral. Para nós, para a nossa pergunta pelo caráter nobre de Riobaldo, importa tentarmos uma aproximação da experiência grega, experiência originária disso que se diz hoje como *caráter*. Ora encontramos o termo *Charakter*, *caráter moral*, ora *carácter*, ora somente *moral*. A conclusão a que podemos chegar, com base nas escolhas de tradução acima mencionadas, é que estamos diante de uma questão, a propósito da decisão interpretativa presente nestas mesmas traduções. E, ressalte-se que, o que nos importa aqui é o que o nome recebe da experiência grega e não qual palavra será usada para traduzir. Na tradução corrente, algo ficou fora de questão, visto tomarem sempre uma mesma posição interpretativo/tradutória para uma palavra tão enigmática. O nosso enigma está na procura pela experiência grega para o *ethos*¹⁸, que compõe a expressão *arete ta ethe* (a virtude ética).

Estranho, a tradução da palavra não nos causar espécie: por que em todas as traduções da palavra *ethos*, *ethe* e suas variações, a mesma sempre é vertida como *caráter*¹⁹ ou coisa que valha? A tradução não causa estranheza alguma, posto que ela é exemplar,

18 Vale consultar o Dicionário de Poética e Pensamento de Manuel Antônio de Castro, CASTRO, Manuel Antônio de. *Éthos*. In: Dicionário de poética e pensamento. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ethos>>. Acesso em: 7 de abril de 2020.

19 Segundo Heidegger, ao citar uma tradução para a palavra *ethos*, no contexto de sua interpretação da sentença 119 de Heráclito, menciona que traduzir *ethos* por “modo específico” revela uma forma de pensar “bem moderna, psicológica, caracteriológica”, HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica a doutrina heraclítica do logos*. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1998, p. 358. A mesma consideração poderia ser aplicada a sua tradução por *caráter*. Heidegger afirma ainda que, na tradução de uma palavra fundamental, do pensamento ou da poesia, é importante que o tradutor seja fiel a palavra, ainda que procure também certa literalidade: “Se, no entanto, a tradução pretende ser não apenas literal, mas fiel à palavra, é a partir da fidelidade já dominante na unidade da palavra, isto é, na totalidade da sentença, que as palavras devem experimentar sua força de nomeação e junção” HEIDEGGER, 1998, pp. 61-62. Por esse motivo, temos a obrigação de questionar as traduções que são incapazes de portar a força nomeadora de sua origem.

inteiramente adequada ao modo de compreensão contemporânea do que vem a ser o homem como sujeito no interior do pensamento metafísico. Não obstante, nós devemos nos espantar com essa tradução, pois ela não revela sua experiência originária.²⁰ Temos aqui uma indicação de que tal escolha de tradução oculta uma experiência mais originária e radical para a palavra *ethos*. Isto nos coloca diante de uma aproximação do que a palavra *ethos* pretende dizer. Para experimentar o que nos diz *ethos*, não seguiremos o imediatamente esperado: compulsar a *Ética Nicomaqueia*, de Aristóteles, para encontrar um caminho certo e seguro para nossas indagações. Essa decisão repousa numa suspeita, de nos enraizarmos ainda mais numa leitura metafísica da ética, além de nos desviar sobremaneira do propósito prévio da pesquisa. E, afinal, não deve ser atoa que Aristóteles tenha sido chamado de *o corifeu da ética metafísica*²¹. Por isso, saltemos para além e aquém desse fundo, saltemos para o pensamento de Heráclito.

É no fragmento 119 de Heráclito que encontramos uma indicação mais adequada à experiência do *ethos* grego de maneira mais fundamental. O fragmento diz: *Ethos anthropou daimon* A morada do homem é e está no extraordinário. (LEÃO, 2013, p. 132)

Martin Heidegger situa o fragmento 119 de Heráclito “como um dos mais essenciais que [nos] foram legados”. Afirma ainda que ele talvez “só se deixe discutir no final de uma interpretação conclusiva de Heráclito” (HEIDEGGER, 1998, p. 359) – que, obviamente, não tomaremos aqui o seu desenvolvimento. Em

20 Há uma palavra específica para caráter, na língua grega – resta considerar se na época da composição da *Poética* era comum o seu uso. Nosso substantivo *caráter* deriva diretamente do latim *charactĕr* e do grego *charaktĕr* –*ĕros*, CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

21 Cf. “Sócrates, Platão e Aristóteles, os corifeus da ética metafísica”, LEÃO, Emanuel Carneiro. *Filosofia contemporânea*. Teresópolis: Daimon, 2013, p. 126.

sua tradução e interpretação fundamentais, defende que a palavra *ethos* seja vertida por *morada*. Diz Heidegger: “não traduzimos *ethos* por “comportamento moral”, mas por *morada* no sentido de habitar, residir em meio aos entes” (HEIDEGGER, 1998, p. 358). Retenhamos de sua fala apenas o *desafio* de pensar o *ethos* como *morada* do homem, conduzido pela experiência do extraordinário. Isso já será o suficiente por ora.

O personagem Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, parece estar sintonizado com essa mesma perplexidade diante do extraordinário em sua vida, de sua *morada*, de sua abertura, de seu modo próprio de ser, na medida em que pretende pensar suas ações, colocando em questão aquilo que ele se tornou, tal como se tornou. Essa admiração é expressa por ele mesmo na passagem já mencionada que repetiremos:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da *gã* que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (ROSA, 2006, p. 100)

Ele queria entender acerca daquilo que dá origem às suas ações, às ações humanas; ele queria entender a causa, o que move o homem para *fazer tantos atos*. Pretendia compreender e decifrar o essencial da vida, sua força, a *gã* que empurra o homem para tantas ações, o extraordinário que é a vida. Essa *gã* é originada

lá onde se determina e se configura o que estamos procurando compreender como *ethos*, como a morada do homem enquanto morada do extraordinário, no extraordinário. É essa abertura que constitui a morada do homem, o seu habitar enquanto o fazer e agir a partir de *ethos*, desde esse espaço aberto e extraordinário. Esse é o maior *direito*, o seu direito, direito de ser o que já se é, no que se pode ser; seu direito é ser naquilo que é o mais próximo e imediatamente possível de sua humanidade, mais próximo de sua terra, de sua origem: isto é o que constitui suas ações. Vale lembrar que Riobaldo declara, quando da cerimônia do pacto, afirma: “acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2006, p. 420). É dessa sua morada que advém suas ações: a morada do extraordinário.

É por esse motivo que jamais irá bastar a tentativa de elaboração de um modelo conceitual ou parâmetro fixo e exemplar de nobreza ou elevação para as ações humanas. Nem tampouco será possível compreender, nessa dimensão de autorealização existencial, o caráter como uma substância, pois assim ele será como uma coisa que se classifica a partir de leis morais previamente dadas. O que pode se tomar como parâmetro, ainda que permaneça como questão, é a *humanidade do homem como uma travessia extraordinária e desafiadora*. Como afirma Emmanuel Carneiro Leão, a “essência ética de uma ação não está, portanto, na remissão para um valor, mas se deixa concentrar toda no próprio movimento de agir”. Ele completa esta ideia dizendo que “somente na fonte-raiz, o movimento ético pula por si mesmo para fora e brota, emergindo na e da ação” (LEÃO, 2013, pp. 120-121). Assim, realização e autorealização parecem uma única e mesma coisa: o que se faz, o que se é. É a possibilidade da sintonização mesma com essa medida de autorealização do humano, enquanto *travessia* para a autossuperação

de si, comportando, necessariamente, toda a força e o vigor que impõe as *ekstases*²² temporais, isto é, as dimensões de concretização do tempo, pensado existencialmente, é nisto que está a própria revelação da universalidade do *ethos* humano. Isso é o que parece dar-se como modelo ou parâmetro, melhor, como a medida mesma das ações humanas. Reformulando: é na autorealização existencial que encontramos a medida do *ethos*. É possível que a universalidade do *ethos*, presente em cada concretização histórica numa forma específica do humano, do próprio, se dê e se mostre sempre enquanto busca de autorealização de uma destinação histórica.

Portanto, a superioridade do caráter de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, fala tão somente de um movimento de distinção, de agravamento de ânimo, de intensificação e persistência em agir segundo tal abertura, fala de apropriação de *ethos*. Isso é o mesmo que insistir em corresponder a um modo de ser já aberto, o seu próprio modo de ser, já disponível, já disposto enquanto vida, a sua vida. E esse agravamento se dá, se oferece, na medida em que Riobaldo vai conquistando o seu próprio, o seu lugar, o seu elemento de ação, na ação mesma, vai conquistando sua morada, *o que era seu por direito*. Isso que está muito perto e que não se sabe é o próprio *ethos*. *Nosso ethos*, não por que o possuímos. *Nosso*, porque é a partir dele que somos constituídos, e por isso, somos muito mais dele do que ele é nosso.

22 A palavra *ekstase* no vocabulário de Martin Heidegger, especialmente abordado na obra *Ser e Tempo*, corresponde a uma experiência originária com o tempo, apontando para as dimensões temporais específicas: *porvir*, ter sido e atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas breves notas pretendem abrir um caminho de leitura para a obra *Grande Sertão:Veredas*, propondo a interpretação da obra como um tratado *poético* de *ethos*. Nele a medida é estabelecida pelo extraordinário, conquistado pela travessia. Considerando a interpretação do *ethos* como morada, podemos dizer que Riobaldo é a configuração de uma abertura, a configuração de uma ética destacada, nobre, por diversos motivos. O maior deles é a descoberta do seu *ânimo*²³ próprio, seu *ethos*, sua morada, a nobreza do seu *caráter*, com o qual podemos aprender. A esse respeito, pode-se dizer que Riobaldo está afinado com o que está dito no aforismo 287 de Nietzsche, da obra *Além do bem e do mal*, quando este dá uma resposta para a pergunta *o que é nobre?*: “Não são os atos que o apontam [...]. Não são as obras, é a fé que aqui decide [...]: alguma certeza fundamental que a alma nobre tem a respeito de si, algo que não se pode buscar, nem achar, e talvez tampouco perder. *A alma nobre tem reverência por si mesma.*” (NIETZSCHE, 2005, p. 174).

E que fé, que reverência Riobaldo demonstra enquanto narra sua vida? Ele não deposita, certamente, sua fé nem em deus nem no diabo. Em que é que ele deposita sua fé, portanto? Ele afirma, em suas últimas frases: “O diabo não há! É o que eu digo, se for...”. Daí se segue: *se for...*, se o diabo não existe, não há diabo algum. O que há? O que existe? Responde: “Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624). Deste modo, está dito: sua fé é no humano, na travessia do homem humano. A palavra travessia sintetiza tudo o que há, o que existe, o que é a vida humana. E a travessia se dá, existe enquanto a descoberta e a

23 Diadorim fala a Riobaldo: “Você também é animoso...”, ROSA, 2001, p. 123.

conquista do próprio *ethos*. Se há o que venerar e reverenciar é o humano e sua travessia, isso é o que Riobaldo queria entender, a *matéria vertente*. Esse é o desafio de conquista do *ethos*, da morada: “O desafio do homem [consiste] na sua travessia de apropriação do que lhe é próprio (*ethos*) nas possibilidades de realização do ser; isto é, só o homem deve *aprender* a ser aquilo que ele é e não é sempre de novo, a cada época e nova conjuntura de sua existência” (FERRITO, 2014, p. 88). Esse o desafio e a certeza, a fé e a procura pela humanidade do humano, pelo *ethos*. Assim, o desafio para nós hoje, em nossa conjuntura, aparece como convocação à autorealização e à reverência do humano. Estamos sempre sendo convocados para a autossuperação do humano: a *travessia da gente*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles*. São Paulo: Abril, 1984.

_____. *Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe, por Valentín García Yebra. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1974.

_____. *The Poetics of Aristotle*. Tradução e notas de S. H. Butcher. 4. ed. Macmillan: London, 1922.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Éthos*. In: *Dicionário de poética e pensamento*. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ethos>>. Acesso em: 27 de abril de 2020.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FERRITO, Ronaldo. *Ética*. In: CASTRO, Manuel (Org.). *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HEIDEGGER, Martin. Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica a doutrina heraclítica do logos. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1998

LEÃO, Emanuel Carneiro. *Filosofia contemporânea*. Teresópolis: Daimon, 2013

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. e. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 555.

MOREIRA, Fábio Galera. *Ser homem no grande sertão*: travessia, tempo, ser. Tese (Doutorado em Letras - Poética) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Genealogia da Moral*. 1. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. O espelho. In: *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2001.

