

**“ELOI, ELOI, LAMÁ SABACTANI?”. INTERTEXTUALIDADE E INTERGENERICIDADE NA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS DA MÚSICA “DIÁSPORA” (2017), DOS TRIBALISTAS**

Wellington Couto de Almeida (UERJ)

[well.c.almeida@gmail.com](mailto:well.c.almeida@gmail.com)

Isabel Arco Verde Santos (UERJ)

[verdesantos@uol.com.br](mailto:verdesantos@uol.com.br)

**RESUMO**

Ouve-se de longe mais um clamor. Alguém precisa deixar sua terra e se arriscar no escuro que acompanha o novo. No sofrimento, pergunta-se onde está Deus, em um questionamento parecido com aquele que, segundo o evangelho de Marcos, Jesus outrora teria feito na cruz: “Eloi, eloi, lamá sabactani?”, que em português significa “Meu Deus, por que me desamparaste?”. Essa visão angustiante é captada na canção “Diáspora” (2017), do grupo Tribalistas, como uma tentativa de traduzir as buscas incessantes por Deus em tantas línguas. As conexões entre a canção e textos religiosos, como a *Bíblia* e o *Alcorão* são evidentes. Neste sentido, o objetivo deste trabalho é entender como essas conexões intertextuais e intergenéricas contribuem para a construção do sentido final da canção, que possui palavras e chavões religiosos que apontam para lugares outros, mas comuns, ainda assim. Para tanto, nos basearemos na visão de intertextualidade, implícita e explícita, proposta por Koch (2006, 2009) e na intertextualidade das semelhanças e das diferenças, também proposta por Koch (2012), na tentativa de traçar paralelos linguísticos que conectem a música, diásporas e textos sagrados, observando como a ideia de “refúgio” perpassa esses cenários.

**Palavras-chave:**

**Diásporas. Intergenericidade. Intertextualidade. Textos sagrados.**

**1. Introdução**

Às vezes a atualidade carrega consigo a sensação de que o tempo que está passando não faz as coisas mudarem. Quando nos deparamos com notícias sobre os sanguinolentos confrontos mundo afora, por exemplo, lembramo-nos que os cenários de guerra não ficaram em um passado distante, retratado apenas nos livros de História. As guerras atuais, motivadas, sobretudo, por embates políticos e territoriais, fazem com que muitas pessoas não vejam outra opção a não ser deixarem seus países em busca de um pouco de paz. As barreiras de língua e cultura são deixadas de lado quando o que se negocia é a sobrevivência e refugiar-se é a única opção.

Um dos significados que o dicionário online *Michaelis* atribui ao adjetivo refugiado é o de “indivíduo que, por motivos de perseguição po-

lítica ou ideológica em seu próprio país, procura asilo em país estrangeiro”. Embora um tema, sem dúvidas, delicado, muito se tem debatido e produzido acerca dos movimentos de refugiados ao redor do mundo. Encontra-se vazão na arte e na literatura para aquilo que não pode ser entendido como natural.

No ano de 2019, por exemplo, a TV Globo começou a exibir, a partir de abril, a trama de Duca Rachid e Thelma Guedes, a novela “Órfãos da Terra”, cujo enredo gira em torno de um amor proibido entre pessoas refugiadas. A música de abertura da novela, “Diáspora”, escrita em 2017 pelo grupo Tribalistas, é repleta de correlações com outros textos e outras vozes que outrora ecoaram na humanidade. Analisá-la a luz das teorias de Koch (2006, 2009) e Marcuschi (2008), pode nos ajudar a entender como a construção de sentidos pode ser feita de maneira mais profunda a partir de recursos textuais como a intertextualidade e a intergenericidade. Além disso, a análise desta obra musical nos permite traçar um caminho que traduza as vozes utilizadas de outras fontes que dão sentido à construção literária da canção, corroborando com a ideia de que todo texto é, de fato, intertextual (KOCH; ELIAS, 2009, p. 101).

