



# GELLNORTE

Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte

Universidade do Estado do Amazonas  
28 a 31 de maio de 2019

II Encontro do Grupo de Estudos  
Linguísticos e Literários da Região Norte

# GELLNORTE

Linguística e Literatura na Amazônia:  
políticas de pesquisa para as margens

ANAIS DO II ENCONTRO DO GRUPO DE ESTUDOS  
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA REGIÃO NORTE

Realização



GELLNORTE  
Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte

**UEA**  
UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DO  
AMAZONAS

Apoio



CAPES



**CNPq**  
Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico



ANAIS DO II ENCONTRO DO GRUPO DE ESTUDOS  
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA REGIÃO NORTE

Universidade do Estado do Amazonas  
28 a 31 de maio de 2019

II Encontro do Grupo de Estudos  
Linguísticos e Literários da Região Norte

GELLNORTE

Linguística e Literatura na Amazônia:  
políticas de pesquisa para as margens

Organização  
Allison Leão  
Maíra da Silva Botelho

**GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS**

Wilson Lima Governador

Márcia Perales Mendes Silva *Diretora-Presidente FAPEAM*

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**

Cleinaldo de Almeida Costa Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal *Vice-Reitor*

Maristela Barbosa Silveira e Silva *Diretora Editora Universitária*

Vanúbia Araújo Laulate Moncayo *Diretora da Escola Normal Superior*

Raimundo Sousa Lima Júnior *Coordenador de Qualidade e Ensino*

**CONSELHO EDITORIAL DA UEA EDIÇÕES**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Alessandro Augusto dos Santos Michiles

Allison Marcos Leão da Silva

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro

Izaura Rodrigues Nascimento

Jair Max Furtunato Maia

Mário Marquez Trilha Neto

Maria Clara Silva Forsberg

Rodrigo Choji de Freitas

Esta obra foi publicada com auxílio de recurso PAREV, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.

---

LEÃO, Allison; BOTELHO, Maíra da Silva (Organização). **Anais do II GELLNORTE – Linguística e Literatura na Amazônia: políticas de pesquisa para as margens**. Manaus, AM: Editora UEA, 2019, 1.706 p. Tipo de Suporte: E-book Formato Ebook: PDF

**ISBN:** 978-85-7883-515-6

1. Letras 2. Amazônia 3. Linguística 4. Literatura

---

**UEA Edições**

| Av. Djalma Batista, 3578-Flores – Manaus- AM, Brasil

| CEP: 69050-010

| Telefone (92) 3878-4463

## GRUPO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA REGIÃO NORTE

### PRIMEIRA DIRETORIA ELEITA DO GELLNORTE – 2017-2019

Presidente: Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA)  
Vice-Presidente: Gerson Rodrigues de Albuquerque (UFAC)  
Primeira Secretária: Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)  
Segunda Secretária: Patrícia Helena dos Santos Carneiro (UNIR)  
Primeiro Tesoureiro: Márcio Araújo de Melo (UFT)  
Segundo Tesoureiro: Sidney da Silva Facundes (UFPA)  
Conselho Consultivo: Carlos Roberto Ludwig (UFT), Elder José Lanes (UFRR) e Hélio Rodrigues da Rocha (UNIR)  
Suplente do Conselho Consultivo: Austria Rodrigues Brito (UNIFESSPA) e Karylleila dos Santos Andrade Klinger (UFT)

### COMITÊ CIENTÍFICO

Allison Marcos Leão da Silva (UEA)  
Carlos Roberto Ludwig (UFT-Porto Nacional)  
Elder José Lanes (UFRR)  
Germana Maria Araújo Sales (UFPA)  
Gerson Rodrigues de Albuquerque (UFAC)  
Hélio Rodrigues da Rocha (UNIR)  
Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA)

Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT-Araguaína)  
Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira (UFPA)  
Nícia Petreclí Zucolo (UFAM)  
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)  
Sidney da Silva Facundes (UFPA)  
Silvana Andrade Martins (UEA)

### MONITORES

Ana Lillian (UEA)  
Ana Vitória Affonso (UEA)  
Anndra Karolina Balieiro (UEA)  
Emanuelle Antunes Valente (UEA)  
Emília Rocha (UFAM)  
Emilly Monique Oliveira Silvano (UEA)  
Ester Cordeiro (UEA)  
Fabíola Coelho (UEA) Felipe Martins (UFAM)  
Maria Corrêa (UEA) Osmar Pantoja (UEA)  
Patrick James Cordeiro dos Santos (UEA)  
Rafael Paz (UEA)  
Samara Santos Nina (PPGLA-UEA)  
Wesley V. Sá (UEA)

Anne Caroline do Nascimento Ribeiro (PPGLA-UEA)  
Bianca Vieira (UEA)  
Breno Gabriel Lacerda Pereira (UEA)  
Caroline Corrêa (UEA)  
Diana Farias (UEA)  
Gabrielle Lifstich Nogueira da Silva (UEA)  
Hiago Alves Teixeira (UEA)  
Hillary Verônica Bessa Cardoso Vieira (UEA)  
Júlio Heydeer (UEA)  
Lucas Passos de Lima (PPGLA-UEA)  
Luís Fernando (UEA)  
Thaiana Gomes (UEA)

### Professoras

Elaine Andreatta (UEA)  
Maria Evany do Nascimento (UEA)

Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA)  
Renata Nobre Tomás (UEA)

### COMITÊ ORGANIZADOR

Juciane dos Santos Cavalheiro – Presidente (UEA)  
Allison Marcos Leão da Silva (UEA)  
Carlos Renato Rosário de Jesus (UEA)  
Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)  
Claudiana Nair Pothin Narzetti Costa (UEA)  
Elaine Pereira Andreatta (UEA)  
Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (UFAM)

Gerson Rodrigues Albuquerque (UFAC)  
Jeiviane Justiniano da Silva (UEA)  
Leonard Christy Souza Costa (UFAM)  
Lorena Nobre Tomás (UEA)  
Maria Evany do Nascimento (UEA)  
Maurício Gomes de Matos (UEA)  
Raquel Alves Ishii (UFAC)  
Renata Nobre Tomás (UEA)  
Vanúbia Araújo Laulate Moncayo (UEA)

## BOAS-VINDAS

Estimados colegas, em primeiro lugar, queremos dar-lhes nossas boas-vindas a Manaus, particularmente à Universidade do Estado do Amazonas e ao II Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte.

Desde o ano de 2012, ocorreram fóruns de coordenadores de programas de pós-graduação da área de linguística e literatura da região Norte. Cada um desses encontros teve significativa importância para a consolidação da pós-graduação em linguística e literatura na região e para a criação do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte – GellNorte, na cidade de Manaus, em 8 de maio de 2014, durante o IV Fórum de Coordenadores de Programas de Pós-graduação da Área de Linguística e Literatura da Região Norte.

Em 2017, realizou-se o I Encontro do GellNorte, coordenado por Gerson Albuquerque, que aconteceu no campus da Ufac. Na ocasião do I Encontro do GellNorte, realizamos a primeira assembleia ordinária dessa associação (ato jurídico fundacional), momento em que aprovamos seu estatuto, elegemos a primeira diretoria, dentre outras ações concernentes.

Este II Encontro, com o objetivo de congregar pesquisadores e pesquisas desenvolvidas na grande área de linguística, letras e artes e áreas afins, reúne um número substancial de trabalhos desenvolvidos por pesquisadores de um vasto horizonte geográfico. Ao total, 24 simpósios temáticos, 33 minicursos, 3 conferências, 2 mesas-redondas (ao total, 10 palestras), encontro com coordenação da área de linguística e literatura/Capes, 1 café cultural (com 3 poetas), 374 comunicações orais em simpósios e 60 comunicações orais livres. Esperamos que estes quatro dias de convivência sejam prazerosos, gratificantes e enriquecedores para todos.

Um ótimo evento a todos!

**Juciane Cavalheiro**

**Presidente da Comissão Organizadora do II GellNorte**

## SUMÁRIO

Adoneles Monteiro Paes Fernandes <b>O OBJETIVISMO DE ALBERTO CAEIRO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA MORTE NO POEMA QUANDO VIER A PRIMAVERA</b> .....	19
Adriana Alves de Lima & Mychelli de Oliveira Costa Dantas <b>A QUESTÃO DA AUTORIA E AS POSIÇÕES-SUJEITO NOS ARTIGOS DE OPINIÃO PRODUZIDOS NA ESFERA ESCOLAR</b> .....	26
Adriana Nascimento Gonzaga, Michele Lima & Silvia Benchimol <b>TRADUÇÃO INTRALINGUÍSTICA E INTERSEMIÓTICA A SERVIÇO DA COMERCIALIZAÇÃO DE PRODUTOS COSMÉTICOS</b> .....	37
Alexandre da Silva Santos <b>REPRESENTAÇÕES AMAZÔNICAS: UM ESTUDO DE ROMANCEIRO, DE ELSON FARIAS E A UIARA, DE OCTÁVIO SARMENTO</b> .....	56
Alexandre Lira Sá & Gleidys Meyre da Silva Maia <b>A FICIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA LUSO-AFRO-BRASILEIRA NA OBRA “NAÇÃO CRIOLA” DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA</b> .....	70
Alice Silva Alves Braga & Sidney da Silva Facundes <b>O CONHECIMENTO ETNOBOTÂNICO APURINÃ PARA A CONSTRUÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO-PEDAGÓGICO SOBRE FLORA</b> .....	90
Aline Aguiar <b>A VIOLÊNCIA NO CONTO INFANTIL LITERÁRIO: A CHAPEUZINHO VERMELHO</b> .....	100
Allan Adrian Silva Gomes & Gracielle Marques <b>AS PRETENSÕES TRADUTÓRIAS DE FRANCISCO DE ORELLANA EM EL PAÍS DE LA CANELA (2008), DE WILLIAM OSPINA</b> .....	115
Amanda Ramos Mustafa & Marileny de Andrade de Oliveira <b>HIBRIDIZAÇÕES E COMPARTILHAMENTOS NO USO DA LINGUAGEM ENTRE GRUPOS ÉTNICOS DA ESCOLA YAPIUNA KOKAMA – AMAZONAS</b> .....	124
Ana Carla Bruno <b>ADJETIVOS: EXISTEM OU NÃO COMO CLASSES DE PALAVRAS EM WAIMIRI ATROARI?</b> .....	144

Ana Clara Magalhães de Medeiros <b>ARAGUAIA AFLIÇÃO NA POÉTICA-POLÍTICA DE JOSÉ GODOY GARCIA E JORGE COOPER: GEOPOESIA E TANATOGRÁFIA EM INVISÍVEIS CIDADES BRASILEIRAS .....</b>	<b>152</b>
André Luiz Moraes Simões, Jean Marcos Torres de Oliveira & Sílvio Augusto de Oliveira Holanda <b>NORMATIVIDADE E SEXUALIDADE NO SERTÃO DE GUIMARAES ROSA .....</b>	<b>162</b>
Andréa Lima de Souza Cozzi <b>MEMÓRIA E PERFORMANCE DOS NARRADORES TRADICIONAIS DA ILHA GRANDE BELÉM/PARÁ .....</b>	<b>173</b>
Andréia Nascimento Carmo & Valdivina Telia Rosa de Melian <b>O LEITOR LITERÁRIO É UM NÔMADE TRANSDISCIPLINAR E INTERTEXTUAL .....</b>	<b>186</b>
Ângela Maria Lima Muniz & Karol Regina Soares Benfica <b>AS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICAS DE EUCLIDES DA CUNHA NA OBRA JUDAS AHSVERUS .....</b>	<b>194</b>
Angélica da Silva Pinheiro <b>A JUDIA ANA JÚLIA DE CABELOS DE FOGO DE MARCOS SERRUYA: A PROSTITUIÇÃO E A CONDIÇÃO JUDAICA .....</b>	<b>207</b>
Antonia Naiane Ribeiro da Silva, Luis Júnior Costa Saraiva & Francisco Pereira Smith Júnior <b>A DANÇA COMO SÍMBOLO DA RECONSTRUÇÃO CULTURAL AFRICANA EM “BATUQUE”, DE BRUNO DE MENEZES E “O FEITIÇO DO BATUQUE”, DE GERALDO BESSA VÍCTOR .....</b>	<b>220</b>
Augusto Rodrigues da Silva Junior & Keyla Cristina de Almeida Celestino <b>A GEOPOESIA DE JOSÉ GODOY GARCIA NO CONTO “SOLIDÃO DE SANTA BRÍGIDA” .....</b>	<b>237</b>
Augusto Rodrigues da Silva Junior & Marcos Eustáquio de Paula Neto <b>LITERATURAS INVISÍVEIS DO CERRADO: GEOPOESIA EM GODOY GARCIA E NIEMAR .....</b>	<b>244</b>
Augusto Rodrigues Silva Junior <b>QUANDO A LETRA DANÇA: ETNOFLÂNERIE PELOS VÃOS DA SUÇA NA COMUNIDADE QUILOMBOLA KALUNGA (GO/TO) .....</b>	<b>253</b>
Benjamin Rodrigues Ferreira Filho <b>NEGÓCIOS BRUTAIS: A GANÂNCIA ECONÔMICA NA PROSA DE INGLÊS DE SOUSA .....</b>	<b>272</b>

Bruna Lima-Padovani & Cinthia Ishida <b>ATLAS ENCICLOPÉDICO APURINÃ E SUA RELEVÂNCIA PARA A EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA</b> .....	287
Bruna Mazzotti <b>DA CRIAÇÃO À OBRA DE ARTE: INVESTIGAÇÕES EM FONTES E DOCUMENTOS DE PROCESSO EM ARTES E LITERATURA: DO GESTO ASCENDEM AS COISAS</b> .....	299
Carlos Eduardo Parente de Souza, Jeferson Aparecido lima de Oliveira & Odete Burgeile <b>POLÍTICAS MIGRATÓRIAS E DESAFIOS PARA A INCLUSÃO SOCIAL E LABORAL DE VENEZUELANOS</b> .....	308
Cínthia Bastos Saboia & Augusto Rodrigues da Silva Junior <b>O NARRADOR NA COMUNIDADE DO JULIÃO: NARRATIVAS ORAIS AMAZÔNICAS E O NARRADOR DO JULIÃO EM <i>PERFORMANCE</i></b> .....	318
Cleiciane Maia Ferreira <b>AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS, ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS COM AS ALEGORIAS DE PLATÃO NO ENSINO SUPERIOR</b> .....	331
Cristiane De Bortoli <b>CANÇÕES SHANENAWA DA ALDEIA SHANE KAYA</b> .....	345
Dandara Lima Viana de Almeida, Jediã Ferreira Lima & Cleusa Suzana de Araújo <b>A ALFABETIZAÇÃO CIENTÍFICA NA PERSPECTIVA DOS PROFESSORES DOS ANOS INICIAIS DO PROJETO OFICINA DE FORMAÇÃO EM SERVIÇO</b> .....	354
Daniel Couto de Oliveira & Luiz Carlos Braga Celestino Júnior <b>A ABORDAGEM DAS LENDAS AMAZÔNICAS NO AMBIENTE ESCOLAR: DA LEITURA A PRODUÇÃO TEXTUAL</b> .....	365
Danton Henrique Santos D'Almeida & Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque <b>DO PATRIARCADO AO IDEAL MASCULINO: ANÁLISE DOS PERSONAGENS MASCULINOS EM CINZAS DO NORTE</b> .....	372
Dariany Andrade de Souza <b>DO BOI-BUMBÁ AO M.P.A.: A POESIA CABOCLA COMO FERRAMENTA DE CONSCIENTIZAÇÃO DA REALIDADE AMAZÔNICA NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA</b> .....	383
Dayana Taveira Paixão & Itamar Rodrigues Paulino <b>INVESTIGANDO O SUJEITO AMAZÔNIDA, SEU MODO DE SER E VIVER POR MEIO DAS OBRAS LITERÁRIAS DE INGLEZ DE SOUZA</b> .....	390



Deize Freitas Pontes & Itamar Rodrigues Paulino <b>RELATOS E VIVÊNCIAS SOBRE DOENÇA-CURA NO QUILOMBO .....</b>	<b>400</b>
Denise Teixeira & Elizabeth Lucio <b>VOZES DA AMAZÔNIA NA ALFABETIZAÇÃO .....</b>	<b>408</b>
Diana Farias, Rebeca Góes, Jeiviane Justiniano & Rosa Maria <b>CONTANDO MULHERES: UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA NO ENSINO MÉDIO .....</b>	<b>421</b>
Edilani Ribeiro de Oliveira & Jonise Nunes Santos <b>PERSPECTIVAS EM EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA: UM OLHAR SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES INDÍGENAS NO MUNICÍPIO DE JAPURÁ/AM .....</b>	<b>428</b>
Elian Karine Serrão da Silva & Itamar Rodrigues Paulino <b>O IMAGINÁRIO OBIDENSE COMO FIGURA DE LINGUAGEM NA ATIVIDADE POÉTICO-LITERÁRIA DA AMAZÔNIA .....</b>	<b>438</b>
Eliana Almeida Marques & Nilmara Milena da Silva Gomes <b>A COR DA DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DO ETHOS NO POEMA “SOU NEGRO” DE CUTI .....</b>	<b>447</b>
Eliane Milena Noletto da Silva & Silva Benchimol <b>SONETO XVIII: UMA ANÁLISE DE TRADUÇÃO SOB O VIÉS FUNCIONALISTA .....</b>	<b>460</b>
Eliriany Lima da Silva & Itamar Rodrigues Paulino <b>INVESTIGAÇÕES SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CULTURA E SUA RELAÇÃO DE COMO A PARTICIPAÇÃO COLETIVA IMPACTA A IDENTIDADE SOCIAL DOS MORADORES DE RUA EM SANTARÉM, PARÁ .....</b>	<b>471</b>
Ellen Aline da Silva de Sousa & Francisco Pereira Smith Junior <b>A INFÂNCIA MARGINALIZADA EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i>, DE JORGE AMADO, E <i>TIO, MI DÁ SÓ CEM</i> DE JOÃO MELO .....</b>	<b>490</b>
Eloísa Amorim de Barros & Itamar Rodrigues Paulino <b>QUANDO A CURA ACONTECE NO SILÊNCIO: Vozes da Benzeção em uma Comunidade Quilombola de Óbidos (PA) .....</b>	<b>508</b>
Emilly Nayra Soares Albuquerque <b>RELAÇÕES ENTRE LINGUAGEM E CULTURA NO GRUPO SEMENTE DE TEATRO AMADOR .....</b>	<b>516</b>
Estélio Lopes Cardoso, Célia Aparecida Bettiol & Ytanajé Coelho Cardoso <b>O ACADEMICO INDÍGENA NA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS: ALGUNS DESAFIOS, ALGUMAS CONQUISTAS .....</b>	<b>527</b>

Ester Cordeiro & Claudiana Nair Pothin Narzetti <b>POR UMA ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA DAS NOTÍCIAS FALSAS (FAKE NEWS) .....</b>	<b>533</b>
Everton Luís Teixeira <b>“AQUELE MUNDO JÁ ME ESTAVA MATANDO”: REPERCUSSÕES DO SÉCULO XX EM MIA COUTO E EM GUIMARÃES ROSA .....</b>	<b>553</b>
Fabiano Cardoso de Oliveira <b>A CRIAÇÃO DE MARÍLIA DE DIRCEU E O APROVEITAMENTO DE SEU TEXTO EM MÚSICA .....</b>	<b>566</b>
Fernanda Lise Zaltron, Yanna Sofia Trindade dos Santos & Maria Quitéria Afonso <b>O PROJETO ASSISTÊNCIA À DOCÊNCIA/UEA/SEMED: CAMINHOS TEÓRICO-PRÁTICOS PARA A AUTONOMIA DOCENTE .....</b>	<b>580</b>
Fernando Gabriel Batista Lima & Caroline Caregnato <b>INVESTIGANDO ESTRATÉGIAS DE ESCRITA MUSICAL: O USO DO CANTO NA REALIZAÇÃO DE DITADOS .....</b>	<b>589</b>
Flavia de Castro Procópio <b>FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO- MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA INTERPRETAÇÃO .....</b>	<b>600</b>
Flávio Leal <b>A REPRESENTAÇÃO DO PROCESSO IMPERIALISTA NA OBRA FICCIONAL DO ESCRITOR HAROLDO MARANHÃO .....</b>	<b>618</b>
Francenilce de Paula & Itamar Rodrigues Paulino <b>A AMAZÔNIA NA MEMÓRIA E NA LINGUAGEM DE INGLEZ DE SOUZA: UMA LEITURA ESTÉTICA E EPISTEMOLÓGICA DE ‘O CORONEL SANGRADO’ .....</b>	<b>637</b>
Francisco Rider Pereira da Silva <b>PARTITURAS CÊNICAS PERFORMATIVAS CONTEMPORÂNEAS PROCESSUAIS .....</b>	<b>656</b>
Gabriel Costa Freitas <b>TRANSCRIÇÃO E ESTUDO DO SEPTETO PARA TROMPETE, TROMPA, FLAUTA, OBOÉ, CLARINETE, FAGOTE E CONTRABAIXO (1834) DE SIGISMOND NEUKOMM (1778-1858) .....</b>	<b>674</b>
Gabriel James Ramos Lima <b>O CONCEITO DE “DESAVIR-SE CONSIGO” E A POESIA DE FERNANDO PESSOA .....</b>	<b>681</b>

Gabriela Cristina & Geovana Helen <b>O HUMANO É O INFERNO DO HUMANO: FANTASMAGORIA E DESMEDIDA EM SHAKESPEARE E VIEIRA .....</b>	<b>693</b>
Gabrielly Brito da Costa & Maria Celeste de Souza Cardoso <b>AS NARRATIVAS ORAIS AMAZONENSES E A LEITURA DOS ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL, EM DUAS ESCOLAS PÚBLICAS DO MUNICÍPIO DE PARINTINS-AM .....</b>	<b>701</b>
Giovana Falcão, Raylson G. Brandão & Rosa Maria M. de Araújo <b>LETRAMENTO LITERÁRIO, LEITURA E INTERAÇÃO SOCIAL NAS AULAS DE LITERATURA .....</b>	<b>715</b>
Gleice do Socorro Bittencourt dos Reis <b>MEMÓRIA E IDENTIDADE EM MENINA QUE VEM DE ITAIARA E UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA: ENCONTROS E DESENCONTROS .....</b>	<b>731</b>
Helen Dias & Suani Corrêa <b>A PERFORMANCE E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NA FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DOS ANOS INICIAIS .....</b>	<b>738</b>
Henrique Branco Diniz & Francisco Pereira Smith Júnior <b>O DIÁLOGO ENTRE “O BOTO” E “DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS” SOB A ÓTICA DA LITERATURA COMPARADA .....</b>	<b>749</b>
Howardinne Queiroz Leão <b>TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC: UM OLHAR SOBRE A CENA DOS TRÓPICOS .....</b>	<b>758</b>
Ingrid Moura, Gabriel Lima & Jeiviane Justiniano <b>ESTRATÉGIAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA FONOLÓGICA: UM ESTUDO DE CASO COM ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL .....</b>	<b>772</b>
Irenilza Tenharin, Daianne Severo da Silva & Odete Burgeile <b>PRÁTICAS DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS DA ALDEIA MARMELOS: UMA REFLEXÃO SOBRE OS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DE LÍNGUA ESTRANGEIRA DO POVO TENHARIN .....</b>	<b>786</b>
Isa Cristina Barroso Pereira & Jeiviane Justiniano <b>SUJEITO PRONOMINAL DE 3º PESSOA EM TEXTOS DE ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL: CATEGORIA PLENA OU NULA? .....</b>	<b>794</b>
Isabel Rodrigues & Helen Dias <b>CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO ENSINO DE CIÊNCIAS .....</b>	<b>805</b>

Isaías Morais Souza & Simone de Souza Lima <b>A ESCRITA TORTUOSA DAS AMAZÔNIAS PELA CALIGRAFIA DE DEUS .....</b>	<b>818</b>
Itamar Rodrigues Paulino <b>CENÁRIOS EPISTEMOLÓGICOS DE CULTURAS E A LITERATURA DE INGLÊZ DE SOUZA COMO FUNDAMENTOS PARA UMA DISCUSSÃO DA CONDIÇÃO AMAZÔNICA DE SER E VIVER .....</b>	<b>830</b>
Jackeline Andrade Duarte de Souza e Renata Beatriz Brandespin Rolon <b>UMA LEITURA DE <i>ANTES DE NASCER O MUNDO</i>, DE MIA COUTO .....</b>	<b>847</b>
Jean Marcos Torres de Oliveira, André Luiz Moraes Simões & Sílvio Augusto de Oliveira Holanda <b>CIDADES E MODERNIDADES: PROJETOS FRATURADOS EM <i>RELATO DE UM CERTO ORIENTE</i> .....</b>	<b>855</b>
Jéssica Natália S. Santos & Carlos Renato Rosário de Jesus <b>ELEMENTOS DA PROSA RÍTMICA CICERONIANA PRESENTES NO SERMÃO PELO “BOM SUCESSO DE NOSSAS ARMAS”, DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA .....</b>	<b>870</b>
Joelma de Lima Barata, Juliana Pinheiro Monteiro & Jeiviane Justiniano <b>PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA NO ENSINO FUNDAMENTAL II: UM TRABALHO COM GÊNERO TEXTUAL CRÔNICA-PIBID/ LETRAS/UEA .....</b>	<b>889</b>
José Henrique Santos Tavares <b>ANÁLISE DE ATIVIDADES INTERATIVAS NOS MATERIAIS DIDÁTICOS DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA .....</b>	<b>897</b>
Joyce Camila Martins <b>A NASALIZAÇÃO VARIÁVEL DE VOGAIS NA FALA MANAUARA .....</b>	<b>905</b>
Jucélia de Souza Ferreira Moraes & Keyla Cirqueira Cardoso Nunes <b>MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA EM PROSA E EM POESIA CONTEMPORÂNEAS NO MUNICÍPIO DE CAREIRO .....</b>	<b>925</b>
Júlio Heydeer Barbosa Vieira & Mauricio Matos <b>LAUTRÉAMONT, LAURANT E OS SULAMERICANOS: TESTEMUNHAS DO SURREALISMO E DA LITERATURA DE TERROR NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>933</b>
Karen Rafaela da Silva Cordeiro <b>A <i>PERSONA KARAJÁ</i> DE OTONI MESQUITA: UMA ABORDAGEM ICONOLÓGICA E PROCESSUAL .....</b>	<b>945</b>

Karina Santos da Silva & Carlos Renato Rosário de Jesus <b>O PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI: ALGUMA INTERPRETAÇÃO DO SISTEMA VOCÁLICO E CONSONANTAL DA GRAMMATICA DA LINGUAGEM PORTUGUEZA DE FERNÃO DE OLIVEIRA</b> .....	961
Karoline Alves Leite <b>A VIDA DAS AMORAS: VIVÊNCIA LÉSBICA E REPRESENTATIVIDADE NOS CONTOS DE NATALIA BORGES POLESSO</b> .....	971
Kelen Pinto Mendes <b>MÚSICA E POÉTICA. CANTAROLANDO O UWA'KURU</b> .....	983
Larissa Natividade Sampaio, Ranmeson Araujo Ribeiro & Jeiviane Justiniano <b>OS GÊNEROS TEXTUAIS CARTA E RELATO DE VIAGEM: UMA INTERVENÇÃO LITERÁRIA NO SEXTO ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL</b> .....	1001
Leandro Babilônia <b>MARCADORES DISCURSIVOS DERIVADOS DE ENTENDER: ENTRE A SOCIOLINGUÍSTICA E O FUNCIONALISMO</b> .....	1010
Leide Joice Pontes Portela & Itamar Rodrigues Paulino <b>DESENHO E APROPRIAÇÃO CULTURAL DA VIDA RIBEIRINHA AMÂZONIDA: CRIANÇAS QUILOMBOLAS DO MURATUBINHA E A CARTOGRAFIA DAS ÁGUAS</b> .....	1024
Lorena Machado Macêdo Oliveira <b>ICONOLOGIA, MITO E ASTROS: POIS SEMPRE DESEJÁVAMOS A PAZ, A PAZ BRANCA SOB UM SATURNO DIÁRIO, DE JORGE DE LIMA</b> .....	1033
Lucas Araújo de Oliveira, Jamile Pereira de Aviz & Sílvia Benchimol <b>TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA E CONTEXTO DE RECEPÇÃO NA TRADUÇÃO DE TÍTULO DE FILME</b> .....	1049
Lucas Gabriel Pereira Costa, Daianne Severo da Silva, Carlos Eduardo Parente de Souza & Odete Burgeile <b>TENHARINS: UMA LEITURA SOBRE O PROCESSO DE ENSINO DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS DA ALDEIA MARMELOS</b> .....	1060
Lucas Passos de Lima <b>O FAUSTO LITERÁRIO E O LITERAL: UM DIÁLOGO ENTRE ÁLVARES DE AZEVEDO, FERNANDO PESSOA E A BIOGRAFIA DE ROBERT JOHNSON</b> .....	1069
Lúcia Maria de Assis <b>LITERATURA E MILITÂNCIA NA BELLE ÉPOQUE: O CASO DE LIMA BARRETO</b> .....	1077

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro <b>A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA POR MEIO DA CARNAVALIZAÇÃO EM CONCERTO AMAZÔNICO (2008)</b> .....	1095
Luiz Renato de Souza Pinto <b>TRILOGIA AMAZÔNICA: TRÊS TEMPOS DE UM PROCESSO DE COLONIZAÇÃO</b> .....	1105
Lukas de Castro Fonseca & Franklin Roosevelt Martins de Castro <b>ESTUDOS SOCIOLINGÜÍSTICOS NO BAIXO AMAZONAS</b> .....	1115
Maicon Guibson Braga Lima <b>RELATOS DA CONSTRUÇÃO DA ESTRADA DE FERRO MADEIRA-MAMORÉ ATRAVÉS DA TRADUÇÃO DE DOCUMENTOS OFICIAIS DA ADMINISTRAÇÃO (1909-1912)</b> .....	1127
Maíra da Silva Botelho & Allison Leão <b>TRADIÇÃO E RUPTURA NOS ANOS INICIAIS DO CLUBE DA MADRUGADA</b> .....	1137
Maison Antonio dos Anjos Batista <b>O VAZIO MATERNO EM SIMÁ, DE LOURENÇO AMAZONAS</b> .....	1158
Marcello Messina & Jairo de Araújo Souza <b>COLONIALISMO E CONFISCO DE TERRAS, OU COMO OS HUNI KUIN FORAM EXPULSOS DE PLÁCIDO DE CASTRO, NO ACRE</b> .....	1169
Marcondes Cabral de Abreu <b>OS EFEITOS DE SENTIDO NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO DIA INTERNACIONAL EM JORNAIS IMPRESSOS DE MANAUS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA</b> .....	1181
Maria Gabriela dos Santos Francisco, Maria da Conceição Castro de Jesus & Rosidelma Pereira Fraga <b>LETRAMENTO LITERÁRIO E GÊNEROS TEXTUAIS: UMA PROPOSTA PARA ENSINAR A LER E ESCREVER NA EDUCAÇÃO BÁSICA</b> .....	1195
Maria Gabriella Flores Severo Fonseca <b>O CONTO CIVILIZAÇÃO, DE EÇA DE QUEIRÓS: UMA ANÁLISE SOB O VIÉS DO REALISMO, DE GYÖRGY LUKÁCS</b> .....	1206
Maria Genailze de Oliveira Ribeiro Chaves & Francisco Pereira Smith Junior <b>A TORTURA REPRESENTADA O POEMA OS PRIMEIROS TEMPOS DA TORTURA DE ALEX POLARI E NO CONTO O FATO COMPLETO DE LUCAS MATESSO DE LUANDINO VIEIRA</b> .....	1216

Maria Jose Ferreira Lopes & Rita Barbosa de Oliveira <b>A RESISTÊNCIA NAS PERSONAGENS DE MIL OLHOS        DE UMA ROSA, DE SÔNIA COUTINHO</b> .....	1235
Mariane dos Santos Oliveira <b>PROCESSO DE COMUNICAÇÃO ENTRE PROFESSORES OUVINTES E ACADÊMICOS        SURDOS EM UMA UNIVERSIDADE PÚBLICA NO MUNICÍPIO DE PARINTINS-AM</b> .....	1245
Marta Botelho Lira & Rita Barbosa de Oliveira <b>APONTAMENTOS SOBRE A RESISTÊNCIA AO PODER PATRIARCAL NA POESIA DE        ADÉLIA PRADO E DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN</b> .....	1264
Mikael de Souza Frota <b>A CARTILHA DO TOTALITARISMO E DISTOPIAS LITERÁRIAS</b> .....	1276
Naiva Batista Ferreira <b>A ESCRITA COMO MECANISMO DE PODER E TRANSGRESSÃO        EM QUARTO DE DESPEJO</b> .....	1294
Nívia Maria Messias Ribeiro & Noelma Cidade dos Santos <b>A VISÃO ANTROPOMÓRFICA DA CONDIÇÃO HUMANA EM ALAMEDA DE ASTRID        CABRAL</b> .....	1303
Patrícia Helena dos Santos Carneiro & Najila Andrielly dos Santos Melo <b>MULHER, CULTURA E DIREITO NA OBRA DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM</b> .....	1310
Patrícia Helena dos Santos Carneiro, Júlio César Barreto Rocha & Fernanda Ellen Klein Nordt <b>DIREITOS HUMANOS E DIREITOS INDÍGENAS: REVISITANDO AJURICABA, DE MÁRCIO        SOUZA</b> .....	1328
Patrícia Helena dos Santos Carneiro, Júlio César Barreto Rocha & Kleyton Coelho Castro <b>ÓRFÃOS DO ELDORADO: VULNERABILIDADE INDÍGENA NA AMAZÔNIA</b> .....	1340
Patrick James Cordeiro dos Santos & Jeiviane Justiniano <b>O GÊNERO CONTO EM FOCO: PRÁTICAS DE LEITURA NO ENSINO FUNDAMENTAL        PIBID/UEA – UM RELATO DE EXPERIÊNCIA</b> .....	1354
Raimundo da Silva Barros <b>A RELAÇÃO TÓPICO DISCURSIVO/PARÁGRAFO NA PLANIFICAÇÃO DO TEXTO        ARGUMENTATIVO ESCRITO: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA ALUNOS DO 9º ANO DO        ENSINO FUNDAMENTAL II</b> .....	1367
Raquel Cardoso & Mauricio Matos <b>O BALANÇO DA ENCRUZA: HISTÓRIA, LITERATURA E MISTICISMO NAS METAMORFOSES        DE MARIA PADILHA</b> .....	1390

Rayesley Ricarte Costa <b>REFLEXÕES SOBRE CAROLINA MARIA DE JESUS: A AUTORA E A PERSONAGEM DE QUARTO DE DESPEJO</b> .....	1404
Renner da Silva Carvalho, Ruth Marinho Tavares & Maria Celeste de Souza Cardoso <b>LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL: ATIVIDADES DE INCENTIVO À LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL</b> .....	1411
Riane de Deus Lima <b>CIRCUM-RORAIMA: ALÉM DAS FRONTEIRAS</b> .....	1420
Rilson da Silva de Souza & Maria Celeste de Souza Cardoso <b>A IMPORTÂNCIA DAS TOADAS DOS BOIS BUMBÁS GARANTIDO E CAPRICHOSE COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL</b> .....	1429
Rodrigo de Araújo Ribeiro <b>A LENDA DAS YKAMIABAS: HISTÓRIA E LITERATURA NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS TOADAS DOS BOIS DE PARINTINS</b> .....	1441
Rosa Amélia Pereira da Silva <b>NARRATIVAS DO GRANDE SERTÃO À LUZ DE CONCEITOS DE WALTER BENJAMIN ...</b>	1456
Rosidelma Pereira Fraga & Jayane Gomes de Oliveira <b>FIGURAS EXCÊNTRICAS E MINORIAS NA LITERATURA COMPARADA: MANOEL DE BARROS, CUTI, MIA COUTO E SULEIMAN CASSAMO</b> .....	1467
Rosidelma Pereira Fraga <b>IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA MÚSICA AMAZÔNICA: LENDA E POESIA EM ZECA PRETO, ELIAKIN RUFINO E NEUBER UCHÔA</b> .....	1485
Sebastião Gonçalves Dias & Gilson Penalva <b>LITERATURA E DIFERENÇA CULTURAL: O ENSINO DE LITERATURA NAS AMAZÔNIAS</b> .....	1505
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda <b>GUIMARÃES ROSA NA BIBLIOTECA DE BENEDITO NUNES: ESTUDO DE TEXTOS CRÍTICOS E DE FONTES PRIMÁRIAS</b> .....	1516
Solange Lopes Barbosa Brandão & Maria Celeste de Souza Cardoso <b>VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA: UM ESTUDO COM ALUNOS DO 1º E 2º ANO DO ENSINO MÉDIO DE UMA ESCOLA PÚBLICA EM PARINTINS/AM</b> .....	1523



Solange Henrique Chaves Ribeiro <b>OS MARAJÓS DE MARAJÓ, DE DALCÍDIO JURANDIR: A QUESTÃO DA IDENTIDADE E DAS REPRESENTAÇÕES SOBRE O SUJEITO NO CONTEXTO DA AMAZÔNIA .....</b>	<b>1537</b>
Soleane de Souza Brasil Manchineri & Maria de Jesus Moraes <b>NARRATIVAS MANCHINERI: BREVE ABORDAGEM SOBRE O PENSAMENTO INDÍGENA .....</b>	<b>1557</b>
Sophie Guérin Mateus <b>FAZER O FRANCÊS SOAR SERTANEJO TRADUZINDO: “A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” .....</b>	<b>1568</b>
Suzanne Modesto Souza Bindá & Rita Barbosa de Oliveira <b>VIOLÊNCIA, PODER E RESISTÊNCIA NO CONTO “DANÇARINOS NA ÚLTIMA NOITE”, DE MILTON HATOUM .....</b>	<b>1578</b>
Tarine Lobato, Denise Teixeira & Myrle Brígida <b>A AULA-ENTREVISTA E SUA IMPORTÂNCIA NA ALFABETIZAÇÃO .....</b>	<b>1586</b>
Tassiane Andreza Damião dos Santos & Valéria Augusti <b>AUTORAS DE LÍNGUA INGLESA DO SÉCULO XIX NO GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS DO PARÁ .....</b>	<b>1594</b>
Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila <b>A TRAJETÓRIA DE LIMA PENANTE E O ESPAÇO TEATRAL NO AMAZONAS NO SÉCULO XIX .....</b>	<b>1606</b>
Thallyta Teixeira Silva & Thainã Miranda Oliveira <b>CAMINHOS PARA COLEÇÕES LITERÁRIAS NO LETRAS-LIBRAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS .....</b>	<b>1622</b>
Thiago Roney Lira Borges <b>A DIALÉTICA IMOBILIZADA DE REDOBLE POR RANCAS: A HISTÓRIA A CONTRAPELO DOS VENCIDOS ANDINOS PERUANOS NA ESTÉTICA SCORZIANA .....</b>	<b>1639</b>
Vagna Isaias Gomes & Nilmara Gomes <b>O LUGAR DA LÍNGUA PORTUGUESA NO CONTEXTO DE DIVERSIDADE LINGUÍSTICA: SOBREPOSIÇÃO CULTURAL OU ENSINO INTERCULTURAL? .....</b>	<b>1647</b>
Vivian Gomes Monteiro Souza <b>A AGNAÇÃO COMO RECURSO TRADUTÓRIO EM UMA PERSPECTIVA SISTÊMICO-FUNCIONAL NA ANÁLISE DO CONTO “O LEGADO” DE VIRGINIA WOOLF .....</b>	<b>1664</b>

Waldma Maíra Menezes de Oliveira & Ivanilde Apoluceno de Oliveira

**REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE GRADUANDOS DA UFPA SOBRE A PESSOA SURDA: DA COLONIALIDADE À DECOLONIALIDADE ..... 1675**

Zina Grangeiro Pinheiro & Rita Barbosa de Oliveira

**MARCAS DA RESISTÊNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA - SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E JORGE DE SENA: CORRESPONDÊNCIAS - 1959-1978 ..... 1691**

## O OBJETIVISMO DE ALBERTO CAEIRO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA MORTE NO POEMA *QUANDO VIER A PRIMAVERA*.