_____. *The Devil to Pay in the Backlands*. Tradução de James L. Taylor & Harriet de Onís. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

EPONINA, O PRIMEIRO ROMANCE MARANHENSE

Antonia Pereira de Souza¹

RESUMO

Nossa pesquisa, em jornais, constatou que o romance maranhense nasceu em 1845, portanto 22 anos antes, considerando os estudos de Martins (2009); e 25 anos, em relação a Carvalho (1912). São muitos anos, considerando que, de acordo com Barbosa Lima Sobrinho (1960, p. 15), a História da Literatura Brasileira teria seu tempo ampliado em “pelo menos 10 anos, se se escrevesse tomando para referência os jornais e não os livros. A publicação de romances no Maranhão começou, em 1845, no *Jornal de Instrução e Recreio*, com *Eponina* (romance original), do maranhense Augusto Frederico Colin, dia 4 de novembro, no corpo do jornal, preenchendo as páginas de 164 a 167, do exemplar 21. Mesmo ocupando apenas quatro páginas do periódico, *Eponina* apareceu nomeado como romance, então pertence a esse gênero. O que seria um romance para Augusto Frederico Colin? Com base em sua obra, inferimos que é uma narrativa, com acontecimentos em lugares variados, personagens diversificadas, que versa sobre amor, aspectos do dia-a-dia, como ir à igreja, namorar, trocar cartas, observar a paisagem, no caso, a urbana; discutia também questões mais sérias inerentes à sociedade brasileira da época, porque surgiram no romance, por exemplo, os temas: imigração portuguesa; casamento por obrigação; migração para a Corte Brasileira, representada pelo

1 Doutora em Letras: Literatura e Cultura (2017), pela Universidade Federal da Paraíba. cursou Mestrado em Letras: Estudos Literários (2010), na Universidade Federal do Piauí). É autora do livro *O fantástico no romance Não verás pais nenhum* (2018).

jovem Bruno Tavares, que veio de São Paulo para Rio de Janeiro, em busca de oportunidades; há referência também à guerra no Rio Grande do Sul. O objetivo deste artigo é analisar a representação das questões políticas, sociais e culturais, no romance *Eponina*, de Augusto Frederico Colin, além do modo como esse escrito circulou no *Jornal de Instrução e Recreio*. Trata-se de uma pesquisa em fonte primária, visto que foram utilizados jornais; bem como bibliográfica, uma vez que pesquisamos também em livros, revistas, teses, dissertações e artigos; envolvendo os procedimentos qualitativos e crítico-analítico. O aporte teórico é baseado nos estudos de Chartier; Cavallo, 1998; Bakhtin, 2014; Del Priore, 2010; Araújo, 2006; Carvalho, 1912.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Literatura Maranhense nos jornais; História da Literatura; Romance *Eponina*.

ABSTRACT

Our research, in newspapers, found that the Maranhão novel was born in 1845, therefore 22 years before, considering the studies of Martins (2009); and 25 years, in relation to Carvalho (1912). That's many years, considering that, according to Barbosa Lima Sobrinho (1960, p. 15), the History of Brazilian Literature would have its time extended by "at least 10 years, if it were written taking newspapers as reference and not books. The publication of novels in Maranhão began, in 1845, in the *Jornal de Instrução e Recreio*, with *Eponina* (original novel), by Augusto Frederico Colin, from Maranhão, on November 4, in the body of the newspaper, filling pages 164 to 167, of the issue 21. Even occupying only four pages of the journal, *Eponina* appeared named as a novel, so it belongs to that genre. What would a novel be for Augusto Frederico Colin? Based on his work, we infer that it is a narrative, with events in different places, different characters, that deals with love, aspects of day-to-day life, such as going to church, dating, exchanging letters, observing the landscape, in this case, the urban; it also discussed more serious issues inherent to Brazilian society at the time, because they appeared in the novel, for example, the themes: Portuguese immigration; marriage by obligation; migration to the Brazilian Court,

represented by the young Bruno Tavares, who came from São Paulo to Rio de Janeiro, in search of opportunities; there is also reference to the war in Rio Grande do Sul. The purpose of this article is to analyze the representation of political, social and cultural issues in the novel *Eponina*, by Augusto Frederico Colin, in addition to the way this writing circulated in the *Jornal de Instrução e Recreio*. This is a primary source research, since newspapers were used; as well as bibliography, since we also researched in books, magazines, theses, dissertations and articles; involving qualitative and critical-analytical procedures. The theoretical contribution is based on Chartier's studies; Carvalho, 1998; Bakhtin, 2014; Del Priore, 2010; Araújo, 2006; Carvalho, 1912.

Keywords: Brazilian Literature; Literature from Maranhão in the newspapers; History of Literature; Romance *Eponina*.

INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ALVORECER DO ROMANCE MARANHENSE

Nossa pesquisa, em jornais, constatou que o romance maranhense nasceu em 1845, portanto 22 anos antes, considerando os estudos de Martins (2009); e 25 anos, em relação a Carvalho (1912). São muitos anos, considerando que, de acordo com Barbosa Lima Sobrinho (1960, p. 15), a História da Literatura Brasileira teria seu tempo ampliado em “pelo menos 10 anos, se se escrevesse tomando para referência os jornais e não os livros”. Observemos nos dois parágrafos seguintes as considerações Carvalho (1912) e Martins (2009) acerca do romance no Maranhão. Posteriormente, encontram-se nossas descobertas.

De acordo com Carvalho (2012), o romance maranhense começou em 1870, no Segundo Ciclo da Literatura Maranhense (1868-1894), com a obra *Um estudo de temperamentos*, de Celso Magalhães (1849-1879), maranhense de Penalva. Nessa obra, o autor descreveu “tipos, usos e costumes do interior [Viana]”; semelhante à forma como Aluísio Azevedo apresentou São Luís, onze anos depois, em *O Mulato* (1881) (CARVALHO, 1912, p. 9744). No Primeiro Ciclo da Literatura Maranhense (1832-1868), Carvalho não se referiu à prosa de ficção. Resumiu este período ao poeta Gonçalves Dias e ao jornalista João Lisboa, mesmo considerando que este não escreveu Literatura, “mas nos seus escritos e discursos revelou todas as aptidões de um artista da palavra”² (CARVALHO, 1912, p. 9738).

A pesquisa de Martins (2009, p. 454) retroage um pouco o início do romance maranhense, para 1867-1868, com as publicações de Sabbas da Costa no *Semanário Maranhense*, afirmando que Sabbas seria o primeiro escritor a produzir romances no Maranhão, embora tenha se lembrado de que Gonçalves Dias escrevia um romance em 1842; além de referir-se também ao romance *Úrsula*, publicado por Maria Firmina dos Reis, em 1859, no suporte livro.

2 João Lisboa escreveu os folhetins A Festa de Nossa Senhora dos Remédios e A festa dos mortos ou a procissão dos ossos, publicadas nos jornais Publicador Maranhense e Jornal de Tímon. Posteriormente, veiculadas em: LISBOA, João Francisco. *Obras*. Precedidas de uma notícia biográfica pelo Dr. Antônio Henriques Leal. São Luís: Tipografia Belarmino de Mattos, 1865. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242775>>.

O pesquisador comenta a respeito de Sabbas da Costa e sua obra da seguinte forma: “o esboço de romance intitulado *Jacy*, com 14 capítulos, o romance *Os amigos*, com 25 capítulos, e a novela *Jovita*, com apenas 3³ capítulos, fundando praticamente a novelística da província, uma vez que outros prosadores de ficção virão somente após ele [...]”.

Em nossa pesquisa constatamos que, antes dos escritos de Sabbas da Costa, havia sido publicado também o romance *A Virgem da Tapera*, em 1862, de João Clímaco Lobato (1829-1897).

Os jornais maranhenses que publicaram romances originais, no período que pesquisamos (1832-1868) foram doze: *Jornal de Instrução e Recreio* (1845-1846), *O Arquivo* (1846), *A Marmota Maranhense* (1850-1851), *Publicador Maranhense* (1842-1880), *O Constitucional* (1851-1864), *A estrela da tarde* (1857), *O Eco da verdade* (1860), *Porto Livre* (1862-1865), *O Jardim das Maranhenses* (1861-1862), *Eco da Juventude* (1864-1865), *A Situação* (1863-1868) e *Semanário Maranhense* (1867-1868).

Mikhail Bakhtin (2014) descreveu o romance como um gênero que absorve as variações linguísticas, apresenta vozes individuais ou sociais, com temáticas extraídas do contexto de criação, por isso estas mudam, assim como mudam os contextos que servirem de inspiração. Dessa forma, por exemplo, uma obra baseada na sociedade maranhense do século XIX, pode apresentar

3 Nesta pesquisa observamos que o romance *Jovita* é formado por 6 capítulos, não 3, como afirma Martins (2009).

os aspectos políticos e sociais dessa província, ou seguir a moda do período, que era a fuga para o estrangeiro, para a Corte ou para outras províncias. Nos romances que encontramos nesta pesquisa, predominaram aspectos políticos e sociais maranhenses; entretanto, ocorrem algumas fugas. O conceito de Mikhail Bakhtin (2014) a que nos referimos é este:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os

gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance (BAKHTIN, 2014, p. 74-75).

Os romances do alvorecer da Literatura Maranhense foram incansáveis na tentativa de ampliar as questões sociais, pelas quais passavam o Maranhão e o Brasil. Um romance tratar desses assuntos, no entanto, não é garantia de que o leitor se sensibilizará pelos problemas ali representados e tente ajudar a resolvê-los; embora a apropriação seja prevista, através de estratégias que ajudam a dar sentido ao escrito e envolver o leitor em suas expectativas; contudo, este é rebelde, pode escapar das armadilhas e apreendê-lo de outra forma:

No interior dos territórios assim propostos aos seus percursos, os leitores se apoderam dos livros (ou dos outros objetos impressos), dão-lhes um sentido, envolvem-nos com suas expectativas. Essa apropriação não se faz sem regras nem sem limites. Algumas provêm das estratégias usadas pelo próprio texto, que deseja produzir efeitos, ditar uma postura, obrigar o leitor. As armadilhas que lhe são preparadas e nas quais ele deve cair, sem nem mesmo dar-se conta, estão na proporção da inventividade rebelde

que sempre se supõe existir sobre ele (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 38).

O objetivo deste artigo é analisar a representação das questões políticas, sociais e culturais, no romance *Eponina*, de Augusto Frederico Colin, além do modo como esse escrito circulou no *Jornal de Instrução e Recreio*. Trata-se de uma pesquisa em fonte primária, visto que foram utilizados jornais; bem como bibliográfica, uma vez que pesquisamos também em livros, teses, dissertações e artigos; envolvendo os procedimentos qualitativos e crítico-analítico. O aporte teórico é baseado nos estudos de Chartier; Cavallo, 1998; Bakhtin, 2014; Del Priore, 2010; Araújo, 2006; Carvalho, 1912.

Analisaremos agora a representação das questões políticas, sociais e culturais, no romance, que iniciou a prosa de ficção na Literatura Maranhense, além do modo como esse escrito circulou no jornal.

A REPRESENTAÇÃO DAS QUESTÕES POLÍTICAS, SOCIAIS E CULTURAIS NO ROMANCE *EPONINA* E SEU MODO DE CIRCULAÇÃO NO *JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO*

A publicação de romances no Maranhão começou, em 1845, no *Jornal de Instrução e Recreio*, com *Eponina* (romance original), do maranhense Augusto Frederico Colin, dia 4 de

novembro, no corpo do jornal, preenchendo as páginas de 164 a 167, do exemplar 21.

Segundo Inocêncio Francisco da Silva (1867), Augusto Frederico Colin nasceu em São Luís, no dia 11 de junho de 1823, ocupou importantes cargos públicos, no Maranhão, no Rio de Janeiro e no Paraná; colaborou com muitos jornais de São Luís e do Rio de Janeiro; escreveu o Manual do Empregado da Fazenda:

Augusto Frederico Colin, Cavaleiro da Ordem Imperial da Bossa, primeiro Oficial e Chefe de secção na Secretaria de Estado do Ministério da Fazenda, etc. No ano de 1853, por ocasião da criação da nova província de Paraná, foi nomeado Secretário do Governo provincial e encarregado da organização da respectiva Secretaria. Foi ainda Membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional do Rio de Janeiro. Nasceu na cidade de São Luís, capital do Maranhão, a 11 de junho de 1823. Colaborou nos anos de 1846 a 1849 em várias folhas literárias do Maranhão, e principalmente no *Jornal de Instrução e Recreio*, no *Arquivo*, e na *Revista Universal Maranhense*. Aí inseriu vários artigos em prosa, e algumas poesias. Também há artigos seus no *Íris*, na *Crônica Literária*; e em outros jornais do Rio de Janeiro. Ultimamente publicou o *Manual do Empregado da Fazenda*, Coleção dos

atos legislativos e executivos expedidos pelo Ministério da Fazenda em, 1865. Publicação anual (SILVA, 1867, p. 340-341).

O bibliógrafo Silva (1867) mencionou artigos em prosa e poesias do autor, apesar disso, não se referiu à prosa de ficção de Augusto Frederico Colin, talvez porque seja bem restrita, mas é importante para a história da prosa de ficção do Maranhão, uma vez que seu romance *Eponina* foi o primeiro escrito inédito classificado como romance encontrado, nesta pesquisa, nos periódicos de São Luís.