## 2. *O texto adâmico*

Uma das primeiras coisas que podemos pensar no que diz respeito à intertextualidade é o fato de que viver e, portanto, se comunicar, é baseado sempre em atos de rememoração àquilo que em algum outro momento já foi dito. De acordo com Cavalcanti (2009),

(...) a manifestação do fenômeno da intertextualidade pressupõe a (re)contextualização de um cenário enunciativo já construído, que passa a ser “recordado”, “recontado”, “reconstruído”, “reconhecido”, no aqui-e-agora, em outra perspectiva. (CAVALCANTI, 2009, p. 54)

Dizer isso implica em entendermos que nenhum texto é, inteiramente, original. Seja pelo uso de palavras que já construíram diversos outros textos, seja pelo uso de ideias que remontam outras, mais ou menos elaboradas ao longo do curso da História. Não existe, portanto, um texto que seja exatamente fundador, original, adâmico, como bem afirma Cavalcanti (2009). As vozes que lemos em cada texto “polemizam com vozes identificadas em outras situações interacionais, discursos, em outros textos, que passam a ser, no aqui-e-agora, recordados, recontados, conhecidos em outra perspectiva” (p. 54).

Esta é a noção mais básica que precisamos para entender intertextualidade, a de que todo discurso é intertextual em maior ou menor grau e que mesmo um texto que se diga original possui resquícios de outros textos e outras ideias, que por sua vez ecoam em outros textos e ideias, criando um ciclo que se repete até a primeira execução de comunicação por um ser humano.

### **3. A intertextualidade e a intergenericidade de Koch**

No campo da Linguística Textual, um nome que certa e merecidamente se destaca é o da professora, autora e pesquisadora Ingedore Vilaça Koch. Seus estudos ampliam nossa visão de texto e de textualidade, contribuindo muito para as noções imediatas que temos hoje em dia ao ler um texto.

Em *Ler e compreender: os sentidos do texto*, publicado pela primeira vez em 2006, em parceria com a também autora, professora e pesquisadora Vanda Maria Elias, Ingedore Vilaça Koch dedica um capítulo inteiro para tratar dos aspectos inerentes à intertextualidade. Para as autoras, a “intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto), anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade” (p. 86), o que corrobora as noções que desenvolvemos até agora a respeito do assunto.

Segundo as autoras, esta noção pode ser chamada de “*stricto sensu*”, isto é, uma noção um pouco mais fechada e estrita deste fenômeno. Em uma visão mais ampliada, segundo elas, “a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção” (p. 86).

Neste capítulo, em que trabalham o conceito de intertextualidade, as autoras dissecam diferentes tipos de intertextualidade. Aqui, em um primeiro momento, tentaremos trabalhar as noções de intertextualidade explícita e implícita, a fim de que possamos, a seguir, entender como foi feita a construção da canção “Díaspóra” (2017).

De acordo com as autoras, a intertextualidade é dita explícita quando há elementos que indiquem, dentro do corpo do texto, as fontes ou origens que estão sendo lembradas, isto é, quando há “citação da fonte do intertexto” (p. 87). Os discursos relatados, as citações e referências, os resumos, as resenhas, as traduções ou mesmo a retomada de texto do parceiro conversacional para “encadear sobre ele ou questioná-lo na

conversaçoão” são tomados como exemplos prototípicos deste tipo de intertextualidade.

Por outro lado, há também a intertextualidade dita implícita, que ocorre, de maneira analogamente oposta, quando não são citadas as fontes e referências que serviram de base para a construção daquele texto. Neste caso, cabe ao “interlocutor recuperar” essas fontes “na memória para construir os sentidos do texto” (p. 92). São usados como exemplos prototípicos pelas autoras a alusão e a paródia, além de certos tipos de piadas e ironias. Segundo as autoras, o autor não expressa fonte por acreditar que “já faça parte do conhecimento textual do leitor” (p. 93).

É importante consideramos também, ainda no conceito de intertextualidade implícita, “a manipulação que o produtor do texto opera sobre o texto alheio ou mesmo próprio”, com o objetivo de produzir certos sentidos, como ocorre, “por exemplo, na publicidade, no humor, na canção popular, bem como na literatura” (p. 93).