Adoneles Monteiro Paes Fernandes

**RESUMO:** O poema *Quando Vier a Primavera*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935), é uma produção que a priori ficou dispersa por não se encaixar em nenhuma das duas obras principais do mestre, mas que posteriormente fora reunida a outras semelhantes numa terceira obra, nomeada *Poemas inconjuntos*. *Quando vier a primavera* trata, como de costume pelo heterônimo, da natureza e sua imutabilidade e, é clara a posição de Caeiro de que “as coisas são – são como são, e tudo está bem” (ARRADI, 2014), ou seja, a realidade é o que se pode ver, e não se pode mudar. Dessa forma, tendo como base o referido poema, será feita uma análise semiótica da representação da morte segundo Peirce (1839-1914), e o que pode significar/representar. Sendo assim, primeiro será analisado o papel da morte no poema, sua significação, levando em consideração aspectos simbólicos e críticos. Por fim, será discutida a comparação do homem com a natureza, compreendendo a morte como a prova de que a realidade é o que se vê.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Quando vier a primavera*; Morte; Signo; Terceridade; Semiótica de Peirce

**ABSTRACT:** The poem *Quando Vier a Primavera*, by Alberto Caeiro, heteronymous by Fernando Pessoa (1888-1935), is a production that was a priori dispersed because it did not fit into any of the two master works of the master, but was later or-tras similar in a third work, named *Poems inconjuntos*. *Quando Vier a Primavera*, it is, as usual by the heteronym, nature and its immutability, and the position of Caeiro is clear that "things are - they are as they are, and everything is well" (ARRADI, 2014), that is, reality is what can be seen, and can not be changed. Based on this poem, a semiotic analysis of the representation of death according to Peirce (1839-1914) will be made, and what it can mean / represent. Thus, we will first analyze the role of death in the poem, its significance, taking into account symbolic and critical aspects. Finally, the comparison of man with nature will be discussed, understanding death as the proof that reality is what is seen.

**KEYWORDS:** *Quando vier a primavera*; Death; Sign; Third Party; Peirce's semiotics.

### INTRODUÇÃO

Fernando Pessoa é considerado um poeta moderno e plural, seja por seus poemas, ou pela criação de suas personas – os heterônimos – cujos estilos distintos individualizam e caracterizam o modo como cada uma delas compreende o mundo, transcende a barreira da expressão quando constrói

seus vários “eus”. Essa pluralidade e ocasional perspectiva de visão individual de mundo é ponto de partida para o estudo sob o qual este artigo se desenvolve: a significação da morte no poema *Quando vier a primavera*, de Alberto Caeiro (1889 - 1915).

O estilo peculiar e as características deste heterônimo de Fernando Pessoa são terreno fértil para os estudos no campo do significado. As antíteses, as comparações, a representação da natureza e a relação dela com os seres, que o poeta expressa em suas produções, são cheias de interpretações, e a investigação desses elementos que compõe a poesia de Caeiro convém à semiologia.

Nesse contexto, a teoria da tríade de Peirce (primeridade, secundidade e terceridade) se insere como instrumento de análise da referida pesquisa, e as ferramentas que exploram o fenômeno da significação – as quais giram em torno do signo – são apoio para a compreensão do que a morte pode simbolizar no poema observado, qual o papel dela quando expressão do objetivismo de Caeiro, e de que maneira isso comprova o que o autor declara a respeito da imutabilidade da natureza.

### **1. O objetivismo na poesia de Caeiro.**

O discurso de Alberto Caeiro é carregado de objetividade, para ele o que é abstrato, imaginável, ilusório, é irreal. Faz questão de pôr isso em seus poemas. Defende a doutrina panteísta, e acredita que deus é o tudo; o universo, a natureza os seres. Considera que somente aquilo que pode ser apreciado pelas sensações do corpo é o real, o suficiente que torna as coisas existentes, e o contrário disso é mera conspiração.

Por ter vivido quase toda sua vida no campo, tem forte ligação com a natureza, e faz dela cenário para sua escrita, que é filosófica, espontânea, despreocupada com rima ou métrica. É, de certa forma, considerada por ele próprio como natural, pois é como se fosse reflexão do que os seus olhos veem ou os ouvidos escutam, comparada a uma fotografia que representa o mundo e o que há nele.

Caeiro denomina a natureza como a mestra das coisas, e com essa visão filosófica, pode-se dizer que, ser intitulado o mestre dentre os heterônimos de Pessoa, deve-se ao fato de Caeiro ser “natural”. Como dito anteriormente, ele segue a doutrina panteísta, a utiliza para explicar o mundo, a existência das coisas e dos seres. Expressa em seus poemas de forma objetiva, fazendo uso dessa ideologia, as sensações que experimenta enquanto parte viva do universo.

Alberto Caeiro exemplifica o objetivismo total ou absoluto da linguagem poética pessoana. Na análise estilística da obra desse heterônimo, remete-se a linguagem nominalista de Caeiro para uma filosofia da natureza, na qual a partir da utilização de reiterações, antíteses,

enumerações, o poeta faz uma poesia “interior” em que se esquematiza a natureza (GONÇALVES, 1995, p. 24).

Como observado, a objetividade do mestre está nas características apresentadas em seus poemas, as quais representam a dimensão do olhar, refletem a realidade através das palavras. A utilização de antíteses, comparações, enumerações e reiteraões edificam, na poesia, a ideia de um mundo real, objetivo.

Alberto Caeiro é de fato um homem natural, um poeta da natureza, é espontaneamente inteligente quando utiliza essa temática em quase todos os seus escritos, quando compara a vida aos elementos naturais. Comparação que é expressão clara da objetividade, de modo que utiliza literalmente a natureza para explicar situações da vida cotidiana: *“Nem sempre sou igual no que digo e escrevo./Mudo, mas não mudo muito./A cor das flores não é a mesma ao sol/De que quando uma nuvem passa/Ou quando entra a noite/E as flores são cor da sombra./Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.”*

Nesse trecho do *Poema XXIX* do conjunto *O guardador de rebanhos*, observa-se que o eu-lírico tenta explicar as mudanças do comportamento humano, que não acontecem ao acaso e não são repentinas e radicais, que por razões naturais – como na comparação à flor à sombra que é vista de forma distorcida – acabam por refratar algo momentaneamente desfocado (propositalmente ou não), mas que no final das contas foi apenas uma visão equivocada de quem assistiu, ocasionada por motivos naturais.

Antíteses também fortificam a objetividade de Caeiro, pois opõem pensamentos e utilizam de metáforas – que fazem referência à natureza – para tratar a instabilidade da vida e das emoções humanas, que são naturais, e deve ser assim, como é observado no trecho do *Poema XXI*, do conjunto *O guardador de rebanhos*, a seguir: *“Nem tudo é dias de sol,/E a chuva, quando falta muito, pede-se./Por isso tomo a infelicidade com a felicidade/Naturalmente, como quem não estranha/Que haja montanhas e planícies/E que haja rochedos e erva...”*

Seguindo a ideia de que as coisas são objetivas, essa passagem do poema mostra e/ou põe em jogo o ritmo natural da vida, que varia a cada momento, naturalmente, e o eu-lírico preocupa-se em esclarecer ao leitor, que é o fato de a vida seguir esse fluxo variável imutável – não serem todos “dias de sol”, e que “a chuva quando falta, pede-se” – que a torna real. A equiparação de felicidade e tristeza à montanhas e planícies ajuda a encerrar essa concepção de objetividade que vive na poesia de Alberto Caeiro, uma vez que entende essas emoções naturais do ser humano como os elementos

da natureza, reais e possíveis de serem sentidos, como montanhas e vales são sentidos pelos olhos.

E ao mesmo tempo em que utiliza figuras de linguagem para comparar uma coisa à outra, comprova que, seja tristeza ou felicidade, dias de chuva ou dias de sol, são componentes de um mundo em que chove, faz sol, em que se é triste ou feliz, onde essas emoções e acontecimentos fazem parte do fluxo da natureza, que devem ser assim e, talvez, se não o fossem, tornariam a vida menos real.

## 2. A tríade de Peirce e o significado da morte no poema *Quando vier a primavera*

A morte é um tema bastante retratado nos poemas de Alberto Caiero, e pode haver diversas interpretações para essa temática tão repleta de significados. A semiologia, como ciência que estuda os signos, é de total utilidade nessa pesquisa, e tendo como base os estudos de Peirce sobre as três etapas de interpretação dos signos – primeridade, secundidade e terceridade – a significação da morte, especificamente no poema *Quando vier a primavera* ganhará um significado.

Para realizar uma análise semiótica nesse sentido, é necessário compreender o que são e como se desenvolvem as três etapas nas quais Peirce respalda sua teoria:

Três modos distintos de ser apresentam-se à mente: a potencialidade, que Peirce denominará Primeiridade, presente naquilo que é livre, novo, espontâneo e casual; a existência ou fatorialidade, denominada por Peirce Secundidade – como presença do outro –, da negação e da existência; e, por fim, a generalidade, denominada por Peirce Terceiridade, característica do contínuo, do pensamento e da lei. (SILVEIRA, 2007, p. 41, grifo do autor).

Com essa perspectiva, a primeridade é classificada como *representamen*, ou seja, é a representação de determinado objeto e as sensações a primeiro momento causadas, aquilo que é perceptível superficialmente, como por exemplo a palavra “amor”, esse ícone representa, a priori, o sentimento amor, livre, simplesmente lembra-o, e pode ser verbal ou não. A secundidade por sua vez associa esse ícone ao(s) objeto(s) citado(s), no caso, associação da palavra amor a corações, à cor vermelha, a romance, etc. É uma leitura, diga-se, mais aprofundada do ícone, relacionada ao(s) objeto(s).

Percebe-se que uma complementa a outra, e a terceridade da mesma maneira, pois após o ícone representar o objeto, fazer um indício de existência, gera o símbolo, imagem acústica do objeto apresentado ao interpretante, é a construção de um significado, associado às experiências sociais individuais de quem lê/ouve o texto. No caso, o interpretante associa o ícone amor (primeridade), não somente ao conceito propriamente dito do sentimento amor (secundidade), mas a uma relação

existente entre o que essa palavra significa e o que ela ilustra/projeta no seu psíquico (terceridade); ocasionais lembranças de um familiar querido ou de um amigo, por exemplo.

Assim sendo, entendendo agora que a tríade de Peirce é uma estrutura organizada de conceitos que explicam de que maneira se dá o ato da leitura, interpretação de um signo, será compreendido o que a morte pode significar/simbolizar na poesia de Alberto Caeiro, observando-a no poema *Quando vier a primavera*:

Quando vier a Primavera,  
Se eu já estiver morto,  
As flores florirão da mesma maneira  
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.  
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme  
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma

Se soubesse que amanhã morria  
E a Primavera era depois de amanhã,  
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.  
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?  
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;  
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.  
Por isso, se morrer agora, morro contente,  
Porque tudo é real e tudo está certo.  
Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.  
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.  
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.  
O que for, quando for, é que será o que é.  
(PESSOA, 1972, p. 236).

O poema inteiro fala sobre a morte, ela é o objeto central para observação ou produção do sentido texto e, é mais uma prova da objetividade de Caeiro. Observa-se no poema, que eu-lírico está feliz com o fato de que quando ela vier – a morte, tudo continuará igual, apenas sem ele, pois esse era o seu tempo no universo, e se chegou ao fim, é porque era hora, ou seja, essa pessoa confirma e reitera a sua ideia de que a realidade é o que se pode sentir, e fica feliz não por morrer, mas por saber que a morte é um acontecimento natural e nada além disso. Uma felicidade, de fato, pois revela que ele é real, que o mundo é real e que segue seu fluxo ininterrupto “*Por isso, se morrer agora, morro contente,/Porque tudo é real e tudo está certo.*”. O objetivismo e, de certo modo, paganismo de Alberto Caeiro, ajuda a dar um significado à essa morte, quando diz que “*Não tenho preferências para quando não puder ter preferências*”, reafirmando que após a morte não há nada senão o nada, pois espírito, céu ou inferno, o sobrenatural é mentira, devaneio, imaginação, irreal.

Nesse poema a morte é tratada da mesma maneira que o cair de uma folha, que se desprende do galho, flutua no ar, pousa sobre a terra e se transforma em chão, abandonando as demais folhas que “*não serão menos verdes*” por conta da partida de uma outra qualquer simples folha, e a folha que se foi não encarnará em uma outra folha ou outro ser, simplesmente desaparecerá.

Então partindo dessa ideia, a morte apresentada no poema *Quando vier a primavera*, será posta em observação sob os conceitos da primeridade, secundidade e terceridade de Peirce, para encontrar um significado:

<b>MORTE (SIGNO)</b>	
<b>Primeridade:</b> a morte é o fato de um ser vivo de qualquer espécie perder a vida;	<b>ÍCONE:</b> representação superficial e generalizada do objeto “morte”.
<b>Secundidade:</b> a morte é um acontecimento natural pelo qual o ser humano passa, é o deixar de existir. Os órgãos param de funcionar, organiza-se um velório, o ser já sem vida é colocado em um caixão, enterrado há sete palmos da superfície terrestre e com o passar do tempo o corpo apodrece e vira pó;	<b>ÍNDICE:</b> associação da representação do ícone ao objeto.
<b>Terceridade:</b> a morte simboliza a <b>FACTUALIDADE DA EXISTENCIA</b> , prova de que a realidade é somente o que pode ser apreciado com os sentidos, com comprovação sensitiva, pois não existe evidência do que há após a morte, e ideias sobre o pós-morte, sem provas são apenas pensamentos, sonhos irrealis. Nada muda no mundo depois da morte de um ser, as coisas continuam existindo e funcionando como deveriam e, assim como uma árvore	<b>SÍMBOLO:</b> construção de relações entre o significado e o significante no psíquico do interpretante, decorrente de experiências sociais individuais.



<p>– que morre, apodrece e reduz o corpo físico a pó – é o humano, frágil perante a natureza – que não pode controla-la.</p>	
--	--

Após dada essa significação à morte, é possível afirmar que o papel dela no poema *Quando vier a primavera*, do heterônimo Alberto Caeiro, é ser prova da ideologia de que a natureza é a mestra de todas as coisas, e que o mundo real é aquele que pode ser visto, tocado, ouvido, cheirado, etc. um universo objetivo, que existe na esfera dos sentidos. Ainda é reiterado em “*Quando vier a primavera, / Se eu já estiver morto, / As flores florirão da mesma maneira*” que a morte é um acontecimento natural pelo qual todo ser vivo passa ou vai passar, não há nada de místico e subjetivo nisso, é simplesmente o fato de perder a vida. O homem, nesse sentido, é equiparado à qualquer outro elemento da natureza, é pertencente ao universo, e como qualquer parte do universo, tem um nascer e um morrer, aprecia o mundo e participa dele através dos seus sentidos. A natureza, o universo são mestres do homem, e a natureza do homem é fazer parte da natureza temporariamente.

## Referências

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu; Pedro Tamen. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995. 232 p.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders. *Estudos coligidos*. Tradução: A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

## A QUESTÃO DA AUTORIA E AS POSIÇÕES-SUJEITO NOS ARTIGOS DE OPINIÃO PRODUZIDOS NA ESFERA ESCOLAR

Adriana Alves de Lima (SEE)<sup>1</sup>

Mychelli de Oliveira Costa Dantas (SEME)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, examinaremos o gênero artigo de opinião produzido por alunos da educação básica para Olimpíada de Língua Portuguesa do Programa Escrevendo o Futuro, em 2014. Como objetivo, analisamos a questão da autoria e as posições-sujeito dos corpora. Iniciamos a nossa exposição com o conceito de gênero textual e a metodologia de análise do modelo CARS proposto por Swales (1990), em consonância com os setes passos da metodologia proposta por Vijay K. Bhatia (1993), os quais nos dão suporte na pesquisa acerca de como ensinar a escrita dos gêneros discursivos em sala de aula. Constatamos nos trechos de artigos de opinião produzidos para o concurso de escrita discursos favoráveis e não favoráveis à temática “O lugar onde vivo”, no qual o sujeito produtor de texto enuncia a cidade de Feijó como um bom lugar para se viver, assim como discursos contrários a essa visão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artigo de opinião. Discurso. Gênero textual. Produção textual. Olimpíada de Português.

### 1. INTRODUÇÃO

Este estudo tece algumas considerações acerca da problemática da produção de textos na Educação Básica, mais especificamente no Ensino Médio, nas aulas de Língua Portuguesa. A proposta de estudo surgiu a partir da detecção de diversas dificuldades enfrentadas pelos alunos da 2ª série do Ensino Médio<sup>3</sup>, diante da proposta de produção textual no gênero artigo de opinião, da

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (UNIR/RO); Especialista em Educação Especial Inclusiva (INEC/AC); Graduada em Letras e respectivas licenciaturas (UFAC/AC). Coordenadora Pedagógica, nos 6º anos do Ensino Fundamental, na Escola Professor Almada Brito. Docente da disciplina de Formação Geral para o ENADE nos cursos de Administração, Direito, Gestão Pública, Serviço Social e Psicologia, na Faculdade da Amazônia Ocidental – FAAO/2018. E-mail: [drycaalves25@gmail.com](mailto:drycaalves25@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda PtofLetras (UFAC/AC); Especialista em Planejamento e Gestão Escolar na Educação Básica (INEC/AC); Graduada em Língua Portuguesa e respectivas literaturas (UNOPAR/AC); Docente de Língua Portuguesa, nos 9º anos do Ensino Fundamental, na Escola Brigadeiro Eduardo Gomes (Senador Guiomard/AC). E-mail: [chellidantas@hotmail.com](mailto:chellidantas@hotmail.com).

<sup>3</sup> Os termos 1ª, 2ª e 3ª séries serão utilizados neste trabalho, por ser a linguagem utilizada, no Acre, para referir-se aos anos cursados no Ensino Médio.

Olimpíada de Língua Portuguesa do *Programa Escrevendo o Futuro*<sup>4</sup>.

O ensino de leitura e escrita na escola tem sido pautado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), os quais propõem um ensino de Língua Portuguesa que desenvolva competências e habilidades - alicerçadas em um tripé de leitura, produção de texto e análise linguística - que formem um cidadão para o mundo e domine a produção de diversos gêneros textuais em sua modalidade oral ou escrita.

O ensino de leitura e escrita é um trabalho árduo desde as séries iniciais, todavia, nos últimos anos do ensino médio (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> série), ainda é possível constatar as dificuldades que os alunos têm para interpretar textos e produzir uma redação escolar na tipologia dissertativo-argumentativo para o ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio. Nesse momento do ensino, o professor pressupõe que os alunos já possuam um bom vocabulário, dominem questões básicas de sintaxe, morfologia e argumentação, assim como demonstrem um nível de leitura que os permitam identificar informações implícitas em um texto.

Esta pesquisa teve início no ano de 2014, após conhecer a OLP do *Programa Escrevendo o Futuro*, no qual surgiu a oportunidade de executar as oficinas com alunos da 2<sup>a</sup> série do Ensino Médio, com aproximadamente 200 alunos, distribuídos em 05 turmas (A, B, C, D, E), no período matutino, no município de Feijó, estado do Acre.

As oficinas da OLP não funcionaram como uma solução para os problemas de leitura e escrita apresentados pelos alunos, mas foi uma oportunidade viável como apoio pedagógico para aquele momento. Iniciamos o estudo do gênero com a escrita de uma produção inicial, de acordo com a série do aluno, no nosso caso, artigo de opinião. Após a revisão textual e os apontamentos da professora a respeito do que os alunos precisavam melhorar na escrita, o objetivo era uma produção final que propiciasse aos melhores textos a possibilidade de representar o Acre nacionalmente, além de ganhar a publicação do texto e a oportunidade de viajar.

Outra característica positiva das atividades de produção foi a temática apresentada: “*O lugar onde vivo*”. Todas as atividades de produção estavam alicerçadas sobre uma temática que envolvesse o seu lugar, a sua terra, a paisagem, os problemas sociais enfrentados pelos feijoenses. Essa temática era interessante, por fazer parte da constituição de vida dos alunos enquanto sujeitos discursivos.

---

<sup>4</sup> A Olimpíada de Língua Portuguesa é um concurso de escrita, do Programa Escrevendo o Futuro, para alunos de escolas públicas de todo o país – do 5º ano do Ensino Fundamental à 3ª série do Ensino Médio – em parceria entre o Ministério da Educação, Fundação Itaú e o Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC).

Foi um trabalho árduo, porém prazeroso. Sobretudo ao acompanhar a evolução dos alunos quando fizeram a primeira produção. Depois da devolutiva, os textos podiam melhorar com a reescrita. Reescrever o texto várias vezes foi outro problema, tendo em vista que o processo de reescrita exige do aluno uma organização de suas ideias, como acrescentar aquilo que não ficou claro no primeiro momento da produção. Todavia, isso foi de extrema relevância para proporcionar confiança para o aluno melhorar sua produção final.

O trabalho com a exploração do gênero textual foi um trabalho eficiente. As leituras e as produções textuais do gênero artigo de opinião foram práticas significativas para esses sujeitos. A metodologia utilizada no projeto ajudou na formação de sujeitos críticos e pensantes, e entendemos que proporcionar mecanismos de comunicações reais, orientados, contribui para a ampliação do conhecimento.

O estudo do gênero artigo de opinião torna-se relevante justamente por tratar de questões cotidianas e polêmicas que estão presentes na mídia e despertam o interesse do nosso alunado pela facilidade de compreensão. O que por sua vez não significa que seja tão fácil escrevê-lo, já que precisa de uma argumentação consistente para a sustentação de sua tese. Embora reconheçamos um crescente interesse por pesquisadores que estudam o gênero artigo de opinião, os trabalhos encontrados se voltam para a produção do gênero na esfera jornalística. O presente artigo se justifica pela necessidade de oferecer subsídios para o ensino de língua portuguesa no que diz respeito à produção textual e compreensão de textos com a utilização do gênero artigo de opinião na esfera escolar na educação básica. Nessa perspectiva, pautamos nossa análise para o exame das informações que determinam um padrão da estrutura retórica do artigo de opinião escolar; e, ainda, o estudo do pluralismo argumentativo dos *corpora*.

## **2 A QUESTÃO DA AUTORIA E AS POSIÇÕES-SUJEITO SOBRE “O LUGAR ONDE VIVO”**

Retomando a questão do nome de autor, é interessante observar que a concepção de sujeito do discurso em Orlandi (2003), assume os desdobramentos da própria teoria pecheutiana sobre as noções de forma e posições-sujeito. Nesse momento, analisamos o modo como o sujeito aluno-articulista se subjetiva no discurso opinativo escolar – artigo de opinião, inscrevendo-se em um determinado lugar discursivo e colocando-se em diferentes posições-sujeito. O sujeito aluno-articulista organiza o seu discurso justamente por ocupar o lugar social de articulista da esfera escolar,

que sofre algumas determinações da ordem da exterioridade.

O gênero artigo de opinião que circula na esfera escolar carrega as mesmas determinações quando circula na esfera jornalista, apresentando as mesmas características do gênero e a assinatura de um autor que é jornalista/especialista. No entanto, na escola o artigo deve ser assinado pelo aluno que o produziu. Assim, quando o sujeito aluno-articulista passa do espaço empírico para o discursivo, inscreve-se num determinado lugar discursivo, o qual é determinado pela instituição que ele representa socialmente – a escola. Entretanto, por mais que haja tantas determinações, o sujeito aluno-articulista se posiciona a favor ou contra o lugar em que vive através de um gesto de interpretação, nos possibilitando enquanto analista, compreender a heterogeneidade do discurso e depreender diferentes posições-sujeitos.

A noção de sujeito fundamentada por Pêcheux na AD, constitui-se em sujeito do discurso quando é interpelado pelo tripé ideologia-história-social e que inconscientemente pensa ser a origem do seu dizer. Atravessado pelo caráter ideológico da linguagem, produz efeitos de sentido e nos permite interpretar que a linguagem não é transparente.

Segundo Pêcheux (1975), em “*Semântica e Discurso*”, fundamenta que na AD o lugar que o sujeito ocupa não é vazio e se relaciona ao que ele denomina de forma-sujeito; é o que se costuma chamar de lugar do sujeito universal próprio de uma formação discursiva determinada. A metáfora, forma vazia, é preenchida pelo sujeito de saber próprio de uma formação discursiva dada. Ou seja, é pela forma-sujeito que o sujeito do discurso se inscreve em uma determinada Formação Discursiva, constituindo-se assim em sujeito.

Assim nos aponta Orlandi (2003, p. 36)

(...) o esquecimento é estruturante. Ele é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos. As ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos.

É assim que as palavras já existentes significam de várias maneiras, a forma-sujeito precisa esquecer-se para re-significar aquilo que é o “já-dito”. Todos esses processos são feitos inconscientemente. O sujeito aluno-articulista do artigo de opinião favorável ou contrário ao lugar onde vive, por meio de sua constituição em sujeito, ativa a sua memória discursiva – interdiscurso – e incorpora o que se identifica com a sua formação discursiva do discurso de articulista e traz à tona o intradiscurso, materializando o discurso que pretende persuadir, convencer o leitor sobre o seu ponto de vista, e isso acontece sem ele saber.

E aqui retomamos ao conceito de sujeito, o qual sob os postulados da teoria pecheutiana só pode ser concebido pelo efeito ideológico, só existe pela constituição desse sujeito interpelado pela ideologia, assim como a ideologia só produz sentido inscrito na história e na língua. O sentido evidencia-se na relação do sujeito com a forma-sujeito e, por conseguinte, com sua identificação com uma determinada FD.

O linguista Pêcheux (1975) destaca que a posição-sujeito é a relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber (forma-sujeito). Pensar a posição-sujeito implica compreender o funcionamento do discurso, no qual o sujeito universal (ou sujeito do saber) é atravessado pela ideologia e constitui-se em um sujeito ideológico, que quando se identifica com o enunciador, assume uma posição.

Em nossa análise, intitulamos como: posições discursivas favoráveis e contrárias, que diferentes indivíduos (alunos), relacionam-se com o sujeito do saber de uma mesma FD, constituindo-se assim em sujeitos ideológicos que poderiam ter a mesma posição, mas ocupam posicionamentos diferentes.

Em síntese, a mesma forma-sujeito do discurso de Artigo de Opinião Escolar, quando materializa o discurso em sua produção textual, ativa a memória discursiva – interdiscurso- ocupa diferentes posições de sujeito no discurso acionadas pelas formações discursivas às quais pertence.

Na teoria de discurso para a constituição do sujeito será levado em consideração os aspectos social, histórico e ideológico. E o lugar que esse sujeito ocupa na sociedade é de extrema importância para compreensão do seu dizer.

## **2.1 Posições discursivas favoráveis**

Começamos a delimitar os espaços discursivos pela formação ideológica para observar o funcionamento do sujeito aluno-articulista no discurso artigo de opinião escolar. A primeira formação ideológica representa a posição-sujeito que chamamos de incorporação ao discurso favorável à cidade de Feijó vista como um bom lugar para viver.

Uma vez que o campo educacional é o lugar onde acontecem todas as discussões sobre a temática, a função-autor mobilizou a FD escolar na esfera municipal representada pelo lugar discursivo da Escola José Gurgel Rabello com posições favoráveis à cidade feijoense, tanto que os sujeitos ao se posicionarem reconhecem que nem mesmo os inúmeros problemas com infra-estrutura, saúde, educação são capazes de tirar a beleza do lugar.

Os sujeitos discursivos justificam seu posicionamento favorável por acreditarem que a cidade e sua população não deveriam ser ridicularizadas em redes sociais, mas sim que houvesse o respeito por partes dos brasileiros de outros estados. Reconhecendo a pluralidade linguística e cultural que existe no Brasil, e o fato de as terras acrianas possuírem tribos indígenas. Assim, como as demais cidades brasileiras, a pequena Feijó, têm crescido em todos os aspectos desde a questão da urbanização, mas também em problemas sociais como: roubos, assaltos, etc.

Recuperamos alguns fragmentos que mostram a fala do espaço discursivo educacional constituído pela formação ideológica discente mobilizada pela função-autor ao longo das discussões na análise das condições de produção.

Os sujeitos alunos-articulistas tinham como objetivo produzir um texto no gênero textual artigo de opinião para concorrer as Olimpíadas de Língua Portuguesa que argumentassem alguma questão polêmica sobre o lugar em que vivem. Assim, alguns configuraram um espaço discursivo onde a posição – sujeito favorável à cidade prevaleceu em número maior nos textos produzidos, como é possível observar na tabela abaixo.

Quadro 01 – Artigos de Opinião com discursos favoráveis

<p><b>Texto I. Minha terra, minha aldeia: a cidade da florestania.</b>  “Moro em uma pequena cidade do interior do estado do Acre, <b>Feijó. É um lugar simples, pacato, bom de se viver.</b> Claro que com alguns problemas: a violência tem crescido muito, furtos, as agressões chegaram até a escola.”</p>
<p><b>Texto II. Vivo bem em Feijó</b>  “Acho um lugar tranquilo, <b>bom para se viver.</b> Todos os dias, desfruto dessa tranquilidade com meus amigos jogando bola. <b>O povo feijoense é muito educado e de bom coração.</b>”</p>
<p><b>Texto III. Glória de Raimundo!</b>  “(…) acredito que é um dos melhores locais para se viver.”</p>
<p><b>Texto IV. Simplicidade x Naturalidade</b>  “(…) a cidade se tornou mais ampla, civilizada e com ares de desenvolvimento (…)”</p>
<p><b>Texto IX. Feijó, do Purus ao Juruá é a mais bela que há.</b>  Pessoalmente acho que como todas as outras cidades também têm seus problemas, <b>porém tem a história, a cultura de um povo que ao mesmo tempo em que anseiam</b></p>

**por modernidade, estão acostumados com o estereótipo de povo carismático e hospitaleiro.**

**Texto X. Outra maneira de cogitar**

“(…) Do meu ponto de vista, **não tem lugar melhor para habitar do que Feijó.** Essa cidade onde tem tranquilidade, índices de violência baixos comparados as grandes metrópoles, um pôr-do-sol incomparável, natureza diversificada e alguns lugares ainda não foram desbravados.