Mesmo ocupando apenas quatro páginas do periódico, *Eponina* apareceu nomeado como romance, então pertence a esse gênero. O que seria um romance para Augusto Frederico Colin? Com base em sua obra, inferimos que é uma narrativa, com acontecimentos em lugares variados, personagens diversificadas, que versa sobre amor, aspectos do dia a dia, como ir à igreja, namorar, trocar cartas, observar a paisagem, no caso, a urbana; discutia também questões mais sérias inerentes à sociedade brasileira da época, porque surgiram no romance, por exemplo, os temas: imigração portuguesa; casamento por obrigação; migração para a Corte Brasileira, representada pelo jovem Bruno Tavares, que veio de São Paulo para Rio de Janeiro, em busca de oportunidades; há referência também à guerra no Rio Grande do Sul.

A imigração portuguesa foi abordada, no romance, com a personagem Pedro Velasques, pai de Eponina, que se mudou de Portugal para o Rio de Janeiro em busca de fortuna, mas como não tinha boa educação, viveu em situação precária, antes de atingir seus objetivos. No século XIX, os imigrantes portugueses, conforme informações constantes no site do Museu do Imigrante, vinham para o Brasil destinados a trabalhar na lavoura, porém acabavam se instalando nas cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Salvador, onde trabalhavam principalmente no comércio e na indústria⁴. A personagem Pedro era comerciante, conseguiu ficar rica e aumentou mais ainda suas posses por meio do casamento, como podemos observar neste trecho do romance:

Pedro Velasques, tal era o nome do pai de Eponina, era um daqueles homens, que como muitos outros, vinham de Portugal procurar fortuna no Brasil, em circunstâncias pouco favoráveis; sua educação não tinha sido das mais esmeradas; com o volver dos anos veio a adquirir uma boa fortuna, casou com uma senhora de uma família respeitável, e uma filha veio fazê-lo completamente ditoso. Ora conquanto Velasques com o costume de tratar com pessoas de uma classe elevada na sociedade, em razão de suas relações comerciais, viesse adquirir

4 Cf. <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/>.

maneiras mais polidas, contudo ainda bastante se ressentia do desmazelo que presidira a sua educação (COLIN, *Jornal de Instrução e Recreio*, 4 nov. 1845, n. 21, p. 165).

O casamento por obrigação aconteceu, quando o pai de Eponina, com o objetivo de aumentar as posses da família, combinou o casamento da jovem com o Coronel Peres, sem que ela soubesse. A jovem foi obrigada a se casar com o Coronel, mesmo estando namorando Bruno Tavares. Segundo Mary del Priore (2010)⁵, o século XIX trouxe a ideia de amor romântico, inspirada nos casamentos por amor dos heróis e heroínas, com finais felizes que apareciam nos romances. Essa situação era nova. Simultaneamente, nas elites:

O casamento arranjado com parentes ou amigos era uma constante. Isso era arcaico. As fórmulas coexistiam. Daí começarem os raptos de noivas que se recusavam a casar com candidatos impostos pela família, preferindo fugir com os escolhidos do coração (DEL PRIORE, 2010).

5 Estas informações constam na entrevista “História do amor no Brasil”, concedida à *Revista Cult*, em maio de 2010.

No caso do romance em estudo, a jovem conseguiu “fugir” do marido arranjado, ameaçando incendiar o leito nupcial. Se ela voltou para o “escolhido do coração”, Bruno, a obra deixou em aberto, mas o amor que a jovem sentia por Bruno, foi a justificativa para enfrentar e separar-se do marido que lhe foi imposto:

Foram os noivos conduzidos para a câmara nupcial. Chegados ali, e depois de despedidas das pessoas que os acompanharam, Peres, esquecendo o acontecimento do baile, e todo entregue a embriaguez daquele momento, – por ventura um dos mais preciosos da vida do homem! –, despiu-se das galas que o adornavam, e, pondo-se em liberdade, convidou Eponina para que fizesse o mesmo; mas como ela parecesse não querer satisfazê-lo, e pensando o coronel que era aquilo nímia timidez que soe acontecer em tais momentos, quis agarrá-la, mas ela mais ligeira, que uma corça acocada do caçador, lança mão de uma vela, aproxima-se do leito nupcial, cujos finíssimos cortinados flutuavam até o pavimento, e com voz forte e solene pronuncia estas palavras, que ecoaram aos ouvidos do coronel como se fosse o estampido de uma bombarda em dia de batalha:

– Peres, jamais serei tua esposa!

Meu coração já havia formado seus laços indissolúveis, – quando um despótico poder arrastou-me aos altares, – mas nunca serei tua esposa perante Deus, porque no juramento, que pronunciaram meus lábios, o coração não teve parte alguma, portanto é nulo... Se ousares dar para mim um só passo, este leito ficará reduzido a cinzas, e com ele a casa em que estamos, eu e tu igualmente (COLIN, *Jornal de Instrução e Recreio*, 4 nov. 1845, n. 21, p. 166).

As guerras que assolaram o Brasil, no século XIX, também surgiram no romance com a personagem Peres, esposo de Eponina, que, ao reconhecer que agiu errado casando-se sem o consentimento da noiva, foi para a guerra civil no Rio Grande do Sul. Uma referência a Revolução Farroupilha, que aconteceu nessa província entre (1835-1845), cujo líder foi Bento Gonçalves (ZALLA; MENEGATTI, 2011). O romance terminou com a saída de Peres para a guerra, três dias após o fim do casamento com Eponina:

Três dias depois deste acontecimento um brigue de guerra dava à vela para a província do Rio Grande do Sul, levando a seu bordo o Coronel Rafael Durão Peres, que se ia juntar ao exército em operação naquela província, que nesse tempo ardia no fogo da guerra civil. A. F. C. (COLIN, *Jornal de Instrução e Recreio*, 4 nov. 1845, n. 21, p. 167).

No século XIX, de acordo com Araújo (2006), a mulher que vivia relacionamentos extraconjugais arriscava a própria vida, visto que o marido podia matá-la e sair ileso da situação, uma vez que a justiça era “extremamente tolerante com o marido traído” (ARAÚJO, 2006, p. 60); mas nem sempre essas aventuras acabavam tão mal assim, “com frequência o marido ofendido encerrava a mulher em um *recolhimento* ou apenas se separava ou pedia o divórcio” (ARAÚJO, 2006, p. 60). No caso do romance *Eponina*, o marido, ao saber do amor da esposa por outro homem, antes que a relação extraconjugual se consumasse, escolheu deixar a jovem livre, diante do comportamento transgressor que ela demonstrou, preferindo morrer e matar o esposo, caso fosse obrigada a viver com ele. Na figura a seguir, encontra-se o início do romance *Eponina*:

Figura 1 - Início do romance *Eponina* (*Jornal de Instrução e Recreio*, 4 nov. 1845, n. 21, p. 164)



Fonte: <http://www.memoria.bn.br/>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confirmamos que existe um Sistema Literário do Maranhão, em prosa de ficção veiculada nos jornais, no século XIX, formado por romances, contos, crônicas e escritos sem denominação de gênero; inéditos, publicados completos ou apenas em trechos, nos periódicos de São Luís. Esse Sistema teve início em 1845, com o romance *Eponina*, de Augusto Frederico Colin, publicado em 4 de novembro de 1845, no *Jornal de Instrução e Recreio*.

No romance *Eponina*, houve representação da realidade maranhense, bem como brasileira, em sua maioria sem “relação imediata e transparente com as práticas que designa” (CHARTIER, 2011b, p. 15). Assim, foram tratadas questões como costumes, economia e guerras; ainda assim, envolta em história de amor . Dessa forma, conhecemos o casal Eponina e Bruno Tavares, que poderá tornar-se conhecido na Literatura Brasileira, através desta pesquisa ou da leitura no próprio jornal, visto que não circulou no suporte livro.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Antônio dos Reis. A Literatura Maranhense. *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*. v. XX, p. 9737-9756. Sociedade Internacional: Rio de Janeiro, 1912.

COLIN, Augusto Frederico. Eponina (Romance original). *Jornal de Instrução e Recreio*, São Luís, p. 164-167, 4 nov. 1845, n. 21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=703117&PagFis=15&Pesq=>>>. Acesso em: 5 set. 2013.

DEL PRIORE, Mary. Entrevista História do amor. In: *Revista Cult*, São Paulo, maio 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/historia-do-amor-no-brasil>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

Jornal de Instrução e Recreio. São Luís: 1845-1846.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Atenienses e fluminenses: a invenção do cânone nacional*. 2009. 801 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2009.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português: A-Z*. Imprensa Nacional: Lisboa, 1858. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id>>

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS CANTIGAS MEDIEVAIS E O GÊNERO MUSICAL SOFRÊNCIA

Reflexões sobre a construção da identidade feminina

Roberto Remígio Florêncio¹

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa²

Nêmora Beatriz Silva Dias³

Vlader Nobre Leite⁴

RESUMO

Este trabalho pretende estabelecer uma análise comparativa entre cantigas medievais e canções de Marília Mendonça, a fim de fazer uma comparação entre a camponesa medieval europeia e a mulher do interior do Brasil no início do século XXI. Para tanto, almeja inovar na linha da Literatura Comparada, mais precisamente, na área do estudo da influência. Por isso, busca estabelecer uma reflexão sobre a construção

1 Doutor em Educação (UFBA); Professor de Língua Portuguesa do IF Sertão Pernambucano – CPZR.

2 Doutora em Letras (UFPE); Professora da Universidade de Pernambuco – UPE, campus Petrolina.

3 Graduada em Letras (UPE); Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (FUNIP).

4 Mestre e Doutorando em Letras, professor de Teoria da Literatura, na Universidade de Pernambuco - UPE, Campos Petrolina.

da identidade feminina comum ao gênero sertanejo sofrência e às cantigas medievais. No embasamento teórico, são contemplados os estudos de Literatura Comparada e o estudo da literatura comparada, o olhar sobre identidade de Stuart Hall (2000) e o estudo das cantigas de amigo. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que contém uma abordagem qualitativa. Acredita-se que este trabalho terá uma contribuição acadêmica porque possibilitará o estímulo à pesquisa e ainda terá um efeito social, pois trará um esclarecimento e uma reflexão sobre a relação entre as cantigas medievais e a sofrência, gênero musical muito popular nesse início do século XXI. Assim, defende-se que a comparação sofrência e cantigas medievais seja um importante artifício para a constituição de um discurso crítico referente à realização da mulher do interior, seja num contexto medieval, seja hoje em dia.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Cantigas medievais. Sofrência. Identidade.

ABSTRACT

This work intends to establish a comparative analysis between medieval songs and songs by Marília Mendonça to compare the medieval European peasant woman and the woman from the interior of Brazil at the beginning of the 21st century. Therefore, it aims to innovate in the Comparative Literature line, more precisely, in the study area of influences. For this reason, it seeks to establish a reflection on the construction of the female identity common to the *Sertanejo Sofrência* music genre and medieval songs. For this research to have a qualified theoretical effect, the following theorists are contemplated the Comparative literature study, Stuart Hall (2000) and the vision of identity and the study of “friend songs” (*cantiga de amigo*). It is bibliographic research that contains a qualitative approach of basic nature. It is believed that this work will have an academic contribution because it will make it possible to stimulate investigations and still have a social effect, as it will bring clarification and reflection on the comparative relationship between medieval songs and *Sofrência* music, a very popular musical genre at the

beginning of the 21st century. Thus, it is argued that the comparison of *Sofrência* music and medieval songs is an essential artifice for the constitution of critical discourse regarding the realization of women from the countryside, either in a medieval context or today.

Keywords: Comparative Literature; Medieval songs; *Sofrência* music; Identity.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende inovar na linha da Literatura Comparada, mais precisamente, na área do estudo da influência. Por isso, busca estabelecer uma reflexão sobre a construção da identidade feminina comum ao gênero sertanejo *sofrência* e às cantigas medievais. Portanto, almejamos estabelecer uma análise comparativa entre cantigas medievais e canções de Marília Mendonça, a fim de fazer uma comparação entre a camponesa medieval europeia e a mulher do interior do Brasil no início do século XXI, levando em consideração a relação de influência existente entre estas linguagens e a construção da identidade feminina comum à *sofrência* e às cantigas medievais.

Nesse sentido, procura-se responder à seguinte questão: como a *sofrência* de Marília Mendonça ressignifica aspectos socioculturais e estéticos existentes nas cantigas de amigo medievais?

O primeiro tópico intenciona discutir a influência como um tipo de conexão existente entre as cantigas medievais e a

sofrência, estabelecendo uma relação de diálogo entre tempos e espaços distintos. No segundo tópico, discutimos como a sofrência de Marília apresenta identidades femininas além do estereótipo da camponesa abandonada, existente nas cantigas medievais, fixando reflexões acerca da construção identitária da mulher do interior do Brasil no início do século XXI. Nesse sentido, ambos os tópicos buscam analisar comparativamente as cantigas de amigo e a sofrência da cantora, falecida precocemente aos 26 anos em um acidente aéreo, considerando a relação de influência existente quando são contemplados aspectos estéticos, históricos e sociais particulares às cantigas e à sofrência.