Em *Ler e escrever: estratégias de produção textual*, publicado em 2009 pelas mesmas autoras, podemos observar as mesmas estratégias para a definição de intertextualidade utilizados na obra de 2006. Apesar disso, um adendo que nos interessa menção aqui é o de que

(...) o escritor, ao estabelecer relações entre textos, pode fazê-lo de forma a indicar claramente para o leitor a fonte do texto a que faz remissão ou não indicá-la, dependendo do propósito comunicacional em jogo, do efeito de sentido (...), do conhecimento que pressupõe que o leitor tenha sobre textos, etc. (KOCH; ELIAS, 2009, p. 114)

Estas noções nos serão muito importantes ao analisarmos a letra da música “Diáspora” (2017), com o objetivo de identificar, dentro da canção os tipos de intertextualidade elencados por Koch & Elias (2006, 2009).

A intergenericidade é um assunto ainda bastante debatido, sobre o qual, muitas vezes, temos uma visão deturpada, haja vista uma certa complexidade intrínseca a ela. De acordo com Koch & Elias (2009), apoiando-se na visão de Marcuschi (2002), a intertextualidade intergêneros ou intergenericidade “ocorre quando um escritor produz um gênero em um formato diferente do que é esperado, dependendo do propósito que tem em mente” (p. 118). Uma receita de bolo em forma de oração, por exemplo, seria um bom exemplo disso, pois ninguém exatamente espera que uma receita de bolo tenha, em si, o arquétipo de uma oração.

O problema, muitas vezes, é que há uma confusão entre a intertextualidade e a intergenericidade, no sentido de que se poderia pensar que, por exemplo, se uma música recorre a trechos de uma oração então essa construção seria uma construção intergenérica. Na verdade, não. Precisamos nos atentar ao fato de que somente quando um gênero textual *perfor*ma um modelo de outro gênero, diferente do esperado para o seu, é que a intertextualidade intergenérica ocorre. Quando analisarmos a música, na próxima seção, retornaremos a esse assunto, ilustrando exatamente esse problema.

#### 4. “Diáspora” (2017)

No ano de 2017, o grupo formado por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, os Tribalistas, lançaram um novo disco, “Tribalistas”, com dez novas canções, depois de treze anos desde o último álbum, de 2004. Dentro das canções com teor mais político do álbum, podemos encontrar a música “Diáspora”, cuja letra se volta para discutir, de maneira muito poética, o tema dos refugiados no mundo: agora e no passado.

O termo *diáspora* pode ser entendido, de acordo com dicionário online *Michaelis*, como uma “dispersão dos povos, por motivos políticos ou religiosos”. Especialmente, há o sentido atribuído a “dispersão dos judeus no mundo antigo, especialmente após o exílio babilônico”. Neste sentido, a música é construída levando em consideração os aspectos de muitas das diásporas que aconteceram e ainda, infelizmente, acontecem na modernidade.

Ao analisarmos a canção, a primeira coisa que podemos ressaltar a respeito dela é a construção poético-musical feita de duas maneiras: por meio do texto lido e do texto cantado. A primeira estrofe da canção, por exemplo, é declamada como um poema e não cantada, como se fosse um prelúdio para a própria letra da música.

Acalmou a tormenta  
Pereceram  
O que a estes mares ontem se arriscaram  
E vivem os que por um amor tremeram  
E dos céus os destinos esperaram (TRIBALISTAS, 2017)

O início da canção não é declamado sem propósito. De acordo com Sales (2018), o trecho declamado por Arnaldo Antunes faz parte de *O Guesa* poema nos moldes épicos escrito por Joaquim de Sousa Andrade,

publicado em 1888. Nele, de acordo com Gisele Alves (2009), o autor evoca “Guesa, um personagem lendário conhecido por meio do culto solar dos indígenas da Colômbia”. “Guesa”, segundo a autora, significa “errante, sem lar” e, nas lendas indígenas colombianas, era uma criança “roubada dos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochicha, Deus do Sol”, que era um sacrifício aos seus 15 anos, que culminava em sua morte.

Esse primeiro traço de intertextualidade pode ser entendido como intertextualidade indireta, na terminologia de Koch e Elias (2006, 2009), haja vista que não há uma referência explícita à Sousândrade ou ao texto de origem. Poeticamente, a figura do Guesa pode ser comparada a de um refugiado, uma vez que, segundo a lenda, o Guesa é roubado de seus pais, levado para outro lugar, a serviço do templo do deus.