Fonte: as autoras

Nos enunciados acima, os sujeitos enunciam como se tivessem na posição de jornalista/articulista apagando qualquer marca do discurso de aluno. Essa posição prima, por exemplo, pela imparcialidade através da marca de impessoalidade, além de utilizar bastantes adjetivos (lugar melhor, melhores locais), marcas de primeira pessoa (acho, desfruto, do meu ponto de vista, pessoalmente, etc.).

Portanto, se posicionam como se tais enunciados fossem verdade, pois seu objetivo é persuadir, convencer o leitor a respeito do seu ponto de vista de maneira mais convincente. Nessa perspectiva, enuncia o seu lugar como uma terra que tem alguns problemas como as metrópoles, todavia, possui uma natureza diferenciada, incomparável, um povo carismático e hospitaleiro. Há uma resistência desses sujeitos alunos-articulistas em aceitar que um lugar onde exista tanta violência e precariedade não seja um bom lugar para viver.

## 2.2 Posições discursivas contrárias

Na contramão das posições discursivas favoráveis, temos um número reduzido de artigos de opiniões que marcam nos enunciados uma formação ideológica posicionada contrariamente à cidade de Feijó. Os sujeitos, através da função-autor, mobilizam outro discurso reportado à formação discursiva educacional, um espaço discursivo incorporado ao discurso contrário.

### Quadro 02 - Artigos de Opinião com discursos contrários

**Texto V. Feijó, onde está o gigante?**

“(…) **Acredito que nosso município está longe de ser admirável.**



“(…) Diante do exposto, sabemos que as grandes mudanças em uma sociedade sempre vieram após grandes revoluções, e o povo feijoense ainda não percebeu isso. Pensam que não existe uma solução ou ignoram o assunto como se não fosse seus problemas, fato este, que é uma visão errônea. **A população precisa acordar e mobilizar-se em prol de melhores condições para a cidade, tais como: segurança, saúde e educação.**

**Texto VI. Os trâmites da Exploração Florestal**

“(…) A notícia colocou em pauta **a atividade de madeireiros legais e ilegais no estado, respectivamente também em Feijó**. Por ser bastante lucrativa a extração de madeira, é um imã para **ações ilegais, e a falta de fiscalização por parte das autoridades competentes facilita a ação dos madeireiros**, que atuam fortemente na fronteira Acre-Peru.”

**Texto VII. Feijó: lugar de muitas riquezas**

“(…) essa cena foi trocada por **crianças e adolescentes usando drogas, com isso aumento de furtos e assaltos à população**. Mas, esse é o preço a se pagar para que o desenvolvimento chegue ao acesso de todos.”

**Texto VII. Minha terra**

“(…) A estrada ainda não foi inaugurada, pois alguns trechos não foram concluídos. **Particularmente acho que não serão finalizados tão cedo, pois quando ajeta uma parte, outra está desabando.**

Fonte: as autoras.

A formação discursiva educacional na posição de sujeitos alunos-articulistas contraria o discurso favorável. Essa contrariedade não se refere à categoria de sujeito empírico, mas um sujeito que assume a posição-sujeito interpelado por uma formação discursiva institucional no campo educacional – a escola.

Os discursos contrários são atravessados pela história e a ideologia, determinando o que pode e deve ser dito pelos alunos enquanto articulistas até porque são textos que passaram por comissão escolar para saber se pode ou não representar a escola na Olimpíada de Língua Portuguesa – esses textos não foram selecionados pela comissão escolar.

A linguagem sozinha não produz sentido, para estabelecê-lo faz-se necessária essa relação com o histórico e o ideológico, a língua estabelece uma relação com o que lhe é exterior, que se constituem suas condições de produção. Todavia, pensar o discurso e sua relação com a exterioridade,

é pensar que os sentidos mudam e se deslocam adquirindo várias possibilidades de sentidos.

Diante do exposto, a AD nos permite analisar vários gestos de leitura, entre eles, destacamos em nossa análise que na FD escolar predominam duas formações ideológicas distintas: uma assume uma posição-sujeito favorável; a outra assume uma posição-sujeito contrária ao lugar onde vivem. Ambas abordam em seus enunciados a mesma temática, porém com valores e sentidos diferentes. Orlandi (2003) destaca que nesse momento é difícil estabelecer limites entre o mesmo e o diferente. A esse respeito, a autora considera que,

(...) todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos (...). Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo o dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. (ORLANDI, 2003, p.36)

Para AD, todo o discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente, esses sentidos possíveis a partir dessa temática se estabelecem na sua relação com a história e a ideologia, que instituíram as redes parafrásticas de sentidos que se materializaram no discurso discente filiado a uma formação ideológica incorporada ao discurso contrário, como foi o caso dos textos V, VI, VII e VIII, ou então como foi o caso da formação ideológica incorporada ao discurso favorável à cidade de Feijó nos textos I, II, III, IV, IX e X.

É nesse jogo parafrástico entre o já dito e o a se dizer que os sentidos se estabelecem, significam, pois tem uma relação com a memória discursiva – interdiscurso. “Daí dizermos que os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros. Todavia nem sempre o são. Depende de como são afetados pela língua, de como se inscrevem na história.” (ORLANDI, 2003, p. 37).

Em suma, os sentidos podem migrar e serem outros, pelo movimento histórico dos discursos intrínsecos das formações discursivas. Enfim, dentro de um mesmo espaço discursivo, as opiniões sobre o lugar em que vivem divergiram adquirindo outros sentidos. De um lado, temos os espaços discursivos favoráveis à cidade: *lugar bom para se viver, povo carismático, hospitaleiro, vivo bem aqui, acho um lugar tranquilo, é um dos melhores lugares para se viver*. Por outro, temos espaços discursivos contrários a esse mesmo lugar: *o município está longe de ser admirável, ruas inacabadas, repletas de buracos, péssima iluminação pública, o único hospital não tem estrutura física, a BR 364 inacabada, com desmoronamento, corredor para o tráfego ambiental, criminalidade com altos índices, corrupção política*.

Conforme a análise depreende-se que o discurso é regido pelo processo parafrástico, sempre retornando ao mesmo espaço dizível, a linguagem não funciona sozinha, isolada, mas relaciona-se

com os fatores externos.

Partindo da perspectiva de Orlandi (2003), o texto tem um efeito discursivo, isso pressupõe que o mesmo tenha um autor. Assim, a autoria é um princípio para qualquer discurso, isto é, mesmo que ele não tenha a assinatura de um autor, por meio da função-autor se imputa uma autoria a ele.

No caso dos artigos de opinião, a assinatura é uma das características textuais do gênero. Assim, a função – autor se estabelece nos textos analisados não por serem assinados, mas porque são determinados pela exterioridade (contexto sócio-histórico), que segundo Orlandi (2003) é a função mais afetada, tendo em vista que está submetida às regras das instituições. As marcas da autoria permeiam os textos quando os sujeitos alunos-articulistas utilizam, por exemplo, os verbos na primeira pessoa do singular (vivo, moro, sou...), pronomes que indicam posse (minha terra, minha aldeia, minha cidade).

Os artigos de opinião ao serem produzidos para participarem de um concurso de escrita, organizam a dispersão do sujeito, dando o efeito da coerência, clareza, conhecimento do domínio de língua portuguesa. Todavia, não podemos dizer que são sujeitos alunos-articulistas assujeitados, porque mesmo “presos” aos critérios do concurso, esses sujeitos alunos-articulistas deixam marcas de sua autoria em suas produções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, nos trechos destacados dos artigos de opinião de alguns alunos que compõem este artigo, as análises tomam como objeto amostras representativas da produção no qual apresenta os sujeitos produtores de textos mobilizados pela função-autor dentro da formação discursiva escolar assumem duas formações ideológicas: a primeira que assume uma posição-sujeito favorável à cidade de Feijó, e a segunda que assume uma posição-sujeito que apresenta discursos contrários à cidade.

O sujeito aluno-articulista do discurso de Artigo de Opinião Escolar, quando materializa o discurso em sua produção textual, ativa a memória discursiva – interdiscurso – e ocupa diferentes posições de sujeito no discurso acionadas pelas formações discursivas às quais pertence.

O discurso discente filiado a uma formação ideológica incorporada ao discurso contrário foi enunciada nos textos V, VI, VII e VIII. Já a formação ideológica incorporada ao discurso favorável à cidade de Feijó foi enunciada textos I, II, III, IV, IX e X.

Assim se constitui a função-autor do sujeito articulista dos artigos de opinião, não por ter sua assinatura ao final do texto, mas pelo efeito discursivo. Para Orlandi (2003), essa é condição

necessária para ser imputada autoria a qualquer discurso, o fato do texto ser determinado pela exterioridade. Por serem textos produzidos para um concurso de escrita organizam a dispersão do sujeito dando o aparente efeito de coerência que por meio da função-autor assumem o funcionamento da unidade.

Este artigo, como toda análise, cumpriu o seu objetivo geral e assume a importância de trabalhar o gênero artigo de opinião produzido no âmbito da OLP e sua contribuição para a produção de textos usando a linguagem jornalística na esfera escolar, a partir da análise dos sujeitos discursivos, dos elementos linguísticos e argumentativos no ensino de língua materna. Dentre os objetivos específicos, trazemos não um manual metodológico para ensino do gênero, mas a contribuição de olhar discursivo sobre a organização textual dos artigos de opinião, apresentando um padrão de organização retórica que mostra claramente que a dificuldade dos nossos alunos repousa sobre a elaboração de uma proposta de intervenção.

Nosso trabalho propicia uma colaboração teórica ao professor de língua portuguesa para trabalhar essa lacuna na produção textual na educação básica e, um ensino de textos considerando: as condições de produção e o interdiscursivo que afeta os sujeitos alunos-articulistas de artigo de opinião.

Assim como, as formações ideológicas na formação discursiva escolar por meio das marcas de autoria. O estudo dos elementos linguísticos, com exame e determinação de um padrão da estruturação retórica do artigo de opinião escolar. Logo, um estudo dos operadores argumentativos que identifique o propósito comunicativo e o pluralismo argumentativo da linguagem como uma prática social, histórica e ideológica, considerando a língua em uso, afetada pela exterioridade.

## REFERÊNCIAS

ORLANDI, E. & GUIMARÃES, E.R.J. “Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito”. In. **Cadernos PUC**. São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. **Discurso e leitura**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Traduzido por Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988 [1975].

\_\_\_\_\_. (1969). “Análise automática do discurso (AAD-69)”. In: GADET & HAK (org.). **Por uma análise automática do discurso**. 3ª ed., Campinas: Ed. da Unicamp, 1997, p. 61 - 161.

\_\_\_\_\_. (1975). **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Brasileira de Eni Puccinelli Orlandi et. al. – 4ª ed. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2009.

## TRADUÇÃO INTRALINGUÍSTICA E INTERSEMIÓTICA A SERVIÇO DA COMERCIALIZAÇÃO DE PRODUTOS COSMÉTICOS

ADRIANA NASCIMENTO GONZAGA<sup>1</sup>

MICHELE LIMA DE BRITO<sup>2</sup>

Orientadora: Silvia Benchimol<sup>3</sup>

### **Apresentação**

A presente pesquisa visa fazer a análise intralinguística e intersemiótica de textos utilizados para fins comerciais, e aprofundar reflexões sobre como a tradução está presente no cotidiano de cada um, sem que este fato seja percebido de forma consciente. Isto ocorre, em razão de uma visão restritiva dos processos tradutórios, que seguindo o senso comum, contempla apenas a tradução interlinguística, também conhecida como tradução "propriamente dita". No entanto, nosso foco no presente estudo será a combinação das traduções intralinguística e intersemiótica, que iremos desenvolver adiante neste trabalho.

O interesse pela temática, tradução, surgiu com a nossa participação no Projeto de pesquisa, Produtor - PROPESP / UFPA, intitulado, Revisitando saberes linguísticos sob a perspectiva do gênero e da tradução de especialidade, coordenado pela Prof. Dra., Silvia Helena Benchimol Barros, que através das reuniões sistemáticas do grupo, instiga nossa curiosidade sobre o tema da tradução em sua amplitude, e nos motiva a produzir pesquisas voltadas para esta área, desta forma contribuindo para o nosso crescimento acadêmico, profissional e intelectual, através das experiências que vivenciamos e troca de conhecimento entre os membros da equipe.

A importância de pesquisas acadêmicas voltadas para esta área, principalmente na região norte

---

<sup>1</sup> Discente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará - Curso de língua Inglesa- 2015, Capanema. Membro voluntário do Projeto PRODUTOR. adrigonzaga3@gmail.com

<sup>2</sup>Discente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará - Curso de língua Inglesa- 2017, Capanema. Membro voluntário do Projeto PRODUTOR. michelelimabrito1@gmail.com

<sup>3</sup>Profa. Dra. Silvia Helena Benchimol Barros, Coordenadora do projeto PRODUTOR - Revisitando Saberes Linguísticos sob a Perspectiva do Gênero e da Tradução de Especialidade; Líder do grupo de pesquisa ELA - Estudos em Linguística Aplicada - Linha Tradução e Ensino de Línguas. Docente da Faculdade de Letras da Ufpa - Campus Universitário de Bragança.

do país, é fundamental, pois a temática tradução ainda é pouco explorada nesta região, se considerarmos a sua abrangência, e são também ainda poucos pesquisadores, se compararmos com outras regiões do país, que se dedicam a esta vertente de estudos da linguagem. Portanto, com o desenvolvimento de novas pesquisas sobre tradução, temos a oportunidade de disseminar e compartilhar conhecimentos, os quais pretende-se que possam despertar o interesse em mais discentes e pesquisadores, desta forma, contribuindo para o desenvolvimento do campo da tradução na região norte do País.

A tradução é um dos processos mais antigos que se tem conhecimento na história da humanidade. A sua evolução por meio dos Estudos da Tradução e dos enfoques cognitivos, tecnológicos, culturais e sociais abriram outras formas de olhar a complexidade do processo. Entre as diversas contribuições da tradução, ela possibilita à sociedade comunicar-se com pessoas de diferentes línguas, culturas, etnias, etc... em diferentes tempos e espaços. A necessidade de comunicação expandida e da troca e compartilhamento de descobertas e informações de interesse global, fez com que a humanidade buscasse formas para viabilizar o contato com povos distintos em todos os cantos do planeta. É importante ressaltarmos, que neste trabalho retomamos a reflexão da tradução como um processo *interpretativo* de compreensão da mensagem que se pretende transportar. Entendemos que o início de qualquer atividade tradutória está atrelado à compreensão, que por sua vez engloba uma série de movimentos ao nível da cognição. Esta relação da tradução com a compreensão inicial da mensagem nos remete ao conceito primordial de Hermenêutica. A definição de Hermenêutica, segundo Schleiermacher, é a “arte de compreender corretamente o discurso do outro, predominantemente o escrito.” (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 87 apud RUEDELL, 2011, P. 3 ) ou “a arte de compreender e interpretar”.

Schleiermacher (íbidem), divide a tradução como interpretação em duas perspectivas, a *strengere praxis* e *laxere praxis*. A *laxere praxis*, para ele, é considerada a vertente que possui um sentido amplo, em que a compreensão é realizada.

São duas perspectivas de compreensão e interpretação. Em sua base estão princípios e ideias motivadoras distintas. A *praxis* no sentido amplo e menos rigoroso supõe que a compreensão realiza-se por si, e que a interpretação só precisa ser feita em caso de algum problema de entendimento. A *strengere praxis*, ao contrário, parte da ideia de que o mal-entendido se dá por si mesmo, e que a compreensão sempre precisa ser querida e buscada. Ela nunca se dá por si. (Ruedell, 2011. P.3)

Com base nesta visão de dupla direção, o autor trata, no seu conceito de *laxere praxis* da

'compreensão' como algo natural, espontâneo, "negligente" que dispensa um aprofundamento sistemático. Apenas se o leitor não atinge o entendimento natural, este necessitaria "interpretar". Neste sentido, percebe-se a diferença que o autor faz entre estes dois movimentos 'compreender' e 'interpretar' e, entre eles, a constatação de níveis diferentes de sistematização e rigor. No caso da segunda visão proposta, a *strengere praxis* a perspectiva é inversa...parte da ideia de que o mal entendido é que "se dá por si"... ele é a probabilidade maior e, a "compreensão" é que precisa ser buscada. Portanto a compreensão nesta visão não é negligente, mas, um processo rigoroso.

Trazemos essa concepção para a base de nossas análises do corpus deste trabalho-os rótulos de produtos Lola Cosmetics - criando as hipóteses de que a proposição de um nome (rótulo ou título) que não é exatamente original, mas está ligado a uma realidade contextual e temporal, seria (ou não) compreendido naturalmente pelo público alvo consumidor. Contrariamente a esta hipótese estaria o "mal entendimento" do signo e a busca pela compreensão de sentidos, das relações que estão na base da inspiração de tal rótulo, de forma artificial e rigorosa.

Assim, podemos afirmar que o processo tradutório vem, desta forma, evoluindo ao longo dos séculos, se diversificando. É importante também ressaltar a grande contribuição dos filósofos da tradução que construíram as bases para as teorias que se seguiram e expandiram por caminhos distintos. Neste trabalho, nos valemos da competência de percepção dos signos e sentidos do texto, inerente aos seres humanos, e trazemos uma análise contemporânea a partir dos pressupostos do funcionalismo. Tomamos como corpus uma seleção de títulos dos produtos Lola, como já referido, os quais julgamos bastante originais e que se utilizam de referências culturais de um determinado público-alvo. Neste sentido, ao conjugar as imagens e dizeres cheios de intencionalidade, percebemos o apelo tradutório por meio dos movimentos intralinguísticos e intersemióticos. Neste estudo, nossa análise requer o suporte teórico funcionalista da *SKOPOS* theory (NORD,1991). E para o seu desenvolvimento, adotaremos a seguinte sequência de ideias: 1. As traduções intralinguística e intersemiótica no processo de compreensão das mensagens; 2. A *Skopos theory* e a relevância dos contextos de chegada nas traduções.; 3. A interligação texto-imagem no apelo comercial: captação de mensagens; 4. O corpus selecionado; 5. Conclusão.

### **1. As traduções intralinguística e intersemiótica no processo de compreensão das mensagens.**

"A semiose é uma cadeia de significação que (...), faz a mente cumprir sua função que é levar

um signo à interpretação de um outro signo" (CP, 4.127), desta forma se refere Pierce, ao processo semiótico.

Podemos perceber, com evidência, o papel de integrar culturas proporcionado pela tradução. Isto possibilita que assuntos variados, conhecimentos produzidos em diversas partes do mundo, possam ser acessados ao redor do globo por diferentes pessoas, em virtude deste processo tradutório que proporciona a aproximação de culturas. O papel do tradutor neste processo é fundamental, pois é através do seu trabalho que o conhecimento é propagado e alcança os mais variados públicos, classes sociais e culturas. A partir deste ponto, passamos a considerar estas duas dimensões da tradução que dão suporte às nossas análises - a intralinguística e a intersemiótica.

Para que possamos compreender estas duas dimensões, devemos levar em consideração a proposição conceitual de JAKOBSON (1959), que trata da tradução sob três diferentes perspectivas, essas "subdivisões" são chamadas de tradução interlinguística, intralinguística e intersemiótica. Abaixo, podemos visualizar o esquema proposto por Jakobson das três modalidades de tradução.

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua.

3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (JAKOBSON,1959.).<sup>4</sup>

Ao abordarmos a tradução interlinguística, notamos que esta é a mais conhecida dentre todas, ela trata da tradução que ocorre de uma língua para outra. Falando brevemente sobre o enfoque deste estudo, iremos analisar com maior detalhamento as traduções intralinguística e intersemiótica. A definição de tradução intralinguística para Jakobson (1959, p.233), "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua". Neste tipo de tradução, percebemos que

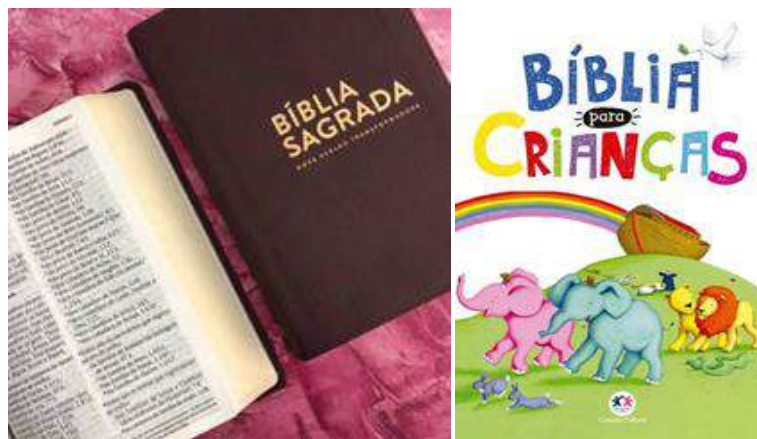
---

<sup>4</sup> *Intralingual translation* or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. *Interlingual translation* or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language. *Intersemiotic translation* or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (JAKOBSON,1959.Tradução nossa)



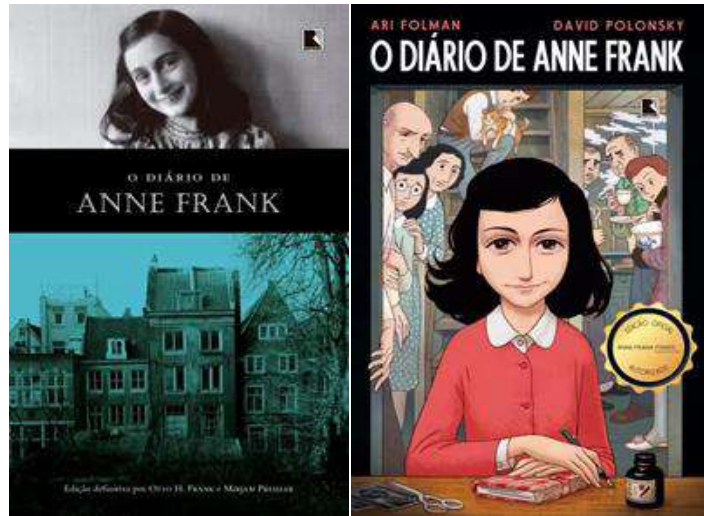
há a utilização de paráfrase, palavras sinônimas, entre outras. A exemplo, referimos Russell, segundo citação em Jakobson (ibidem) 1, quando explana sobre o fato de que podemos não compreender determinado item linguístico que nos é apresentado, se não tivermos uma base não linguística (experencial) deste termo. Neste momento, nos referimos aos conceitos de Saussure (1969) de "significante" e "significado", sendo o significante, o signo propriamente dito, enquanto que o significado faz parte da imagem, isto é, do conceito que criamos na nossa mente quando nos deparamos com uma palavra. Então, podemos considerar que quando não temos contato, ou não conhecemos um certo significante, por mais que, alguém tente explicar o significado, a possibilidade de compreensão é reduzida. Para Jakobson (ibidem), a tradução intralingual se utiliza de sinônimos e explicações, ou simplificações para que a mensagem seja melhor compreendida. No entanto, ele afirma que um sinônimo não significa, propriamente, uma equivalência completa do sentido, muitas vezes, se a mensagem a ser repassada é complexa, é necessário que seja utilizada uma combinação de códigos, ao que também chamamos de multimodalidade, para que a mensagem possa ser interpretada de forma adequada pelo receptor. Um exemplo simples deste tipo de tradução, são as diferentes versões que são criadas para livros de acordo com o público alvo visado pelo autor-tradutor. Isto implica que um texto com linguagem arcaica, pode ser traduzido de forma intralinguística para um texto de linguagem mais atual, ou, um texto técnico pode ser traduzido para uma linguagem coloquial ou pode ainda, ser didaticamente simplificado para que determinada informação seja assimilada. Na imagem 1, abaixo, vemos a Bíblia - o livro mais lido e comercializado no mundo - em suas versões "original" e a traduzida na modalidade intra-linguística para um público infantil, e , na imagem 2, o clássico da literatura, "O diário de Anne Frank", na sua versão original e a traduzida para o gênero quadrinhos.

Imagem 1. Exemplo de tradução intralinguística com adequações para público infantil.



Fonte: Site livraria saraiva<sup>5</sup>

Imagem 2. Exemplo de tradução intralinguística com adequações de imagem



Fonte: Site livraria saraiva.

A tradução intersemiótica ou “transmutação”, segundo Jakobson (ibidem p.233), “Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” por exemplo. Para que isto fique claro, podemos citar a adaptação de um livro para sua versão fílmica, dessa forma, percebemos o processo tradutório transformando o texto, de um sistema sígnico para outro.

Imagem 3. Exemplo tradução intersemiótica.



<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

**Fonte:** Site lojas americanas <sup>6</sup>

**Fonte:** Site livraria saraiva.<sup>7</sup>

Exemplos deste tipo de tradução também se verificam em peças teatrais que foram traduzidas para filmes. Podemos citar o Lago dos Cisnes, que originalmente apresentava-se como uma peça teatral de ballet dramático, e foi posteriormente adaptado pela indústria cinematográfica e intitulada Cisne Negro com elementos novos de suspense inerentes ao gênero da película.

Ao estudarmos esta temática, percebemos o quão amplo e rico, este campo de estudos se revela. Os exemplos acima são apenas uma pequena ilustração do leque de possibilidades oferecidas pelo campo de estudos da tradução nos seus diversos enfoques.

## **2. A Skopos theory e a relevância dos contextos de chegada nas traduções.**

A teoria do *Skopos*, está inserida na abordagem funcionalista, que analisa o texto de acordo com a sua funcionalidade, diferente das teorias estruturalistas, que priorizavam a estrutura da sentença ao invés de sua função textual. A palavra *skopos* vem do grego, e sua tradução é “propósito” ou “Intenção” (NORD, 2006), dessa forma, compreendemos que esta teoria centraliza sua análise no propósito textual, e na intenção pretendida pelo autor do texto.

A tradução, é considerada uma atividade com propósito. Ao escrever um texto, o autor tem uma intenção, ele visa transmitir algum tipo de mensagem, informação ao seu público alvo. O mesmo ocorre com o processo tradutório, posto que, dependendo do propósito deste (tradutor) ou daquele que solicita a tradução (patronagem), poderão ocorrer manipulações de diversas naturezas. A tradução é considerada um ato comunicativo, o que implica dizer que o tradutor, deve ter uma competência comunicativa desenvolvida em todas as suas dimensões. Além desta, que já é um competência plural, há uma gama de outras competências que são necessárias ao profissional tradutor e que transcendem a dimensão linguística. É essencial que o tradutor tenha conhecimento não apenas da língua a ser traduzida, mas de ambas as culturas envolvidas, dessa forma, o ato comunicativo ocorre com maior precisão e qualidade. Pode-se dizer, então que o tradutor é um intermediário mediador, que possui uma competência intercultural capaz de proporcionar uma transposição adequada.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.americanas.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

O papel do tradutor que trabalha sob a perspectiva funcional é o de fazer a tradução respeitando o sentido original do texto, mas considerando a possibilidade e detendo a competência para adaptá-lo ao contexto de chegada quando assim lhe for solicitado ou quando esta for sua proposição. Esta “adaptação”, é importante para que a mensagem contida no texto original, possa ser entendida pelo público receptor, motivada pelos contextos de cultura e situação que muitas vezes são divergentes. Podemos referir, neste sentido, a diferença entre culturas orientais e ocidentais, em que cada uma possui costumes totalmente diferentes. Há um contexto de origem do texto (de produção) em que o autor elabora um determinado texto, a escrita acontece em conformidade com aquela cultura, gêneros e registros aos quais aquele autor tem relação. Pode ocorrer deste texto ter como objeto os costumes daquela sociedade, o período histórico ao qual o texto ou tema pertencem, entre outras especificidades. Esses fatores influenciam no momento da escrita, do texto original, assim como também influenciará no papel do tradutor, quando o mesmo terá que traduzir a obra para um novo contexto de chegada, uma nova cultura, um novo público. É neste momento que a interculturalidade do tradutor deve entrar em “cena”, pois o mesmo deverá demonstrar a habilidade para traduzir a intenção, o propósito do agente que solicita a tradução em questão, para a elaboração do texto meta. Esta tradução pode ser considerada um desafio se o tradutor não tiver conhecimento sobre as duas culturas, pois o que determinará a qualidade da tradução, será a competência do tradutor em fazer essa translação de forma a atingir o objetivo comunicativo proposto pelo “cliente”. Na citação de Pontes e Pereira (2016) percebe-se a preocupação com a situação comunicativa

[...] nessa perspectiva de tradução, o objetivo ou finalidade da translação determinará todo o processo translativo. Desse modo, percebe-se que, nesta concepção, busca-se a translação do texto em sua situação comunicativa. Por isso, é constituída e determinada por aspectos culturais e contextuais de sua produção e recepção, e, ainda, é entendida como uma oferta de informação entre culturas. (PONTES; PEREIRA, 2016, P.347-348).

Desta forma, ressaltamos a responsabilidade que cabe ao tradutor neste processo. Ele deve ter domínio da língua e cultura do contextos do qual e para o qual traduz, para que o propósito comunicativo ocorra com qualidade.

Segundo Nord, a tradução é uma **interação comunicativa intercultural mediada** (NORD, 2009, p.211 *apud* PONTES; PEREIRA, 2016), esse mediador seria o tradutor, que deve levar em consideração durante o processo tradutório, a intenção comunicativa do emissor do texto, receptor, ou um cliente que tenha um propósito a atingir com o resultado final desta tradução.

Dessa maneira, há um emissor de uma cultura X, que possui um propósito comunicativo expresso por meio de um texto (escrito, oral, visual) numa situação comunicativa X e há um receptor Y que pertence a uma entidade cultural Y em uma situação comunicativa Y. Surge, então, a necessidade da mediação de alguém familiarizado com ambas as culturas

e idiomas, ou seja, o tradutor/intérprete. Além disso, a autora destaca que a intervenção do tradutor é solicitada pelo emissor X, receptor Y ou por um cliente/iniciador que pode ter um propósito comunicativo pessoal ou o mesmo propósito que o emissor X ou receptor Y. Portanto, a tradução pode ter um propósito comunicativo específico que pode coincidir ou não com o dos outros participantes. (PONTES; PEREIRA, 2016, pp.348-349)

Os objetivos pretendidos, podem ser de cunho pessoal do solicitante da tradução, motivados por razões comerciais, mercadológicas, como podem ser do motivados pelos interesses do receptor, ao qual a função a ser desempenhada pelo texto meta, tem relação. Esse propósito comunicativo pode ser de interesse de todos os membros pertencentes dessa cadeia, assim como podem diferir em cada uma dessas esferas.

É importante considerar que a tradução de um texto se dará por suas funções comunicativas (extratextuais), e não somente pelos aspectos estruturais, sintáticos do texto (intratextuais), embora estes possam ser igualmente ajustados para cumprir a nova função. Esse segundo elemento dependerá do sistema linguístico e do contexto cultural de recepção da mensagem.

Desse modo, traduzem-se funções comunicativas e não elementos estruturais isolados de um texto. Segundo Nord (1994), as funções comunicativas apresentadas são transculturais, embora, a forma de manifestação textual dependa tanto do sistema linguístico, quanto das normas e convenções específicas de cada cultura. Para a autora, a translação é a produção de um TM funcional que mantenha uma interdependência com um TB, especificada conforme o seu propósito comunicativo. Para alcançar essa funcionalidade, é necessário analisar os aspectos intra e extratextuais do TB e compará-los com o contexto de produção do TM[...] (PONTES; PEREIRA, 2016, P.349-350).

NORD (2012), criou um modelo de análise pré-translativo, que leva em consideração os aspectos intra e extratextuais no processo tradutório. Essa análise, leva em consideração elementos como: quem é o emissor do texto em questão? qual a intenção e o público o qual a tradução visa alcançar? o local para o qual o texto meta será submetido? o momento sócio-histórico do texto meta? Dessa forma, levando em consideração os fatores extratextuais, o tradutor, pode alcançar com maior eficiência, a função textual.

Nesse sentido, os fatores extratextuais podem ser analisados ao buscar responder sobre quem transmite (autor/emissor) o texto, para que (intenção emissora), a quem (destinatário), por qual meio transmissor, onde, quando e o porquê (lugar, tempo e motivo da comunicação). Tais respostas norteiam a identificação da função textual. No que tange às demais perguntas, busca-se analisar a temática, o conteúdo, informações pressupostas como conhecidas pelo destinatário, a ordem de composição ou organização do texto, os elementos não verbais, o tipo de léxico utilizado, a sintaxe e a prosódia ou entonação. Assim, a análise global de tais elementos extra e intratextuais especificarão o efeito do texto. (PONTES; PEREIRA, 2016, pp. 350-351)

Em relação aos aspectos intratextuais, o tradutor deve levar em consideração perguntas como:

Qual o tema proposto pelo texto; o conteúdo encontrado; informações que se podem pressupor que o destinatário tenha conhecimento; organização textual, uso de vocabulário específico, estrutura gramatical utilizada. Segue abaixo a tabela de análise pré- translativo, proposta por NORD.

Figura 1- Análise textual pré-translativa

	PERFIL DO TEXTO BASE	TRANSFERENCIA	PERFIL DO TEXTO META
<b>A. FATORES EXTRALINGUÍSTICOS</b>			
EMISSOR			
INTENÇÃO			
RECEPTOR			
MEIO			
LUGAR			
TEMPO			
MOTIVO			
FUNÇÃO			
<b>B. FATORES INTRALINGUÍSTICOS</b>			
TEMA			
CONTEÚDO			
PRESSUPOSIÇÕES			
COMPOSIÇÃO			
ELEMENTOS NÃO VERBAIS			
LÉXICO			
SINTÁXE			
SUPRASEGMENTAIS			
<b>C. EFEITO COMUNICATIVO</b>			
EFEITO			

Fonte: (NORD,2012: 155 apud PONTES; PEREIRA, 2016)

Esta tabela serve como guia para que o tradutor possa fazer a comparação entre o texto fonte e o texto meta, dessa forma, se aproximando da identificação da função textual.

Como vimos no decorrer da pesquisa, a teoria do *Skopos* se preocupa com a função textual, o sentido da mensagem, os objetivos que ele visa alcançar no seu contexto de chegada (ex: persuadir o consumidor a comprar determinado produto, convencer, informar...).

De acordo com NORD (2006 p. xxx)

Cada situação específica determina o que e como as pessoas se comunicam, e isso muda se as pessoas que se comunicam mudam. As situações não são universais, mas pertencentes a um habitat cultural, que por sua vez condiciona a situação. (NORD, 2006).<sup>8</sup>

Entendemos com o trecho citado, que a comunicação ocorrerá de acordo com cada contexto. Em um caso no qual o contexto de chegada se later em relação ao de partida, a abordagem do texto deve se diferenciar, pois, os costumes, modos, senso de humor, forma de comunicação e visão de mundo, serão diferentes. Neste caso, o tradutor deve fazer a adaptação do texto conforme o contexto de chegada para assegurar a compreensão.

No processo tradutório, o tradutor deve levar em consideração que o texto fonte, foi produzido em um contexto cultural específico, para um determinado público alvo, a intenção do texto, é determinada de acordo com o propósito comunicativo do autor.