Acreditamos que este texto possibilitará reflexões sobre a relação comparativa entre as cantigas medievais e a sofrência, gênero musical muito popular nesse início do século XXI, levando-se em consideração que a Análise Comparativa deve ser um importante artifício para a constituição de um discurso crítico, no caso, referente ao papel da mulher na sociedade marcada pelo machismo e o patriarcado, seja na Idade Média ou no contexto atual.

A RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA ENTRE A CANTIGA DE AMIGO E A SOFRÊNCIA

Considerando que a Literatura Comparada seja um ramo da Teoria da Literatura, que funciona como uma investigação literária plural, pois envolve “diferentes metodologias, existentes conforme a diversificação de seus objetos de análise” (CARVALHAL, 2006, p. 6), entendemos que a LC seja um recurso analítico e interpretativo que se altera de acordo com o objeto de análise literário e as áreas de conhecimento investigadas. Portanto, “comparar não é justapor ousobrepôr” (CARVALHAL, 1991, p. 11), pois não existe uma comparação hierarquizada. Mas, há uma mediação em que todos os elementos estão em diálogo no contexto sociocultural. Atualmente, a LC permite a relação comparativa de diversos gêneros, temas e áreas distintas e, aqui, objetivamos estabelecer essa relação entre cantigas medievais e a música popular contemporânea.

A Literatura Comparada, então, envolve o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais, as ciências, as religiões, de outro (CARVALHAL, 2006). Diante disso, deve-se saber focalizar que área do conhecimento almeja-se abordar como uma linguagem que adentra na composição do texto analisado e tornar-se um elemento estruturante de sua composição. Nesse trabalho, a linha da Literatura Comparada a ser abordada é a influência.

as discussões em torno do conceito de influência, seja para afirmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la por um novo conceito, como de intertextualidade, seja para renová-la dentro da teoria da recepção (NITRINE, 2015, p. 25).

Além disso, esse trabalho estrutura-se segundo a articulação, entre Literatura Comparada e os Estudos Culturais, de modo que a relação comparativa de literatura e música se dá na relação também existente entre literatura, identidade e memória. A intenção é que se compreenda como as cantigas medievais se aproximam das canções de Marília Mendonça, à medida que ambas recriam a identidade da mulher do interior em seus contextos socioculturais e históricos.

Para tanto, é selecionado o seguinte *corpus* de análise: entre as cantigas medievais, serão analisados os textos “Ai flores, ai, flores do verde pino” (Dom Diniz), “Ondas do mar de Vigo” (Martim Cordaz), “Levad, amigo, que dormides as manhãs frias” (Nuno Fernandes Torneol) e “Fui eu, madre, lavar meus cabelos” (João Soares Coelho). Por outro lado, serão contempladas canções de Marília Mendonça, entre as quais, destacam-se: “Amante não tem lar”, “Todo mundo vai sofrer”, “Infel”, “De quem é a culpa”, “Supera” e “Deprê”. As diferentes linguagens são comparadas conforme o princípio da influência que pode ser entendido como “resultado artístico autônomo de uma relação de contato” (NITRINE, 2015, p. 125). Em outras palavras, na relação de

influência, há um diálogo entre um texto e outro que pode ser involuntário ou voluntário. Neste trabalho, percebe-se que há um diálogo involuntário entre as cantigas medievais e a sofrência feminina, ao passo que se nota a ressignificação de temas das cantigas de amigo nas canções de MM.

Defende-se que os textos da cantora-compositora goiana, nascida em Cristianópolis em 1995, ressignificam a coita amorosa popularmente conhecida nas cantigas de amigo. Assim, o sentido original da coita amorosa de sofrimento de um eu lírico de uma camponesa por conta do abandono de um “amigo” (MOISÉS, 2000) é (re)atualizado pelo sofrimento de solidão e abandono das mulheres do interior do Brasil no século XXI. Se antes, o trovador se apropriava da fala da mulher para cantar a dor de camponesas abandonadas, na sofrência feminina, a própria mulher estabelece uma catarse de seu sofrimento, cantando. Desse modo, a coita amorosa é um tema presente na cantiga, ressignificado nesse estilo musical tão divulgado no momento atual.

Propõe-se, portanto, que na relação de influência entre textos haja uma liberdade de criação artística, determinada pela personalidade artística de quem compõe os textos (NITRINE, 2015). Elege-se, então, a relação entre música e literatura para sustentar uma análise comparativa interdisciplinar de natureza “mediadora” cujo “procedimento crítico se move entre dois ou vários elementos, explorando nexos e relações” (CARVALHAL, 1991, p. 10). Na abordagem comparativa entre cantigas e música

de sofrência, a comparação é um recurso usado para colocar em relação textos que possuam semelhanças e diferenças, abordados segundo uma perspectiva estética e sociocultural.

A SOFRÊNCIA E O FEMINEJO

A sofrência é um termo neológico que remete à junção de sofrimento com carência. Representa um movimento estético cujas canções tematizam um sofrimento amoroso, que, segundo Sá e Lima (2021), apresenta pontos de intersecção com o Romantismo. Em “aproximações temáticas, estéticas e estilísticas entre os poemas da fase ultrarromântica do estilo literário do Brasil (*Século XIX*) e as letras de música identificadas pela mídia contemporânea como *sofrência*” (SÁ; LIMA, 2021, p. 121, grifo nosso).

Segundo Santos (2019, p. 80), “a *sofrência* na qualidade de gênero musical, entrou em cena já no século XXI, a partir da voz melancólica do cantor baiano Pablo (SÁ; LIMA, 2021), e nela, foi possível encontrar a dor do sujeito representada através da música”. Assim, com uma mistura de sertanejo e arrocha, Pablo começou usar o termo sofrência para contextualizar letras de “dor de cotovelo”. Com isso, é possível identificar que a diferenciação entre a sofrência e o brega está na letra, no sofrimento, e não no ritmo. Desse modo, esse estilo musical tornou-se um espaço

simbólico de expressão das emoções e da dor insuportável de perder a pessoa amada.

Dessa forma, a sofrência resgata das cantigas de amigo medievais a mesma dor que se dá pela ausência do outro. Contudo, a transfere para um novo contexto sociocultural em que as mulheres se tornam também produtoras de circunstâncias de intensa coita amorosa, porque passam a ser sujeitos na produção musical (compositoras) e apresentam suas vivências pessoais, exprimindo seus sentimentos e assumindo papéis ativos nas relações.

Marília Mendonça possui um forte movimento de visibilidade feminina no ramo musical, mas outras cantoras e compositoras, como Simone e Simaria, Maiara e Maraísa, Naiara Azevedo, entre outras, também representam a voz feminina dentro da sofrência. Marília se destaca por ser responsável por um empoderamento feminino. Assim, surge um novo conceito, o “feminejo”, que é também outro neologismo, fruto da junção de feminino com sertanejo (SILVA, 2018).

Trata-se de um novo espaço simbólico em que as mulheres passaram a poder cantar sobre o sofrimento produzido pela traição masculina. Inverte-se, portanto, a temática das canções, que deixa de seguir o olhar masculino para estar conforme perspectivas de mulheres que compõem e interpretam suas próprias músicas. No “feminejo”, são retomados temas das canções sertanejas como adultério, amor, solidão e sexo, de forma natural, como nas palavras masculinas que sempre estiveram presentes nas

composições. O grande diferencial em relação ao sertanejo é que são mulheres cantando, em especial, para outras mulheres.

REFLEXÕES SOBRE AS IDENTIDADES FEMININAS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA BRASILEIRA EM DIFERENTES CONTEXTOS: UM OLHAR SOBRE A MULHER, DO ROMANTISMO À SOFRÊNCIA

As cantigas de amigo são compostas pelo trovador, nome que deriva do Trovadorismo cujo radical *trouver* de origem francesa significa *achar*. O trovador é o homem medieval, o poeta, capaz de compor ou cantar cantigas (MOISÉS, 1968). Ele relaciona-se com uma mulher do povo, depois, abandona-a. Esta experiência é ressignificada nas cantigas de amigo, quando o poeta cria *eu-líricos* femininos para expressar a voz dessas mulheres abandonadas. A cantiga de amigo, então, representa o sofrimento amoroso da mulher, pertencente às camadas populares, geralmente pastoras e camponesas, que têm o desgosto de amar incondicionalmente o trovador e ser abandonada por ele (MOISÉS, 1968). Em relação aos temas, as cantigas de amigo “descrevem o primeiro encontro, o protesto do amor, as brigas e reconciliações, os aborrecimentos costumeiros, os afetos e a dor da saudade” (GONÇALVES; ARAÚJO, 2015, p. 1). Portanto, os temas da sofrência de MM identificam-se com os temas da cantiga de amigo. Ambas expressam a situação de um abalo emocional feminino, derivado de uma frustração ou decepção amorosa.

A música “Amante não tem lar”, composição de Juliano Gonçalves Soares e Marília Dias Mendonça (SOM LIVRE, 2017), relata uma confissão e um pedido de desculpas da amante para a esposa do homem amado, com o qual ela se envolveu e, por isso, sofre. As ideias exprimem o sofrimento da mulher em versos como:

E o preço que eu pago
É nunca ser amada de verdade
Ninguém me respeita nessa cidade
Amante não tem lar
Amante nunca vai casar

Logo nos primeiros versos da canção (“Eu só vim me desculpar), o eu lírico emite um sentimento de culpa dolorosa por ter se relacionado com um homem ~~comprometido~~. O verso “É nunca ser amada de verdade” exterioriza a dor da ilusão amorosa, quando se pensa que é amada, mas na verdade é enganada. E o trecho “Amante não tem lar / Amante nunca vai casar” profere a dor feminina de não ter uma família, um casamento ou o sofrimento de não ser morada no coração ~~de~~ pessoa amada, agravado pela opinião pública, presente no verso “Ninguém me respeita nessa cidade”, que exterioriza o pensamento vigente. Desse modo, o sofrimento do eu lírico feminino presente nos versos está diretamente relacionado ao modelo patriarcal imposto pela sociedade, em que a mulher precisa de um lar, tradicional, sob a *batuta* de um homem, para atingir sua felicidade.

Esse sofrimento é pertinente e persegue à mulher do século XXI, visto que mesmo diante de mudanças significativas do papel feminino na sociedade, a mulher não desvincula seu pensamento da família, mesmo envolvida com o trabalho e demais atividades diárias (MARTINI; SOUZA, 2015). Na sofrência, a mulher tem autonomia para expressar seus sentimentos por meio da música. Isso não ocorre na cantiga de amigo, em que as mulheres tem seus sentimentos descritos pelo trovador, o homem com quem a mulher vive sua história e a conhece de forma profunda (MOISÉS, 1968). Assim, percebe-se o silenciamento da mulher medieval, que era *desaconselhada* a aprender a ler e escrever.

Sobre isso, Macedo (2002, p. 85) explica: “a primeira virtude a ensinar para às filhas deveria ser a obediência, pois as mulheres teriam sido feitas para obedecer”. Portanto, a mulher era simplesmente dona de casa e sempre estava sob o poder de submissão em relação ao pai, que apresentava um domínio até na escolha do marido e, posteriormente, a mulher passava a ser serva do marido ou do sogro (GONÇALVES; ARAÚJO, 2015). Enfim, percebe-se que a mulher do início do século XXI possui medos e angústias que a diferem da mulher medieval, visto que, as mulheres de hoje são mais conscientes do seu papel social, podem verbalizar mais facilmente as chagas referentes à traição ou ao abandono, mas, ainda sofrem com as ideologias sociais impregnadas na cultura popular.

Assim, suas *sofrências*, ao mesmo tempo que expressam sofrimento, dores e abandonos, também demonstram superação, vingança e sororidade (o sentimento de apoio individual e coletivo entre mulheres, na reivindicação de direitos, respeito, companheirismo).

As mulheres medievais sofrem mais ao serem abandonadas ou traídas, as perspectivas de vida e felicidade fora do matrimônio eram quase nulas. Ainda temiam que os pais, irmãos ou o próprio marido descobrissem uma vida sexual precoce ou fora do casamento, e elas poderiam ser agredidas, assassinadas ou deixadas em bordéis. As cantigas de amigo exprimem esse temor. Isso pode ser observado no seguinte verso da cantiga “Ai flores, ai, flores do verde pino” de D. Dinis: “Se sabedes novas do meu amado, / aquel que mentiu do qui mi á jurado? / ai, Deus, e u é?”.

Tal trecho expressa a dor da camponesa em ter sido enganada quando confiou nas promessas da pessoa amada que, posteriormente, a abandonou. Com receio de que outras pessoas descobrissem seu envolvimento com seu amante, o eu lírico personifica a natureza, a qual se torna uma interlocutora poética que apenas ouve o desabafo ~~finio~~. Neste sentido, a natureza tem uma intimidade afetiva com a mulher, pois é o cenário mais comum das cantigas de amigo, cujos sentimentos da mulher são confessados a elementos como o mar, as flores e as árvores (DANTAS, 2016).