Há muitas crianças “guesas” no mundo, não tomadas em sacrifício de sangue, mas separadas de seus pais por conflitos ideológicos e políticos. Por vezes, os pais são quem mandam a criança para outro lugar a fim de tentar a sobrevivência que eles não veem mais como sendo possível para eles mesmos. Outras vezes, essas crianças são separadas abruptamente, como fez o presidente norte-americano Donald Trump em junho de 2018, ao separar pais e crianças na fronteira do México com os Estados Unidos.

É interessante ressaltarmos que a intertextualidade entre a música e o poema épico *O Guesa* não alcança todos os ouvintes imediatamente, levando em consideração que este é um poema pouco conhecido, de um autor que não é costumeiramente estudado nas aulas regulares de literatura. Neste sentido, esta intertextualidade camuflada provoca o sentimento de curiosidade, que nos faz aguçar os nossos sentidos na tentativa de entender de onde vêm as palavras tão bem engendradas.

A música também termina com uma parte declamada. Desta vez, segundo Sales (2018), os autores evocam o poema “Vozes d’África”, de Castro Alves, publicado pela primeira vez em 1868. Nele, o poeta baiano retrata a condição de dor e sofrimento dos escravos trazidos do continente Africano. Os seis primeiros versos foram transpostos para a canção, configurando uma intertextualidade implícita, conforme lemos nas palavras de Koch (2006):

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?  
Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes  
Embuçado nos céus?  
Há dois mil anos te mandei meu grito

Nota-se que o questionamento feito pelo eu lírico de Castro Alves aponta para uma das mais importantes figuras históricas que já existiu: a de Jesus Cristo. O judeu nazareno, no alto da cruz, em meio à dor que sentia perguntava onde estava Deus. De acordo com o evangelho de *Marcos*, Cristo professa as palavras “eloi, eloi, lamá sabactani?”, que em aramaico significa “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?”. O questionamento de Cristo ecoa no vazio, segundos antes de sua morte.

Quase dois mil anos depois, um questionamento parecido vaza pela tinta do poeta, que sem conseguir entender o porquê de toda aquela maldade, pergunta onde é que está Deus que, nestas horas, não responde, não intervém, não socorre. A diáspora interna, então, que fez de Cristo refugiado e criminoso em seu próprio país é comparada com as diásporas externas, que roubaram milhões de africanos de seus países e, à força, os trouxeram para serem desalmados em terras estrangeiras. Na seção seguinte, veremos que este pensamento não só não é incomum, como também é reproduzido por meio de muitas intertextualidades que remontam a ideia do grito não respondido por Deus nos momentos de sofrimento.

Ainda no que diz respeito aos dois trechos que acabamos de ver, o de Sousândrade e o de Castro Alves, é possível analisa-los à luz de uma outra dicotomia, baseada na função argumentativa e não somente na intertextualidade *stricto sensu*. Koch (1997, 2004 *apud* Koch, 2012, p. 123) sugere uma outra dicotomia, “desta vez não pautada por critérios de referência da autoria, nem por um parâmetro de explicitude”: é o que chama de “*intertextualidade das semelhanças e das diferenças*” (itálicos da autora).

A grosso modo, na chamada intertextualidade das semelhanças, “o intertexto contém um texto”, que pode ser próprio ou alheio, que serve como orientação argumentativa, como uma motivação, isto é, como os *motes* dos antigos poemas e canções, muito encontrados na literatura portuguesa. Já na intertextualidade das diferenças, este *mote* é incorporado a fim de ser ridicularizado, “para mostrar sua improcedência ou, pelo menos, para colocá-lo em questão”. De acordo com a autora, Maingueneau (2001 *apud* Koch, 2012, p. 123) discute a primeira como *valor de captação* e a segunda como *valor de subversão*. No texto da canção, ambas as citações acabam sendo classificadas como uma intertextualidade das semelhanças, nas palavras de Koch, ou valor de captação, nas palavras de Maingueneau. Embora não sejam explícitas as referências dentro do tex-

to, uma vez que identificadas pelos leitores e ouvintes do texto e da canção, elas fazem a temporariedade da música se desprender do ano em que foi escrita para buscar outros lugares e tempos em que a dor dos refugiados também foi representada na literatura.