Nord (2006),

Na tradução, o tradutor lida com um texto-fonte que foi criado sob um conjunto de condições culturais da ambiência original de produção, com vistas a um público alvo igualmente pertencente à mesma ambiência . O que é dito e como é dito é determinado pelo propósito comunicativo do autor e pela avaliação dele ou dela da situação para a qual a mensagem é pretendida. A tradução será usada em uma situação diferente e determinada por um conjunto de condições culturais de uma cultura alvo. (NORD, 2006).<sup>9</sup>

Percebemos que o papel do tradutor vai muito além de uma tradução literal (palavra por palavra) ou fiel ao sentido, o mesmo deve se ater ao propósito comunicativo pretendido, um exemplo que podemos citar são as expressões idiomáticas, que diferem de acordo com cada cultura, mas que podem ter um sentido aproximado se o tradutor souber reconhecer, e utilizá-las de maneira adequada. Na língua portuguesa, é muito comum ouvirmos a expressão “ está chovendo canivetes” , enquanto que na língua inglesa a expressão que possui uma equivalência de sentido, é “*It’s raining cats and dogs*” (está chovendo gatos e cachorros), se o tradutor fizer a tradução literal destas duas frases, sem adaptar

---

<sup>8</sup> Each specific situation determines what and how people communicate, and it is changed if people who communicate change. Situations are not universal but embedded in a cultural habitat, which in turn conditions the situation.(tradução nossa)

<sup>9</sup> In translation, the translator deals with a source text produced under a set of source-cultural conditions for a source-cultural audience. What is said and how it is said are determined by the author’s communicative purposes and his or her assessment of the situation for which the message is intended. The translation will be used in a different situation, determined by a different set of target-culture conditions. (NORD,2006). Tradução nossa, supervisionada por Benchimol-Barros, S.H.

uma ou outra ao contexto de chegada de seu texto, a mesma não fará sentido aos leitores, pela falta de correspondência ao seu contexto social, suas vivências. No ambiente ao qual estas expressões pertencem, a uma carga cultural, histórica, situacional, que faz com que as mesmas tenham sentido ao público, seja ele de humor, ironia, etc. São estes pequenos exemplos que reforçam a importância do papel do tradutor. Neste sentido ressaltamos que a tradução vai muito além do simples conhecimento de significados de palavras, mas está intimamente ligada à cultura dos povos.

### 3. A interligação texto imagem no apelo comercial: captação de mensagens

A indústria vem sempre aproveitando e utilizando inúmeros artifícios de inovação com o intuito de promover a divulgação constante de seus produtos, devido a agressividade e competitividade do modelo econômico vigente, o ritmo de disputa entre empresas está cada vez mais acelerado, e se sobressai aquela com melhores estratégias de vendas, onde a propaganda tem grande responsabilidade.

Dentre tantas inovações, o uso de textos verbais e não verbais, usados de forma conjunta, ainda é a principal base para uma propaganda de sucesso. Palavras e imagens utilizadas na propaganda são igualmente importantes, pois, as informações se complementam para atingir o propósito pretendido pelo autor, de forma multimodal. Esta multimodalidade, que ocorre frequentemente em propagandas e possibilita ao leitor uma melhor compreensão do texto, facilitando a assimilação da mensagem final. A tradução de textos e imagens se dá pela interpretação de sentidos, em razão da interação existente entre ambos. De acordo com Yablonsky (2016):

A tradução intersemiótica será entendida como decifrar o significado das histórias em quadrinhos, a partir da sua interação entre os modos visual e verbal, e interpretação feita pelos leitores. O significado e a expressividade dos quadrinhos resultam da combinação única de palavras e imagens, a sua multimodalidade. (YABLONSKY, 2016).<sup>10</sup>

Na citação acima, a autora fala especificamente sobre as histórias em quadrinhos, no entanto, esta mesma ideia se aplica para propagandas, pois a combinação de palavras e imagens transmitem o significado de forma mais clara, reforçando a intenção do autor, e assegurando que o objetivo seja atingido de uma forma ou de outra. Esta mescla cria um sentido como um todo, talvez,

---

<sup>10</sup> Intersemiotic translation will be understood as deciphering the meaning of comics from their interplay between the visual and verbal modes, their interpretation by the readers. The meaning and expressiveness of comics results from the unique combination of words and pictures, their multimodality.” (YABLONSKY, 2016. Tradução nossa).



sem essa combinação, a mensagem pudesse ser outra, discrepante da mensagem pretendida, e os resultados obtidos provavelmente não seriam os desejados.

O gênero textual propaganda, tem o grande objetivo de instigar o leitor ao consumo, convencendo-o a comprar algum produto ou ideia, bombardeando-o com inúmeros anúncios e propagandas a todo momento, no intuito de fixar em sua mente a necessidade de consumir determinados produtos, atualmente, grande parte das empresas utilizam a neurociência como uma grande aliada em suas publicidades, um estudo realizado pelo sociólogo Antonio Lavareda e o jornalista João Paulo Duarte, aborda a frequente relação entre a elaboração de propagandas e a neurociência. Fatores como o humor, a ironia, as cores adequadas, a afetividade aplicada no momento certo, são regras a serem seguidas em uma propaganda, segundo este estudo.

A interação imagem-texto, deve criar a condição ideal para a transmissão da mensagem pretendida ao público ideal. Para que o uso desta multimodalidade exerça sua função, a habilidade em fazer as relações de texto-imagem de forma adequada são essenciais para que elas tenham nexos. Um texto irônico com duplo sentido e uma imagem esclarecedora complementar podem determinar a eficácia de um anúncio, assim como uma imagem atraente e criativa, que praticamente fale por si só, pode fazer a diferença entre o sucesso ou fracasso comercial de uma marca. Uma pequena frase que se fixe na mente de quem a veja, instigando a memória a gravar aquela marca, ou até mesmo uma imagem abstrata, com as cores da empresa, que chame a atenção do consumidor, e um pequeno texto que explique sua intenção, seu slogan podem determinar a popularidade desejada.. A criatividade na junção desses modos comunicativos sempre é bem vista. Muitos anúncios famosos confirmam o sucesso dessa estratégia, como veremos nas imagens abaixo:

Imagem 4. Propaganda alusão ao filme Forrest Gump.



Fonte: Heinz Brasil-Facebook<sup>11</sup>

Através da leitura da imagem acima, uma propaganda sobre uma marca de ketchup Heinz, e da análise dos aspectos verbais - “o ketchup dos contadores de histórias”- e não verbais do texto - a ilustração que remete a uma cena do filme percebemos a referência ao filme clássico, “Forrest Gump”, lançado em 1994, cujo sucesso inspirou a indústria Heinz a atrelar seu produto, como fez com vários outros produtos e filmes de sucesso.<sup>12</sup>

#### 4. O corpus selecionado

O objeto de pesquisa deste trabalho, são os produtos cosméticos, da marca *Lola Cosmetics*, que possuem uma mensagem diferenciada em seus rótulos, chamando a atenção do público consumidor. Percebemos a presença de elementos culturais, que foram incorporados aos produtos com a intenção de atingir um propósito específico, tornando notável a função textual a serviço da comercialização destes produtos, pois há um caráter persuasivo, com o intuito de atrair o consumidor a adquiri-los.

O que nos chama a atenção nestes textos, são os fatores culturais específicos presentes nos mesmos, nos quais o autor relaciona termos diversificados, como, títulos de filmes de abrangência internacional, e de projetos sociais relacionados a cultura nacional entre outras peculiaridades. O leitor é capaz de fazer esta conexão, somente se essas expressões fizerem parte de seu contexto e repertório cultural, pois isto está atrelado ao seu conhecimento empírico, o seu conhecimento de mundo, suas vivências.

Identificamos neste procedimento de adaptar as mensagens verbais, a modalidade de tradução intralinguística. Percebemos esse processo nos produtos, através dos seus rótulos criativos, com atrelamento de expressões, títulos de filmes etc pré-existentes e associados a conhecimentos em escalas nacional e global.

Para a análise, foram selecionados três títulos que mais chamaram a nossa atenção e se encaixam nas concepções funcionalistas da *Skopos theory* (NORD e VEERMER. 1991). Apresentaremos os três títulos, dois “inspirados” em títulos de filmes internacionais, “O Poderoso cremão” (O poderoso chefão), “Eu sei o que você fez na química passada” ( Eu sei o que você fez no

---

<sup>11</sup>Disponível em: <<https://www.americanas.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

<sup>12</sup> Informação acessível em <https://www.mundodomarketing.com.br/ultimas-noticias/35727/heinz-cria-versoes-de-cartazes-de-seriados-e-filmes-internacionais.html>

Verão passado), e o terceiro, “Minha Lola, minha vida”, baseado em um projeto social brasileiro (“Minha casa, minha vida”).

Imagem 5- Comparação entre rótulo e pôster do filme.



Fonte: Site lojas americanas.<sup>13</sup>

Fonte: Site livraria saraiva.<sup>14</sup>

“O Poderoso cremão”, influenciado criativamente pelo filme, “O poderoso chefão”, lançado em 1972, e dirigido por Francis Ford Coppola, acompanha a vida da família de mafiosos mais poderosa da época, o produto se inspira no nome e mensagem repassada pelo filme, dando a impressão de um produto igualmente forte e eficaz, assim como é considerada a família de Don Corleone, um dos mafiosos mais importantes de Nova York, e por conta disso, o mais invejado pelos rivais. O mesmo pode ser inferido pelo nome do produto em questão, “O poderoso...”, conforme a descrição do produto ele é “O senhor de todos os cremes, o mestre de todas as nutrições o encantador dos cachos, o don Juan dos lisos, a paixão das descoloridas, o salvador dos detonados.”, conseqüentemente, transmitindo ao consumidor uma imagem de um produto eficaz, podendo ser considerado um dos melhores encontrados no mercado.

Imagem 6 - Comparação rótulo do cosmético e pôster do filme.

<sup>13</sup>Disponível em: <<https://www.americanas.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.



Fonte: Site lojas americanas.<sup>15</sup>



Fonte: Site Dvd world.<sup>16</sup>

"Eu sei o que vc fez na química passada", novamente faz alusão à um filme famoso, "Eu sei o que vc fez no verão passado" lançado em 1997 e dirigido por Jim Gillespie, o filme trata sobre um grupo de jovens que atropelam um homem na estrada, e o mesmo supostamente morre, para se livrarem da culpa e encobrir o crime, esses jovens jogam o corpo do atropelado em um lago próximo ao local do acidente, no entanto, o que eles não esperavam, é que um ano após o ocorrido, receberiam um bilhete com a seguinte mensagem "Eu sei o que você fez no verão passado", e seu título desperta a ideia de alguém que conhece os segredos de outras pessoas e que por isso exerce um controle sobre suas ações de forma bastante eficaz. No filme este controle ocorre por meio de ameaças e tentativas de assassinato. De forma criativa e chamativa, a empresa *Lola Cosmetics* adapta este título de forma insinuante, mas sem uma referência direta (ao filme). Fica implícita a relação que ela espera do público consumidor que muito provavelmente terá elementos suficientes para fazer esta relação entre os dois títulos - do produto e do filme. Esta relação se desdobra imaginativamente para ressaltar o poder de controle do produto sobre as reações capilares que provocará no consumidor. O produto de características hidratantes, de forma semelhante agirá para "dominar" e controlar uma situação de forma também eficaz. A ideia desta relação que associa o rótulo do produto ao título do filme, e ainda ao "poder" de controle e, ao conhecimento sobre um ato suspeito ou errôneo ou "criminoso" cometido em momento passado, resulta por atrair a atenção de um público alvo, pessoas que tratam o cabelo com algumas químicas danosas, e que ao lerem o rótulo se identificam com o produto de restauração

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.americanas.com.br/>> acesso em: 20 de março. 2019.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.dvdworld.com.br/loja/>> acesso em: 20 de março. 2019.

dos danos.

Imagem 7. Análise produto em relação ao projeto social.



Fonte: Site casanostra cosméticos.<sup>17</sup>

Fonte: Site prefeitura municipal de Marituba, Pa.<sup>18</sup>

Levando em consideração o contexto cultural desse programa social, que aborda um programa voltado para famílias de baixa renda do Brasil, assim, oportunizando a elas a chance de ter seu próprio imóvel por um valor mais acessível. Ao analisarmos a mensagem exposta no rótulo deste produto, percebemos a relação que a mesma possui com este projeto, a tradução não está somente no título do produto, mas na mensagem ali expressa. Fazendo uma leitura do texto exibido na embalagem, notamos a semelhança que a mesma tem com a proposta oferecida pelo projeto social. Voltando a nossa análise para a vertente tradução como interpretação, observamos através da leitura, que essa linha visa uma versão mais popular e acessível economicamente aos seus consumidores, a descrição do produto encontrada no site da marca *Lola Cosmetics*, relata que “NaCriseSimUsandoLolaInclusive É... a crise chegou chegando e pegou geral. Nada mais justo e camarada que um produto bapfo para mim, para você e prazamiga. Porque pode ter treta, mas os meus cabelos...”

Lançado em um contexto sócio-histórico, no qual o Brasil passava por uma crise econômica, com uma recessão profunda e altos índices de desemprego, a linha “minha lola, minha vida” é

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.casanostracosmeticos.com.br/combo-lola-minha-lola-minha-vida.html>> acesso em: 20 de março. 2019.

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.marituba.pa.gov.br/site/inscricao-no-minha-casa-minha-vida-e-cheque-moradia/>> acesso em: 20 de março. 2019.

lançada, trazendo uma proposta de produtos mais acessíveis da marca. Ao relacionar este texto com os princípios que regem a teoria do *Skopos*, percebemos como o contexto de chegada é um dos aspectos principais a serem analisados antes da tradução, assim, chegando a função textual requerida pelo autor. Ou seja, a intenção, o propósito, o público, tempo, lugar, etc..., são possíveis passos que podem ser seguidos pelo tradutor, para que o objetivo a ser alcançado, se concretize.

Todos os aspectos a serem analisados antes de uma tradução citados na presente pesquisa, se encaixam aos exemplos apresentados no estudo realizado. A propaganda é um gênero textual cercado de intencionalidade em relação a mensagem que deseja expressar, e sempre almeja alcançar um público em específico, e esses pontos se enquadram nas particularidades da teoria do *skopos*, que o nome por si só expressa o ponto primordial, que embasa a raiz da teoria em questão, que é o propósito final da mensagem.

## Conclusão

Tendo em vista a análise realizada, o embasamento teórico utilizado e a apresentação do corpus selecionado, concluímos que para o tradutor, a compreensão do contexto cultural de chegada, levando em consideração aspectos sociais, históricos, geográficos, situacionais, são de extrema importância para que o mesmo se atenha à intenção comunicativa proposta. Percebemos o quanto a mídia se utiliza dos recursos de multimodalidade para alcançar seus objetivos e persuasão e o quanto a associação de elementos que corroboram a interpretação da mensagem pretendida é relevante. É importante também ressaltar o quanto da tradução está presente nestes processos, seja em sua dimensão intralinguística, interlinguística ou intersemiótica ou em todas elas de forma integrada e complementar.

## Referências

JAKOBSON, Roman. **on Linguistics aspects of translation**.in: Fang,Achilles and Reuben A. Brower. On Translation.Boston:Harvard University Press,1959.p.231-239.

NORD, Christiane. translating for communicative purposes across culture boundaries.**Journal of Translation Studies**.9.1,p.43–60,2006.

PONTES,Valdecy de Oliveira;PEREIRA,Lyvia Lea de Oliveira.**A tradução a partir do modelo Funcionalista de Christiane Nord: perspectivas para o ensino de línguas estrangeiras.**

TradTerm, São Paulo, v. 28, Dezembro/2016, p. 338-363.

RUEDELL, Aloísio. **Hermenêutica e linguagem em Schleiermacher**. Nat. hum., São Paulo, v. 14, n. 2, p. 1-13, 2012. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302012000200001&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302012000200001&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 02 abr. 2019.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. Trad de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

YABLONSKY, Milena. **Text and Image in Translation**. De Gruyter Open, V.3(2), p.40-51, 2016.

## REPRESENTAÇÕES AMAZÔNICAS: UM ESTUDO DE *ROMANCEIRO*, DE ELSON FARIAS E *A UIARA*, DE OCTÁVIO SARMENTO.

Alexandre da Silva Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente estudo tem por proposta demonstrar como os livros *Romanceiro*, de Elson Farias (1990), nos poemas “Romance da noite-de-quarto”, “Romance da noite-chuva” e *A Uiara*, de Octávio Sarmiento (2007), nos cantos “Em viagem” e “Subindo o Amazonas”, através do conceito de Metáfora Conceptual apresentado por Lakoff e Johnson (2002), realizam a representação do ser amazônico no final do século XIX e na segunda metade do XX, mediante ao estilo de vida que se leva nesse lugar em relação ao rio, o grande regente da existência na região. Dessa forma, visa-se contribuir com os estudos sobre a produção da literatura no Amazonas em âmbito da Literatura Comparada em relação ao dois poetas mencionados.

**Palavras-chaves:** Octávio Sarmiento; Elson Farias; poesia.

### 1 Introdução

Em 1990, o contista, poeta, ensaísta, romancista e membro da Academia Amazonense de Letras, Elson Farias publica um livro intitulado *Romanceiro*. Um conjunto de poemas, chamados de romances, em sete ou cinco sílabas (as redondinhas) que conserva marcas de tradição ibérica e que veio ao Brasil por via de Portugal, chegando ao nordeste e se incorporando ao *Romanceiro Nordestino* por meio da literatura de cordel. (TAVARES, 1981).

Neste livro, há um grupo de poemas que se reportam à temática da chuva, desenvolvendo assuntos como o medo que se tem na chegada dela (*Romance da noite-chuva*), durante, bem como a fatura que ela traz. Outros poemas descrevem o cotidiano do ribeirinho, seus anseios, a morte (*Romance da noite-de-quarto*), o cotidiano em sintonia com o rio; enfim, é um retrato de uma vida que obedece a um outro ritmo: o do balanço das águas amazônicas.

*Romanceiro* ainda está localizado na representação da vida amazônica, independente de temporalidades históricas, na projeção do homem que ali reside e leva um ritmo diferente de existência do conhecido no meio urbano, como em Manaus, por exemplo, capital da região e principal polo urbano da área.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras, Estudos Literários. Mestrando em História, ambos pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. E-mail: alexandresantosp@gmail.com



Em *A Uiara*, poema descoberto por Zemaria Pinto, confrade de instituição literária de Elson Farias, e escrito por Octávio Sarmiento no início do século XX com o título “Lenda Amazônica”, em 1922, veio ao conhecimento do público em 2006. É um tecido textual de forte apelo ao imaginário amazônico, porque relata a saga de um personagem chamado Militão que decide sair da seca do sertão do Ceará para o Amazonas, por conta das dificuldades que se vivenciava naquele lugar e por possuir a impressão de que a natureza, ali, se apresentava como se estivessem em protesto diante da vida.

Nisso, os tópicos ou subtítulos do poema de Sarmiento intitulados “Em viagem” e “Subindo o Amazonas” é um retrato narrativo das primeiras impressões que Militão vai adquirindo em relação aquele novo terreno, a lembrança da terra natal e o sentimento de esperança que o faz conduzir por aquelas águas, longe do que conhecia: o sofrimento e a dor.

Uma vez nesse terreno desconhecido, o Amazonas, ele encontra a Uiara. E diante desse cenário esse retirante da seca estará inquieto pela dor e a saudade da terra natal, como também torturado pela lembrança dos entes queridos (esposa e filha), mortos na terra seca. Ele não resiste por muito tempo na floresta e logo sucumbe aos encantos da sereia, abraçando a morte como fuga de sua tormenta.

O texto ainda está situado no contexto da chegada de vários imigrantes para região, em peculiar a dos nordestinos, no final do século XIX e início do XX, em pleno período econômico da borracha. Sarmiento descreve a jornada de Militão em 978 versos, distribuídos em sete capítulos nomeados da seguinte forma: 1) A seca, 2) Em viagem, 3) Subindo o Amazonas, 4) A lenda da Uiara, 5) Em plena selva, 6) O sonho, e 7) A Uiara. Todo ele está construído em uma linguagem narrativa, servindo de um belo painel da região no momento histórico mencionado.

Ainda sobre o autor de *A Uiara*, Octávio Sarmiento é um dos membros fundadores da Academia Amazonense de Letras, e um, entre tantos ainda, escritores desconhecidos da História da Literatura no Amazonas, não por ausência de talento literário, mas pelo fato de os estudiosos até pouco tempo o deixarem neste limbo.

Dessa maneira, no intuito de realizar um estudo em que se compreenda como os autores realizam a representação de alguns traços culturais da região, amparamo-nos no conceito de metáfora Conceptual de Lakoff e Johnson (2002) e publicado em *Metáforas da vida cotidiana*, em 1980, por entender que esse recurso na escrita literária não é apenas um traço de linguagem, mas um sistema conceptual de compreensão da realidade.

Ela difere do entendimento de Aristóteles por não ser definida como o transporte de um nome, gênero, espécie ao outro por analogias; elas permitem a conceptualização da realidade, dos

acontecimentos ações e emoções. (LAKOFF; JHONSON, 2002). Logo, a metáfora não é somente essa transferência, como aponta Aristóteles, mas aquilo que Moura chama de “transação de contextos” (MOURA, 2008, p. 182) que seria o diálogo de várias realidades que são projetadas pela imagem de sentidos que a palavra cria ao ser interpretada.

Por isso, nas palavras de Santos (2019, p. 15): “o metafórico sempre contextualiza alguma coisa, isto é, como o observado no exemplo: "Minha mente pifou". Nele associa-se a mente a uma máquina, que de tanto uso "pifou". Logo, para se apreender com clareza o sentido do objeto abstrato (mente), houve uma contextualização da ideia de uso dessa abstração.”

Nisso, o lócus da metáfora conceptual deixa de ser a linguagem e concentra-se no pensamento, pois se estabelece uma relação em dois domínios da realidade, ou seja, áreas de conhecimento sobre o real. Eles passam a ser chamados de "domínio fonte" e "domínio-alvo", sendo o primeiro aquele que conceitua alguma coisa (pifou); e o segundo, aquele que deseja se conceituar (mente).

Nesse sentido, é através desse procedimento de conceptualização da realidade que poderemos ao longo deste estudo expandir os sentidos das palavras ou expressões dispostas, pois elas veiculam uma manifestação do pensamento acerca de um aspecto do cotidiano amazônico.

Assim, esperamos contribuir aos estudos comparados na literatura na seara das representações do ser amazônico, mediante as particularidades presentes nessa região, à luz da Teoria da Metáfora Conceptual de Lakoff e Johnson (2002), especificamente nos livros *Romanceiro*, nos poemas “Romance de noite de quarto” e “Romance da noite-chuva”, de Elson Farias; e *A Uiara*, de Octávio Sarmiento, respectivamente publicados em 1990 e 2007.

## **2 As Representações e a Amazônia**

Na Amazônia, o homem geralmente é marcado por alguns estigmas, estes são conceptuados assim ou caracterizados dessa maneira pelo olhar estrangeiro que se debruça sobre essa região e a quem nela reside. Tudo de carga semântica negativa à personalidade desse indivíduo. Diante das imagens criadas as mais comuns são de preguiçoso, primitivo (em oposição a “evoluído” ou “desenvolvido”), atrasado e selvagem (em oposição ao “civilizado”), apático, indiferente, desambicioso, frio de sentimentos, bom (no sentido de ingênuo), sem curiosidade, agilidade mental ou imaginação, segundo Loureiro (2001, p. 43-4).

Porém, para Santos (2016) a descrição que o poeta Elson Farias faz desse homem é de um indivíduo que é destemido e vive em confronto com a vida, é trabalhador e possui o hábito de tomar cachaça para se proteger do frio da noite e das picadas dos insetos, como o apresentado na primeira parte de *Romanceiro*, no poema “Romance do afogado”, constituídos pelos seguintes poemas: “Romance da noite-de quarto”, “Romance do naufrágio de uma ‘gaiola’”, “Romance do enterro”. Todos exploram a temática da morte pela água em diversos contextos vivenciados no ambiente amazônico.

Em outras palavras, o teórico discorre que um dos caminhos para se destituir dessa visão do exótico começa por:

“[...]entender que os povos da Amazônia não vivem isolados no tempo e no espaço, pelo contrário, sempre estabeleceram – e continuam a estabelecer – relações de trocas materiais e simbólicas entre si, com as comunidades vizinhas e com os agentes mediadores da cultura, entre o mundo rural e o urbano e a vida em escala global” (SANTOS, 2016, p. 203).

Em suma, ele reside em uma terra que ainda é vista hoje como um local exótico e está no imaginário de todo o mundo, desde a vastidão das águas, matas e ares, vida vegetal, animal. Nesse quadro, os versos de Farias (1990) é ainda interpretado como um desenho. De acordo com o poeta: “[...]os traços dessa paisagem, / caniços verdes e fios /de vegetal e de água.” (FARIAS, 1990, p. 23), cuja representação ajuda na construção de sedimentos que observam e entendem a região como um lugar projetado pelo imaginário humano e às virtudes da natureza. Por sua vez, em Octávio Sarmiento, em *A Uiara*, um retrato igualmente de sentidos e projeções sobre a região existe, como os versos a seguir demonstram:

Parece que se esmera a natureza  
 Em mostrar, renovado a cada instante,  
 Um fantástico e ignorado panorama:  
 Ali, árvores brutas, colossais,  
 Lançam, em torno, a recurvada rama,  
 Que varre o ar como punhais  
 Que soltos da bainha, resolutos,  
 Fossem ferir a abóbada infinita...  
 (SARMENTO, 2007, p. 65-66)

Desse modo, as representações dos poeta podem ser entendidas por uma prática histórica de se compreender o terreno amazônico, que desde as navegações espanholas, em Orellana por exemplo, contribuiriam para a constituição de uma ficção sobre a que existe na Amazônia. Algo que nas palavras

de Bueno (2002) reverberam discursos de outros lugares, e que vieram carregados de sentidos que sedimentaram uma visão “sobre a América, o Novo Mundo, e as Índias” (BUENO, 2002, p. 3) e ao longo dos séculos XVI e XVII, por exemplo.

Portanto, havia uma ideia do que poderia ser a vivência na floresta, uma representação da mesma com base em falácias, relatos de viagens de cronistas ou de espanhóis e portugueses que se aventuraram nos séculos XVII e XVIII. Para Gondim (1994), essa caracterização acerca da Amazônia, além do mencionado por Bueno (2002), devia-se ao olhar lançado desde a primeira viagem, em 1541, para algo novo, que só poderia ser traduzido com base em comparações a outras culturas conhecidas e enriquecidas por elementos fantasiosos. Segundo a autora, “essa leitura do novo é filtrada pelo antigo, assegurando a ela sua supremacia (...) utilizando-se de analogia familiar para se criar o exótico.” (GONDIM, 1994, p. 38)

Consoante Bueno (2002, p. 3-4), “a construção do imaginário, a partir do século XVI está associada ao Novo Mundo, e não à Amazônia em específico, isto é, foi estruturada e organizada através de narrativas, relatos e interpretações subjetivas.” Estas, como registra a historiografia pertinente ao assunto, ajudaram no nascimento de expressões como: terras-do-sem-fim, densidade verde da floresta, inferno verde, Eldorado.

Diante disso, o potencial imaginário visto ainda hoje sobre esse lugar, ainda guarda o vigor das primeiras viagens sobre o rio Amazonas e pela região, deixando vestígios de interpretações de navegadores que bordavam em pura ficção a geografia, topografia, fauna e flora de um possível novo paraíso. E não enfatizando que a mudança de comportamento que a natureza local sofre quando há uma simples chuva, que mais se parece uma grande tormenta, está associada a uma reação natural e nada há de incomum com alguma história ou entidade do universo imaginário do mundo europeu, como bem os versos a seguir demonstram: “Bramia o rumor do rio / na noites de escuro e chuvas, / caía a faixa da terra, / piavam surdo as corujas.” ((FARIAS, 1990, p. 18)

Na Amazônia, a vida é própria e não produto de uma ficção. Observando novamente o trecho em que expõe o bramir do rio, percebemos uma personificação das águas, elemento condutor de vida da região, e por meio de uma leitura da metáfora conceptual, percebemos uma relação ontológica que a chuva traz. Ao chover, a vida se modifica. O rio (ser ontológico) agitado, feroz engole faixas de terras, modificando a paisagem, fazendo barulho ensurdecendo até as corujas (símbolo de morte).

Destarte, no poema “Rio Amazonas”, de Elson Farias, no livro *Romanceiro*, de 1990, há um exemplo que corrobora a imagem de um lugar, cujo “rio lavra a gula da natureza, posto que é um

comedor de terra e espuma” (FARIAS, 1990, p. 77). Neste poema, há a visão de um rio como uma entidade que come a terra e sacia-se nessa gula. Além disso, aquelas águas são as responsáveis por oferecer vida ao homem que ali reside, como os versos de Elson Farias a seguir expõem: "trazes os teus peixes todos, / sol ardente sobre lâmina." (FARIAS, 1990, p. 77)

Diante do exposto, essa tela que recebe esses traços na paisagem é um território que já presenciou um emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo, o nativismo e o nacionalismo. (ARAÚJO, 2003) Como consequência disso, surgiu a ideia de um país imaginário, do paraíso perdido, do eldorado escondido, de geógrafos e historiadores, naturalistas e biólogos, sociólogos e antropólogos, romancistas e poetas.

Percebemos que a Amazônia, diante desse contexto, é um grande anfiteatro em que a diversidade de elementos que a constituem proporcionam encenações diversas sobre o que é ou como pode ser esse local. Há nisso uma possibilidade de interpretação que constrói e veicula sentidos de um processo histórico acerca desse ambiente.

Diante disso, para compreender a leitura de parte desse imagético recorreremos ao exposto por Bachelard (1998) em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, para entender alguns sentidos que existem em terras amazônicas. A partir do teórico, apreendemos que a relação do homem com a água desempenha uma função de espelhamento que o mundo exige de nós mesmos.

Isso significa afirmar que o homem da Amazônia é o indivíduo que desenvolve uma visão específica de compreensão da realidade: uma cosmovisão imaginativa de um contexto organizado e estruturado em cada comunidade ribeirinha, consoante na tese de Loureiro (2001), isto é, em *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*.

Sendo assim, à luz da Teoria da Metáfora Conceptual, de Lakoff e Johnson (2002), a experiência desse ser que é natural desse lugar ou do indivíduo que ali passa a residir concebe a realidade a partir de uma noção ontológica entre a experiência física e a relação com as substâncias da região.

Logo, em versos do “Romance da noite-chuva”, como os que seguem: “Tremiam o trovão na terra. / Talhavam a face torva / gota a gota os seringais, / era o deus que era raivoso / e vinha nos temporais” (FARIAS, 1990, p. 18), há uma conceptualização da região para quem nela vive, como também a morada de entidades capazes de fazer a terra tremer durante a chuva. Ele, o deus raivoso cuja fúria se percebe no temporal e impõe medo na criança que deseja dormir, a exemplo do que ocorre em: “Quero dormir, minha mãe, / dentro das trevas desta hora, / mas não posso me embrulhar, / o meu lençol me apavora.” (FARIAS, 1990, p. 19)

Nesse contexto, o ribeirinho possui um tempo definido pela natureza e pela cultura dos mitos, das tradições. As crenças são vivenciadas em diversos seres encantados, sobrenaturais e que têm origens fluviais ou na floresta. Porém, a vida dele é muito mais do que isso, nas palavras de Alves & Justo (2011, p. 182), esse homem da Amazônia “[...]caça, pesca, cultiva em pequenas terras o que a natureza lhe provê. A água e o rio fornecem muito mais. Alimentam o espírito, assanha desejos, despertam a imaginação, fustigando pensamentos, fomentam expressões simbólicas.” E é por isso que a cada chuva a terra treme, é a vida se renovando, como podemos observar.

Nesse palco vive um homem descrito por Elson Farias como aquele que “Os meninos o temiam / no medonho de ele olhar, / mistérios de vida e morte / de quem quer rir e chorar” (FARIAS, 1990, p. 8). Um indivíduo quem tem na labuta a atividade de cortar com o terçado a palha da casa, que sabe preservar e conviver em harmonia com a natureza e assim como a terra que é engolida pelo rio, será por ele em um determinado momento de sua existência devolvido para a terra, com o corpo transportado pelas águas. É a natureza renovando o ciclo da vida humana. Fato este representado em *Romanceiro* da seguinte forma: “Lançaram velas de cera / na cuia, sondando o rio, / mas o vento baixo vinha / e a magia se perdia” (FARIAS, 1990, p. 9). E em: “Restou o travor do fumo / nas dobras daquelas roupas, / o fundo amargor das vozes / chorando as glórias do morto.” (FARIAS, 1990, p. 7)

De acordo com Santos (2016), ele é fruto de sujeitos sociais distintos, cuja origem vem dos povos ameríndios da várzea e/ou da terra firme. De acordo com o teórico, o ribeirinho é “[...]símbolo de um heroísmo frente às dificuldades do meio natural, a modernidade e os preconceitos culturais impostos por medíocres visões acerca da região, preconceitos que distorcem sobre o que é homem amazônico” (SANTOS, 2016, p. 195).

Neide Gondim, por exemplo, explica que essa leitura é uma construção de sentidos que ainda permanece viva. O indivíduo desse lugar pertence a uma terra que não foi sequer descoberta, mas inventada a partir de uma historiografia greco – romana, assim afirma a autora em *A invenção da Amazônia*.

Nesse ambiente, o ribeirinho entende e respeita aquele elemento que sustenta a dinâmica da vida na Amazônia: o rio. Este lavra na gula a terra e saciando a sua respectiva fome oferece os peixes que servirão para alimentar aquele. Como descreve o poeta: “Não és um rio caduco, / mas uma fera atijada. / Contra a fome te concentra / como o fixo olhar da garça” (FARIAS, 1990, p. 77). Em outros termos, por trás daquele elemento que na fome proporciona a vida, também há o atributo de trazer a morte.

Em síntese, ele não faz parte somente de uma mera designação geográfica, é também um sujeito ativo nas relações sociais em que está inserido, que significa a sua vida por meio de uma relação que transita entre a terra e a água. E essas organizações diferem de uma comunidade para outra, porque cada uma possui uma pluralidade de formas de tradições, crenças que estão ligadas ao meio natural.

Por sua vez, em *A Uiara*, de Octávio Sarmiento e escrito em um tempo anterior ao *Romanceiro* de Elson Farias, ou seja, em meados da década de 1920, em uma noite em que Militão está conversando com o seu amigo Alfredo (outro retirante), após comunicarem um a outro as dores que carregam; durante a conversa, o irmão de dor ergue o braço nervoso e aponta para o rio, e diz: “Os rios, onde a lua alva se banha, Ou a floresta humosa, diz a lenda, / Têm seus deuses bisonhos, tutelares: / Passam n’água que corre, vão nos ares, / (...) Trazendo a mágoa aos peitos, ou o tormento!” (SARMENTO, 2007, p. 69).

Esses versos projetam um lugar onde a vida existe também no sobrenatural, habitados por seres que passam nas águas ou vivem na floresta, como se observou no trecho do poema. Logo, para compreender o processo de metaforização presente no texto, o raciocínio para leitura orienta-se a partir da premissa de entender que na leitura de um texto ou quando criamos uma frase, ou ainda formulamos um pensamento, há nisso um translado de uma ideia sob o signo de outra mais evidente ou mais conhecida. Como consequência ocorre uma metáfora.