A ligação com a natureza, característica fundante do Romantismo, está presente na perspectiva de “companheira” da camponesa, como elemento da sororidade, substituído pela *amiga* do século XXI. A cantiga de amigo “Ondas do Mar de Vigo”, de Martim Codax, traz a participação do mar como esse elemento de empatia e confessorário. No trecho “Ondas do mar levado / se vistes meu amado! / e ai Deus, se verrá cedo!”, é notório que a voz lírica feminina se dirige ao mar no intuito de obter uma resposta sobre seu amado, personificando as ondas do mar. Além disso, o eu lírico expressa o desejo do retorno breve da pessoa amada. Trata-se de um “marlevado”, ou seja, um mar agitado. É possível relacionar o estado em que se encontra o mar, com o ~~est~~ado de desespero e sofrimento da camponesa pela ausência do seu amado. Nesta outra cantiga de amigo “Levad, amigo, que dormides as manhãs frias”, de Nuno Fernandes Torneol, a natureza é o cenário da realização do encontro amoroso. Nos trechos “Todalas aves do mundo d’amor cantavan; / do meu amor e dos voss’ i enmentavam: Ieda m’ and’ eu!” e “Vós lhi tolhestes os ramos que pousavam / e lhi secastes as fontes u se bahavan: / Ieda m’ and’ eu!” é possível observar que ao amanhecer, a moça alegre é despertada pelo soar do canto das aves e, em seguida, convida o amado para levantar e prestigiar junto com ela o voo dos pássaros. Mas, após ser abandonada, a natureza resulta em lembranças do afeto vivido. O secar das fontes e o tolher dos ramos insinuam o término do sentimento entre o casal. Para a moça, acentua-se a

impressão de que amor permanecerá, apesar de o seu amado ter cortado os ramos e secado as fontes, como demonstração do fim (MOISÉS, 2000). Desse modo, pode-se constatar que a natureza, além cenário, é uma interlocutora que ouve o lamento do eu lírico feminino, tornando-se sua única companheira fiel.

Com o passar do tempo, a sofrência, antes relacionada à resignação, à dor e ao sofrimento, passa a se referir também à *volta por cima*, à vingança ou à desilusão (BRANDÃO; GABRIEL, 2020). Nessa nova perspectiva, a sofrência pode ser considerada o próprio sofrimento por amor, muitas vezes, associado a *dor de cotovelo*. Esta expressão popular, cunhada pelo cantor-compositor Lupicínio Rodrigues, refere-se à posição dos cotovelos sobre a mesa de um sujeito, enquanto consome alguma bebida alcoólica e sofre pela pessoa amada (BRASILIANSE; SEIXAS, 2020).

Nesse sentido, na sofrência, há uma renovação do contexto do desabafo predominante na cantiga de amigo. A bebida alcoólica passa a ser o refúgio da dor, causada pelo sofrimento amoroso, resultante de uma traição ou de um abandono. Dessa forma, considera-se que há uma mudança sociocultural no processo de produção textual da sofrência. O consumo de álcool torna-se um tema recorrente nas canções, o que fornece ao gênero masculino significações de força e, ao mesmo tempo, de disfarce da fragilidade e da melancolia máscula (BRASILIANSE; SEIXAS, 2020). Nesse contexto, o discurso patriarcal e machista fragiliza a mulher e a torna incapaz de suportar a embriaguez. Contudo,

na sofrência, o feminejo tem uma força potencializadora da voz feminina, empoderando a mulher de tal modo que ela passa a ocupar o seu próprio espaço de pertencimento e de fala (BRASILIENSE; SEIXAS, 2020). Assim, nesse estilo musical, a mulher começa a frequentar bares, repetindo hábitos masculinos e, em contrapartida, resgatando também a solidão feminina e o sentimento de abandono presentes nas cantigas de amigo. Isso pode ser observado no seguinte trecho da música “Todo mundo vai sofrer”, composta por Diego Henrique da Silveira Martins, Isaias Gomes da Silva Junior, Larissa Ferreira da Silva e Renno Saraiva Macedo, interpretada por Marília Mendonça, no disco “Todos os cantos” (SOM LIVRE, 2019):

A garrafa precisa do copo
O copo precisa da mesa
A mesa precisa de mim
E eu precisoda cerveja
Igual eu preciso dele na minha vida
Mas quanto mais eu vou atrás, mais ele pisa
Então já que é assim
Se por ele eu sofro sem pausa
Quem quiser me amar
Também vai sofrer nessa bagaça.

Nessa perspectiva, o trecho expressa o sofrimento amoroso da mulher que busca um alívio na ingestão de bebida alcoólica, o que exemplifica a fuga, outra característica marcante do Romantismo.

É possível observar que em meio à dor e à solidão, próprias às cantigas de amigo, na Sofrência, há uma renovação da postura feminina que transforma o contexto do bar num lugar de desabafo e de reação ao sofrimento, cuja explosão lírica passa a ser passional, visto que o eu lírico sugere que esse mesmo contexto também seja um lugar proporcionador da vingança. Por isso, conclui-se que a coita amorosa da canção se adapta a uma postura reativa feminina, que denuncia a necessidade de igualdade entre gêneros, nem que seja na capacidade da mulher fazer o homem sofrer, reproduzindo seus próprios erros, num contexto patriarcal às avessas.

Dessa forma, na cantiga de amigo, a camponesa tem um perfil semelhante à mulher sertaneja. Ambas sofrem por amor, mas o refúgio desse sofrimento difere, já que a mulher do século XXI procura consolo no álcool e a camponesa busca amparo na natureza. A camponesa medieval geralmente é uma moça jovem que almeja omitir a perda da virgindade. Nessa época, a mulher deveria renunciar à sexualidade, ou seja, ser casta. No entanto, curiosamente, há nas cantigas de amigo certa ambivalência entre o ideal e o carnal, motivos que refletem a ambivalência do amor cortês (FONSECA; ARAÚJO, 2013). De modo que o erotismo aparece como uma possibilidade de satisfação feminina, sustentada pela promessa de um compromisso amoroso, possibilitador da continuidade de uma vida sexual e amorosa após o encontro dos amantes (FONSECA; ARAÚJO, 2013). Isso se evidencia no seguinte trecho da cantiga “Fui eu, madre, lavar meus cabelos”,

do trovador João Soares Coelho, cavaleiro medieval do Reino de Portugal.

“Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei m’eu delos
e de mi, louçana
Fui eu, madre, lavar mhas garcetas
a la fonte e paguei m’eu delas
e de mi, louçana”.

O trecho exterioriza signos eróticos de cunho sexual. Huizinga (2010, p. 182 *apud* FONSECA; ARAÚJO, 2013, p. 423) afirma que, no Trovadorismo, era comum a representação simbólica de questões sexuais ou mesmo a descrição do ato sexual pelo uso da imagem de alguma atividade social.

Dessa forma, o ato de lavar os cabelos remete à analogia do desejo de estar disponível para entregar-se ao amado e o ato de lavar as garcetas exprime um sentido figurado, associado à noite de núpcias e à sensualidade feminina, além de uma associação arquetípica do princípio líquido com a natureza feminina tradicionalmente aceita (FONSECA; ARAÚJO, 2013).

As músicas de sofrência propõem perspectivas diferentes sobre o feminino, que se relacionam às várias formas de ser mulher e à definição de múltiplas feminilidades (PERES; DA SILVA, 2019). Assim, há uma pluralização da mulher sertaneja que se encontra na posição de amante, de traída, de abandonada ou em estado de solidão dentro de um relacionamento. Para comprovar essa

premissa, a música “Amante não tem lar”, citada anteriormente, tem como eu-lírico a mulher fora da concepção aceita socialmente (casamento) e dá ênfase ao desejo da mulher em casar e formar uma família (tradicional).

Ao expressar a posição marginalizada da mulher que se envolve com um homem casado em uma sociedade patriarcal (MACÊDO; LACERDA; SOARES, 2017), a canção abre espaço para a discussão sobre o patriarcado na sociedade do Século XXI. Na canção “Infidel” (SOM LIVRE, 2017), composta exclusivamente pela cantora, é apresentada a reação da mulher traída pelo companheiro. A música enfatiza o discurso libertador feminino a uma relação abusiva, respondendo à “outra” da seguinte forma:

No momento deve estar feliz e achando que ganhou
Não perdi nada, acabei de me livrar.

(...)

O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando.

(...)

Essa competição por amor só serviu pra me machucar

Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor

Me faça esse favor

Nos fragmentos, é enfatizada a rivalidade feminina e um certo rancor que se manifesta como uma inevitável profecia, referente à repetição de um ciclo de traições interminável. Em outro trecho dessa mesma canção, ao se dirigir ao interlocutor masculino, é exposta a resposta libertadora feminina ao adúltero:

Estou te expulsando do meu coração
Assuma as consequências dessa traição.

(...)

E aí vai ser a ela a quem vai enganar
Você não vai mudar.

Nesse trecho ainda, é possível perceber um discurso de naturalização da infidelidade masculina, como se fosse de sua natureza trair, sem possibilidades de mudanças (MACÊDO; LACERDA; SOARES, 2017).

A música “De quem é a culpa?” (Juliano Soares/Marília Mendonça) (SOM LIVRE, 2017), evidencia o estado de abandono em que a mulher se encontra devido à ausência da pessoa amada. O trecho salienta o sentimento de sofrimento pelo abandono, que se torna apelativo, como intuito de atingir o interlocutor (o homem amado), a fim de que ele retorne:

Se eu mudei você não viu
Eu só queria ter você por perto
Mas você sumiu

(...)

Não finja que eu não tô falando com você
Eu tô parado no meio da rua
Eu tô entrando no meio dos carros
Sem você a vida não continua

Dessa forma, na canção, a vida sem a presença do outro *não continua*, por isso há indícios de uma felicidade futura, apenas

quando o amado voltar, indicando que uma catástrofe amorosa se instalou: a projeção de si no outro, roubando-lhe a possibilidade de ser feliz sozinho (SANTOS, 2019). Por fim, a música “Deprê” (Marília Mendonça) (SOM LIVRE, 2021) retrata, de modo dramático, a solidão que a mulher se encontra por consequência do fim do relacionamento. Fica estabelecido um sentimento melancólico por conta da perda do outro, que gera uma dor insuportável (SANTOS, 2019), dramatizada de forma hiperbólica e até irônica.

Deprê

Luto absoluto sem beber, sem comer
Minha doença é grave, eu sinto falta de você
É um sofrimento raro, preciso de atestado
Solidão, pós-término traumático.

Percebe-se, portanto, que a obra de Marília Mendonça se caracteriza pela pluralização do sofrimento feminino. A cantora amplia o sentido de coita amorosa existente nas cantigas de amigo medievais. São mulheres que vivenciam a dor do abandono segundo perspectivas socioafetivas diferenciadas. O que exprime uma maior representação do universo feminino, além do estereótipoda camponesa abandonada.

Salientamos aqui a importância da emancipação feminina, que pode transitar da condição de amante para à de esposa traída, sem perder a inevitável “coita amorosa”, sofrida por conta

de homens que parecem repetir o comportamento egoísta e autocentrado de personagens masculinos medievais. Assim, aparecem em contraponto, a universalização da dor feminina, que atravessa séculos e posições sociais, e a possibilidade de externar esse discurso de forma aberta e direta, tornando-se protagonistas tanto das dores e sofrimentos, como das atitudes em relação a esses sentimentos.

IDENTIDADES FEMININAS NA *SOFRÊNCIA* DE MARÍLIA MENDONÇA: UM OUTRO OLHAR SOBRE A MULHER DO INTERIOR

Para se discutir a constituição de novas identidades femininas na música popular, mais especificamente na *Sofrência* de Marília Mendonça, propõe-se uma discussão sobre a relevância da cantora no cenário da música popular, e a pluralização da identidade feminina da mulher do interior. Assim, a compositora e intérprete, detentora de um séquito de milhões de seguidores em redes sociais, constrói uma representação social da voz feminina sertaneja devido às letras das músicas que abordam narrativas de decepções amorosas, traições, amantes, relacionamentos que deram errado e mulheres que se mostram cada vez mais bem resolvidas (MACÊDO; LACERDA; SOARES, 2017).

Por considerar que o patriarcalismo ainda atinge o discurso do feminejo, por exemplo, da necessidade e busca por um bom relacionamento, construção de um homem ideal e a

felicidade de uma mulher estar inteiramente ligada ao homem, Marília consegue desconstruir estereótipos por fugir do padrão comportamental e socialmente aceito (MACÊDO; LACERDA; SOARES, 2017). Essa representação da pluralização da identidade feminina da mulher do interior ressignifica a camponesa medieval que renuncia a seu aspecto frágil e sensível para renovar novos aspectos da mulher sertaneja que sofre por amor, amparada pelo empoderamento histórico-social que fomenta a autonomia de si e a imposição das suas vontades.

A área da Teoria da Literatura denominada Estudos Culturais caracteriza-se por ser uma ampliação do enfoque tradicionalmente restrito às abordagens antropológicas e sociológicas dos estudos da cultura. Assim, os Estudos Culturais incluem estratégias analíticas e interpretativas dos estudos literários, enfocando os textos como formas representativas de identidades culturais. Essa relação das cantigas medievais com as canções de Marília Mendonça possibilita reflexões em relação à construção da identidade feminina conforme um discurso patriarcal predominante na vivência da camponesa medieval europeia e da mulher do interior do Brasil do início do século XXI.