As outras quatro estrofes da canção não apresentam material que exatamente contribua com as conexões intertextuais que fizemos até aqui. Segundo Sales (2018), os autores da canção evocam uma série de diásporas, a respeito de muitos refúgios e refugiados, sem, contudo, entrar em detalhes sobre nenhuma delas. É uma tentativa de cobrir o maior número de diásporas possíveis, gerando no ouvinte um incômodo a partir da repetição da ideia da fuga:

Atravessamos o mar Egeu  
Um barco cheio de Fariseus  
Com os Cubanos  
Sírios, ciganos  
Como Romanos sem Coliseu (TRIBALISTAS, 2017)

De repente, os refugiados que atravessam “pro outro lado” chegam em “center shoppings superlotados / de retirantes refugiados”. Aqui é interessante, primeiramente, a ideia dos shoppings superlotados, em uma construção imagética da modernidade. Os jogos de palavras também acabem nos interessando. Reparemos, por exemplo, a inversão feita entre as palavras “vermelho” e “sagrado”, que rompe com aquilo que seria esperado pelo ouvinte, causando, novamente, uma sensação de incômodo. Finalmente, parece haver em “center shoppings”, inversão para *shopping centers* um jogo fonético com a palavra “center”. Repetida algumas vezes, temos a impressão de ouvir “sem ter”, que, com o complemento, constrói a frase “sem ter shopping”. Os refugiados, apesar de estarem nos shoppings, na modernidade, no cotidiano, não tem esses locais como propriedade suas, ficando, quase sempre, à margem.

Atravessamos pro outro lado  
No rio vermelho do mar sagrado  
Os center shoppings superlotados  
De retirantes refugiados (TRIBALISTAS, 2017)

Este tipo de interpretação se torna plenamente possível a partir daquilo que Koch (1997) estabelece ao dizer que “o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele” (p. 25). Como um *iceberg*, metáfora que a própria autora usa, apenas um pequeno “pedaço” do texto está na superfície. Os significados mais profundos precisam ser cotejados pelo leitor, que vai construir sentidos diversos a partir de sua própria experiência.



## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Os autores também usam trechos em inglês, perguntando repetidamente “where are you?”, que significa “onde está você?” remontando a ideia da procura de deus que se faz ao longo de toda a canção, desta vez usando a língua “do tio Sam”, conforme bem aponta Salles (2018). O inglês é uma língua reconhecida como universal, que tem o objetivo de estabelecer relações entre diferentes povos, servindo de ponte entre interlocutores que partem de lugares diferentes. Esta ideia é complementada pela última estrofe da música, em um cenário desesperador em que vários membros de uma família se perdem. Agora, não se pergunta somente onde está Deus, mas também onde está o outro, que até agora estava aqui:

Onde está  
Meu irmão sem irmã  
O meu filho sem pai  
Minha mãe sem avó  
Dando a mão pra ninguém  
Sem lugar pra ficar  
Os meninos sem paz  
Onde estás meu Senhor  
Onde estás?  
Onde estás? (TRIBALISTAS, 2017)

É quase tentador dizermos de pronto que ocorre intergenericidade neste texto. Precisamos, no entanto, nos ater ao fato de que a música, escrita, continua sendo música, ainda que os autores tenham lançado mão de trechos de textos literários. Neste sentido, não ocorre intertextualidade intergêneros na canção “Diáspora” (2017), mas apenas as intertextualidades mais clássicas, que vimos até aqui.