Com efeito, nós a usamos em pensamento de coisas diferentes que se operam juntas e são sustentadas por uma única palavra, cujo significado que resulta dessa interação é produzido em uma ou várias imagens. Por conta disso, ela pode ser considerada como um filtro da realidade. Como produto, uma interpretação possível das maneiras de se entender a região amazônica.

## **2. A metáfora Conceptual no *Romanceiro* e em *A Uiara***

Partindo do pressuposto que a metáfora é um elemento linguístico importante para a construção de sentidos acerca da realidade e para compreensão dos conhecimentos que estão interligado em nosso mundo, criar significados por imagens significa identificar pela linguagem tudo o que nos cerca.

Dessa maneira, Elson Farias enfatiza aspectos de um lugar baseado em sua experiência de homem amazônico e de relatos que possui sobre que ali vive. E nisso, “[...]confirma-se sua inserção na linha temática de um regionalismo chamado de pitoresco, porque o veio norteador que serve para

a composição de grande parte de seus livros e do *Romanceiro*, em especial, é a terra natal de sua gente” (SOUZA, 2011, p. 153).

Essa invenção se deve ao fato da disseminação de uma imagem que veicula que os atores residentes da região não são os protagonistas de suas histórias, mas a plateia de narrativas de escritores externo à terra, que fabricaram e alimentaram diversas ficções de curiosos e viajantes nos meados dos séculos XVII e XVIII. O poeta combate isso, como bem exemplifica o poema “Romance da noite-de-quarto” que trabalha a temática da morte, a relação que o homem amazônico possui com ela, ou seja, de respeito e medo. Eis os versos: “Todos viram com seus olhos / e ouviram com seus ouvidos, / nas casas pelo caminho / que dava a casa do morto. / Todos viram e tremeram / e bem alto esconjuraram.” (FARIAS, 1990, p. 6)

Em outras palavras, essa visão imaginária que se tem até hoje sobre a Amazônia é produto de um número incontável de pessoas externas à região, e permanece vivo pelo imperativo de imagens que parecem em fazer a manutenção desse exótico, como por exemplo, o visto em horário nobre nas telenovelas e filmes a respeito do território amazônico.

Para Araújo (2003, p. 73), o indivíduo amazônico é um herói, um forte em todos os aspectos. Ele é “na trama de seu biotipo, na amálgama de seu tipo, na mestiçagem de seu todo, traz qualidades admiráveis de inteligência, de valor para construir uma grande civilização no ambiente de que dispõe.” Essa espacialização do ribeirinho é caracterizada por uma relação de dependência com o rio e a floresta, cuja sobrevivência é historicamente marcada pelo isolamento e o silêncio.

Isso significa dizer que Elson Farias exerce nos poemas de *Romanceiro* uma expressão da teatralização da vida social do ribeirinho, cada texto é a identificação de um fundamento que compõe a existência desse homem. A ficção, nesse caso, desempenha a função de complemento do mundo no momento em que ela retira dele os elementos do imaginário necessários para a criação poética.

Metáforas como “a mata gritava o grito / grave e agudo da má sorte” (FARIAS, 1990, p. 6), revelam pela metáfora conceptual de Lakoff e Johnson (2002) que o ambiente amazônico define quem morre, conduz a vida, porque a mata (o lugar) ao gritar de maneira aguda, arranca a vida do indivíduo (má sorte). A alma, dessa forma, se torna “errante após a morte / espectro de fogo-fátuo” (FARIAS, 1990, p. 6).

Por sua vez, em *A Uiara*, há a representação de um indivíduo que foi morar no Amazonas e com o passar do tempo concebeu a região da mesma maneira que o ribeirinho de Elson Farias, isto é, Militão (personagem do texto de Sarmiento) realiza a leitura do terreno fértil da região como ela sendo um dos elementos motivadores da saída do Nordeste, porque diferente do cenário de morte da



seca, a floresta e o rio são sinônimos de vida. Esta percepção é apresentada no poema de Octávio Sarmiento da seguinte maneira: "Pela estrada que abrasa vãos os três..." (SARMENTO, 2007, p. 56), e em "No seio amigo cheio de bonança" (SARMENTO, 2007, p. 59).

Nesse exposto, o seio (relação maternal com a vida, do seio se sorve a vida) é amigo e abrasa esperanças. Já na estrada, sinônimo de chão, algo rude e áspero, os passos (a vida) se abrasa. Por conseguinte, trechos como: "Rompendo as dunas, foi pousar, tremendo, / Sobre um quadro de dor..." (SARMENTO, 2007, p. 59) revelam o oposto. É nesse jogo de antíteses que as metáforas conceptuais do tipo estrutural irão estabelecer uma leitura da dinâmica dessa travessia do sertão para o rio Amazonas que terminará no seringal, como também a relação que ele possuirá com a moradia que treme quando chove.

Uma das formas de realizar a leitura desse sentimento de euforia diante do novo que proporcionava uma chance de recomeço é pela Teoria da Metáfora Conceptual, de Lakoff & Johnson (2002). As expressões metafóricas que se norteiam a partir da Teoria da Metáfora Conceptual, neste instante do poema, revelam a outra face daquela relação de antíteses já mencionada, isto é: vida x morte, sertão x floresta. Exemplificam isso os seguintes versos:

1. "Em plena paz o rio esplendor agora" (SARMENTO, 2007, p. 65).
2. "Rompendo a terra, vão tênues riachos" (SARMENTO, 2007, p. 66).
3. "terra já despida e rasa" (SARMENTO, 2007, p. 53).
4. "E o sol, num globo de oiro, onipotente" (SARMENTO, 2007, p. 56).

Nos dois primeiros trechos há a ideia de paz oriunda de um rio que rompe a terra em riachos, tudo em esplendor e calma. Por outro lado, exemplos finais revelam última sol imponente que despe a terra.

Isso requer explicar que à medida que Militão se distancia daquela terra febril, ele cruza a fronteira da amargura para ir à zona do desconhecido, como o visto no capítulo anterior, a um ambiente aquático cercado de histórias fantasiosas ou a um lugar hostil à visita em busca de uma serenidade. Mas, esse trajeto agora tem como companheira a saudade e o sofrimento emocional.

Por esse prisma, a imagem criada a partir da imaginação dos poetas e das representações que eles realizam acerca do lugar amazônico, em temporalidades históricas diferentes, desempenha uma função importante na produção da metáfora, esta que é um modo novo de comunicar o mundo assim conhecido, haja vista o conhecimento que ela nos sugere ser fornecido em mecanismos que fogem à lógica.

Essa característica se deve àquilo que Paul Ricoeur em *A Metáfora viva*, de 2000, discorre sobre a metáfora ser um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é meio pelo qual todas palavras tomadas conjuntamente recebem sentidos. (RICOEUR, 2000, p. 150-151)

Em virtude disso, o fenômeno metafórico se apresenta para a interpretação não apenas como um artifício da linguagem literária, mas como uma fundamentação conceitual sobre o que a imagem sugere e os possíveis sentidos que ela veicula.

Trata-se assim de uma expressão do pensamento em metáforas que traduz um aspecto do cotidiano do retirante da seca. Este tipo de transcrição do real, para Ferrão (2008), é oriundo da necessidade do homem em recorrer ao metafórico porque o seu sistema conceptual é grandemente estruturado de forma metafórica.

Diante disso, esse traço do discurso é uma maneira de expandir os sentidos das palavras que vão além do literal e funcionam como uma expressão da abstração e maneira de comunicar os pensamentos, possibilitando uma leitura de mundo. A natureza é vista como um elo de ligação entre os argumentos lógicos e emocionais.

Em síntese, as metáforas são mapeamentos entre os domínios conceituais do que Ferrão (2008) chama de domínio fonte e domínio alvo. Santos (2019) discorre que Octávio Sarmiento desenvolve no poema a metáfora como um fenômeno discursivo, porque ele subverte as regras da língua padrão para inscrever normas que são próprias da criação subjetiva. Uma vez sendo ela esse acontecimento da linguagem, há a apresentação de marcas da realidade, uma transcrição de um aspecto culturais. (SANTOS, 2019, p. 68)

Para se entender melhor essas marcas, Stell (1994), em *Understanding Metaphors in Literature*, atenta para a observação de que a compreensão de uma expressão metafórica se deve antes às bases sociais e de ordem cultural que são compartilhadas em uma sociedade. Em resumo, a percepção que teremos dela permeará as nossas ações, conceitos e falas em um contexto específico.

Uma vez interpretada, produz uma resposta emotiva e até passional porque ela resulta de um choque de percepções e tem como objetivo mostrar um mundo diverso, como também demonstrar a função de veicular um determinado pensamento ou conteúdo, “[...] eventualmente representado por uma ou por várias outras expressões...” (ECO, 2015, p. 124)

Em virtude dessa natureza e característica do ato metafórico, os poeta de *A Uiara e Romanceiro*, nas metáforas já expostas, realizam a interpretação de um contexto de referência, e com

isso possibilita uma releitura ampla de uma região marcada por leituras exógenas, permitindo-nos realizar uma leitura intertextual com bases em nossas experiências de mundo.

### Considerações finais

Apesar de serem escritos em temporalidades e condições históricas diferentes, em possibilidades de produção diferente, uma vez que Octávio Sarmiento esteve inserido em um contexto em que a produção literária era um exercício para poucos, os anos de 1920 em Manaus. Elson Farias, já contemporâneo da década de 1990 colhe os frutos das conquistas do grupo cultural que fez parte, o Clube da Madrugada, fator pontual para a divulgação de uma cultura local pautada não mais em temas exógenos ou paisagísticos como era a tradição na época de Sarmiento.

Nisso, *Romanceiro* e *A Uiara* se diferem por inserções contextuais diferentes de seus criadores, mas possuem contatos além do tempo que revelam o imaginário amazônico, o homem que vive naquela região e estilos de escrita que destoam do padrão dentro de suas localizações históricas.

Ao relatar a saga de um retirante da seca, o Militão, Sarmiento mescla um personagem do lendário amazônico, a Uiara, a um indivíduo que sofreu muitas leituras exógenas e pejorativas em diversos contextos culturais. Ao uni-los, em uma jornada só, o poeta descoberto por Zemaria Pinto metaforiza a região na presença de uma entidade que encanta, no primeiro momento o estrangeiro, e depois o devora. Este, que há pouco dos instantes derradeiros está em conflito psicológico e emocional por ter percebido que ao se distanciar da terra natal, pagou um alto preço por isso. Vale ressaltar que Octávio Sarmiento ao construir essa face da representação do retirante da seca, concentra-se em vidas que vieram para o Amazonas no início do século XX e acordaram solitários na floresta, sujeitos ao trabalho quase escravo e ao isolamento.

Por sua vez, Elson Farias em *Romanceiro*, de 1990, no último decênio do século XX, realiza a representação de um homem que está alheio a toda agitação que a vida urbana estava vivenciando em virtude das primeiras consequências de políticas neoliberais e a perspectiva de globalização que dominavam os setores que norteavam a rotina em um contexto urbano.

Logo, há um homem que pesca, toma cachaça para se proteger das ferradas de insetos, que possui crenças próprias, conserva ainda o respeito ao meio ambiente (algo que vai se tornando menos evidente no mundo globalizado) e que sabe, quando o rio chamar caberá a ele não teimar, porque ele também pertence a um ciclo natural da vida que regida pelas águas na Amazônia.

Dessa forma, Sarmiento e Farias realizam a representação de algumas particularidades de como é e tem se mantido a vida no ambiente amazônico, apesar de todas as leituras exógenas, pejorativas que se fazem presentes em diversos veículos de informação ou mesmo contextos culturais. Um desconhecimento que ainda faz reverberar discursos produzidos pela ficção de um imaginário sustentado por analogias historicamente recorrentes, como observaram Gondim (1994) e Bueno (2002).

## REFERÊNCIAS

ALVES, A. D; JUSTO, J. S. Espaço e subjetividade: estudo com ribeirinhos. *Revista Psicologia & Sociedade*, num. 23, ano. 1, 2001, p. 181-189.

ARAÚJO, André Vidas de. *Introdução à Sociologia da Amazônia*. 2.ed. Rev. Manaus: Editora Valer, 2003).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Trad. Antônio de Pádua Danesi.

BUENO, Magali. *O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade do Estado de São Paulo – USP, 2002.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2.ed. 4.reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015. Trad. Pérola de Carvalho.

FARIAS, Elson. *Romanceiro*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FERRÃO, Maria Clara Teodoro. *Teoria da metáfora conceitual: uma breve introdução*. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2008. Disponível no domínio: <http://www.researchgate.net/publication/1242715095> Acesso em 02 de abril de 2019.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1994.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das Letras, 2002. Trad. Maria Sophia Zanatto.

LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Pará e Universidade de Paris – Souborne, 1995, São Paulo: Escrituras, 2001.

MOURA, H. M. M. Desfazendo dicotomias em torno da metáfora. *Revista de Estudos da Linguagem*. v16, 2008. pp.179-200

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SANTOS, Alexandre da Silva. *Trilhas de cultura amazônica na poesia de Elson Farias e Octávio Sarmiento*. In: GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães; SILVA, Iná Isabel de Almeida Rafael. (Orgs). *Expressões Amazonenses na literatura*. vol. 3. Curitiba: Editora CRV, 2016.

SARMENTO, Octávio Sarmiento. *A Uiara & outros poemas*. Organizado e estudo de texto por: Zemaria Pinto. Manaus: Editora Valer, 2007.

STELL, G. *Understanding Metaphors in Literature*. London: Logman, 1994.

TAVARES, Hênio. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

## A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA LUSO-AFRO-BRASILEIRA NA OBRA “NAÇÃO CRIOLA” DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Alexandre Lira Sá<sup>1</sup>

Gleidys Meyre da Silva Maia<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo discutimos o diálogo entre literatura e história na prosa de José Eduardo Agualusa “Nação Criola: a correspondência secreta de Fradique Mendes” (2001). Nesse sentido, objetiva-se analisar o jogo discursivo entre história e ficção a partir das estratégias de narração e das experiências do autor. A característica mestiça que se manifesta no interior da narrativa quando Carlos Fradique Mendes transita de Portugal ao continente africano e, deste, ao Brasil tem como influência a trajetória literária até hoje percorrida por José Eduardo Agualusa. A literatura africana de língua portuguesa produzida por Agualusa, como se pode verificar em “Nação Criola”, reflete as questões socio-políticas de Angola sob o ângulo da história de seu povo. É salientado o diálogo que se forma entre as literaturas presente na figura do próprio Fradique. Este inquietante personagem aparece primeiramente em “Correspondência de Fradique Mendes” (1900) de Eça de Queirós e, mais tarde, em 1997, no romance de José Eduardo Agualusa “Nação Criola: correspondência secreta de Fradique Mendes”. Os conceitos de discurso literário e histórico são desenvolvidos com base em Pesavento (2003), White (1995), Barthes (2004) e D'onofrio (1999).

**Palavras-chave:** Ficcionalização. História. Discurso. Jogo discursivo. Intertextualidade.

**ABSTRACT:** On this analysis we discuss the dialogue between literature and history in the works Nação Criola: a correspondência secreta de Fradique Mendes of José Eduardo Agualusa (2001). By this way, we aim to analyse the discursive set between history and fiction from the schemes of narration and the author experiences. The mestizo characteristic that is manifested within the narrative when Carlos Fradique Mendes leaves from Portugal to the African continent and then to Brazil has as influence to the trajectory literary till now travelled by José Eduardo Agualusa. The Portuguese-African literature produced by Agualusa, as can be seen in “Nação Criola”, reflects the socio-political issues of Angola from the views of the history of their people. It is emphasized the dialogue that is formed between the literatures existent in the figure of Fradique. This uncanny character first appears on the works of Eça de Queirós, “Correspondência de Fradique Mendes” (1900) and, later, in 1997, in the novel of José Eduardo Agualusa “Nação Criola: correspondência secreta de Fradique Mendes”. The literary and historical discourse concepts are developed on Pesavento (2003), White (1995), Barthes (2004) and D'onofrio (1999) studies.

---

<sup>1</sup>Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas - Centro de Estudos Superiores de Parintins.

<sup>2</sup>Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Professora e pesquisadora da Universidade do estado do Amazonas (UEA), no Centro de Estudos Superiores de Parintins.

**Keywords:** Fictionalization. Story. Speech. Discourse set. Intertextuality.

## INTRODUÇÃO

José Eduardo Agualusa, nascido na cidade de Huambo (Angola) em 1960, é um consagrado escritor da literatura de língua portuguesa. “Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes”, uma das obras mais significativa de Agualusa, é um romance constituído por epístolas, cujo protagonista é criação primeira de Eça de Queirós em “Correspondência de Fradique Mendes”. Agualusa toma Fradique para ser a voz principal de uma narrativa que se movimenta em terras africanas e brasileiras de acordo com as demandas coloniais.

Publicada em 1997, a obra “Nação Crioula” é constituída por 26 epístolas destinadas à Madame de Jouarre, à Ana Olímpia e ao próprio Eça de Queirós. Fradique Mendes expõe nas suas cartas os efeitos da colonização em Angola no século XIX, tais como a comercialização de escravos, as injustiças sociais e o preconceito. Uma vez em terras brasileiras, Fradique se dispõe a lutar em prol da liberdade negra, juntando-se a um movimento emancipador da abolição da escravatura.

Nesse romance dá-se a voz não somente àquele que oprime, o colonizador, mas prevalece a voz do oprimido quando se posiciona em contramão às ações opressoras. Ana Olímpia, por exemplo, exerce um papel fundamental na narrativa, pois, sendo mulher, negra e filha de escrava, cresceu firme em seus ideais políticos como célebre dama da sociedade angolana. Esse comprometimento com as questões sociais do país reflete a voz de uma mulher reflexiva e, diz-se assim, protagonista feminina, ocupando espaços até então interceptados pelo homem.

No primeiro ato deste trabalho focamos nas reflexões teóricas do diálogo da ficção literária e dos discursos históricos. Em “Nação Crioula”, José Eduardo Agualusa dispõe da história para desenvolver uma narrativa de ficção, por isso é notável o ponto de intersecção entre o discurso literário e o discurso histórico, além do diálogo da literatura produzida por Agualusa na obra em questão em contato com a literatura de Eça de Queirós em “A correspondência de Fradique Mendes”. As explicações conceituais dos discursos históricos e literários são discutidos por Pesavento (2003), White (1995) e Barthes (2004).

As análises se iniciam com uma discussão sobre o processo de colonização em África e o comportamento das personagens em cena. Branco (2016) desenvolve reflexões acerca da imagem do continente africano sob o olhar do estrangeiro. Essa visão do outro permanece com o mesmo preconceito de outrora. Agualusa, no entanto, não deixa essa ideia tomar espaços em sua narrativa, ao contrário, seus personagens agem e tomam posições frente a colonização.

Outro ponto discutido é com relação a compreensão do processo de ligação luso-afr-brasileiro. As constantes divergências e conflitos do período colonial determinaram aproximação de países como Portugal, Brasil e Angola, formando assim, uma comunidade lusófona. Mas é importante entendermos que lusofonia não é somente a soma de territórios e populações ligados pela língua portuguesa. Consideram-se questões do patriotismo, ideologias e sentimentos, além do processo de miscigenação e da influência da cultura entre os países lusófonos. Daí a ênfase no processo do sistema escravagista no Brasil e nas experiências de Agualusa para além das funções literárias nesses ambientes.

Nas análises finais deste trabalho, focamos nos discursos de Fradique Mendes, uma figura de espírito inquietante visto na prosa de Eça de Queirós e, mais tarde, em Agualusa. Fradique mantém um pensamento crítico e reflexivo perante as questões que abalam a sua realidade. Em “Nação Crioula” isso fica mais evidente com a tomada de posição e de engajamento com uma causa social mais sensível, a exploração do homem.

## **A FICÇÃO LITERÁRIA E OS DISCURSOS HISTÓRICOS**

O diálogo que se estabelece entre literatura e história na obra “Nação Crioula” de José Eduardo Agualusa salienta a visão e a imaginação apurada do escritor angolano acerca dos conflitos sociais e políticos em uma época que Angola vivia sob o jugo português. O poderio dos colonizadores exerceu forte domínio sobre o país africano, transformando-o num verdadeiro celeiro de comercialização de escravos. Tem-se como paradigma histórico a colonização portuguesa em África, o tráfico de escravos angolanos para o Brasil e a luta pela abolição da escravatura.

Agualusa usa como pano de fundo para compor o seu romance vários ambientes históricos por onde divagam os personagens e se desenvolvem os confrontos narrados. Os conflitos que se sucederam desde a colonização de Angola à exportação de escravos negros para o Brasil são vistos e contados por Fradique Mendes, um personagem fictício criado anteriormente por Eça de Queirós em a “Correspondência de Fradique Mendes” (1900).

Em Eça, Fradique Mendes segue um ideal nacionalista, e por isso o discurso em referência a Portugal e o resgate de identidade nacional perdida com a intensificação dos conflitos internos. Descontente com tais crises, Fradique procura entender a si mesmo e a sua civilização percorrendo outros lugares, outras culturas. Nesses percursos, relata em cartas as suas visões filosóficas e políticas não somente sobre Portugal, mas de outros lugares que transitava.



Em “Nação Crioula”, as cartas de Fradique à Madame de Jouarre, ao amigo Eça de Queirós e à sua amada Ana Olímpia atestam segredos, perseguições, lutas e demais dificuldades da vida em África. Tais aspectos históricos decorridos dentro da obra literária produzem um diálogo ou formam pontos de intersecção da história com a literatura e da literatura com a literatura.

Abdala Junior (2007, p. 235), ao tratar do processo literário, problematiza-o em função da vida em sociedade, ou seja, a literatura se articula a partir daquilo que vem da práxis, das experiências em sociedade. Os grandes problemas de organização social ou mesmo de uma nação são ficcionalizados e colocados em discussão nas diversas instâncias da literatura. Esta, portanto, surge à disposição do grande público como uma voz que ecoa um sentimento, uma razão e a liberdade de expressão.

Assim, a ficionalização da história põe em evidência aquilo que não é dito pelo discurso histórico. Inserem-se outras situações ou questões analisadas dentro da ficção literária. Há um posicionamento crítico quando o escritor ruma para outros lados, fazendo conhecer supostas “verdades” ou mesmo apresentando outras versões que a história não revela. Com isso, o escritor de prosa literária produz questionamentos acerca daquilo que tomamos como resposta pronta dita por um discurso histórico.

Segundo Barthes (2004, p. 176), a questão do fato é de existência essencialmente linguística, pois estamos a tratar de um termo de um discurso. E o que é interessante, porém, é que “tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o real”. O que existem são apenas discursos dos acontecimentos. Desse ponto de vista, pode-se dizer que a história apenas reproduz aquilo que está sob o foco ou que é cabível salientar no referido discurso. Mas a ficção literária, de acordo com a imaginação do autor, permite buscar outras experiências, obter novos olhares e dar um novo sentido aos fenômenos essencialmente históricos.

Conforme Pesavento (2003, p. 32),

Hoje, são outras as questões que articulam o debate, que aproximam e entrecruzam as narrativas histórica e literária, entendendo-as como discursos que respondem às indagações dos homens sobre o mundo, em todas as épocas. Narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade [...]

O diálogo história e literatura visa mostrar os diversos pontos de compreensão da realidade que o indivíduo procura. Tanto a história como a literatura apresentam discursos, mas esses discursos se constroem de modo particular, pois o olhar que o historiador tem sobre o real se difere do escritor

de ficção. Com base nisso, o escritor muito se vale de um acontecimento real para colocar as suas impressões ou o seu imaginário à vista por meio da literatura, ou seja, o imaginário do poeta-escritor é carregado de valores que reiteram uma nova concepção daquilo que poderia ter sido. Então,

este entendimento da História como uma narrativa sobre o passado liga-se ao conceito da **representação**, que encarna a idéia de uma substituição, ou ainda da presentificação de uma ausência. Assim, no sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de **imaginário**, a Literatura e a História teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que tem sempre como referência o real, mesmo que seja pra negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo (*Ibidem*, p.33).

Em tais discursos histórico e ficcional a realidade é apresentado como referência em que o imaginário do autor reflete as percepções ideológicas desse objeto dito real. White (1995, p. 12), afirma que ‘O historiador realiza um ato essencialmente *poético*, em que prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar as teorias específicas para explicar “o que estava *realmente* acontecendo nele’. O escritor pode muito bem desenvolver essas duas características de historiador e poeta com o intuito de criar uma ficção baseada em fatos de uma história que desencadeou marcas no tempo e na sociedade.

Agualusa em “Nação Crioula” recria um passado histórico tomado de opressões, desigualdades e violência para fazer refletir a esta nova realidade em que o homem se encontra. A ficção é, pois, um caminho em aberto em que o poeta tem a liberdade de expor outras situações que poderiam ter acontecido. Existem infinitas histórias que não são contadas pela História, outras são, porém, ditas de modos diferentes. Pesavento (2003, p. 05), estabelece uma visão acerca da narrativa histórica que é limitada comparada às estratégias do historiador da ficção literária que procura acrescentar outras facetas do mundo no que corresponde a sua imaginação:

A História é narrativa do que aconteceu, mas não é mimesis, é tradução de uma alteridade no tempo, o que implica recriar formas de representar o mundo que não são mais as nossas, e que obedeciam a outras razões e sentimentos. Para tanto, as estratégias ficcionais do historiador estariam presentes na escolha, seleção e rejeição de materiais, organização de um enredo, escolha e uso de palavras e metáforas, desvendamento de sentidos implícitos.

Em uma visão histórica do real se traduz um evento de acordo como este se desenvolveu no tempo, cronologicamente. Nessa versão dos fatos, o historiador repensa um tempo não vivido por ele, daí a presença do imaginário nas representações. Por isso, muitos questionamentos são construídos justamente pela forma como o autor recria o passado, uma vez que não se pode reproduzir determinado evento da mesma maneira como aconteceu, mesmo se o sujeito estivesse presente no ato prevaleceria o seu discurso.

Em *Poética* de Aristóteles, é enfatizado que o poeta não visa relatar algo que aconteceu, mas

ele imagina o que poderia vir a acontecer. Daí a diferença para o historiador, que exerce a função de relatar o acontecido. Assim, “a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (ARISTÓTELES, 1451b). No sentido poético das palavras predomina o senso crítico-reflexivo das diversas questões desencadeadas em todo o instante. O eu lírico se expressa livremente, critica e repensa o mundo que o cerca.

Na visão de D’onofrio (1999, p. 19):

Mesmo a literatura realista é fruto de imaginação, pois o carácter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária. Se o fato narrado pudesse ser documentado, se houvesse perfeita correspondência entre os elementos do texto e do extratexto, teríamos então não arte, mas história, crônica, biografia.

A ficção é, pois, um elemento indispensável para a construção da literatura. O realismo é uma aproximação com a realidade, mas não podemos confundi-lo com o real. O historiador é quem produz o que se chama de discurso histórico. Atenta-se para os fenômenos “reais” que movimentam a política e a vida em geral de uma sociedade. As pesquisas e documentos formam as bases essenciais para que o historiador embase seu discurso e disponha de uma possível verdade.

O escritor permite-se ir além dessa “verdade” para criar, imaginar e descrever poeticamente o seu discurso particular. Uma vez que o leitor não esteja atento e não saiba discernir o que pode ser verdade ou não nos discursos produzidos pela história, aquele se deixará convencer pelas razões que o historiador impõe retoricamente e, a partir disso, o seu discurso terá se formado e se propagará. Nesse sentido, Pesavento (2003, p. 36) reitera que:

Mas, na impossibilidade da repetição da experiência da História, pois aquilo que se passou não volta mais, é como se o historiador desafiasse seu leitor a repetir seus passos, para chegar às mesmas conclusões. Na prática, o leitor não refaz o caminho de arquivo e de fontes, percorrido pelo historiador, e se deixa convencer pelos procedimentos retóricos utilizados, ou mesmo pela autoridade da fala de que *dá a ler* o passado.

O perigo da concepção de verdade da história propriamente dita leva o leitor a não indagar sobre tais fatos e a não recorrer sobre o que lhe é apresentado. O discurso do historiador recai sobre o indivíduo pela sua competência retórica sem chance de questionamentos. Ao passo que a literatura vem apresentar, não exatamente uma veracidade das coisas, mas possibilidades coerentes de acontecimentos que justificam determinado fato da história que desconhecemos.

## **O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO EM ÁFRICA: PERSONAGENS EM TRANSIÇÃO**

A imagem do negro por muito tempo fora considerada inferior a imagem de outros povos,

mas é com base no processo de colonização que salientamos essa questão de inferioridade. Os portugueses impuseram a sua cultura e a sua religião, logo, as manifestações culturais dos povos africanos deixaram de ser o que eram no momento em que os colonizadores europeus se instalaram nessas localidades e as suprimiram. De acordo com Branco (2016, p. 61), a ignorância humana manifestada nos mitos e nos preconceitos em relação ao continente africano extinguiu o que de fato representa o lugar e a sua gente. Tais prerrogativas indicavam que as sociedades africanas não dispunham de uma história autônoma. Esse estereótipo criado pelos colonizadores sobre o continente se difundiu em outras culturas até a modernidade.

No trecho a seguir, ouve-se a voz de Ana Olímpia, angolana, alguém capaz de definir o que é esse lugar, Angola, considerado inferior e exótico às demais nações: “Perguntei-lhe: «O que faz uma mulher como você num lugar como este?». Ela sorriu, belíssima: - Este lugar é o meu país.” Soa irônico tal colocação de Fradique sobre o lugar colonizado. Ana Olímpia rebate, enfatizando o patriotismo e o orgulho do povo angolano. Desse modo, Fradique muda de visão e finaliza a carta destinada à Madame de Jouarre: “Um país que me surpreende todos os dias. Seu afilhado quase africano, Fradique”.

As percepções e discursos sobre as nações africanas se propagam desde a colonização de forma negativa, mesmo com os avanços e as participações econômicas, sociais e literárias não se extinguiu o velho olhar que a Europa tem sobre a África.

Os Portugueses iniciaram o processo de colonização na primeira metade do século XV estabelecendo feitorias, portos e enclaves por todo o litoral oeste africano. A obtenção de pedras, metais preciosos, especiarias e escravos é feita pelos sistemas de captura e de pilhagem. Este método predador provocou o abandono quase total da agricultura e o atraso no desenvolvimento manufactureiro dos países africanos (BRANCO, 2016, p.62).

A intervenção portuguesa através da colonização no século XV durou até o século passado em África. Por muito tempo o continente africano sofreu com a dominação portuguesa, como também de outras colônias que interviram com iguais ou maiores interesses. Por exemplo, a Inglaterra era uma das grandes potências que lutava em prol da abolição da escravatura, porém, essa intenção promissora guardava outros interesses políticos e econômicos em terras africanas.

A Inglaterra também interessada nos negócios marítimos surge no final do século XVIII e meados do século XIX com um enorme poder naval e económico, assumindo a liderança da colonização africana.

Para isso, combatem a escravidão já menos lucrativa e orientam o comércio africano para a exportação do ouro, do marfim e dos animais exóticos. Desta forma, os ingleses têm necessidade de estabelecer novas colônias na costa e passam a implantar um sistema administrativo fortemente centralizado na mão de colonos brancos ou na mão de representantes da coroa inglesa, geralmente bem escolhidos pelo governo central da metrópole (*Ibidem*, p. 62-63).

Em “Nação Crioula” é nítido uma desavença entre os portugueses e ingleses com relação ao domínio de terras africanas. A Inglaterra não tem interesse em explorar o homem para obtenção de lucros, mas vê outras possibilidades para fortalecer o seu comércio. A escravidão continuava, apesar das lutas e resistência dos abolicionistas.

A América inglesa está superpovoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus aos estados do interior. Assim é fácil ser humanista e gritar contra o tráfico. Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente dos escravos. Se o tráfico acabar, a agricultura brasileira entra em colapso. Ao mesmo tempo a Inglaterra pretende arruinar as elites que amanhã poderiam governar Angola, e a prova provada de tal aleivosia é que a armada britânica não se limita a apresar e afundar os navios negreiros – tem feito o mesmo a embarcações carregadas com diversos gêneros de troca (AGUALUSA, 2001, p. 13).

O predomínio do sistema escravagista em África garantia o sustento econômico e de poder dos comerciantes, por isso as ações contrárias a esse tipo de comercialização já considerado “ilegal” no Brasil os amedrontava. A intervenção inglesa se dispunha a desfazer esse tipo de sistema ultrapassado e expandir um processo de trabalho mais humano. De fato, os ingleses viam os escravos como fontes de crescimento econômico do país e, portanto, seriam ideais para elevar o capital. Assim, não seriam eles o próprio comércio e nem escravos do sistema.

Com a colonização em África, Fradique Mendes, personagem aventureiro e protagonista da obra, aporta no continente, mais especificamente em Luanda capital de Angola. Tal percurso é tomado por conflitos sociais e políticos e a paixão que surge entre Fradique e Ana Olímpia intensifica os problemas descritos no decorrer da narrativa. Agualusa faz seus personagens transitarem durante a intensificação do processo da colonização portuguesa em África. Fradique Mendes é quem mais se movimenta pelos lugares de conflitos e descreve em suas cartas alguns acontecimentos brutais da intervenção lusitana. Na carta datada em maio de 1868, Fradique escreve à Madame de Jouarre relatando a sua primeira experiência em terras africanas.

Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindanos. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África (AGUALUSA, 2001, p. 11).

Nota-se um estranhamento e uma identificação negativa do viajante sobre o lugar em que desembarcara. O discurso perceptível é pesaroso ao retratar o clima e o cheiro do ambiente africano. Trata-se de um lugar em ruínas, de injustiças sociais e degradação humana.

A seguir mostrou-me o resto da casa, incluindo o quintal, largo e fundo, que está em parte ocupado com as habitações dos escravos e com armazéns cheios de marfim, de borracha e de cera. Presas aos altos muros vêem-se cadeias de ferro e no centro do pátio existe mesmo um pelourinho que o coronel garante nunca ter utilizado. Ainda há pouco tempo, porém, este mesmo espaço servia para engordar negros trazidos do interior e em trânsito para o Brasil (AGUALUSA, 2001, p. 13).

Na construção da narrativa de “Nação Crioula”, essa passagem se revela como uma das primeiras imagens que Agualusa alude como processo de colonização e exploração do homem em África. Tal lugar era utilizado para guardar escravos e, assim, comercializá-lo. O próprio coronel Arcênio de Carpo, comerciante de escravos, é quem mostra a Fradique tal realidade angolana. A descrição do referente espaço onde abrigavam os escravos provoca no leitor a imaginação e a indagação da história da colonização e a trajetória dos negros.

Arsênio Pompílio Pompeu de Carpo é uma representação histórica no romance de Agualusa, figura importante da comercialização de escravos e uma definição precisa de como seria e agia um negreiro.

Mas, entre todos, seria sobre Arsênio Pompílio Pompeu de Carpo que recaíam as observações mais expressivas de Tams, escolhendo-o para ilustrar tanto a arrogância dos mercadores de escravos, como as estratégias que usavam. Além de se referir ao escravo branco que o acompanhava ostensivamente em suas caminhadas pelas ruas da cidade ou sua rica morada urbana, Tams sinalizava a dose de audácia com que Arsênio enfrentava as autoridades britânicas ligadas aos tratados luso-britânicos e em passagem pela cidade de Luanda, entabulando com elas ora cortesias, ora desafios. Uma grande agilidade era a característica central de sua atuação (CORTEZ WISSENBAACH, 2011, p. 62).