A concepção da identidade feminina perpetua na linha da identidade do sujeito sociológico, em que a “identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2000, p. 11). Desse modo, segundo Hall (2000), as identidades são construídas pela

relação com o outro, em que cada sujeito carrega consigo vozes culturais da sua origem natal e do seu conhecimento de mundo a partir de relações com uma identidade anterior, que se estabelece pelos vínculos familiares, afetivos e amorosos, considerando, sobretudo, as crenças, as tradições e os aprendizados que se renovam e se multiplicam ao passar do tempo.

Nesse sentido, “não existe uma forma identitária única” (ZANATTA, 2011, p. 52). Portanto, a identidade pode ser um processo dinâmico e relacional que considera a interação dos indivíduos nas diversas esferas de ação e deve ser vinculada às trajetórias sociais nas quais os indivíduos constroem a sua identidade (ZANATTA, 2011). Assim, as funções sociais da representação do sofrimento feminino se alteram conforme modifica-se a posição da mulher, que assume a função de esposa, amante, abandonada ou traída, em relação ao homem. Logo, essa pluralização da identidade feminina é o diferencial na sofrência de Mendonça, em que a mulher se apropria das variadas representações significativas, ao considerar as diversas relações com o masculino.

Além disso, socialmente a mulher incorpora também a função de amiga nas sofrências da intérprete. Evidências sugerem que as amizades entre as mulheres são de melhor qualidade que entre os homens, mais íntimas, próximas e divertidas, envolvendo maior satisfação e trocas afetivas (SOUZA; HUTZ, 2008). Desse modo, a amizade entre mulheres permite que se tornem cúmplices na vida noturna e até em compartilhar o mesmo homem,

conforme relata a letra de “A culpa é dele”, de Marília Mendonça, com participação especial da dupla Maiara e Maraisa (SOM LIVRE, 2018). A música baseia-se em um fato real que aconteceu com Maiara e Marília amigas e confidentes. Tal circunstância é recriada na canção no formato de uma conversa informal de duas mulheres sobre coincidência de terem se envolvido com o mesmo homem. Isso pode ser observado no trecho:

(...)

Do que ‘cê tá com medo? De estragar a amizade?
Nem fica preocupada, a gente resolve mais tarde
Se quem ‘tava comigo era ele, a culpa é dele
Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele
Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer
Que não respeita uma mulher.

Este fragmento expressa a ideia de sororidade existente dentro do movimento feminista, em que as mulheres não se julgam previamente e se apoiam entre si. Durante o desenvolvimento da música, Marília informalmente se refere à dupla sertaneja “Maiara e Maraisa” dizendo: “Maiara e Maraisa! Mulher que deixa de ser amiga da outra por causa de outro macho, vale menos do que o macho, é verdade, ou, não é?” e Maiara responde “‘Tamo junta!”, reforçando a cumplicidade e a lealdade da amizade entre elas. Embora nenhuma canção de MM tenha sido tão enfática na questão da sororidade quanto “Supera” (SOM LIVRE, 2018), em que o eu-lírico, em total empatia com a interlocutora, diz:

Para de insistir, chega de se iludir
O que ‘cê ‘tá passando, eu já passei e eu sobrevivi
Se ele não te quer, supera
Se ele não te quer, supera
Ele ‘tá fazendo de tapete o seu coração
Promete pra mim que dessa vez você vai falar não
De mulher pra mulher, supera
De mulher pra mulher, supera

Ainda que a canção traga em seu rol de autores apenas nomes masculinos (Clayton Follmann, Fernando de Moura, Hugo Del Vecchio Breiner e Renan de Moura), ela foi composta especificamente para ser interpretada pela Rainha da Sofrência.

As *sofrências* de Mendonça tratam das questões da vida sentimental feminina de maneira mais liberta de preconceitos e segundo a autoridade de uma mulher independente e empoderada (BRASILIENSE; SEIXAS, 2020). Esse traço predomina nas canções da cantora que apresentam mulheres que valorizam a si mesmas e que são consistentes em suas decisões. Isso pode ser observado na música “Vira homem” (Marília Mendonça) (SOM LIVRE, 2018) e, mais precisamente, no seguinte trecho:

Faz assim
Primeiro lugar, você some
Segundo lugar, vira homem
Você é o terceiro que me perdeu.

Aqui, o eu lírico demonstra uma maior emancipação em relação às relações afetivas com sujeitos impregnados por um discurso de dissimulação masculina. Assim, o abandono permanente nas cantigas medievais recebe uma nova conotação, pois é a mulher quem deixa relações fadadas ao descompromisso masculino. São canções cuja dor da decepção amorosa proporciona um discurso de crítica ao estereótipo masculino de destruição de expectativas femininas. Há uma ironia em relação ao um término amoroso, pois a desilusão só fortalece o feminino que aprende a julgar e a condenar o comportamento masculino, jogando com humor o jogo de sedução ilusão/desilusão.

Dessa forma, as músicas de sofrência buscam criar um cenário de uma “tristeza alegre”, pois os eu líricos se apropriam de uma rápida recuperação da desventura amorosa, afim de acelerarem o processo de superação do sofrimento, sendo capazes de, a partir dele, exibirem uma certa felicidade (BRASILIENSE; SEIXAS, 2020). Isso pode ser evidenciado na música “Passa mal” (Everton Domingos de Matos, Diego Maradona Ferreira da Silva, Ray Antonio Silva Pinto, Sandoval Nogueira de Moraes Neto, Paulo Henrique da Silva Pires, Guilherme da Costa Silva e Alex Rodrigues da Silva) (SOM LIVRE, 2019) e, sobretudo, no trecho:

Na minha vida, o seu coração serviu de degrau
Te ver sofrendo não é bom, é sensacional
Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal.

Este fragmento revela uma superação feminina acelerada em relação ao término amoroso. O que se nota é a predominante expressão de um amor próprio feminino que ri agora do sofrimento masculino gerado pela percepção da resiliência feminina. Há, portanto, uma troca de papéis que só se dá pela capacidade da mulher estabelecer um aprendizado a partir dos desgastes emocionais causados pelo fim do relacionamento.

A representação do sofrimento para o conforto direcionado ao pertencimento social e discursivo, mesmo em torno de narrativas dramáticas, retratam também um modo de felicidade através da superação (BRASILIANSE; SEIXAS, 2020) e/ou da vingança. Incluindo aí as ironias e hipérboles próprias dos discursos dominadores do universo masculino, que permeou a produção artístico-cultural até o momento.

Para encerrar, apresentamos o trecho da música “Sem sal” (Francisco Benicio de Sá Neto, Isaias Gomes da Silva Junior, Marcos Vinicius Alves, Marcos Vinicius Soares de Oliveira e Renno Saraiva Macedo) (SOM LIVRE, 2019), que confirma esta superação feminina, seja das relações abusivas, seja dos discursos (re)construídos:

‘Tá espalhando por aí que eu esfriei, que eu ‘tô mal
Que eu ‘tô sem sal, realmente eu ‘tô
Sem saudade de você
Eu já fiz foi te esquecer.

Os sujeitos líricos das músicas de sofrência gravadas por Marília Mendonça podem expressar uma renovação da coita amorosa, que se torna um gatilho para a emancipação amorosa da mulher sertaneja, capaz de brincar com a sua própria solidão, a qual deixa de ser lugar de abandono para se tornar espaço existencial de escolha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho possibilitou um estudo comparativo entre as cantigas medievais e o gênero musical sofrência por meio de reflexões sobre a construção da identidade feminina segundo um discurso patriarcal. Considera-se que ao se aprofundar no gênero sofrência, pode-se compreender como a mulher do interior, nesse início do século XXI, expressa suas dores, estabelecendo uma comparação com as mesmas dores sentidas pelas camponesas, recriadas pelos trovadores nas cantigas de amigo. A importância disso é assimilar como a coita amorosa se transforma de contexto para contexto, de época para época, sem perder seu traço universal de ser a dor humana provocada pela ausência do outro. Além disso, foi discutida a transformação da identidade feminina que não perdeu elos com o patriarcalismo, que persiste desde a Idade Média até os dias de hoje. Desse modo, foi perceptível a possibilidade de refletir, analisar, e comparar o papel feminino dentro das cantigas de amigo e das sofrências de Marília

Mendonça, buscando identificar a influência, os aspectos estéticos e a constituição da identidade feminina comum aos textos.

Os resultados dessa pesquisa revelam que há um tipo de conexão existente entre as cantigas medievais e a sofrência, numa relação de diálogo entre tempos e espaços diferentes, que permite as reflexões acerca da construção da identidade feminina conforme o discurso patriarcal predominante na vivência da camponesa medieval europeia e da mulher do interior do Brasil no século XXI. Nesse sentido, acredita-se que este trabalho pode contribuir para novos estudos acadêmicos que levem em consideração também a renovação da coita amorosa feminina, observada em situações de emancipação e de resiliência das mulheres do interior.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Elizandra Dias; GABRIEL, Djanés Lemos Ferreira. *Relações intertextuais na construção de sentido na sofrência musical*. In. Anais do COGITE - Colóquio sobre Gêneros & Textos, Teresina, 2020. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/6135/2902. Acesso em: 11 mar. 2021.

BRASILIENSE, Danielle; SEIXAS, Leonardo. *Sufrência em tempos de felicidade: música sertaneja e os signos da contemporaneidade*. Revista Comunicação & Inovação, n. 45, São Paulo, 2020. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/6135/2902. Acesso em: 20 mar. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 1, Porto Alegre, 1991. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1/1>. Acesso em: 14 mar. 2021.

DA SILVA, Ana Lídia Gonçalves; ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. *A imagem da mulher nas cantigas de amigo de Pero Meogo*. In. II Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG, Goiás, 2015. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/article/view/5959>. Acesso em: 21 mar. 2021.

DANTAS, Priscila Souza. *A presença das cantigas do mar de vigo nas canções de Chico Buarque*. 2016. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2016. Disponível em: <http://ramo.uneb.br:8080/bitstream/20.500.11896/255/1/TCC%20Priscila.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada; ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. *Mulher e erotismo na lírica trovadoresca galego-portuguesa*. Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages, n. 17, Barcelona, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5180464>. Acesso em: 11 mar. 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPYA, 2000

MACÊDO, Heloísa Freitas Leite de; LACERDA, Joyce Rafaelle dos Santos; SOARES, Thiago. *Representações Femininas no Fêmejo de Marília Mendonça*. In. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Fortaleza, 2017. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1146-1.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2021.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MARTINI, Méry Terezinha; SOUZA, Fernanda. *Mulher do Século XXI: Conquistas e desafios do lar aolar*. Universidade Regional de Blumenau (FURB), 2015. Disponível em: <http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2016/02/Mary-Terezinha-Martini.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MENDONÇA, Marília (2017). *Realidade*. Som Livre, 2018. 1 CD.

MENDONÇA, Marília; MARAIA e MARAÍSA. *Agora é que são elas*. Som Livre, 2018. 1 CD.

MENDONÇA, Marília. *Todos os cantos*. Som Livre, 2019. 1 CD.

MENDONÇA, Marília; MARAIA e MARAÍSA. *Agora é que são elas 2*. Som Livre, 2020. 1 CD.

MENDONÇA, Marília. *Todos os cantos 2*. Som Livre, 2021. 1 CD.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

NITRINE, Sônia. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

PERES, Antônia Sandra Emília Pereira; DA SILVA, Daniele Costa. *A produção simbólica da mulher nas canções do “feminejo”*. Revista Homem, Espaço e Tempo, n. 1, Acaraú, 2019. Disponível em: <https://rhet.uvanet.br/index.php/rhet/article/view/313/250>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SÁ, Anni Hilarya de Souza; LIMA, Claudete Maria Galvão. *Ultrarromânticos – o ir e vir de sentimentos atemporais, em vertentes consoantes*. In: *Além das Letras*. FLORÊNCIO, Roberto Remígio (org.). Ed. Oxente. Petrolina: 2021.

SANTOS, MariaValdenia Felix dos. *Tão perto e distante do amor: histórias de sofrência cantadas pelo brega/sertanejo brasileiro*. 2019. 121 f. Dissertação (mestrado em história) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro Humanidades, Campina Grande, 2019. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/4414>. Acesso em: 07 mar. 2021.