Contudo, ao cantar a música, isto é, na *performance* deste gênero textual, uma quebra de expectativa acontece. Conforme dissemos antes, Arnaldo Antunes declama certos trechos na canção – justamente esses retirados da literatura – o que acaba fazendo com que a música *performe* como poesia em certos momentos. Pensando assim, seria possível considerarmos a intertextualidade intergêneros como viável nesta canção, mas sem a deferir um aspecto de *ultra novidade*, uma vez que os limites entre poesia e canção acabam sendo maleáveis a depender das intenções do autor. No fim das contas, a mistura de performances entre esses dois gêneros não gera tanto impacto, mas podemos – e devemos, até – considerar a pertinência dos aspectos dessa mistura de performances, até mesmo para entendermos melhor os limites e, talvez lacunas, entre a intertextualidade e a intergenericidade.

### 5. *A voz do salmista*

Conforme pudemos observar na seção anterior, a ideia do Deus que não responde não é nova entre textos religiosos. Se tomarmos como exemplo a *Bíblia*, veremos que no livro de *Salmos*, o salmista poeta se questiona muitas vezes a respeito das não respostas de Deus. Se observamos, por exemplo, o Salmo de número 13, veremos que a aflição de Davi parece com aquela murmurada por Jesus, escrita por Castro Alves e cantada pelos Tribalistas. Diz o salmista: “até quando, ó Eterno, esquecer-me-ás para sempre? Até quando de mim ocultarás a tua face?” (2-3).

A ideia é exatamente a mesma: a do Deus que não responde, que não ouve, que se esconde na angústia. Para o salmista, tamanha é a dor que ele pergunta até quando Deus o esquecerá para sempre. Esta ideia de ser esquecido é comum a nós, humanos. Ninguém sente que o esquecimento é temporário, mas eterno. A sensação de abandono e esquecimento parece nunca ter fim.

No Salmo 22, também de Davi, encontramos as exatas palavras de Jesus, o que faz com que a intertextualidade aconteça mesmo dentro do texto bíblico. “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (2). Inclusive, de acordo com Bollela (2007), “a intertextualidade se mostra como fator central na constituição” da legibilidade do texto bíblico. De acordo com ela, “cada um dos livros contidos na Bíblia só pode ser compreendido em sua relação com os outros textos nele presentes” (p. 133), o que torna conexões deste tipo como as encontradas em Davi e em Jesus, ainda mais interessantes e profundas.

Pode-se dizer que estes dois salmos fazem parte do que Klein *et al.* (2017) classificam como “salmos individuais de protesto” (p. 572), que LaCocque (2001) explica como sendo “salmos falados por pessoas que sofrem de doenças, perda ou algum infortúnio” (p. 209). A existência deste subgênero é extremamente relevante para os contextos intertextuais que traçamos, haja vista que Davi protestou, Cristo protestou, Castro Alves protestou e os refugiados também tentam protestar, não só com Deus, mas também contra a situação em que se encontram naquele momento, para serem “ouvidos, ajudados, salvos” (LaCocque, 2001, p. 211).

### 6. *O refugiado e o refúgio*

Não é exatamente uma novidade que o adjetivo refugiado é derivado do substantivo refúgio. A conexão entre as duas palavras não para

por aí, uma vez que o refúgio e o refugiado são temas recorrentes em textos sagrados, muito além dos elos que fizemos com a dor de Davi e Jesus, dois personagens importantíssimos na narrativa bíblica. Uma breve análise de textos fundamentais para pelos menos três das maiores religiões do mundo, o islamismo, o cristianismo e o judaísmo, o *Alcorão* e a *Bíblia*, nos permite traçar paralelos ainda mais significativos, que brincam com essa ideia tanto de refugiar-se quanto de ver em Deus um refúgio.

Nos primeiros capítulos do livro de *Gênesis*, o primeiro da narrativa bíblica, nos deparamos com a história de Caim e Abel, na qual um assassinato acontece. Caim, invejosamente, mata seu irmão Abel, por este ter agradado mais a Deus com seus sacrifícios do que ele. A ideia de refúgio nesta cena é, também, a ideia da negação. Quando Deus pergunta a Caim onde está Abel, Caim questiona se ele é o responsável pelo seu irmão, *fugindo* de responder, de se responsabilizar, o que nos leva a, inevitavelmente, pôr na mesa, os temas da fuga e do refúgio, como interligados em textos como estes.