Tams encontra em Arsênio uma representação de escravocrata mais influente, determinado em suas peregrinações e rude em suas atitudes. Na versão histórica, a figura de Arsênio é mais complexa, de um perfil mais sério e de uma personalidade forte. No “Nação Crioula” Arsênio é de fato uma influência na expansão do tráfico, porém, na ficção, encontramos outras facetas desse personagem histórico: “Eu sabia quem ele era. Um cientista austríaco, meu amigo, que durante vários meses estudou nos sertões de Angola a fauna e a flora tinha-me falado dele com entusiasmo: «Em Luanda até o sol lhe obedece. Quase nada sucede na cidade sem a concordância do velho» (AGUALUSA, 2001, p. 12).

Ana Olímpia, uma das personagens mais envolventes na obra, tornara-se uma das mulheres mais ricas de Angola. Filha de escrava, Ana não levava a vida da mãe, pois casara-se com Victorino Vaz de Caminha, escravocrata de grande influência em Luanda. A figura de Ana Olímpia é crescente e importante, isso se justifica pela sua personalidade marcante e percepções e discursos firmados em um momento delicado de opressões e censuras aos seus semelhantes. Isso se justifica com a

intervenção de Victorino Vaz de Caminha que:

Preocupou-se em particular com a educação política, filosófica e literária da jovem esposa. Discutiu com ela Proudhon e Mikhail Aleksandrovich Bakunin e depois deu-lhe a ler, em francês, o inevitável Hugo, o terrível Baudelaire, o genial Flaubert, o nosso velho e querido Gautier, o vasto e desordenado Balzac, e mesmo o intolerável Lamartine, os Taine, Goncourt e Michelet. A valente criança leu-os a todos, sobreviveu e fez-se uma mulher lúcida, forte e com opiniões, enfim, uma mulher como é difícil encontrar um homem (AGUALUSA, 2001, p. 39).

Pode-se destacar, de acordo com essas descrições do processo de leitura e nível de conhecimento intelectual de Ana Olímpia, a importância de se discutir a política, a filosofia e a literatura como subsídios para se pensar e questionar a realidade. Agualusa traz à tona uma personagem mulher angolana, filha de escrava, coloca-a como exemplo de empoderamento feminino e uma voz viva que não silencia às barbáries da colonização: “O palacete que herdou do marido junta nas tardes de Domingo uma juventude original, inquieta e culta, que tudo discute e tudo contesta” (AGUALUSA, 2001, p. 39). Encontram-se nessas discussões negros e brancos que, juntamente com Ana Olímpia, não toleram a presença portuguesa no comando do país em razão, principalmente, da escravatura: “A questão da escravatura é sempre motivo de exaltado debate nestes saraus, em que poucos defendem a continuidade do velho sistema e a larga maioria se bate pela abolição” (AGUALUSA, 2001, p. 39). A luta pela liberdade decorria desses discursos de não aceitação do domínio português em terras africanas com fim comercial do tráfico humano.

A atuação de Ana Olímpia, nesse caso, é significativa em virtude da mulher que se tornara e pelo status que adquirira no meio social. Desse modo, com a influência exercida em sociedade, Ana Olímpia sabia da dimensão que a sua voz poderia alcançar, mas talvez não imaginasse as consequências que a fariam resistir e a lutar com mais vigor por sua liberdade e também pela do seu povo.

Viajo amanhã para Angola, subitamente e em segredo, ou pelo menos tão secretamente quanto é possível a alguém embarcar para África. Vou empurrado por uma infeliz notícia, quase inverossímil na sua insesatez, e que me enche simultaneamente de cólera e de vergonha: Ana Olímpia, querida amiga angolense de quem tanto lhe falei, foi entregue como escrava a um aventureiro recém-chegado do Brasil!...” (AGUALUSA, 2001, p. 51).

Nesse trecho retirado da carta destinada à Madame de Jouarre, Fradique encontra-se em Lisboa em agosto de 1876. Ana Olímpia perdera o patrimônio para um desconhecido irmão de Victorino e, uma vez não alforriada, seu único destino era o trabalho escravo. Então, os conflitos começam a se intensificar com essa nova realidade, inclusive para Fradique que não aceita ver a sua amada nessa situação, lamentando-se:

Nem um generoso decreto do marquês de Sá da Bandeira, que há oito anos determinou a abolição da escravatura em todas as colónias e a passagem dos escravos à condição de libertos, serviu de defesa à Ana Olímpia, considerando o tribunal que exactamente por ser liberta (!) devia ela prestar serviço ao seu senhor por mais seis anos, só então alcançando a condição de mulher livre (AGUALUSA, 2001, p. 52).

Por intermédio do discurso histórico observamos um processo de colonização através de interpretações do ponto de vista do historiador. Mesmo que não seja discutida demais situações violentas e de injustiças nos estudos históricos, estes não deixam de enfatizar tais situações de repressão e supremacia dos colonizadores sobre as nações africanas.

Os estudos históricos sobre a presença europeia em África, bem como os eventos contemporâneos que recorrentemente descortinam aos olhos do mundo as feridas abertas deixadas naquele continente pelos projetos imperialistas, não permitem minimizar a violência explícita das ações de subjugação política e de extração de recursos que acompanharam o colonialismo (FILHO; DIAS, 2015, p. 09).

A partir de estudos pós-colonialistas são evidentes as questões ideológicas de modelos africanos marginalizados que perduram no período da colonização e que se prolongam na modernidade. De certa maneira busca-se superar esses conceitos registrados na história e no estereótipo da concepção humana, pois, segundo Said (1990, p. 33) “é preciso esclarecer sobre o discurso cultural e o intercâmbio no interior de uma cultura que o que costuma circular não é “verdade”, mas representação”. Trata-se, portanto, de uma invenção que o outro busca fazer em relação aos aspectos culturais de determinado povo.

Os discursos históricos têm um alcance de percepção mais analisado e aprofundado sobre esses acontecimentos. Indagam sobre as intenções reais dos colonizadores em terras “desconhecidas” e de grandes riquezas. Nas impressões de José Eduardo Agualusa encontram-se fatos da história de África durante a expedição europeia no continente.

Os regimes coloniais representaram empreendimentos grandiosos direcionados a instaurar uma visão de mundo singular, buscando estratégias de imposição de um conjunto de categorias e valores que classificavam as pessoas e as coisas, construindo hierarquias e fornecendo, assim, as bases sobre as quais se sustentavam as práticas de dominação. (FILHO; DIAS, 2015, p.10)

Fradique e Ana Olímpia envolvem-se nos conflitos promovidos pela colonização. Os relatos e descrições de Fradique são essenciais como forma de identificação e entendimento dos dilemas vividos pelos negros. Ana Olímpia torna-se escrava, e ela é uma voz de grande prestígio dentro da narrativa. Por intermédio dela observamos a realidade da escravidão e da condição da mulher nesse meio.



## O ELO LUSO-AFRO-BRASILEIRO: O SISTEMA ESCRAVAGISTA

Com a intensificação do processo de colonização no continente africano e a comercialização de escravos houve uma forte ligação de interesses econômicos entre Portugal, Angola e Brasil. Mesmo após a resistência dos grupos abolicionistas que lutavam contra o domínio português e a conquista da “liberdade”, alguns senhores de engenhos continuavam a exercer a prática do sistema escravagista. Em uma carta escrita em Olinda em dezembro de 1876 destinada à Madrinha Madame de Jouarre, Fradique descreve um ambiente pouco feliz e manifesta suas impressões pessimistas e melancólicas de um Brasil sem vida.

As tardes aqui morrem bruscamente, violentamente, num largo incêndio que depressa se desfaz em cinza e em melancolia. Mas, ao contrário do que acontece na África Ocidental, ao contrário daquilo que eu sempre espero que aconteça, o sol não mergulha no mar – a água escurece, torna-se quase negra, a noite parece emergir do chão. (AGUALUSA, 2001, p. 67).

Fradique faz uma alusão às tardes cinzas e melancólicas não somente pelo fato da ausência de Ana Olímpia, mas, sobretudo, pela situação decadente da política no Brasil. Evidenciava-se um lugar sem luz e progresso algum, muito embora a comercialização de escravos fizesse muitos escravocratas crescerem, mas em compensação o Império se desmoronava e a sociedade também. Os escravos, porém, conscientes do destino que lhes era imposto, permitiam-se conduzir ao som de um batuque e usufruir o momento único com uma sensação de liberdade, conforme descreve Fradique Mendes.

A meio da noite vi chegar um pequeno grupo de homens com as mãos amarradas atrás das costas. Horácio deu ordens para que os soltassem e eles misturaram-se com o resto do povo, cantando e bailando, bebendo e comendo, como se ignorassem o seu destino, ou talvez como se assim pudessem esquecer-se dele (AGUALUSA, 2001, p. 69).

Homens e mulheres eram traficados em Angola com destino ao Brasil. Agualusa descreve essa rota na obra quando o navio Nação Crioula atravessa o transatlântico com milhares de negros:

Os escravos cantavam nos porões. No tombadilho o comandante tinha mandado colocar uma grande gaiola cheia de galinhas, faisões, pequenas aves canoras, e um rumor de floresta juntava-se assim ao queixume triste dos negros, causando em meu espírito uma estranha impressão” (AGUALUSA, 2001, p. 70).

No Brasil, Castro Alves consagrara-se como uma importante voz poética que denunciava a escravidão. Por isso, a denominação de “Poeta dos Escravos”. Pertencente à terceira geração romântica, denominada geração Condor, destacava em suas poesias os negros em condições desumanas e injustas. Exercia a função de poeta sob um olhar atento e sensível aos problemas sociais, sobretudo, à situação do negro no Brasil. No poema a seguir intitulado “Vozes D’África”, o poeta

reclama e exclama por piedade divina à sobrevivência e a liberdade negra.

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,  
Que embalde desde então corre o infinito...  
Onde estás, Senhor Deus?

Qual Prometeu tu me amarraste um dia  
Do deserto na rubra penedia  
– Infinito: galé!...  
Por abutre – me deste o sol candente,  
E a terra de Suez – foi a corrente  
Que me ligaste ao pé...

O cavalo estafado do Beduíno  
Sob a vergasta tomba ressupino  
E morre no areal.  
Minha garupa sangra, a dor poreja,  
Quando o chicote do simoun dardeja  
O teu braço eternal

O poema se inicia com um grito por socorro ao Deus que não responde, é manifestada toda uma angústia do eu lírico em razão das adversidades enfrentadas. Nem mesmo a divindade está presente para amenizar as aflições dessa voz, pois há tanto tempo que clama por piedade. Castro Alves visa mostrar essas vozes que vêm de África para ser cantada, lida e declamada.

Agualusa destaca Castro Alves como referência fundamental de poeta engajado com as questões sociais e políticas não somente do seu lugar, mas, sobretudo, colocava-se como voz ativa em favor dos negros oprimidos que se encontravam sob constantes formas de preconceitos e injustiças. A poesia de Castro Alves alcançava-os de alguma forma, fazendo-os reconhecer em cada verso das poesias a própria história.

Impressionou-me também nesta estranha viagem um episódio que não resisto a contar-lhe: uma noite um dos marinheiros, moço de voz quente, começou a cantar, acompanhado à viola, uma moda triste, na qual julguei reconhecer, espantado, alguns versos de Castro Alves: «Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus / Se eu deliro... ou se é verdade / Tanto horror perante os céus?!... / Oh mar, por que não apagas / Com a esponja de tuas vagas / Do teu manto este borrão? / Astros! noites! tempestades! / rolai das imensidades! / varrei os mares, tufão!». Era de facto o «Navio Negreiro», do grande poeta bahiano (AGUALUSA, 2001, p. 73).

O navio negreiro é motivo de indignação para o poeta Castro Alves. A Deus e ao mar roga para que tal infortúnio tenha um fim. O negro que entoa a poesia, mesmo não refletindo criticamente as questões sociais e políticas que se explicam nos versos, reconhece uma história que se assemelha

com a própria. O escravo sente as aflições, questiona aos céus e vê no mar uma saída, mesmo que seja para a morte. Fradique chega a questioná-lo sobre quem escreve

A ligação luso-afro-brasileiro na obra de Agualusa reflete com veemência as experiências do escritor em suas incursões pelo Brasil, Angola e Portugal. Em outras obras como “Manual prático de levitação” (2005) Agualusa, além de priorizar a junção de ficção e realidade, estabelece a relação Angola-Brasil onde as histórias se desenvolvem. Do mesmo modo pode-se verificar em “A Rainha Ginga” (2014), pois o escritor mantém a estreita ligação luso-afro-brasileira. A relação de combate entre Angola e Portugal é nítida no romance. A representação do Brasil mostra-se em primeira instância pela personagem que narra a história, um padre originário de Olinda, Pernambuco. Em segunda instância, essa região do Brasil serve de espaço determinante durante os acontecimentos conflituosos da narrativa.

Em “Teoria Geral do Esquecimento” (2012), Agualusa fundamenta a narrativa utilizando um eventual acontecimento histórico que se passara durante a independência de Angola de Portugal. A tensão entre grupos anticoloniais e as forças portuguesas narrada na obra trazem à tona fatos históricos como, por exemplo, a trajetória da personagem protagonista Ludo que fora presa no apartamento durante anos em razão dos conflitos recorrentes em Luanda.

Fradique Mendes, apesar dos preconceitos que, até então carrega, tem uma impressão e um olhar mais humano quando observa de perto a forma de trabalho exercido em Luanda pelo escravocrata Arcénio de Carpo. Assim ele reflete, “Já compreendeu, querida madrinha, como fez fortuna o senhor Arcénio de Carpo? Precisamente: comprando e vendendo a triste humanidade. Ou, como ele prefere dizer, «contribuindo para o crescimento do Brasil»” (AGUALUSA, 2001, p. 13). Porém, Arcénio de Carpo, praticante do sistema escravagista, não se dispunha dos seus ideais ao proferir tal discurso: “Na forte lógica do senhor Arcénio condenar a escravatura é já dobrar a cabeça diante da arrogância inglesa. Apoiar as sociedades emancipadoras, um acto de traição” (AGUALUSA, 2001, p. 14). Por meio da narrativa de Agualusa, percebe-se um enfoque não somente ao sofrimento do homem enquanto escravo do sistema, mas também a visão ou a voz daquele que ofende e oprime.

A questão do trabalho é visto com grande preconceito e inferioridade nos discursos daqueles que não exercem nenhuma função que remete ao termo “trabalho”. No excerto seguinte, Agualusa descreve algumas dessas impressões:

Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham os, assim chamados, «pretos boçais». Trabalhar representa, portanto, para o Luandense uma actividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos. «Fulano vem de uma família

trabalhadora», ouve-se dizer às vezes em voz baixa, venenosa, à mesa sombria de um café. É uma insinuação cruel, capaz de destruir reputações, pois sugere que o visado só há pouco tempo comprou o primeiro par de sapatos e que provavelmente descende de escravos” (AGUALUSA, 2001, p. 16).

Os escravos, além de lidarem com a pressão do trabalho e a perseguição dos senhores aos quais serviam, lidavam com a rejeição e o preconceito da sociedade. Agualusa expõe essas imagens do trabalho escravo e do preconceito exacerbado para que o leitor reflita a situação do negro ontem e hoje.

Agualusa é inteligente ao escrever “Nação Crioula” ao fazer uma ponte entre Portugal, Angola e Brasil.

Tal ideia de hibridismo, em um primeiro momento, parece dialogar com a construção identitária do próprio Fradique Mendes, visto que, se pensarmos no princípio de alteridade, o personagem português teria sua identidade construída no contato com o local no qual esteve inserido e com o qual passara a interagir. Porém a construção identitária suscitada na obra é para além da figura de Fradique Mendes – com a união do português Fradique Mendes e da ex-escrava angolana Ana Olímpia, a construção da identidade híbrida pode ser ilustrada, metaforicamente, através do nascimento de uma criança (CARVALHO, 2012, p. 16-17).

Uma maneira de se pensar mais uma vez a história que os uniu, não somente pelo processo do trabalho escravo, mas pelas amizades e amores e pela curiosidade de explorar novos horizontes. Um exemplo claro do elo luso-afro-brasileiro se concretiza com o nascimento da filha de Fradique e Ana Olímpia. Da junção de um português com uma angolana nasce uma brasileira.

## FRADIQUE MENDES: UMA VOZ QUE ECOA OS CONFLITOS COLONIAIS

Agualusa toma como protagonista da sua narrativa epistolar uma personagem criada primeiramente por Eça de Queirós, Fradique Mendes, para ser a voz que narra e participa dos vários acontecimentos descritos nas epístolas enviadas à Madame de Jouarre, à Ana Olímpia e ao próprio Eça. A locomoção de Fradique decorre de Portugal à Luanda e, desta, ao Brasil. Por isso, pode-se destacar uma referência ao próprio autor Agualusa que transita por esses espaços, interligando-os.

Em uma entrevista, Agualusa justifica a escolha de Fradique Mendes para ser o autor e a voz das epístolas do “Nação Crioula”:

Eu precisava, para escrever Nação Crioula, de alguém como Fradique! Que fosse, e ele é, um europeu – com toda a carga de preconceitos que tem – e, simultaneamente, um homem aberto ao outro. Ao diferente. A verdade é que, apesar de todos os seus defeitos, Fradique Mendes é isso! O Fradique é muito mais aberto do que o Eça de Queiroz! É um tipo que se interessa por viajar, por outros horizontes – é um homem muito adiantado para o seu tempo (Cf. em LEME, 2009, [s.p.]).

A figura de Fradique Mendes é de interesse com base no que ele representa e nas ideologias que carrega. A estratégia de Agualusa corresponde a forma como o homem europeu dirige o olhar à África, não qualquer personalidade europeia, mas Fradique Mendes, uma criatura incansável e aberto ao desconhecido.

Em “Nação Crioula”, Fradique Mendes fortalece a personalidade e os ideais. A sua nacionalidade não é exclusivamente portuguesa, é afro-brasileiro, é crioulo. O reflexo das constantes lutas, quando se insere no movimento emancipador na busca pela liberdade dos escravos, o faz perceber como outro, um outro mais humano e atuante nas causas sociais. Nesta correspondência à Madame de Jouarre em Outubro de 1878, Fradique encontra-se no Engenho Cajaíba.

Quem lhe escreve esta carta não é mais o ocioso e irresponsável aventureiro que V. viu crescer, vestindo-se nos melhores alfaiates de Paris para ocultar a miserável nudez da alma, pensando com ideias emprestadas, sentindo o mundo com sentimentos alheios, e cujo único projecto de vida, simplesmente, deixar-se viver (AGUALUSA, 2001, p. 127).

Fradique pensa as suas ações durante as suas aventuras e, devido, aos acontecimentos que o fizeram tomar uma posição, chega a uma conclusão: desfizera-se do homem que apenas criticava a crise política e social do seu meio, mas agora age e interpela por uma sociedade mais digna.

Em outra importante passagem de Fradique Mendes é no navio nação crioula onde são transportados negros em exercício futuro da escravidão no Brasil. Em terras brasileiras, Fradique se vê em meio aos conflitos políticos e sociais quando se envolve na luta a favor da abolição dos escravos. Agualusa transforma esse personagem menos alheio aos problemas da sociedade como é perceptível em Eça, porém, mais atento aos problemas vividos pelo homem.

Assim, tem-se um olhar mais próximo e mais sensível ao sofrimento humano. Fradique descreve um ambiente tomado pela dor em uma estreita comparação com Angola: “Nas ruas respira-se o mesmo odor melancólico que me surpreendeu em Luanda, um entorpecimento que se transmite das pessoas para as casas, como se toda a população estivesse já morta e a cidade em ruínas” (p. 78-79). As desigualdades sociais cresciam com o comércio ilegal de escravos: “Os ricos são odiosamente ricos e ainda mais ricos e odiosos parecem ser por contraste com a extrema miséria do povo” (p.79).

Eis-me pois transformado em senhor de engenho, os quais por estes vastíssimos sertões, entre salvador e Pernambuco, exercem desde há séculos a única autoridade, tanto maior e mais temida quanto é certo que ninguém aqui conhece o Imperador D. Pedro II, nem sequer por gravura. Para a pobre escravaria os grandes latifundiários são a imagem mais próxima de Deus que conseguem conceber. Tratam-nos em conformidade, com um terror reverencial (os seus senhores chamam-lhe respeito), e uma espécie de devoção que, vindo de mais perto, não é outra coisa senão a estranha mistura entre o ódio e a impotência (AGUALUSA, 2001, p. 88).

No Recôncavo baiano, ao tornar-se senhor do engenho, Fradique repensa as injustiças sociais e segue o ideal de liberdade dos oprimidos. Seu primeiro ato se concretiza ao alforriar todos os seus escravos.

Decidi conceder carta de alforria a todos os trabalhadores do engenho, o que serviu de pretexto a uma alegre manifestação emancipadora, que trouxe a São Francisco do Conde algumas das maiores figuras do crescente movimento social contra a escravatura. Os trabalhadores optaram, na sua maioria, por permanecer ao meu serviço, pagando-lhes eu o mesmo que nas províncias do Sul se paga aos colonos europeus, e responsabilizando-me pela saúde de todos e a educação dos filhos (AGUALUSA, 2001, p. 95).

Os discursos abolicionistas são enfatizados no decorrer da narrativa. Fradique colabora com o movimento emancipador ao lutar contra a escravidão, denunciando os coronéis que mantinham a prática. Dirigiu-se ao Rio de Janeiro e, em seguida, à Europa com o intuito de apresentar denúncias contra o crime da escravização que se perpetuava nos interiores dos estados brasileiros como é descrito no trecho a seguir em uma carta destinada ao amigo Eça no ano de 1877.

Estou agora no Rio de Janeiro, e embarco segunda-feira para Lisboa, onde tenciono permanecer um mês ou dois antes de seguir para Paris e depois para Londres. Os motivos desta minha peregrinação, sendo os óbvios (tenho negócios a tratar e amigos a rever), são também outros e menos públicos: liguei-me recentemente a uma sociedade secreta, antiescravista (chamamos-lhe a Sociedade do Cupim!), e parto com o objectivo de recolher apoios para esta causa entre os governos e instituições da velha Europa. Conto consigo e com os nossos amigos, pois encontro-me na posse de alguns documentos capazes de levantar, uma vez publicados, considerável escândalo (AGUALUSA, 2001, p. 101-102).

Há uma tomada de posição, de consciência e de sensibilidade nessa atitude de Fradique Mendes. Esse momento da narrativa é marcada por tensões, uma vez que Fradique integra um movimento de abolição da escravatura. Esse engajamento o leva a ser incitado como traidor e a ser perseguido.

Em “Correspondência de Fradique Mendes” de Eça de Queirós:

Fradique nutria pelos políticos todos os horrores, os mais injustificados: horror intelectual, julgando-os incultos, broncos, inaptos absolutamente para criar ou compreender ideias; horror mundano, pressupondo-os reles, de maneiras crassas, impróprios para se misturar a natureza de gosto; horror físico, imaginando que nunca se lavavam, rarissimamente mudavam de meias, e que deles provinha esse cheiro morno e mole, que tanto surpreende e enoja em S. Bento, aos que dele não têm o hábito profissional (QUEIRÓS, 1900, p. 38).

Nessa descrição é mostrada, por intermédio de Fradique, uma ação de Eça contra os grupos políticos ausentes de reflexões críticas e de inteligência capazes de compreender a realidade de Portugal. É evidente a repulsa de descontentamento aos sujeitos considerados políticos não capazes em promover a ciência do bem comum como bem ressalta o conceito do termo. A incapacidade política e a falta de representatividade eram pontos severamente criticados por Fradique Mendes.

Na correspondência destinada “A Bento S” quando esteve em Paris em outubro, Fradique se volta a uma concepção do homem moderno fazendo uma dura crítica.

O jornal é com efeito o fole incansável que assopra a vaidade humana, lhe irrita e lhe espalha a chama. De todos os tempos é ela, a vaidade do homem! Já sobre ela gemeu o gembundo Salomão, e por ela “se perdeu Alcibiades, talvez o maior dos Gregos. Incontestavelmente, porém, meu Bento, nunca a vaidade foi, como no nosso danado século XIX, O motor ofegante do pensamento e da conduta. Nestes estados de civilização, ruidosos e ociosos, tudo deriva da vaidade, tudo tende à vaidade. E a forma nova da vaidade para o civilizado consiste em ter o seu rico nome impresso no jornal, a sua rica pessoa comentada no jornal! Vir no jornal! eis hoje a impaciente aspiração e a recompensa suprema! (QUEIRÓS, 1900, p. 103).

Fradique critica o homem moderno e as sociedades movidas pelo tormento da vaidade. Tudo é questão de imagem, de status e de superioridade. Eça de Queirós coloca uma questão para que todos possam refletir o próprio espírito e como agem e se comportam em qualquer meio e aceitar qualquer coisa para ter o nome reconhecido.

É verdade que eu parto, e para uma viagem muito longa e remota, que será como um desaparecimento. E é verdade ainda que a empreendo assim bruscamente, não por curiosidade de um espírito que já não tem curiosidades — mas para findar do modo mais condigno e mais belo uma ligação que, como a nossa, não devia nunca ser maculada por uma agonia tormentosa e lenta (Ibidem, p. 108).

Nessa carta destina “A Clara”, Fradique decide tomar mais um rumo, saindo de Paris para algum outro lugar. O espírito desse inquietante aventureiro é tomado pelo movimento, por isso a necessidade de se conhecer outras nações e refletir os ideais e a vida de outras civilizações.

A voz de Fradique Mendes alcança maiores proporções no “Nação Crioula” quanto as inquietações do negro numa sociedade caracterizada pelas injustiças sociais. Agualusa insere Fradique nesse contexto não somente para expôr críticas ao sistema, mas o desperta para a denúncia e para o enfrentamento em favor dos direitos e da liberdade negra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metaficção historiográfica composta por José Eduardo Agualusa em “Nação Crioula” é uma versão daquilo que poderia ter acontecido na história luso-afro-brasileira do século XIX. Trata-se da inserção de um novo sentido às questões sociais e políticas de uma Angola colonizada e do tráfico de escravos. Essa recontextualização permite ir além de um discurso histórico, permitindo-se pensar a realidade a partir de uma outra perspectiva.

No cenário da colonização em África, encontramos as vozes de resistência e de engajamento social que lutam em prol da liberdade e da autonomia do cidadão negro. Ana Olímpia é a

representação principal de voz presente na sociedade e de pensamento crítico-reflexivo sobre a política atuante em Angola. Seu exercício como mulher angolana compreende a posição de prestígio e de respeito no meio social, para além disso, a atuação em defesa do negro e da política de Angola.

A ligação existente entre Angola, Brasil e Portugal em “Nação Crioula” se descreve com base no sistema comercial escravagista. Os Portugueses comercializavam os negros para que estes exercessem a função do trabalho escravo no Brasil, mesmo com os discursos abolicionistas em expansão que reprimiam a exploração do homem no século XIX. Nesse sentido, é possível perceber que na ligação luso-afro-brasileira há um propósito de Agualusa em apresentar as marcas de suas experiências por esses territórios, uma vez que, nascido em Huambo (Angola), possui ascendência brasileira e portuguesa e uma trajetória literária firmada nesses três âmbitos.

Carlos Fradique Mendes é uma voz constante na narrativa epistolar que expressa todos os conflitos, perseguições e o amor à Ana Olímpia em uma passagem por África e Brasil. Como em “Correspondência de Fradique Mendes” (1900) de Eça de Queirós ele apresenta um espírito inquietante, viajante e crítico, Agualusa o toma como protagonista de “Nação Crioula” com o intuito de lhe apresentar a África e fazê-lo conhecer, refletir e denunciar as questões políticas e sociais de Angola.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARTHES, Roland. “O discurso da história”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.

BRANCO, Alberto Manuel Vara. “África: um continente em mutação a terceira vaga de transições democráticas e alguns dos impactos políticos da globalização em estados não-democráticos”. In **Millenium Spectrum**, p. 60-66, 2016.

CARVALHO, Mariana Aparecida de. **Memória, Ficção, História: um estudo de Nação Crioula**, de José Eduardo Agualusa. Dissertação de Mestrado – Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, Setembro de 2012.

CORTEZ WISSENBAACH, Maria Cristina. “As feitorias de urzela e o tráfico de escravos: Georg Tams, José ribeiro dos santos e os negócios da África centro-ocidental na década de 1840”. In **Afro-Ásia**, núm. 43, 2011, pp. 43-90.



D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1999.

FILHO, Wilson Trajano; DIAS, Juliana Braz. "O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no ordenamento da vida social". In **Anuário Antropológico/2014**, Brasília, UnB, 2015, v. 40, n. 2: 9-22.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **Literatura, História e Política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEME, Carlos Câmara. O quintal da minha casa ocupou o mundo. **Coleção Mil Folhas**. 2009. Disponível em: <[www.static.publico.clix.pt](http://www.static.publico.clix.pt)>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo como texto**: leituras da História e da Literatura. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, setembro, 2003.

QUEIRÓS, Eça. **Correspondência de Fradique Mendes**. São Paulo: Poeteiro Editor, 1900.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O oriente como invenção do ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995.

## O CONHECIMENTO ETNOBOTÂNICO APURINÃ PARA A CONSTRUÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO-PEDAGÓGICO SOBRE FLORA

Alice Silva Alves Braga<sup>1</sup>

Sidney da Silva Facundes<sup>2</sup>

**RESUMO:** A etnobotânica, segundo Ulysses Paulino de Albuquerque (1971), é o estudo da inter-relação direta entre pessoas de culturas viventes e as plantas do seu meio. Os membros da etnia indígena Apurinã – localizados no sudoeste do estado do Amazonas – desenvolveram concepções sobre a flora amazônica, aliando a ela fatores culturais e ambientais. Nossa pesquisa é voltada para a construção de um glossário sobre a flora Apurinã, e, a partir dele, um material didático-pedagógico com ilustrações botânicas, focalizando a relação entre o povo e a natureza que o cerca. Os materiais visam contribuir para o registro da língua na modalidade escrita, e são baseados em uma produção e saber coletivos; assim, serão organizados de modo que contemple as demandas do povo Apurinã. Entre as questões de ordem teórico-metodológica relevantes, destacam-se os critérios utilizados para agrupar tais elementos em diferentes categorias, suas manifestações no sistema linguístico Apurinã, como tais categorias se comparam à taxonomia científica, como esse conhecimento pode ser levado para o contexto da educação escolar indígena, e como ele pode contribuir para o fortalecimento da língua Apurinã.

**Palavras-chave:** Apurinã; Flora; Material Pedagógico.

### Considerações Iniciais

A língua Apurinã, pertencente à família linguística Aruák, é falada por um povo que se auto denomina *pupÿkarywakury*, e vive no Norte do Brasil, nos afluentes do Rio Purus, sudoeste do estado do Amazonas. De acordo com Facundes (2000), a forma singular para denominar um membro do sexo masculino seria *pupÿkary*, e para o feminino *pupÿkaru*. Assim, Apurinã seria o termo em que os falantes se identificam quando falam em português.

O Apurinã vem sendo descrito, analisado e documentado ao longo dos anos por pesquisadores da Universidade Federal do Pará. Tradicionalmente migrantes, os indígenas vivem da caça, da pesca

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal do Pará – UFPA. Campus de Belém. R. Augusto Corrêa, 1 – Guamá. Belém/ PA. [alicebraga95@gmail.com](mailto:alicebraga95@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal do Pará – UFPA. Programa de Pós-Graduação em Letras. Campus de Belém. R. Augusto Corrêa, 1 – Guamá. Belém/ PA. [sfacundes@gmail.com](mailto:sfacundes@gmail.com)

e plantações; vivem em pequenas comunidades ao longo do rio Purus, dispersos por conflitos internos. Assim, por se configurarem espacialmente espalhados, a língua naturalmente manifesta variações linguísticas nas comunidades. Facundes (2000) menciona que menos de 30% dos indígenas são fluentes no idioma, e a língua se mantém, em geral apenas entre os mais idosos. Isto foi comprovado em nossa visita (em Lábrea – AM, janeiro de 2018) a algumas comunidades em que os grupos Apurinã se localizam, nas quais o Português prevalecia em detrimento da língua por diversas questões históricas e atuais – tais como as constantes intervenções dos não-indígenas devido ao processo de urbanização, através de igrejas cristãs, escolas não-bílingues, etc. Assim, a falta de transmissão oral da língua entre gerações reflete uma situação de risco de extinção, conforme atestou Facundes já em 2000:

Except for the Tumiã and Taramirim villages (i.e. Areas 11 and 14), in all other villages children are no longer learning the Apurinã language, and the fluente speakers still alive are usually elders. (Facundes, 2000. p.4).

Em decorrência de interferências dos não-indígenas na cultura dos Apurinã, a língua ficou mais ameaçada ao adotarem outros hábitos e costumes, o que repercutiu claramente no aspecto sociolinguístico e cultural. Diante deste cenário, os Apurinã lutam para se reafirmar e mostram preocupação com estas questões, pois sabem da importância de sua identidade.

### **A etnobotânica**

A Amazônia apresenta também grande diversidade linguística e cultural. “A região concentra mais de dois terços das línguas indígenas faladas no país [...]” (MOORE, et al., 2008, p. 37). Cada etnia desenvolveu formas de subsistir, e os Apurinã são conhecidos por viverem de seus roçados e plantações. Assim, buscamos documentar concepções do etnoconhecimento Apurinã a respeito da flora amazônica, aliando fatores socioculturais, pois suas práticas permanecem vivas por meio da transmissão oral. Entre questões teóricas específicas deste trabalho está a etnobotânica. Como Ulysses Paulino de Albuquerque (1971) afirma:

é o estudo da inter-relação direta entre pessoas de culturas viventes e as plantas do seu meio, aliando fatores culturais, ambientais e as concepções desenvolvidas por essas culturas sobre as plantas e o aproveitamento que se faz delas. (Albuquerque, 1971. p.6)

Sendo assim, este estudo valoriza a estreita relação entre o ser humano e a natureza, contribuindo para o registro da língua na modalidade escrita e representando avanços nos estudos

relacionados à etnobotânica. Portanto, nosso trabalho é voltado para a construção de um glossário (que se encontra em versão preliminar) sobre a flora Apurinã, e a partir dele, um material didático-pedagógico com ilustrações botânicas, que engloba as relações culturais e ecológicas referentes a este povo.

O principal objetivo do trabalho configurou-se no registro do conhecimento etnobotânico Apurinã, com informações coletadas por nós na pesquisa de campo realizada no mês de janeiro de 2018 (Lábrea – AM); as informações foram organizadas no banco de dados da língua (programa computacional *Fieldworks Language Explorer* – FLEEx). Posteriormente, houve uma revisão destes dados e verificação de hipóteses sobre a flora local Apurinã, como os seus modos de agrupar diferentes espécies botânicas de acordo com a utilidade (ou não) de cada planta, diferindo-se da taxonomia vegetal<sup>3</sup> científica.