SILVA, Gabriel Barbosa Rossi da. *Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo*. 2018. 118 f. Dissertação (mestrado em

história) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon, Paraná, 2018. Disponível em: Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/4033>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZANATTA, Mariana Scussel. *Nas teias da identidade: contribuições para a discussão do conceito de identidade na teoria sociológica*. Perspectiva, n. 132, 2011. Disponível em: https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/132_232.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

UNIDADE E
PROCEDIMENTOS
CÔMICOS DE
*EU CONFUNDI
UM VAGA-LUME
COM UM ACIDENTE
DE AVIÃO,*
DE VINÍCIUS MAHIER

Vítor Nogueira Alves¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura de *Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião* (2021), livro de estreia de Vinícius Mahier. As primeiras resenhas já mostraram não se tratar de uma compilação de poemas, mas de um livro pensado e organizado como projeto. Dessa forma, proponho investigar elementos que conferem unidade aos poemas do volume. *Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião* apresenta certo viés narrativo, o que instaura uma série de imagens e associações semânticas no decorrer da obra. Há também a insistência em certos recursos literários, como repetições e tautologias, que Mahier utiliza

¹ P Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

para reforçar a ambientação cômica dos poemas e que podem ser relacionados à forte tendência da obra à logopeia. O artigo chama ainda atenção para um ensaio publicado em 2019 por Mahier que documenta o desenvolvimento de seu interesse por temas que apareceriam em *Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião*.

Palavras-chave: Vinícius Mahier; poesia brasileira contemporânea; poesia cômica; tautologia.

ABSTRACT

This article presents a reading of Vinícius Mahier's 2021 poetry collection *Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião*. Reviewers have noticed it is not a compilation of poems, but rather an organized literary project. Therefore, I attempt to investigate the elements that confer unity to the poems in the volume. Mahier's poems imply a certain elusive narrative, which entails a series of recurring images and semantic associations throughout the work. There is also the recurrence of some literary devices, like repetitions and tautologies, that Mahier uses in order to enhance the comic mood of the poems, and which one can relate to tendencies towards logopoeia in poetry. Finally, the article draws attention to some of Mahier's earlier and lesser-known works, which document the development of his interest in the themes of his first published book.

Keywords: Vinícius Mahier; contemporary Brazilian poetry; humorous poetry; tautology.

INTRODUÇÃO

Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião (2021) é um dos lançamentos mais peculiares na poesia recente de língua portuguesa. O livro de estreia de Vinícius Mahier (1994-

) combina o tema do acidente que vai anunciado no título com um certo humor *nonsense* que também vai anunciado na confusão improvável que o título propõe. Nisto, *Eu confundi um vaga-lume* se associa a certa tendência na poesia brasileira que tem trabalhado justamente na direção do riso: as obras de Bruno Brum, os esboços do *Momo Rei*, de Adriano Scandolaro (in: CAPILÉ, 2021), ou mesmo o relativo sucesso comercial de Angélica Freitas são exemplos que vêm logo à memória.

Ainda que tenha gerado comentários em páginas *on-line* ou em revistas para o público amplo, a obra de Mahier ainda não recebeu atenção mais detalhada por parte da crítica. O livro é dividido em três grandes partes: “Penúltimo ato / I stop”, “Penúltimo ato / Somewhere”, “Penúltimo ato / Waiting for you”, com um interlúdio – intitulado “o primeiro ilegível” – posto entre duas delas e que se apresenta como um “*in-flight entertainment*”. Até por conta dessa estrutura, já as primeiras resenhas (SANTA ROSA, 2021) observaram que *Eu confundi um vaga-lume* não é uma coletânea de poemas, mas um livro pensado e organizado como projeto. Dessa forma, a fim de aprofundar a leitura desse projeto, proponho investigar alguns elementos que conferem unidade aos textos da obra.

A partir da confusão indicada no título, desenvolve-se um viés narrativo em *Eu confundi um vaga-lume*. Ele se expressa no retorno frequente a certas imagens (como latas de coca-cola, cães de estimação, o atentado às Torres Gêmeas) e a certos

procedimentos, como alusões irreverentes e tautologias, que visam reforçar a ambientação cômica dos poemas. Nas próximas páginas, gostaria de demonstrar isso em detalhes.

MEMBRA DISJECTA

O projeto gráfico desempenha papel importante em *Eu confundi um vaga-lume*. Em alguns momentos capitais, aparecem páginas cobertas inteiramente de preto que, se pensarmos nas divisões em “atos” proposta por Mahier, poderiam equivaler ao abrir e fechar das cortinas no teatro. Nesse projeto gráfico, outra coisa se destaca: a cor laranja da capa do livro remete às caixas-pretas utilizadas na aviação. É como se o leitor fosse convidado a abrir a caixa-preta e investigar o que teria acontecido nesse acidente. Associada ao tema do acidente aéreo, temos, nas primeiras páginas do livro, uma numeração que a princípio é uma contagem de linhas, mas que vai se revelando muito mais uma contagem da altitude desse voo. Nos primeiros versos após o prólogo:

- 1 a calvície
não vai te vencer
você arranca
a tua
- 5 cabeça antes
mas não joga fora

dá-lhe o nome
de wilson
e passando a bola
10 para outra
altura
talvez você
se livre da sentença.

(MAHIER, 2021a, p. 22-23)

E assim sucessivamente, até que a contagem se estabiliza em 360 durante várias páginas. Daí, começa a queda:

você devia
estar em pânico,
mas parece
premonição.
350 você é
uma franquia
adolescente
que só virou
cult
300 porque vieram outros
adolescentes.
[...]
você prevê
5 tudo isso,
você tenta avisar:
de quem o sangue
senão da tua
mistura?

4 tua filha cresce
 teu cachorro morre
 então morre você
 e o que era quase
 uma felicidade
3 vira o poema
 dos séculos
 dos teus dias contados.
 você devia
 estar em pânico,
2 mas continua
 (MAHIER, 2021a, p. 39-41)

A ideia do desastre está sempre ali, porém não chega a se concretizar de maneira inequívoca. Numa entrevista concedida a Renato Negrão, o próprio Mahier observa que, no livro, “existe o acidente, mas existe a confusão antes, então o acidente se torna um pouco irrisório” (2021b, p. 13). O poema acaba em “mas continua”, no verso número 2, na iminência da queda, mas que ainda não é a queda. Com ele, acaba também o “penúltimo ato / I stop”. Num gesto tragicômico, o ato seguinte vai antecedido por uma epígrafe, retirada de Nathalie Quintane, que parece referir-se menos àquele ato do que ao final do anterior: “aprendemos mais tarde a distinguir-nos por pedaços”. De fato, como no humor dos *cartoons* animados, o tema do acidente instaura no decorrer do livro uma série de imagens de desmembramentos. Além da imagem logo na abertura – para evitar a calvície, arranca-se a

própria cabeça e a usa como Tom Hanks e Wilson em *O Náufrago* (2000) –, pode-se citar um exemplo como:

se as tuas pernas saíssem correndo
255 e o resto do corpo ficasse
teu resto de corpo
ficaria parado,
mas orgulhoso ao ver
as pernas, ainda que
260 aos tropeços, seguindo em frente
conforme o destino
de todas as pernas
e aos soluços
teu resto de corpo ficaria
265 só a metade
de uma coisa inteira
e não se espera que as pernas
olhem pra trás, apenas
que se virem
270 pernas, por que me abandonastes
se sabias que eu não era alto
o suficiente sem vocês?
pernas, sem vocês
o meu umbigo não é mais
275 o centro
(MAHIER, 2021a, p. 32)

A insistência de Mahier nessas imagens ajuda inclusive a entender a inclusão do poema “todo é aquilo que tem princípio, meio e fim” (p. 37), aparentemente destoante dos outros no ato “I

stop”. O texto é quase um *ready-made* a partir daquele trecho da *Poética* (7.25) em que Aristóteles discute a organização dos eventos numa tragédia: “começo é aquilo que não se segue necessariamente a alguma outra coisa, mas a partir do qual naturalmente outra coisa se produz”, e assim por diante. Entretanto, no contexto da obra de Mahier, “todo, princípio, meio e fim” perdem a relação com os componentes do enredo, referindo-se muito mais ao próprio corpo humano, cujas partes são desmembradas nos poemas do livro.

Essa lógica do desmembramento exige também uma lógica da sobrevivência. Nesse sentido, o trecho a seguir parece-me fundamental em *Eu confundi um vaga-lume*:

se você
fosse um herói grego
350 mais grego que
herói
mais mexicano que grego
poderia ter tido
a astúcia
355 àquela altura
nunca vista por
ninguém
de se chamar
ninguém, filho de
360 nada mais, nada menos.
no entanto,
ninguém te ama

ninguém te quer
ninguém te chama
360 de polifemo
e você
burro
responde.
você sabe
360 que ninguém
é esperto o bastante
pra te passar
a perna

(MAHIER, 2021a, p. 34-35)

A alusão, claro, é ao episódio de Polifemo na *Odisseia*. A figura de Odisseu é pertinente no texto, já que seus estratagemas visam escapar do tipo de desastre que povoa as imagens em *Eu confundi um vaga-lume*. Ao contrário de Aquiles, que permanece em Tróia mesmo sabendo que isso o levará à morte, os esforços de Odisseu são para voltar inteiro para casa. Como Harold Bloom descreve, Odisseu “é um grande sobrevivente, o único homem que vai permanecer à tona quando todos seus companheiros de bordo afundarem” (2007, p. 2).² O autor registra ainda que

Aquiles, como observam os críticos, tem algo de infantil, mas Odisseu teve de abandonar as infantilidades e vive

² *He is a great survivor, the one man who will stay afloat when all his shipmates drown*. As traduções são minhas, salvo menção contrária nas referências.

num mundo onde você pode morrer de frio ou ser devorado por monstros de um olho. O autocontrole, virtude que Aquiles desconhece, dificilmente é uma qualidade poética como tal e, em Odisseu, parece desvinculado de qualquer sistema de moralidade. Os americanos têm razão em ver no segundo herói de Homero o primeiro pragmático, alheio às diferenças que não fazem diferença. Para o necessariamente astucioso Odisseu, a existência é uma vasta pista de obstáculos que te manteve longe de casa por toda uma década e que te vai testar por mais uma na viagem de volta (BLOOM, 2007, p. 2).³

A ambivalência entre a catástrofe e o riso estabelece também várias imagens de queda em *Eu confundi um vaga-lume*. Isso porque, ao mesmo tempo que está relacionada ao campo semântico do acidente, a imagem da queda também se presta ao tipo de humor pastelão do qual Mahier se aproxima. Pode-se ver

³ *Achilles, as critics note, is somewhat childlike, but Odysseus has had to put away childish things and lives in a world where you can freeze to death, as well as be devoured by one-eyed monsters. Self-control, a virtue alien to Achilles, is hardly a poetic quality as such and in Odysseus seems unallied to any system of morality. Americans justly find in Homer's later hero the first pragmatist, unimpressed by differences that do not make a difference. Existence, for the necessarily cunning Odysseus, is a vast obstacle course that has kept you away from home for a full decade and that will exercise you for a second decade as you voyage back.*

um exemplo disso em “A Alegria, seguida de Alívio Cômico”, um dos pontos mais densos do livro. Cito um trecho:

as pessoas caem e se levantam
as pessoas ficam nisso o tempo todo
e é quase irrelevante ter um nome
me chamar isto ou aquilo
se o nome fosse um gancho
aí sim seria relevante
eu me chamar isto ou aquilo
me agarrar ao meu nome
quando estivesse caindo
e não cair nunca mais

(MAHIER, 2021a, p. 95-96)

Em 2019, Mahier publica um ensaio intitulado “Da morte do vizinho ao 11 de setembro: poema, fotografia e recusa”. Ali, propõe-se uma comparação entre “*Falling Man*” (a conhecida fotografia feita por Richard Drew de um homem que pula do World Trade Center em meio aos ataques àquele complexo), o poema “Fotografia de 11 de setembro”, de Wisława Szymborska, e “Morte do vizinho”, poema em que Affonso Romano de Sant’Anna escreve sobre um conhecido que se joga do décimo quinto andar dum prédio residencial.

Embora ainda se apresente como obra de aprendiz, o ensaio ganha relevância por documentar o desenvolvimento do interesse do autor por temas que apareceriam mais tarde em *Eu confundi um vaga-lume*. Relacionando as três obras, Mahier propõe

a imagem da queda como uma “penúltima visão da realidade”, capaz de um gesto de solidariedade para com as figuras que aparecem em seus últimos momentos de vida nas obras de Drew, Szymborska e Sant’Anna. Explicava desta maneira:

Deve-se entender a ideia de “penúltima visão” não sob o ponto de vista de que a História detém a palavra final, constituindo-se, portanto, como a última e definitiva visão / versão da realidade. Mesmo a História é ainda uma penúltima visão da realidade, porque um fato, como por exemplo a morte de alguém que se joga de um prédio, ainda que irremediável, não está esgotado em si mesmo. (MAHIER, 2019, p. 118)

Como se vê, o tom ali ainda é bastante sério, sem espaço para a espécie de irreverência que se observa em poemas como este (Cf. MAHIER, 2021b, p. 23):

Pai nosso que estais
nos céus,
estou no chão.
venha a nós
mas venha a mim.
rarefeita
a vossa vontade, aqui na terra
vos estendo

a minha.
o alívio cômico
de cada dia me dai
hoje.
perdoai a minha
alegria,
assim como eu
perdoei a quem me fez um carinho.
e não me deixeis
sem chão
mas livrai-me do chão,

também.