A impossibilidade da tradução do *Alcorão* nos impede de ter uma visão mais profunda do tema do refúgio neste livro, mas uma busca rápida em uma tradução não oficial do chamado *Livro das Súplicas* nos permite ver o seguinte verso “eu me refugio em Allah, o que tudo ouve e tudo sabe (...), em verdade Allah ouve tudo e de tudo é sabedor” (ARRE-SALA, 2014). A ideia de Allah como refúgio é semelhante àquela que encontramos na *Bíblia*, a qual dissecamos neste estudo. Os paralelos que se traçam nos permitem ver o quão abundante é a ideia, que pode coadunar em outros estudos futuros.

## 7. Conclusão

A partir de todas as considerações que foram feitas, é possível ver que, mesmo em uma música que, aparentemente, não está no escopo dos estudos acadêmicos, é possível rememorar os valiosos estudos de autores como Koch. Entender a construção dos sentidos e dissecá-la é justamente o que nos torna parte do universo dos estudos das Letras, em que um texto nunca é somente aquilo o que aparenta ser.

Cabe, ainda, um parágrafo de protesto contra todo e qualquer tipo de preconceito contra estrangeiros que possamos ter. A autora inglesa

Virginia Woolf disse em um ensaio epistolar de 1938, *Three Guineas*<sup>32</sup>, que como uma mulher, ela não tinha país, nem queria um país, pois, como uma mulher, seu país era o mundo inteiro. É claro que a ideia de Woolf não estava exatamente ligada a este tema dos refugiados, mas podemos parar para pensar sobre o peso desta frase nesse nosso contexto, a fim de que tentemos enxergar o que isso pode significar para nós – a intertextualidade nos permite isso, no fim das contas.

A ideia de país, de limites e fronteiras é algo muito mais político do que intrínseco à nossa existência, no fim das contas. Que nos enxerguemos assim, portanto, apesar das fronteiras de língua, etnias e culturas, para que ninguém mais precise questionar, na dor de refugiar-se em outro país, onde está deus.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Gisele. Estudo do neologismo por composição em *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

ARRESALA. *O Livro das Súplicas*, v. 1. Portal online. 2014. Disponível em <<https://arresala.org.br/biblioteca/devoco/es/o-livro-das-suplicas-vol-1>>. Acesso em 30 set. 2019.

ANTUNES, Arnaldo; MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos. Diáspora. In: *Tribalistas*. 2017.

BÍBLIA HEBRAICA. Trad. de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2006.

BOLLELA, Maria Flávia de Figueiredo Pereira. A intertextualidade no texto bíblico. In: CARMELINO, Ana Cristina; PERNAMBUCO; Juscelino; FERREIRA, Luiz Antônio (Orgs). *Nos caminhos do texto, atos de leitura*. Coleção Mestrado em Linguística. v. 2. São Paulo: UNIFRAN, 2007.

CAVALCANTI, Sanda Maria Silva. *O fenômenos da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva*. Tese de doutorado. Minas Gerais: UFMG, 2009.

---

<sup>32</sup> Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Davi Pinho (UERJ), que contribuiu com esta referência.

DIÁSPORA. In: DICIONÁRIO Michaelis Online. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Diaspora>>. Acesso em 27 ago. 2018.

KOCH, Ingedore G. Vilaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

\_\_\_\_\_; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2009.

KOCH, Ingedore G. Vilaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KLEIN, William; BLOMBERG, Craig; HUBBARD JR., Robert. *Introdução à interpretação bíblica*. Tradução de Mauricio Bezerra Santos Silva. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LACOCQUE, André. “Meu deus, meu deus, por que me abandonaste?” In: LACOCQUE, André ; RICCEUR, Paul. *Pensando biblicamente*. Trad. de Raul Fiker. Bauru: Universidade de Sagrado Coração, 2001.

REFUGIADO. In: DICIONÁRIO Michaelis Online. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Qw3zy>>. Acesso em 27 ago. 2018.

SALES, Amanda. “‘Senhor Deus, onde estás?’ Tribalistas, diásporas e fragmentação.” *Antes do ponto final*: site online. Disponível em: <<https://antesdopontofinal.com.br/tribalistas/>>. Acesso em 20 ago. 2018.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. Harvest Books, 2006 [1938].