### **Educação escolar indígena**

Os mecanismos criados no presente trabalho contribuem significativamente para o campo da educação escolar indígena, pois valorizam o etnoconhecimento Apurinã, auxiliando didaticamente para que a educação aconteça de forma exitosa. Os dados referentes ao glossário foram coletados com especialistas locais, adultos e idosos. O conhecimento a respeito da flora se detém entre os mais velhos, e se estes mecanismos não intervirem na educação escolar, os mais jovens – que possuem uma fração limitada de saberes sobre a tradição do povo – provavelmente não terão acesso a informações sobre a sua própria cultura, idioma e natureza. Contudo, em algumas visitas às famílias Apurinã, percebemos através de seus discursos que muitos buscam valorizar a cultura, contando histórias sobre o povo, desejando ensinar o que sabem para a geração mais nova e, principalmente, procurando manter seus hábitos tradicionais de vida.

Nas comunidades, muitas escolas indígenas enfrentam dificuldades relacionadas à metodologia de ensino por reproduzirem um modelo tradicional em relação ao conteúdo didático, o que repercute diretamente na aprendizagem dos alunos, conforme explicita Barros (2018):

A educação escolar indígena Apurinã diferenciada, específica, comunitária e bilíngue ainda não é realidade. Apesar de alguns avanços, há ainda um longo processo de articulação e

---

<sup>3</sup> A taxonomia vegetal relaciona diversas plantas, observando processos evolutivos e através do parentesco entre elas.

estruturação para que o povo tenha, ao menos em princípio, uma educação escolar indígena que contemple seus anseios escolares. (Barros, 2018, p. 30).

A falta de adaptação à realidade em que os alunos estão imersos nos levou ao presente trabalho, a fim de que os materiais didático-pedagógicos auxiliem nas aulas ministradas e fortaleçam a língua Apurinã.

## Materiais e métodos

Para o estabelecimento da metodologia a ser empregada, **um banco de dados de Apurinã foi consultado para um levantamento** a respeito das famílias e espécies botânicas já registradas no programa computacional FLE<sub>x</sub> (*fieldworks language explorer*). As comunidades escolhidas para a realização deste trabalho estão localizadas próximo ao município de Lábrea – AM (Comunidades Terrinha e Nova fortaleza).

Os dados coletados em Lábrea durante o período de pesquisa de campo foram verificados com dois especialistas de plantas locais, falantes da língua Apurinã de comunidades e idades diferentes (46 e 54 anos). O material foi coletado a partir de entrevistas semiestruturadas, assim como nas comunidades Terrinha e Nova Fortaleza, com mais dois especialistas, sendo um colaborador homem (75 anos) e uma colaboradora mulher (77 anos), respectivamente – ambos falantes da língua Apurinã. Primeiramente, se faziam perguntas abertas em que o colaborador respondia livremente. Com as respostas, foi organizada uma lista com os termos da flora amazônica em Apurinã/Português, e a partir desta lista orientou-se outro método mais preciso de entrevista. As sessões de coleta de dados foram documentadas em áudios (totalizando 11 horas), imagens dos roçados das comunidades visitadas e em um caderno de campo.

## Resultados

Os materiais teóricos relacionados à etnobotânica foram importantes para o entendimento sobre as principais questões referentes à taxonomia *folk*. A base das classificações *folk* decorre do agrupamento dos organismos a partir das similaridades e diferenças morfológicas, incluindo fatores culturais e ecológicos. Assim, buscamos entender como o povo Apurinã classifica a flora conhecida por eles, especialistas locais. Um exemplo de como funciona: espécies diferentes agrupadas juntas, por compartilharem a mesma função (como servir de forragem para animais, por exemplo. Isto seria

um agrupamento por função utilitária). Assim, primeiramente, foram registrados no programa FLEx os dados e informações coletadas na pesquisa de campo, a fim de revisar todos os dados referentes à flora, inclusive os dados que já se encontravam armazenados no banco de dados da língua, corrigindo e acrescentando informações.

*Imagem 1:* recorte de tabela com dados novos e antigos coletados em diferentes comunidades durante a pesquisa de campo (AM).

Nome em Português	Abel	Km 45	Dona Conceição Terra Nova - Itaboca	Alfredo Tumiã	Norá	Santos
taboca verde	<i>sukunaky</i>			<i>kuxina</i>	<i>kuxina</i>	<i>kuxina</i>
orelha de pau	<i>katsupy</i>	<i>amyna képi</i>	<i>amyna kípita</i>	<i>katsupe</i>	<i>katsypy</i>	<i>kutsupy</i>
envireira folha lacre	<i>purymytyky</i>				<i>ãatsopa</i>	<i>iupamaty</i>
biribá	<i>biribau</i>					
abacaxi abacaxi do mato		<i>anãna</i>		<i>wuwanata</i>	<i>anãna</i>	<i>anãna</i>

Elaborado por: Bruna Lima-Padovani, Alice Braga e Sidney Facundes.

Com fins de conferir informações científicas relacionadas à flora amazônica, o próximo passo consistiu em agrupar em um único quadro as famílias e espécies botânicas encontradas nas comunidades Apurinã, para que estas informações apareçam no glossário sobre flora.

*Imagem 2:* recorte do quadro com informações científicas sobre flora Apurinã.

<b>Malvaceae</b>		
<i>Theobroma cacao</i>	Kanakamyna	Cacaueiro da várzea
<i>Ceiba fs.:sp.</i>	uwasyny	samaumeira
<b>Fabaceae</b>		
<i>Hymenaea parvifolia</i>	Āata	Jutaí
<i>Pithecolobium jupunba</i>	Utsapyry	angelim falso
<i>Dipteryx pteropus</i>	Katxikyryky	cumaru de cheiro
<i>Copaifera multijuga</i>	Kupena	copaíba
<i>Campsiandra comosa</i>	sÿpyrymaïta	acapurana
<i>Machaerium heteropterum</i>	kupatu	angelim verdadeiro
<i>Hymenaea coubaril</i>	tĩkypa	jatobá
<i>Erythrina mulungu</i>	matxiky	mulungu
<i>Lecointea amazonica</i>	iakuti	pracuúba
<b>Caricaceae</b>		
<i>Carica papaya</i>	mamuwana	mamoeiro

Elaborado por: Alice Braga.

Com a tabelas organizada, pôde-se criar fichas para cada dado relacionado à flora, com finalidade de organizar e identificar cada campo preenchido com informações: a) científicas (família botânica e a espécie das plantas); b) imagens de plantas, fotografadas nas comunidades indígenas durante a pesquisa de campo; c) nomes vernaculares na língua Apurinã/Português e d) informação enciclopédica a respeito do uso da planta. As fichas são importantes para a seleção dos dados que formam o glossário, haja vista que possibilita extrair todas as informações pertinentes coletadas durante a pesquisa de campo, conforme sugere a literatura lexicográfica:

[...] pode exigir um tipo distinto de ficha terminológica que, em linhas gerais, alimentará tipos diferentes de verbetes e de dicionários. Desse modo, não se pode imaginar que haja um modelo único de ficha que pudesse atender a todas as especificidades dos diferentes trabalhos (KRIEGER; FINATTO, 2004, p. 136 *apud* REIS, Jaqueline de Andrade. 2017, p.63).

*Imagem 3: ficha com informações sobre planta.*

Nome em Apurinã: Kinhary

Nome em Português: Buriti

Família Botânica: Arecaceae

Espécie Botânica: *Mauritia flexuosa*

Informação Enciclopédica: Parte utilizada - fruto, semente, palmito e raiz.

A larva (upu) encontrada no buriti é consumida pelo povo Apurinã. Na região do Purus, usam a tala do palmito para artesanato. Fazem também saias e acessórios usados durante as danças. O talo representa o espírito do buriti. O fruto é apreciado e consumido com farinha de mandioca.



Elaborado por: Alice Braga e Sidney Facundes.

Os dados encontram-se em processo de organização, e com as informações já registradas, pôde-se exportar o domínio semântico flora do FLEx para o programa *Lexique Pro* (visualizador e editor de léxico), que permite fazer edições e exibir dados tanto do léxico geral quanto do léxico especializado. Portanto, permite gerar o glossário preliminar em formato de documento Word. A macroestrutura<sup>4</sup> do glossário foi elaborada a fim de facilitar a consulta e leitura, organizada em ordem alfabética para guiar o público-alvo (membros da etnia Apurinã, comunidade acadêmica e afins). A microestrutura<sup>5</sup> também foi pensada para atender às demandas do público-alvo, em uma linguagem de fácil acesso, com campos precisos e compreensíveis; adotamos a seguinte microestrutura para a composição do glossário, os quais, uma vez exportados no formato de glossário assumem a forma ilustrativa na Imagem 4:

a) Entrada: é o termo que compreende o nome das plantas.

<sup>4</sup> Corresponde aos textos que explicam ao usuário a composição da obra para fins de facilitação de consulta. Serve também para organizar o macrodiscurso do repertório, por meio do qual se identifica quem elaborou, para quem e com que intenção [...] (FAULSTICH, 2010a, p. 46 *apud* REIS, Jaqueline de Andrade, 2017. p 75).

<sup>5</sup> A microestrutura do glossário representa a parte mais importante de uma obra terminográfica, pois segundo Faulstich, esta organização “corresponde ao verbete pronto” (FAULSTICH (2010a, p. 46 *apud* REIS, Jaqueline de Andrade, 2017. p 75).



- b) Categoria gramatical: é classe gramatical que o termo pertence.
- c) Nome em português: é o nome da planta traduzida para o português.
- d) Definição: descreve as características da planta.
- e) Partes da planta utilizada: partes da planta utilizadas pelos indígenas.
- f) Usos da planta: para qual finalidade a planta é utilizada.
- g) Exemplo: frases a fim de exemplificar o termo.
- h) Tradução: interpretação do exemplo para o português.
- i) Informação Enciclopédica: informações específicas a respeito do uso cultural da planta.
- k) Categoria: se refere ao domínio semântico.
- k) Nome científico: nome da planta em latim, de acordo com a família e espécie.
- l) Ilustração: imagens capturadas nos roçados das comunidades visitadas.

*Imagem 4: glossário gerado pelo programa Lexique Pro.*

A - a

<p><b>ãa-</b> <i>nm.</i> Ser vivo do reino vegetal; vegetal que não dá madeira. <i>Categoria</i> : vegetal.</p> <p><b>ãakutsa</b> <i>nm.</i> raiz. Parte inferior das plantas e árvores com que elas se fixam no solo e dele extraem água e sais minerais. <b>ãakutsa sari itixi kypatxi ãki.</b> A raiz entra para dentro da terra. <i>Categoria</i> : parte de vegetal.</p> <p><b>ãaky</b> <i>nm.</i> semente; caroço. Parte do fruto ou da flor própria para a reprodução. Grão que semeia a terra. <b>Kyky awary ithury ãaky</b> O homem tem muitas sementes. <i>Categoria</i> : parte de vegetal.</p> <p><b>ãamata</b> <i>nm.</i> envira. Nome comum de plantas da família das Anonáceas. <b>ãamata amakaxaka.</b> Tiramamos envira. <i>Categoria</i> : vegetal. <i>fs: Annonaceae.</i></p> <p><b>ãamatamyna</b> <i>nm.</i> envireira. Árvore-de-embira é o nome popular de uma árvore da família das Anonáceas, também chamada de araticu-domato. <b>ãamatamyna paitanury iwa.</b> Essa envireira é bem comprida. <i>Categoria</i> : parte de vegetal.</p> <p><b>ãamynapa</b> <i>nm.</i> uxi. Grande árvore rosácea, de folhagem densa. <i>Categoria</i> : vegetal.</p> <p><b>ãamynatãta</b> <i>nm.</i> casca de árvore. Parte superficial que envolve, reveste e protege os troncos das árvores. <b>Ywa ãamynatãta kãkyty kamari xamyna.</b> A gente faz fogo com a casca da árvore. <i>Categoria</i> : parte de vegetal.</p>	<p><b>ãaxike</b> <i>nm.</i> palha da palmeira. Folha comum, pequena e estreita; mato. <b>Nuta mynary ãaxike.</b> Eu trouxe a palha da palmeira. <i>Categoria</i> : parte de vegetal.</p> <p><b>akanhi</b> <i>Variante</i> : <b>samary. nm.</b> piquiã. fruto comestível de forma arredondado com os polos achatados, a casca de cor morrom e polpa amarela. <b>Kãkyty nhikary akanhi.</b> A gente come o piquiã. <i>Categoria</i> : fruta. <i>Caryocar brasiliense Camb.</i></p> <p><b>ãkiti waku</b> <i>nm.</i> mão de onça. Uma espécie de fruta do mato. <i>Categoria</i> : fruta, alimento.</p> <p><b>amãa</b> <i>nf.</i> inajã, anajã, najã. Palmeira grande de folhas compridas, fornece ótimo palmito. Habitat: prefere os terrenos arenosos, crescendo espontaneamente nos terrenos abandonados. Parte utilizada: as folhas. Usos: outros-cobrir casas: as folhas, porém são poucos utilizadas porque têm a inconveniência de se enrolarem com a dissecação progressiva. (JR: p.417). <b>Kãkyty tximaru amãa.</b> A gente come anajã. <i>Categoria</i> : vegetal. <i>Maximiliana martiana.</i></p> <p><b>amãaky</b> <i>nf.</i> caroço de inajã. <b>lũpityry nhikaru amãaky.</b> O quatipuru come o caroço do anajã. <i>Categoria</i> : parte de fruta.</p> <p><b>amãtuire</b> <i>n.</i> fruta. <i>Categoria</i> : fruta, alimento.</p>
--	--

Elaborado por: Alice Braga e Sidney Facundes.

Com base nos resultados referentes ao glossário, o livro de ilustrações sobre flora ainda está sendo discutido e avaliado, para que possamos futuramente realizar uma oficina de ilustração botânica voltada para os indígenas Apurinã, com a finalidade de ilustrar o livro didático com desenhos. A oficina acontecerá nas comunidades Apurinã, em uma próxima pesquisa de campo, e consistirá em:

- a) Introdução a respeito da importância da ilustração botânica para os registros do material didático da flora Apurinã, a fim de representar a relação cultural e significativa entre o povo e as plantas;
- b) Esboços preliminares com modelos naturais coletados (folhas, frutos e sementes);
- c) Organização da paleta de cores e exercícios sobre misturas e combinações de cores;
- d) Cuidados com o material (tintas e pincéis e lápis de cor aquarelável);
- e) Técnica básica com aquarela;
- f) Diferentes cores de folhas, frutos e sementes;
- g) Sombras;

h) Desenvolvimento de uma ilustração completa em aquarela formato A3 ou A4.

### Considerações Finais

O trabalho possibilitou a expansão e aprimoramento do banco de dados e documentação da língua Apurinã na modalidade escrita, além de somar para o aprofundamento nos estudos de línguas indígenas. No âmbito escolar, auxilia no fortalecimento dos conhecimentos tradicionais botânicos, pois os materiais didático-pedagógicos poderão ser utilizados nas escolas indígenas. Portanto, contribui para que as pesquisas relacionadas à flora e à preservação da cultura avancem cada vez mais, com o acesso a dados linguísticos atualizados.

### Referências

ABREU, D. B. O. OLIVEIRA FILHO, R. B. VASCONCELOS NETO, C. F. A. LUCENA, C. M.Félix, L. P.LUCENA, R. F. P. . **Classificação etnobotânica por uma comunidade rural em um brejo de altitude no nordeste do Brasil**. Biofar: Revista de Biologia e Farmácia, v.6, p. 55-, 2012

ALBUQUERQUE, Ulysses Paulino de, 1971. **Introdução à etnobotânica**. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Interciência, 2005.

BARROS. Jeanne B. **“Para a Língua Voltar”**: O Papel da Política e Cultura Linguística no Processo de Fortalecimento da Língua Apurinã (Aruák). Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará, 2018.

FACUNDES, Sidney da S. **The Apurinã (Arawak) Language of Brazil**. SUNY-Buffalo: Tese de Doutorado. 2000.

GABAS JÚNIOR, N.; GALUCIO, A. V.; MOORE, Dennis Albert. **O desafio de documentar e preservar as línguas amazônicas**. Scientific American - Amazônia (A Floresta e o Futuro), Brasil, 2008.

GRUBER, Jussara Gomes. **O livro das árvores**. Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngües, 1997.

LUCENA, R.F.P. (2009). **Avaliando a eficiência de diferentes técnicas de coleta e análise de dados para a conservação da biodiversidade a partir do conhecimento local, Nordeste do Brasil**. (Tese de Doutorado) –Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE.

REIS, Jaqueline de Andrade. **Socioterminologia de plantas medicinais em Parkatêjê**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará, 2017.

ROGERS, Chris. **Review of Fieldworks Language Explorer (FLEx) 3.0. Language Documentation & Conservation** 4., 2010. p. 78-84.

## A VIOLÊNCIA NO CONTO INFANTIL LITERÁRIO: A CHAPEUZINHO VERMELHO

Aline Aguiar (UNIR)

**RESUMO:** Esta pesquisa tem por fundamento analisar a violência inserida no conto literário “Chapeuzinho Vermelho”, pois, apesar de ser um conto voltado para o público infantil, quando analisado as primeiras versões, verifica-se que não existe a especificação destas em relação ao público-alvo, bem como cada uma das versões preponderam, de forma específica, qual será o comportamento da menina de capuz vermelho, e, mesmo aduzindo a violência que esta inserida nas versões mais antigas, não se pode deixar de relatar que cada personagem, mesmo que de forma omissa, contribuiu para a existência tênue da violência praticada ao fim do conto infantil. Para examinar a conduta dos personagens e poder extrair destes a tipificação da violência praticada, seja voluntária, seja por omissão, autores como Perrault (2011), Oliveira (1987) e Cadermatori (1995) são utilizados para nortear a investigação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chapeuzinho Vermelho; versões; violência literária.

### INTRODUÇÃO

O conto literário a Chapeuzinho Vermelho é um clássico das histórias infantis, mesmo que sua primeira coleta, extraída de contos orais nos quais os camponeses passavam de geração em geração denote variações de linguagem, expressão e mesmo conteúdo, este último, bem expressivo, pois a escrita feita e transformada não retrata qualquer fator que corrompa a imagem da pequena menina.

Passando do que fora coletado para o primeiro escritor do conto, que foi Charles de PERRUALT, não sendo o único, pois os irmãos Grimm, também escreveram versões do clássico infantil que perdura por século, temos características semelhantes entre os personagens, temos personagens que estão em uma versão e não nas demais, temos heróis em diferentes formas e gêneros.

A estória em suas mais diversas versões atende o que o público infantil deseja a fácil escrita, o fácil entendimento, a imaginação rica em detalhes, mas podemos aduzir que nelas a faixa etária pode ser maior ou até mesmo menor, mas o mais chama a atenção é que o clássico escrito no século XIX ganhou diversas roupagens e encanta até mesmo os adultos, pois são estes últimos que fomentam a mercadologia do conto infantil.

Mesmo sendo um conto infantil, em nenhuma das versões deu-se importância para os atos que os personagens cometem, quais sejam os atos tipificados legalmente, aquela que a lei denota

como violência, aqueles que são tipificados, e podem levar, se retirados do conto e trazidos ao mundo real para o que o direito denotam sanção, sendo esta de motivo torpe, contra um ser fisicamente mais frágil em relação aquele que possui voracidade.

Certo é que mesmo que a evolução social detenha em si atos de violência, aos contos deve-se dar a atenção para se extrair quais deles passam despercebidos aos nossos olhos, mas, que jamais passam ao largo dos olhos e da atenção de uma criança que houve ou lê o conto A Chapeuzinho Vermelho.

A pequena menina de capuz, capuz este que intimamente ligado ao nome do conto, a história do conto e a sua ligação com a sua ascendente em linha reta de para cima e que denota uma afeição que no texto é relatada da mesma forma que desvenda as violências cometidas no conto.

Temos então um conto cheio de detalhes, mas que também liga a sociedade do século XIX a sociedade do século XXI, quando narrados desentranhados os fatos de violência que alguns personagens cometem durante a história.

## 1. A HISTÓRIA

No contexto escrito, tem-se que Chapeuzinho Vermelho ou Capuchinho Vermelho, é uma famosa estória infantil, um conto de fadas de origem europeia do século XIV, no qual tornou-se um clássico. Uma estória inócua, onde o que reina é o encantamento, pois a menina de capuz vermelho, é descrita docemente, como alguém que era amada por todos, e principalmente por sua avó, que foi quem lhe dera o chapéu vermelho.

Antes de adentrarmos no contexto dado pelo conto, tem-se os elementos externos destes, no qual devem ser levados a conhecimento, vez, ser a princípio uma literatura que não se destinava a um público específico, e disto partimos que literatura por si só não estava destinada a um público específico, no entanto, quando colocamos a literatura no aspecto adjetivo, ela objetivará um determinado interesse.

Certo é, que, o que levou a confecção de uma outra linguagem, não foi a dualidade de se querer letrar o público infantil, mas o sistema capitalista de venda de livros, pois conforme foi crescendo o movimento educacional voltado para o público infantil, o mercado passou a ter que realizar as demandas deste público-alvo, tendo de início a adaptação de estórias já existentes como a da Capuchinho Vermelho.

Sobre a questão da linguagem na escrita para o público infantil, tem-se:

Até o século XVII, as crianças conviviam igualmente com os adultos, não havia um mundo infantil, diferente e separado, ou uma visão especial da infância. Não se escrevia, portanto, para as crianças. (SILVA, 2009, p. 135)

No mesmo diapasão da confecção dos livros infantis, sobre a questão mercadológica temos:

O que pode ser observado é que as obras e os livros infantojuvenis são feitos a partir das medidas do mercado, produzidos para um consumidor médio. São utilizados moldes e fórmulas prontas, sem diferenciações. (SILVA, 2009, p. 139) (grifo)

Essa forma de escrita para um público-alvo, apesar de ser o livro escrito e também comprado por um adulto, o fato é que esse adulto deve respeitar a configuração basilar da construção do infante, dando a este o conceito e a emancipação de sua posição em relação ao adulto através do conhecimento dado pela literatura, que apesar de ser amplo, em diversos momentos calou-se perante algumas discussões.

Por ser um conto clássico, em *Chapeuzinho Vermelho* percebe-se o tom sutil nas falas, vejamos:

Venha, Chapeuzinho vermelho, aqui tem um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho. Leve-os para a sua avó, pois ela está doente e fraca e isto irá fazer bem para ela. Vá antes que fique muito quente, e quando você estiver indo, caminhe suave e gentilmente e não saia do caminho ou você poderá cair e quebrar a garrafa, e então sua avó não receberá nada. E quando entrar no quarto dela, não se esqueça de dizer Bom dia e não fique espionando por todos os cantos antes de fazer o que pedi. (TATAR, 2002, p. 36)

Neste recorte do livro de Maria Tatar, da Versão de Charles de Perrault, temos o tom sutil, velado da fala da mãe da *Chapeuzinho*, que traz inclusive a gentileza na descrição “aqui estão alguns bolinhos”, silenciando assim qualquer tipo de conflito existente, ou mesmo de difícil solução, conotando a ingenuidade, um discurso que não abre margem para interrogações, um discurso homogêneo e ingênuo.

Esta forma de escrita é a destinada ao público infantil<sup>1</sup>, que apesar de naturalmente ingênuo, trará os seus próprios conflitos, sua própria interação com o conto, alinhando o conto com sua fase psíquica e sua interação com o público adulto, conquanto a isto, vamos às versões de Charles de Perrault e Jacob e Wilhelm Grimm, conhecidos como irmão Grimm, que retratam em três versões a estória da pequena menina.

---

<sup>1</sup> A primeira coletânea de contos infantis surgiu no século XVII, na França, organizada pelo poeta e advogado Charles Perrault. As histórias recolhidas por Perrault tinham origem na tradição oral e até então não haviam sido documentadas. Oito histórias foram contempladas, *A Bela Adormecida no Bosque*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *Cinderela* ou *A Gata Borralheira*; *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*. Sendo assim, a Literatura Infantil como gênero literário nasceu com Charles Perrault, mas só seria amplamente difundida posteriormente, no século XVIII, a partir das pesquisas linguísticas realizadas na Alemanha pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm).

## 1.1 A História Contada por Charles de Perrault: *Le Petit Chaperon Rouge*

Charles de Perrault, no século de XIX, coleta contos populares e inicia a literatura infantil. A escrita do autor vincula-se a preceitos básicos do mundo infantil, além de ter este coletado os textos mais célebres da literatura francesa, aqueles aos quais a crítica menos teceu comentários, analisar os contos selecionados pelo autor é possuir a visão de que estes podem enveredar-se pelo campo sociológico ou da psicanálise.

A anotação sobre a psicologia e sociologia do conto Literário é analisada Maria Rita Kehl, em seu texto *A Psicanálise e o Domínio das Paixões*, nele ela retrata o que seria a história no viés psicológico denotando que:

Essa história não tem uma função moralizante (a curiosidade castigada, da menina que escolheu o caminho “mais perigoso” ...). Não tem uma função apaziguadora (a criança se defrontando com suas fantasias perversas e aprendendo a dominá-las, como quer Bettelheim). É uma história de pura crueldade. Parece uma tentativa de fornecer um continente para algumas paixões ameaçadoras — a crueldade, a violência, a fome (que não é uma paixão, mas pode mobilizar paixões intensas), a sexualidade incestuosa (o que é que este lobo/avó representa?) etc. De alguma forma, trata-se de uma lenda civilizadora, pois as civilizações são construídas sobre a matéria bruta das paixões; são tentativas de se estabelecer os domínios, de se dar forma às paixões.<sup>2</sup>(KEHL, 1987, p. 2)

O viés sociológico está em aduzir que essa lenda é civilizadora, ou seja, precisa-se de crueldade para tornar o social sociável, defronte a isto partimos então, para a primeira forma catalogada por Charles de Perrault.

Vale aduzir, que o período histórico da França no século XIX é dotado do fim da Era Napoleônica, a supremacia dos Regimes Absolutistas com a imposição do retorno da Dinastia de Bourbon, no reinado de Luís XVIII (1814-1824), e o burguês Charles de Perrault, ao produzir os contos não muito aceito pelo povo<sup>3</sup>, pois, estes de início possuem condições precárias, mas que acendem no final, ou seja, a pobre criatura torna-se triunfante.

<sup>2</sup> Site: <https://artepensamento.com.br/item/a-psicanalise-e-o-dominio-das-paixoes/>, escrito por KEHL, Maria Rita, visitado em 27 de março de 2019, às 14h56.

<sup>3</sup> Neste trecho o povo citado é a parte burguesa da França, pois os contos extraídos eram dos camponeses.

Charles de Perrault é um adaptador, que parte de algo popular, cresce a história no sentido de enriquecê-la em detalhes, e deixa-a no gosto do público ao qual deseja atingir<sup>4</sup>, naquele período a burguesia, neste tear, podemos expressar que os contos são eficazes justamente pela razão contrária do qual a burguesia fora conquistada, ele leva a criança a pensar em suas turbulências emocionais.

Diferente do que hoje se tem em relação à formação da criança, naquele período a criança era considerada um adulto de baixa estatura, um adulto em potencial, no qual a literatura passou a ser uma fonte de maturação deste pequeno adulto, e somente com o tempo passa a ser didática a forma de não comparar a ingenuidade da criança com a ingenuidade popular.

Em *Chapeuzinho Vermelho* de Charles de Perrault, adaptada para o público infantil, advindo posteriormente a versão dos irmãos Grimm, anteriormente contada por camponeses da França, Alemanha e Itália, mas com a versão impressa mais antiga, tem-se uma menina de boa aparência e bem-educada, que recebe instruções de sua doce e gentil mãe, para levar bolinhos e vinho a sua avó, mas que é enganada pelo Lobo.

Na aldeia, o Lobo engana a menina, devora a sua avó e, nesta estória, não temos um final feliz. Destaca-se que essa versão sem um lindo final, fora escrita para a corte do rei Louis XIV, no final do século XVII, essa versão tinha como intenção colocar bons modos nas jovens que se divertiam nas festas do rei, vejamos:

A partir desta história se aprende que as crianças, especialmente moças jovens, bonitas, corteses e bem-educadas, não se enganem em ouvir estranhos, E não é uma coisa inédita se o Lobo, desta forma, (arranjar) o seu jantar. Eu chamo Lobo, para todos os lobos que não são do mesmo tipo (do lobo da história), há um tipo com uma disposição receptiva – sem rosnado, sem ódio, sem raiva, mas dócil, prestativo e gentil, seguindo as empregadas jovens nas ruas, até mesmo em suas casas. Ai de quem não sabe que esses lobos gentis são de todas as criaturas como as mais perigosas! (PERRAULT, 2011, p. 1)

Nesta versão, a psicanálise da estória é voltada para as ações do Lobo, que é antropomórfico, e possui a características quando comparadas com humanos de um homem amante, sedutor, um predador sexual, avilto por mulheres, não importando a sua faixa etária.

## **1.2 A História Contada por Jacob Grimm e Wilhelm Grim (Irmãos Grimm)**

---

<sup>4</sup>Em 1697, com quase setenta anos, Charles Perrault passou a registrar as histórias, ou contos, recitados entre as damas nos salões parisienses. Ao dar um acabamento literário a esse tipo de história, estava criando um novo gênero da literatura “o conto de fadas”. O livro, publicado no dia 11 de janeiro de 1697, ficou conhecido como “Contos da Mãe Gansa” e reunia diversas histórias, entre elas, “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “O Gato de Botas”, “Cinderela”, “Barba Azul”, “As Fadas” e “O Pequeno Polegar”. Site: [https://www.ebiografia.com/charles\\_perrault/](https://www.ebiografia.com/charles_perrault/). Escrito por Dilva Frazão, visitado em 19/12/2018, às 14h00.



As estórias reproduzidas pelos irmãos Grimm, foram escritas no século 19, estes ouviram duas versões, a primeira de Jeanette Hassenpflug, entre os anos 1791 e 1860, e a segunda Marie Hassenpflug, entre os anos de 1788 e 1856, sendo que a primeira versão que possui o título de *Rotkäppchen*, publicada na edição de contos infantis domésticos, com o nome de *Kinder-und Hausmärchen*.

A primeira versão contada pelos irmãos Grimm é praticamente uma reprodução do conto contado e escrito por Perrault, no entanto, quando lemos a primeira versão do conto de Chapeuzinho Vermelho, temos um herói ao fim, o caçador, que abre a barriga do Lobo e retira de lá a pequena menina e sua avó quase sem fôlego, em um ato que parece ser desesperado a menina coloca pedras na barriga do Lobo.

A segunda versão contada pelos irmãos, da qual eles ouviram de Marie Hassenpflug, é quase um complemento da primeira versão, só que nesta versão o final retrata a coragem de uma senhora doente e de uma menina pequena, que prendem o Lobo, levando-se em conta a logicidade de ter tido o primeiro susto de serem devoradas pelo Lobo.

Vale dizer, que nesta versão a menina não deixou o caminho quando Lobo a indagou, que a avó trancou a porta, que pediu para a menina colocar uma água no fogo, que ao sentir o cheiro que saía da chaminé o Lobo sentiu-se atraído e adentrando-a e deparando-se com a panela de água fervendo. Ocorre, que esta não é a versão final dos irmãos Grimm, pois eles a revisam até chegarem à versão publicada em 1857.

## 2. PERSONAGENS

### 2.1 Perfil dos personagens

Chapeuzinho Vermelho, antes mesmo da versão de Charles de Perrault, Maria Tatar retrata que popularmente Chapéuzinho era tida como heroína, pois podia esvair-se do perigoso Lobo sem a ajuda de qualquer outra pessoa, e destes contos populares extraiu-se até uma versão em que a Chapeuzinho fez *striptease* perante o Lobo, demonstrando ser uma hábil trapaceira.

Tanto Charles de Perrault quanto os irmãos Grimm, deixam de relatar qualquer grau grotesco e obsceno, pois nas versões orais achou-se até estórias em que a menina comia partes do Lobo com o Vinho que deveria ser entregue a sua avó.

Na relação estórica do conto, temos em todas as versões, como personagens fixos a Chapeuzinho, com o perfil descrito acima, a sua genitora, a avó e o Lobo, dos quais antes de avistar-se os seus comportamentos nas versões de Charles de Perrault e dos Irmãos Grimm, vamos passear nas linhas gerais do que estes aduzem sobre os personagens.

A mãe de Chapeuzinho, é descrita como uma mulher cuidadosa, que com palavras doces aduz que a pequena criança deve ir deixar uma cestinha a sua avó, relatando fatos sobre o estado de saúde da avó, instruindo-a a ir antes que “sol fique quente demais” (TATAR, 2002), bem como a olhar para frente e a não se deixar desviar do caminho, por causa do que estava levando a casa de sua avó, fica claro também a educação desta quando fala a menina que ao entrar deve ela dizer bom dia a sua avó e não ficar bisbilhotando o lá que havia.

A avó de Chapeuzinho Vermelho, uma senhora, que no início de ambos os contos está adoentada, é descrita de forma diferente em cada um dos contos analisados, pois nele ela pode simplesmente ser a senhora que está sendo enganada pelo Lobo, como também pode ser a heroína junto com a neta, ganhando qualidades que não foram repetidas nos contos.

O Lobo que de início é chamado de compadre, tem com qualidade a sagacidade, e ganha em cada uma das versões adição as qualidades relacionadas a esperteza, mas em nenhuma delas a sua situação/condição não fogem muito ao instinto de um animal personificado.

## **2.2 Personagens de Perrault**

Em Charles de Perrault temos os seguintes personagens:

Chapeuzinho Vermelho – menina, de boa conduta, adorada por todos, que obedece os preceitos familiares, e isto fica claro quando não retruca o porquê de sua mãe enviá-la sozinha para casa de sua avó, que ao sair de casa em seu caminho, caça borboletas, apanha castanhas, colhe flores, e por ser ingênua cai nas mãos do selvagem Lobo, não existindo nenhum vestígio da trapaceira Chapeuzinho dos contos orais.

Em Perrault, A Chapeuzinho Vermelho era amada por avô, que inclusive fora quem lhe deu o chapéu vermelho, a qual a pequena menina estava a usá-lo constantemente, até mesmo quando fora a levar-lhe bôla e um potinho de manteiga, por ser obediente, parte de imediato para a casa de sua avó, como sua mãe lhe mandará, atravessando o bosque, ao qual encontra o Lobo, e depois de conversar com este vai pelo caminho mais longe.

Chegando à casa da avó, bate a porta e educadamente pergunta quem estava naquele lugar.

A ingenuidade da pequena a faz cair na armadilha do Lobo, apesar de ter medo ao escutar a grossa voz, achou que avô estava constipada, porquanto a isto, responde quem era e o que estava a trazer, por sob os mandos de sua mãe.

A mãe de Chapeuzinho em Charles de Perrault se mostra ser cozinheira - “Um dia a mãe, tendo cozido pães e feito bôlas”<sup>5</sup>, e figura-se de terna educação. A avó de Capuchinho Vermelho, é retratada como uma senhora de tenra idade, que está adoentada, por isso sua filha, envia a pequenina com agrados a senhora, que morava em uma outra aldeia, e ao ouvir uma voz em sua porta a senhora ingenuamente caí no disfarce vocal do Lobo, aduzindo a este que pode entrar, neste tear, a falta de sagacidade da senhora a faz perder a vida, ou seja, o perigo não é por ela percebido e sua vida é ceifada.