(MAHIER, 2021a, p. 81)

Naquele ensaio, Mahier escrevia ainda: “por serem formas verticais, propomos pensar a poesia e a fotografia como artes da queda” (2019, p. 119). De fato, afora o jogo entre “também” e “amém”, a quebra de verso da última linha se aproveita da verticalidade da poesia para realçar a queda rumo ao “chão” mencionado no poema. Veremos mais exemplos desses procedimentos na próxima seção.

ALGUNS PROCEDIMENTOS CÔMICOS

Em certa altura da *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye comenta que “a repetição feita à exaustão ou a que não leva a lugar algum faz parte da comédia, pois a risada é parcialmente um

reflexo e, como outros reflexos, pode ser condicionada por um simples padrão repetido” (2014, p. 304-305). Frye ilustrava seu argumento com este exemplo, retirado de uma peça do irlandês John Synge:

Em *Riders to the Sea* [Cavaleiros para o Mar], de Synge, uma mãe, depois de perder seu marido e cinco filhos no mar, finalmente perde seu último filho, e o resultado é uma peça muito bela e tocante. Mas se ela tivesse sido uma tragédia de longa duração, arrastando-se taciturnamente pelos sete afogamentos, um após o outro, o público seria tomado por risadas antipáticas muito antes de a peça terminar. (FRYE, 2014, p. 305)

No domínio da linguagem, a tautologia é, por excelência, essa “repetição que não leva a lugar algum” que Frye menciona. Seu emprego como recurso literário humorístico não é uma novidade. Um exemplo canônico está nesta passagem de *Antônio e Cleópatra* (Ato 2, Cena 7), de Shakespeare, aqui, na tradução de Barbara Heliadora:

Lépido: Que espécie de coisa é o seu crocodilo?

Antônio: Ele tem a forma, senhor, dele mesmo, e é tão largo quanto sua largura. É tão alto quanto ele mesmo, e se move

com seus próprios órgãos. Ele vive do que o alimenta, e assim que os elementos saem dele, transmigra.

Lépido: E de que cor é?

Antônio: De sua própria cor, também.

Lépido: É uma serpente estranha.

Em vários momentos de *Eu confundi um vaga-lume*, vemos o uso da repetição, em geral, e da tautologia, em particular, como estratégia para se obter certo efeito cômico. Repetições e tautologias não aparecem como um vício *de* linguagem, mas são exploradas como um vício *da* linguagem:

e as pernas do rapaz
ao lado só não passam a ser
as minhas porque são as pernas do rapaz
ao lado

(MAHIER, 2021a, p. 32)

Ou ainda neste poema, intitulado “John Paul George Ringo”:

é sempre a confusão do quad-
rado quando estou num canto,
não estou em outro, resultado:
nunca esbarro comigo mesmo.

(MAHIER, 2021a, p. 74)

De modo similar, as contagens não costumam progredir em *Eu confundi um vaga-lume*: todos os três atos são marcados como “penúltimo”, e, dentro do ato “I stop”, os sete poemas são numerados como “1”. É a insistência nas repetições, mas é também um gesto de descrença em qualquer poder totalizador da linguagem, vide os comentários de Mahier no ensaio de 2019 citado acima. Nesse sentido, é válido destacar alguns trechos da obra que exploram esses nós da linguagem, criando humor em versos que parecem dotados de muita gravidade, mas, no fundo, apenas fazem o sentido andar em círculos:

quando a senhorita k
abrir a boca
será tarde demais
para deixar
de ouvi-la.

(MAHIER, 2021a, p. 40)

Mahier comenta que escreveu a obra “pensando em como esses poemas funcionariam no corpo, ou pelo menos na voz. [...] É um poema que busca funcionar na voz, são poemas que buscam funcionar no ritmo” (2021b, p. 16). Embora ele não deixe de ter razão, parece-me justa uma ressalva: *Eu confundi um vaga-lume* não é um livro onde se encontram grandes incursões rítmicas ou melódicas. Trata-se de uma poesia com tendência muito mais forte à logopeia, para usar aquele conhecido modelo que distingue ainda

entre a melopeia (efeitos sonoros) e fanopeia (efeitos imagéticos), sendo a logopeia o polo associado ao desenvolvimento das ideias no poema (POUND, 2013, p. 69; PIGNATARI, 2011, p. 39).

“All you need is love” chega ao ponto de ser organizado na forma de um silogismo, com uma série de “princípios” conduzindo a especulação sobre “o homem mais triste do mundo”. Até nos casos menos explícitos, o movimento rítmico dos poemas é muito mais o movimento do raciocínio que eles propõem – a definição de Ana Cristina César (2013, p. 237) de “ritmo” como “o contorno de uma sintaxe” encaixa-se particularmente bem aqui. Um exemplo:

no início
deus criou o início.
desde então
está irremediavelmente
condenado
ao mesmo princípio.
quanto a você,
que eu não
sei de onde vem
e veio,
comece pelo começo e prossiga
até chegar ao começo
e recomece
caso não te agrade apenas
um começo mas vários
ao mesmo tempo.

você não
é deus,
você pode fazer isso.
feito isso,
o que você
quer ser
quando deixar
de crescer?

(MAHIER, 2021a, p. 48)

Outros poemas chegam a apostar no emprego de conectivos (“não só isto, como aquilo” e afins), que, em nome da concisão, normalmente evitam-se em poesia. Mas, aqui, a questão toda é o nexos entre ideias que esses conectivos dramatizam. A proposta de trabalhar uma poesia cômica favorece esse passo em direção à logopeia, pois Mahier frequentemente extrai o riso ao concatenar ideias que ou conduzem a um fecho espirituoso/ inesperado ou que não conduzem a lugar algum, o que se presta igualmente bem à comédia.

Há um outro artifício ao qual Mahier recorre com frequência a fim de estabelecer a atmosfera cômica dos poemas. *Eu confundi um vaga-lume* traz uma série de alusões irreverentes a elementos da cultura literária, que vão combinados, num processo de desierarquização, a referências à cultura popular. Aqui, uma reescrita de Baudelaire é interrompida por uma breve aparição de Hitchcock, como o diretor costuma fazer em seus filmes:

a rua,
em torno, era
um frenético alarido.
todo de luto, alto
e sutil,
hitchcock passou
e foi muito
rápido

(MAHIER, 2021a, p. 50)

O último poema do livro intitula-se “Lista de passageiros e tripulação p/ a capa de sgt. pepper’s lonely hearts club band”. Em prosa, elenca uma extensa lista das referências que ocorrem no livro: “tubarão, john williams, apertem os cintos o piloto sumiu, walt whitman, eugène ionesco, cássia eller [...] vinícius, eu, ou vice-versa, o sol, o fim, sísifo, sílvio santos, o porvir, o porvir” (p. 103). De certo modo, remete ao “índice onomástico” com o qual Ana Cristina César finaliza *A teus pés* – ao mesmo tempo uma pista e um desafio para que o leitor encontre aquelas referências no texto. No entanto, o poema de Mahier oferece mais uma possibilidade de leitura. Se pensarmos na divisão do livro em “atos” e no fato de o poema ser antecedido por uma das páginas pretas que interpretamos como o cair da cortina no teatro, podemos associá-lo àquele costume de os atores, terminada a peça, voltarem juntos ao palco uma última vez para receberem os aplausos da plateia. Aqui, são aplausos merecidos, pode-se adicionar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após quase cem páginas de bufonaria, *Eu confundi um vaga-lume* modula para um registro marcadamente mais sério no já mencionado “A alegria, seguida de alívio cômico”, um dos últimos poemas do livro e, aparentemente, seu verdadeiro centro de gravidade. O título nos lembra da possibilidade de, assim como a tragédia, a comédia necessitar ela mesma de certo alívio cômico. Na obra de Mahier, isso se dá porque o riso que se desenvolve ali tem sempre um traço de melancolia, ou, ao menos, é contaminado pelas possibilidades de desastre sugeridas pela insistência em certas imagens – Umberto Eco (1984) nos lembra que o “cômico” é um termo guarda-chuva que abarca uma surpreendente variedade de fenômenos.

Pode-se dizer que o viés narrativo instaurado em *Eu confundi um vaga-lume* acarreta a recorrência de certas imagens, especialmente as relacionadas a desmembramentos e a quedas, que vão envolvidas tanto nas conotações do acidente aéreo quanto nas do humor ligeiro, para mencionar apenas duas possibilidades. Entretanto, mais do que nessas imagens, a proposta de humor com a qual Mahier trabalha efetiva-se num campo especificamente discursivo. Nisso, chama atenção a relação entre essa vertente do cômico e a acentuada tendência à logopeia demonstrada no decorrer de *Eu confundi um vaga-lume*, que se manifesta, por exemplo, através do trabalho com vícios da linguagem, como as repetições e as tautologias.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BLOOM, Harold. Introduction. In: BLOOM, Harold (org.). *Homer's The Odyssey*. Updated edition. Nova York: Infobase, 2007, p. 1-4. (Bloom's Modern Critical Interpretations).

CAPILÉ, André. Dois de muitos novos, um curto circuito: inéditos de Adriano Scandolara & Lucas Litrento. 2021. *escamandro*. Disponível em: <escamandro.wordpress.com/2021/12/06/dois-de-muitos-novos-um-curto-circuito-ineditos-de-adriano-scandolara-lucas-litrento/>. Acesso em setembro de 2022.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ECO, Umberto. The frames of comic 'freedom'. In: SEBEOK, Thomas A. (org.). *Carnivall!*. Berlim: de Gruyter, 1984, p. 1-9.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

MAHIER, Vinícius. *Eu confundi um vaga-lume com um acidente de avião*. Juiz de Fora/MG: Macondo, 2021a.

_____. Estúdio 50 recebe Vinícius Mahier. Entrevista concedida a Renato Negrão. *Estúdio 50*, Ano 1, No. 2, p. 9-24, 2021b.

_____. Da morte do vizinho ao 11 de setembro: poema, fotografia e recusa. *Revista Athena*, Vol. 16, No. 1, p. 112-121, 2019.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10. ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2011.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 12. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

SANTA ROSA, André. Uma estreia com sacadas luminosas. *Suplemento Pernambuco*, No. 187, 2021, s/p.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo*. 3 vols. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

POESIA COM ELOS

Autorretratos, dois mil e vinte

Pamela Facco



HÁ TEMPOS estava devendo edições especiais da revista Poesia com Elos contendo os autorretratos feitos durante a pandemia. A minha resistência era de abrir essas pastas e reviver esses sentimentos. Não é fácil viver, não é fácil documentar nossas dores e tão pouco é simples catalogá-las como se a arte fosse o grande propósito de tudo isso.

Baita mentira. A arte não é o meu propósito, a arte é a minha única saída. As angustias que coleciono, as lágrimas que nunca terei de volta, meu coração que dia sim dia não soluça em prantos desesperados.



A arte não é beleza, a arte não é supérflua, a arte não está ao alcance de quem não tem um rasgo na alma.

A arte nasce da dor, floresce no caos e não morre nunca.

No nosso corpo está contida a nossa história, ao nos depararmos com o espelho ali está ela, ESCANCARADA: tudo que vivemos, sofremos, conquistamos e superamos está lá. Está lá também exposto aquilo que não superaremos nunca e reconhecer como parte de nós essas erosões permanentes em nosso peito é a coragem em sua forma mais dolorida.

Nos encaramos de frente diariamente, mas esse encontro é efêmero. O reflexo que o espelho devolve some assim que paramos de olhá-lo, e nossas auto percepções se dissolvem no ar.

Quem eu fui ontem? Quem em mim habitava em janeiro de 2020? Eu estava triste ou feliz?



Seria difícil perceber a escalada de uma dor por simples memória cerebral, mas a tão necessária arte está sempre ao meu lado, para que eu não me esqueça que cada dia foi ao mesmo tempo, paradoxalmente, um grande castigo e dádiva da existência.

Na vida está contida sensações dessaborosas, momentos insossos e desprazeres diversos, mas a única forma de se livrar disso é abrindo mão do porvir. Largando de lado a chance da moeda cair para o lado que você apostou. É vedando os olhos para o azul do mar, gritando sempre mais alto que todos os passarinhos e negando o perfume das rosas.



Às vezes, de um momento horrível eu tirava cor do meu sangue e umedecia o retrato com meu choro. No final um sorriso se colocava em mim e logo meus poros dançavam: porque como diz a canção “é de lágrima que dobro a vida em flor”. Eu acredito que devemos insistir no movimento de ser inteiro, ser tudo, ser real, ser por fora e por dentro. Ser poesia, ser imagem e pertencer sobretudo a nossa própria pele.

Documentar imagetivamente nosso eu através de autorretratos é sem dúvida nenhuma uma forma riquíssima de auto análise, auto cuidado e reverências ao presente, que logo será passado, mas que não mais será esquecido.



PAMELA FACCO é fotógrafa. Desenvolve o projeto POESIA COM ELOS, retirando a ideia da nudez como lugar erótico e quebrando os padrões estéticos. Todo corpo é perfeito.

@pfacco

@poesiacomelos



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,
e impressa em fevereiro de 2023, em Londrina, PR.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.