O Lobo, aparentemente inocente, que fora inclusive chamado de compadre<sup>6</sup>, é descrito posteriormente pelo autor como criatura animalesca, pois passa então a retratar o lado próprio do animal, aduzindo que este queria devorar a menina, e que com a sua fala demonstra a sua sagacidade, perguntando para que lugar estava indo a menina, que inocentemente responde-o, certo é que o Lobo arranca o que acha necessário da menina, induzindo-a a competir com ele para ver quem chegaria primeiro.

A sagacidade do Lobo e sua velocidade o fazem chegar primeiro na casa da avó, e parte-se então para o diálogo no qual finge ser a pequena neta, e, após as instruções de como abrir a porta o Lobo, devora a senhora e usando de sua inteligência disfarça a voz e engana a pequena menina, perspicazmente instrui a menina a abrir a porta, enquanto se escondia por sobre a colcha da senhora devorada, e após ludibriar a pobre menina a devora.

Lenhadores, neste tear, exercem o papel de proteção, pois o Lobo tinha vontade comê-la, mas a presença dos lenhadores inibia a vontade deste.

---

<sup>5</sup>Produção Literária de FGV, site: [http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/CV\\_Perrault.pdf](http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/CV_Perrault.pdf), visitado em 13 de dezembro de 2018.

<sup>6</sup> Segundo a definição do dicionário Priberam é: substantivo masculino 1. Diz-se tanto do padrinho em relação aos pais do afilhado como do pai deste em relação aos seus padrinhos. 2. Pai do genro ou da nora, em relação aos pais deste. = CONSOGRO. 3. [Figurado] Amigo íntimo. 4. Indivíduo que ajuda um prestidigitador a iludir os espectadores. 5. Cada uma das pessoas que entram num conluio. Adjetivo. 6.[Brasil: Sul] presumido, jactancioso. "**compadre**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/compadre> [consultado em 19-12-2018]. No texto a palavra *compadre* é empregada no sentido de amigo íntimo, pois a conversa do Lobo com a Chapeuzinho denota o tamanho da intimidade que este possui em relação a menina.

### 2.2.1 Fatores do Texto de Perrault

A bondosa menina ao se dirigir a casa de sua ancestral, deveria passar por um bosque, no qual existia um Lobo, na temática do bosque, o lugar era aparentemente desconhecido, vale salientar, que a influência do desconhecido é torrencial, pois traz fatores de perigo e elementos externos próprios do lugar, quando retratamos os fatores de perigos, podemos relatar os animais rasteiros e peçonhentos, além de plantas que queimam a pele.

Fator de perigo também, ocorre quando a senhora ao invés de ir até a porta ver quem estava a batê-la simplesmente aduziu qual era a forma de abri-la, por certo pensando que a pessoa que adentraria seria a sua neta, e ao final era o seu algoz.

Outro ponto a ser analisado por conta da atitude do Lobo em detrimento a comer à senhora, era que estava ele passando por privação, pois este não comia há três dias – quando um ser humano passa pela privação de não poder comer o seu organismo entra em colapso, ficando angustiado por não poder se alto promover, já o animal vai atrás de algo que lhe sirva de caça, mesmo estando fraco – e via naquele momento o fator preponderante que o tiraria da fome.

Por fim, na estória de Charles de Perrault, o autor retrata que ao escutar pessoas estranhas, mulheres em qualquer idade podem se dar muito mal, todavia, o que nos mostra a estória é a torrencial violência incutida no ato de comer.

### 2.3 Personagens do Grimm

Nos Irmãos Grimm, temos os seguintes personagens:

A mãe da Chapeuzinha, no início do conto é a pessoa que instrui a menina a praticar um ato, ou seja, ela exerce a gentileza e amabilidade em relação a sua mãe através de sua filha, isto é palpável quando envia a menina para entregar à senhora “bolinhos e uma garrafa de vinho”, pois a vovozinha estava doente, neste texto a amável mãe da Chapeuzinho aduz que sua mãe está fraca, colocando a palavra no diminutivo “fraquinha”.

A bondosa mãe, pois no texto dos irmãos Grimm a mãe é amável, esperançosa – “estas coisas vão revigorá-la” –, e instrutora – “não se desvie do caminho”. O ponto alto de amabilidade da genitora de Chapeuzinho está em querer que a menina demonstre a sua genitora uma exemplar educação - “E quando entrar, não se esqueça de dizer bom dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa.”. (TATAR, 2002, p 36)

Chapeuzinho, a menina educada que retrata fazer o que a mãe está mandando, ao chegar na floresta já esbanja a educação ao chamar o Lobo de “senhor”, demonstra também ingenuidade, pois aduz qual será o seu destino final e o que leva, fala ao Lobo que ajudou a mãe com as coisas que está a levar para sua avó, enquanto caminha ao lado do Lobo demonstra também apreensão, mas sua bondade a faz achá-lo cuidadoso, essas são versões de Jessie, Margaret e Warwick ao descreverem a Chapeuzinho.

Na segunda versão dos irmãos Grimm, a Chapeuzinho é apenas a menina que realiza os mandos de sua avó.

O Lobo a princípio educado e conversador, além de sagaz por achar que a pequena menina daria “um petisco e tanto!”, é também encantador, astuto e ao fim mal. Na segunda versão o Lobo já mostra um olhar mau e intencional em relação a menina desde o primeiro momento que vê na floresta, nesta versão o Lobo não é estratégico e é pouco inteligente.

A avó é pessoa idosa e que foi facilmente enganada, e também forte no sentido de pessoa, quando coloca as pedras na barriga do Lobo. Na segunda versão a avó é perspicaz e corajosa.

O caçador a ermo aparentemente, incomodado com o ronco da velha, encontra seu rival, torna-se herói.

## **2.4 Fatores dos Textos dos Irmãos Grimm**

Nos textos dos irmãos em um primeiro momento a descrição da Chapeuzinho Vermelho, como sendo “uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam”, retratando o que se espera no texto, o que se espera dos personagens e a primeira afeição descrita é entre a pequena menina e a sua avó: “quem mais a amava era sua avó”, o amor da avó é retratado no presente dado por ela, o capuz vermelho, a retribuição do amor da avó era a utilização do presente.

Deveria a menina utilizar o capuz o tempo todo, ou seja, agora o presente da avó faria parte do uso comum da menina, e isto foi exatamente o originou o nome Chapeuzinho Vermelho, assim, percebemos que no conto dos irmãos Grimm a percepção de ajudar a entender o que a estória conta a torna totalmente compreensível, com um início sem subterfúgios, escrita a origem daquela que é o tema central.

A saída para casa da avó é delimitada em mais ou menos um certo tempo, e o fator distração e esquecimento enriquecem a ação do astuto Lobo, vale salientar, que a menina “pressentiu” que existia algo de errado, e diferente do que costumava sentir ao entrar na casa da avó, naquele momento

sentiu aflição.

Na segunda tradução a estória por parecer uma continuação da primeira estória dos irmãos Grimm, retrata já de início o encontro da menina com o Lobo, quando esta estava a ir à casa de sua avó, e este não chega com nas versões anteriores antes da Chapeuzinho na casa da avó, ele chega quando ambas já estão lá.

### 2.5 Aspectos dos Textos

No texto de Perrault, a Chapeuzinho passa pela Floresta até chegar à casa da avó, no primeiro texto dos irmãos Grimm a avó mora no meio do mato, sendo que a caminhada da Chapeuzinho é delimitada em mais ou menos uma hora, e nos irmãos Grimm ela adentra a floresta e topa com o Lobo, e é revelado o que este está a pensar, diferente de Perrault que este somente vai em desabalada carreira, deixando leitor a imaginar o que passava na mente do Lobo.

Em Perrault, o Lobo travestido de avó aduz como a menina entrará na casa da avó, em Grimm o Lobo deixa a porta aberta, e na segunda versão o Lobo ao menos conseguiu entrar na casa, a menina apenas faz o que sua avó manda, e, a avó é a heroína, pois conseguiu fazer com o que feroz Lobo não as atinja.

## 3. A VIOLÊNCIA CONTIDA NA HISTÓRIA

O que é violência?

Antes de adentrarmos a violência que é retrata no conto literário, vamos visualizar o conceito de violência conforme o dicionário de significados:

Violência significa utilizar a agressividade intencionalmente, ou seja, empregar a força física e intimidação moral para ameaçar ou cometer algum ato violento que pode acabar resultando em acidente, morte ou trauma psicológico.

Essa palavra origina-se do Latim “violentia”, o que quer dizer agir com veemência e impetuosidade ou “violentus”, aquele que age pela força. Violência também está relacionada à outra palavra do Latim, “Violare” que significa desonrar, ultrajar ou tratar algo ou alguém com brutalidade.<sup>7</sup>

O professor Jayme Paviani delimita violência como sendo:

O conceito de violência é ambíguo, complexo, implica vários elementos e posições teóricas e variadas maneiras de solução ou eliminação. As formas de violência são tão numerosas, que é difícil elencá-las de modo satisfatório. Diversos profissionais, especialmente na mídia, manifestam-se sobre ela, oferecem alternativas de solução; todavia, a violência surge na sociedade sempre de modo novo e ninguém consegue evitá-la por completo. Nesse panorama,

---

<sup>7</sup><https://www.significados.com.br/violencia/>, visitado em 19 de dezembro de 2018.

cabe à filosofia, de modo especial à ética, refletir sobre suas origens, a natureza e as consequências morais e materiais. (PAVIANI, 2016, p.8)

Segundo o professor as formas de violência são tão numerosas que não podem ser elencadas de uma forma geral, e que está também está relacionado ao fator social, e que filosoficamente deve ser estudada, mas delimita-as em dois grupos:

A violência pode ser natural ou artificial. No primeiro caso, ninguém está livre da violência, ela é própria de todos os seres humanos. No segundo caso, a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros. (PAVIANI, 2016, p.8)

A violência natural e a violência artificial, no primeiro caso ela é empregada em relação a violência contida em cada um de nós, já no segundo aspecto o caracterizador é o emprego da força física, e para a Organização Mundial de Saúde violência é:

"o uso intencional de força física ou poder, ameaçados ou reais, contra si mesmo, contra outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que resultem ou tenham grande probabilidade de resultar em ferimento, morte, dano psicológico, mal-desenvolvimento ou privação ", embora o grupo reconheça que a inclusão de "uso do poder" em sua definição expande a compreensão convencional da palavra. (OMS, 2002)

No entanto, o conceito e as formas de violência foram mudando conforme a sociedade foi evoluindo, ou seja, o tempo, o espaço, os padrões culturais, no período em que foram escritas as versões de Chapeuzinho Vermelho, os fatores de caracterização de violência estavam ligados a ao uso e aos costumes, assim quase todas as formas de violência eram caracterizadas como chocantes a sociedade, que mantinha um padrão incólume.

### **3.1 As Espécies de Violência**

No conto literário temos diversas formas de violência, na primeira versão, que fora feita demonstra que as moças não deveriam cair na conversa de rapazes mal intencionados temos o Lobo que comete um assassinato, que neste caso é um homicídio, seguido de antropofagia, vale salientar, que o termo final “a comeu” também pode caracterizar estupro, assim na primeira versão, a violência física, é cometida em quatro momentos.

Na temática o fator assassinato está ligado à frase “Ele atirou-se à velhinha e comeu-a em menos de nada”, pois a selvageria do Lobo e a força empregada caracterizam o assassinato. Sendo que assassinato é conceituado como sendo:

cometer o crime por motivo torpe;  
cometer o crime por motivo fútil, que caracteriza-se pelo homicídio como resposta a uma

situação desproporcionalmente pequena.<sup>8</sup>(DICIONÁRIO INFORMAL, 2019)

O motivo torpe no assassinato da pobre senhora, é caracterizado pelo simples fato do Lobo estar descrito na sentença: “Ao passar num bosque encontrou o compadre Lobo, que tinha muita vontade de comê-la”, ou seja, a vontade do Lobo em relação a Chapeuzinho Vermelho, o fizera assassinar a vovozinha, um homicídio oriundo de um fator desproporcional do querer do Lobo em relação a Chapeuzinho, de comê-la, seja no sentido literal, seja na situação de estupro.

Ao comer a pobre senhora a violência cometida pelo Lobo é a antropofagia, que quer dizer:

Antropofagia é a **ação de comer carne humana**

[...] A antropofagia é o ato de um antropófago, aquele que come carne humana. [...] Os animais que comem carne humana são considerados antropófagos.<sup>9</sup>(SIGNIFICADOS, 2019)

Ao comer a pobre senhora o Lobo cometeu a antropofagia, o mesmo podemos aduzir em relação a comer a Chapeuzinho, no entanto, podemos ligar isto ao fator estupro, pelos seguintes motivos:

Minha avó, que braços grandes você tem!  
 É para abraçar você melhor, minha neta.  
 Minha avó, que pernas grandes você tem!  
 É para correr melhor, minha filha.  
 Minha avó, que orelhas grandes você tem!  
 É para escutar melhor, minha filha.  
 Minha avó, que olhos grandes você tem!  
 É para enxergar você melhor, minha filha!  
 Minha avó, que dentes grandes você tem!  
 É para comer você!

E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (PERRAULT, 2013, P.390)

Dentro de tais palavras, temos o Lobo brutalmente comendo a Chapeuzinho em um ato de jogar-se em cima desta para que não tivesse nenhuma forma de defender-se, cometendo a violência do estupro, uma vez que não teria como livrar-se do pesado corpo, sobre o seu, da mesma forma mostra, por ser ela uma menina de pouca idade, e, ao aduzir o Lobo sobre abraçá-la melhor, enxergá-la melhor, que o Lobo é pedófilo, aliciando a sua vítima.

Mesmo sendo um conto infantil com palavras de fácil assimilação, voltado para um público que imagina detalhadamente e assimila a história de forma completa, com personagens que possuem características doces, dóceis, ingênuas, de fácil caracterização, também carrega a violência incutida em hábeis palavras, tornando o campo do conto vasto e visível em relação a elencar a violência.

<sup>8</sup><https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/homic%C3%Adio/assassinato/>,

<sup>9</sup><https://www.significados.com.br/antropofagia/>



Mesmo que a violência seja dita de forma menos drástica, ela continua a ser violência, ela continua a produzir vítimas, mas também constrói a sociedade e a torna sociável como dizem os sociólogos citados o texto, pois a visão da violência é algo retrato para que não se possa passar por ela novamente, desta maneira o social sociável estará quando lembrar que a violência destrói, mas ali naquele momento nascerá o direito de punir.

## CONCLUSÃO

Apesar de ser uma leitura para o público infantil, nenhum dos seus elementos pode passar ao largo da visão do homem médio, que detém no conhecimento de uma sociedade evoluída, que foi construída através de elementos dos séculos que se passaram, mesmo que os usos e os costumes de cada período modifique o modo de pensar, modifique o modo de definir as coisas o conto sempre será um clássico e violência sempre será violência.

Ser um clássico é o título da obra que primeiro foi escrita no século XIX, mas que vem sendo reproduzido oralmente muito antes desta escrita, e para se concluir que existiu a violência, analisou-se cada um dos atos adstritos aos personagens, percebendo o perfil retratado de forma clara, bem como os atos de violência que comentem em cada uma das três versões analisadas.

Cada um dos personagens pode ser elencado de uma forma no direito brasileiro, sendo estes tipificados pelos crimes que cometeram, e que chagamos a conclusão de serem crimes, por termos analisados cada uma das violências cometidas, conceituando os atos, retratando os fatos através das falas, demonstrando que estes estão descritos lá, mesmo que de forma velada, mesmo não sendo tão explícito.

Os atos de violência ficam claros, e podemos inclusive numerá-los, por isso a análise culminou com a verificação dos atos tipificados como violência, através do sentido quase sempre literal das falas, exceto quando se fala que o Lobo comeu a Chapeuzinho, pois a violência tanto pode ser descrita como antropofagia como também como estupro, por ter Lobo jogado o seu corpo e cima do corpo da menina, sendo desproporcional o físico do Lobo e o da menina.

Assim, temos a violência no clássico conto infantil A Chapeuzinho Vermelho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADEMARTORI, Lígia. *O QUE É LITERATURA INFANTIL*, Editora Brasiliense, ed. 6, p. 89, 1995.

OLIVEIRA, Lólio Lourenço de. *A desistória de chapeuzinho vermelho*, . Editora Contexto, p. 79, 1987.

História Total - Estude e Aprenda História. *A França do século XIX*. Disponível em:<<http://historiabruno.blogspot.com/2015/09/a-franca-do-seculo-xix.html>>. Acessado em 03 de janeiro de 2019.

Conceitos e formas de violência [recurso eletrônico]: / org. Maura Regina Modena. – Caxias do Sul, RS: Educus, 2016. Dados eletrônicos (1 arquivo)

Wikipédia - a enciclopédia livre. *Chapeuzinho Vermelho*. Disponível em:<[https://pt.wikisource.org/wiki/Chapeuzinho\\_vermelho](https://pt.wikisource.org/wiki/Chapeuzinho_vermelho)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

QDivertido.com.br. *Chapeuzinho Vermelho*. Disponível em:<<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=1>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

ARTEPENSAMENTO - ensaios filosóficos e políticos. *A psicanálise e o domínio das paixões*. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/a-psicanalise-e-o-dominio-das-paixoes/>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

Biografia - eBiografia.com. Charles Perrault - escritor francês. Disponível em:<[https://www.ebiografia.com/charles\\_perrault/](https://www.ebiografia.com/charles_perrault/)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

Brasil Escola - o maior porta de educação do Brasil. *História dos contos de fadas*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/historia-dos-contos-fadas.htm>>. Acesso em 27 de março de 2019.

Wikipédia - a enciclopédia livre. *Capuccino Vermelho*. Disponível em:<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Capuchinho\\_Vermelho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Capuchinho_Vermelho)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2011/historia/4dalvo\\_rai\\_mundo\\_artigo2.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/historia/4dalvo_rai_mundo_artigo2.pdf).

## AS PRETENSÕES TRADUTÓRIAS DE FRANCISCO DE ORELLANA EM *EL PAÍS DE LA CANELA* (2008), DE WILLIAM OSPINA

Allan Adrian Silva Gomes (UNIR/PIBIC)

Gracielle Marques (UNIR/PIBIC)

Este trabalho é parte de uma pesquisa em desenvolvimento na modalidade de iniciação científica voluntária do PIBIC e pretende abranger apontamentos introdutórios acerca de questões relacionadas à tarefa de tradução/interpretação (inter) cultural retratada no romance *El País de la Canela*, publicado em 2008, pelo escritor colombiano William Ospina. Ganhador do *Prémio Rómulo Gallegos* (2009) esse romance compõe uma trilogia que narra as descomunais expedições pelo espaço amazônico, durante o século XVI, em busca das riquezas do fabuloso país de Omagua, o reino das amazonas, onde se ocultava incalculável tesouro da cidade do El Dorado. Recentemente, esse romance foi traduzido ao português por Eric Nepomuceno (2017), proporcionando o encontro com outros leitores interessados nas narrativas históricas.

O romance é narrado pela perspectiva de Cristóbal, criação ficcional baseada nos dados históricos de um provável soldado filho de um espanhol e uma indígena, que teria participado da expedição capitaneada por Gonzalo Pizarro e Francisco de Orellana ao mítico País da Canela, em 1541. Esta resultaria a primeira a percorrer o Rio Amazonas, desde sua nascente até sua desembocadura no Oceano Atlântico, na sub-expedição comandada por Orellana. Dessa forma, o romance de Ospina propõe ao leitor uma releitura crítica do *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana*, de Frei Gaspar de Carvajal, sobre tal expedição, por meio da reflexão sobre a identidade do narrador. No momento da enunciação, já adulto, o narrador se encontra no Panamá, onde conta como decidiu embarcar e como escapou com vida da expedição. Embora essa viagem seja o cerne da narrativa e o principal interesse de seu interlocutor, ninguém menos que Pedro de Ursúa, o narrador rememora as suas origens e sua viagem, após a expedição, à Europa. Assim, relata sua infância transcorrida na ilha La Española (localizada na atual região caribenha) aos cuidados de uma criada indígena, Amaney, que ele só compreenderá tratar-se de sua legítima mãe no regresso da Europa, quando esta já havia falecido. Cristóbal passou a juventude longe do pai, um espanhol que viveu no Peru como um dos homens do conquistador espanhol Francisco Pizarro. Certa vez o pai lhe enviou uma carta descrevendo um mundo de riquezas e maravilhas que o fez sonhar com as belezas do império inca. Por volta de seus dezessete anos,

Cristóbal recebe a notícia da morte de seu pai na exploração de uma mina. Nesse momento, decide reclamar seus direitos nas possessões que lhe caberia como herdeiro.

Ao chegar a seu destino, busca incansavelmente por vestígios sobre sua herança, mesmo sem nenhuma documentação comprobatória de seus direitos. Não obtendo sucesso, após várias comunicações pela região com outros soldados veteranos da conquista de Cusco, que poderiam lhe ajudar na busca de informações sobre seu pai, acaba conhecendo Gonzalo Pizarro, quem estava à frente de uma expedição, juntamente com Francisco de Orellana. Então, sem ter seus direitos reconhecidos, sua única opção é embarcar na grande aventura em busca do País da Canela. A partir daí, espanhóis ansiosos por aventuras e movidos pela ambição de poder e riquezas, pela sede de fortuna, outros pela fé, pela loucura, pelo heroísmo e glória, até mesmo por delírios de mundos fabulosos; sem conhecimento algum sobre as terras na qual estavam adentrando, vivem grandes momentos de tormento.

A narrativa é organizada por esse narrador-protagonista, cuja voz se posiciona no entre-lugar cultural do qual lança um olhar dialético sobre ambos os mundos herdados, seu verdadeiro tesouro. Desse modo, o discurso ficcional através da eleição do foco narrativo em primeira pessoa busca ancorar-se na perspectiva dos excluídos da chamada historiografia das Índias, emissora das “verdades” históricas. Esse intento é alcançado, na figura do narrador, por distintas vias: ao reapresentar os fatos, tomando sua experiência pessoal mestiça, e denunciar as crueldades da expedição megalômana de Gonzalo Pizarro, e ao se colocar no papel de tradutor cultural, realizando o intercâmbio cultural, em virtude do qual estabelece um discurso de múltiplas perspectivas que abarca a América e a Europa.

É importante ressaltarmos que o romance objeto de nosso estudo coincide com a caracterização da modalidade do “romance histórico contemporâneo de mediação”, cunhada pelo estudioso Gilmei Francisco Fleck (2017). Na narrativa híbrida de história e ficção de Ospina predominam os traços dessa modalidade, tais como a organização linear da diegese, seguida de um fluxo narrativo cronológico, além da utilização de uma linguagem acessível e da criticidade diante do passado.

Efeitos de uma leitura com tal caráter desconstrucionista vão, aos poucos, atuando como vias de descolonização. Por isso, é grande a importância da inserção dessas leituras menos complexas à compreensão dos jovens leitores em formação – ou seja, pela modalidade mais recente, o romance histórico contemporâneo de mediação –, para, mais adiante na caminhada da formação leitora, chegar-se à leitura da modalidade desconstrucionistas. (FLECK, 2017, p. 127).

Ressalta-se ainda que os discursos não são narrados pelos grandes heróis da época, mas sim, por um personagem da margem, alcançando assim o propósito de abarcar perspectivas marginais. A partir disso, tem-se um foco único, centralizado e ex-cêntrico, outra singularidade do romance histórico de mediação, e um recurso predominante no romance de Ospina, pois a visão que se tem de todo o ocorrido desta releitura do passado é pela perspectiva do soldado mestiço.

A caracterização dos personagens históricos frei Gaspar de Carvajal e principalmente Francisco de Orellana no romance é feito através de um distanciamento crítico o que acentua ainda mais a crise do modelo épico, cuja formulação típica é a estabelecida pelas *Cartas de relação* de Hernán Cortés a Carlos V, segundo a análise de Beatriz Pastor (2008, p. 329).

A inexistência das imaginadas florestas de canela, a experiência da deriva em um ambiente tão adverso, marcado pela fome, faz o discurso narrativo da conquista redefinir o objeto mítico, os objetivos e as funções da expedição. Para Pastor (2008, p.329, tradução nossa), “[...] o discurso narrativo do fracasso supunha uma simples aceitação da existência de uma realidade diferente da prevista, e apresentava um processo de humanização do conquistador através de sua adaptação a essa nova realidade”.

Orellana e seus companheiros de expedição já não podem ocupar o patamar de heróis invencíveis, portanto, são representados como homens duramente provados em uma árdua luta tão somente pela sobrevivência. Essa condição, no entanto, não impediu que esses homens redefinissem seus objetivos e buscassem pistas sobre a existência do El dorado, isto é, de um rei pintado de ouro que governava uma cidade revestida do mesmo minério. Sabemos que o relato da descoberta estava dirigido ao imperador Carlos V e visava defender a inocência de Orellana, acusado de traição por Gonzalo Pizarro além de engradecer a misericórdia de Deus e, principalmente, dar notícias sobre a suposta localização da cidade do El dorado.

Na travessia, os espanhóis muitas vezes entraram em contato com os indígenas. Em algumas ocasiões eram bem recebidos nas comunidades que passaram em busca de comida, mas em outras eram recebidos por seus guerreiros com flechadas, levando-os assim à guerra, o que resultava em muitas mortes. Nas praias que eram bem recebidos, uma das primeiras façanhas seria fazer amizade com o chefe local, ganhar sua confiança e, logo após, tratavam de “impor” sua religião aos nativos, através de uma missa que teria que ser realizada por um missionário:

Havia decidido levar um registro dos acontecimentos, e embora sempre tivesse nos lábios sermões e orações, tampouco deixava desamparada a espada. Poucos tripulantes sabiam escrever, e nenhum tinha mais méritos para ser o cronista da viagem que aquele sacerdote,

chegado ao Peru com os primeiros conquistadores no ano 33, trazido pelo próprio Vicente de Valverde, o capuchinho que mostrou a Bíblia a Atahualpa e que depois exigiu de Pizarro que crivasse o cortejo, porque o rei tinha jogado o livro no chão<sup>1</sup>. (OSPINA, 2017, p. 150).

Nesse caso, o escolhido para acompanhá-los durante a incursão pelo rio foi frei Gaspar de Carvajal, que além dos sermões mencionados no fragmento acima anotava cada detalhe do que acontecia na viagem (o que resultou no *Relatório*, com a qual William Ospina estabelece um dos diálogos intertextuais). A referência a sua proximidade com Vicente Valverde e o episódio protagonizado por Atahualpa nos indica a denúncia à hegemonia colonizadora pelo soterramento da cosmogonia indígena.

Um desses momentos de tentativa de colonização das almas dos indígenas se dá, na narrativa, nas terras de Aparia. Orellana fez os seus soldados encontrarem grandes vigas para erguer uma cruz e se põe a explicar-lhes que se tratava do símbolo da única religião, pois nela havia sido cravado o Deus verdadeiro. Eles acharam interessante por lhes parecer que nesse relato era mais poderosa a árvore que o homem. Atribuições de sentidos simbólicos diferentes ressaltados pela narrativa que persegue uma visão cosmológica religiosa dialógica. Juntamente com a missa, efetuava-se o ritual de tomada de posse das terras em nome do rei – não somente nessa localidade, mas em qualquer território pelo qual passavam – a través de uma cerimônia simbólica, realizado desde o desembarque de Cristóbal Colón.

Nesse processo, a aproximação e as averiguações de Orellana sobre as riquezas da selva ganham destaque na crônica de Carvajal. Mas as condições em que se encontram lhes permite apenas ver e questionar os nativos. Uma ação feita com olhos imperiais que veem e possuem, conforme teoriza Mary Louise Pratt (1999). Em *El país de la canela*, o narrador recupera o contato realizado por Francisco de Orellana por meio das práticas tradutórias e interpretativas, que ao custo de expor sua habilidade linguística desvelam e desmascaram as pretensões imperialistas dos espanhóis. Em termos conceituais, partimos das noções de interpretação, como conversão entre discursos orais, e transcrição, registro gráfico de um evento de fala, por meio das quais processamos a ideia de leitura/tradução, no sentido amplo do termo, como reconstrução e “reimaginação” da identidade

---

<sup>1</sup> *había decidido llevar un registro de los acontecimientos, y aunque siempre tenía en los labios sermones y oraciones, tampoco desamparaba la espada. Pocos tripulantes sabían escribir, y ninguno tenía más méritos para ser cronista del viaje que este sacerdote llegado al Perú con los primeros conquistadores en el año 33, traído por el propio Vicente de Valverde, el capuchino que le mostró a Atahualpa la Biblia y que exigió después a Pizarro acribillar al cortejo porque el rey había arrojado el libro por tierra* (OSPINA, 2013, p.214).

(AMORIM, 2015). As duas primeiras atividades se diferem pelo objetivo da comunicação imediata da primeira e da transmissão permanente de um conhecimento na língua materna da segunda. Ambas as práticas estão tematizadas e entrelaçadas no romance que tem como ponto principal, em nossa leitura, focalizar as estratégias de interpretação e negociação de sentidos na formação da identidade, que envolve a percepção dialógica entre um caráter colonizador e outro descolonizador.

No romance o contato (diálogo) com os indígenas é realizado por Orellana através do acionamento de seu “conhecimento” das línguas indígenas, ou fingimento em saber, uma vez que, como veremos, ao apresentar o discurso na língua alvo, sua língua materna, manipula o novo enunciado para atender aos interesses coloniais. Ao passo que interpretava, isto é, apreendia os enunciados linguísticos auditivos ou adquiria alguma informação de outro intérprete, um nativo, Orellana fazia anotações por escrito. Essas são ironizadas pelo narrador, pois segundo ele ninguém compreendia sua grafia, nem mesmo frei Carvajal, que também transpunha suas experiências em um caderno. O motivo da incompreensão, segundo o narrador, se devia ao fato de que: “Pareciam partituras de cantos de pássaros e de uivos de macacos, Orellana punha as letras da Espanha a zumbar e a ondular, e chegou a nos dizer que para os índios havia palavras que eram asas e palavras que eram ninhos<sup>2</sup>”. (OSPINA, 2017, p. 168). O romance sinaliza para uma prática tradutória/interpretativa ambígua que ora se baseia nas generalizações e nos “erros”, reformuladores das esperanças de enriquecimento, ora tergiversa e se baseia na transcrição, isto é, na imitação do padrão sonoro e visual do original, objetivando a apreensão de outras dimensões contextuais e culturais. No entanto, essa tradução não teria chegado até nós, pois um dos dramas da viagem foi, justamente, a perda do seu “humilde grafite”, o que o obrigou a gravar as informações apenas na memória.

É a partir dos choques linguísticos, de presenciar os posicionamentos de Orellana, que o soldado mestiço vai desmascarando essas práticas do conquistador. Como exemplo, observemos o seguinte fragmento do romance:

Estar no reino de Aparia, o maior, não significava mais riquezas nem casas maiores nem tesouros mais visíveis, mas a sensação de haver chegado a um lugar onde pareciam convergir vários mundos. A língua que os índios falavam, e que chamam de omágua, era, segundo eles, a língua que cabe na selva inteira. Orellana, que incansavelmente falava ou fingia falar com eles, disse que aquela língua era compartilhada por irimaes e omáguas, ocamas e cacamillas,

---

<sup>2</sup> “Parecían escrituras de cantos de pájaros y de aullidos de monos, Orellana ponía las letras de España a zumbar y a ondular, y hasta nos dijo que para los indios había palabras que eran alas y palabras que eran nidos” (OSPINA, 2013, p.242).

yurimaguas e maynas, paguanas e tupinambás.<sup>3</sup>(OSPINA, 2017, p.130).

O narrador ressalta a complexidade das línguas indígenas (“a língua que cabe na selva inteira”), expressões de um universo multicultural e que, portanto, entendê-las não se restringia ao conhecimento de elementos linguísticos, mas extralinguísticos, já que seus habitantes se encontravam incompreensivelmente entrelaçados a imensidade das praias e ao intricado da selva. O desconhecimento das diferentes variantes linguísticas leva o personagem Orellana a inferir a semelhança entre as línguas, o que justificaria sua facilidade de comunicação com as numerosas populações que margeavam o rio. Por isso, o narrador relembra com ironia que o personagem histórico “tinha apenas um olho, mas parecia ter muitas línguas<sup>4</sup>” (OSPINA, 2017, p.132). A competência de falar com o outro, mas, sobretudo de falar pelo outro, suplantando-o pela palavra escrita foi uma terrível estratégia de soterramento das culturais orais. Mas, ao mesmo tempo, essa competência é questionada pelo discurso ficcional. Em outro momento o narrador relata:

Outra vez levamos o índio conosco, e aquela noite suas palavras, ou a nossa interpretação das suas palavras, encheram de magia e de assombro a vigília do barco. E em poucas palavras vou dizer a você o que nos disse o índio naquela noite, ou pelo menos aquilo que o capitão Orellana nos traduziu de tudo que o índio ia contando para ele<sup>5</sup>. (OSPINA, 2017, p. 159).

Os questionamentos às práticas tradutórias pelo narrador no romance também levam o leitor a fazer uma reflexão sobre a referida situação. É de se duvidar as ações tradutórias e interpretativas feitas pelo personagem Francisco de Orellana mesmo com ajuda de outros nativos (que no caso havia, pois juntamente com eles, levavam vários outros nativos). Tratava-se de línguas totalmente distintas e desconhecidas. Como ele tinha a certeza do que o índio lhe falava? Como traduzia com clareza as falas dos índios e seus caciques? A ficção nos responde: “Orellana dizia que graças à sua paciência tinha ido se familiarizando com as palavras-chave para chegar à informação mais valiosa”<sup>6</sup> (OSPINA

<sup>3</sup> *Estar en el reino de Aparia, el mayor, no significaba más riqueza ni casas más grandes ni tesoros más visibles, pero sí la sensación de haber llegado a un sitio en donde parecían converger varios mundos. La lengua que hablaban los índios, a la que llaman omagua, era según ellos la lengua en que cabe toda la selva. Orellana, que infatigablemente hablaba o fingía hablar con ellos, dijo que la compartían irimaes y omáguas, ocamas y cacamillas, yurimaguas y maynas, paguanas y tupinambas.* (OSPINA, 2013, p. 184).

<sup>4</sup> “tenía un solo ojo pero parecía tener muchas lenguas” (OSPINA, 2013, p.186)

<sup>5</sup> *Otra vez llevamos al indio con nosotros, y aquella noche sus palabras, o nuestra interpretación de sus palabras, llenaron de magia y de asombro la vigilia del barco. Y en pocas palabra te diré lo que nos dijo el indio aquella noche, o por lo menos lo que el capitán Orellana nos tradujo de todo lo que el indio iba contándole* (OSPINA, 2013, p. 227).

<sup>6</sup> “Decía que gracias a su paciencia había ido familiarizándose con la palabras claves para acceder a la información más valiosa” (OSPINA, 2013, p.243).



2017, p. 169). Nesse sentido, Orellana fazia uso de certas estratégias interpretativas da tradução que consiste em um primeiro estágio, na retenção da representação mental da mensagem, conceitos e ideias, da mensagem linguística para, em seguida, compreender significados relevantes e encadeá-los com o seu conhecimento de mundo (PAGURA, 2015). No entanto, na continuação dessa observação o narrador reconsidera:

[...] mas pelo que meu amigo Unuma, a quem Orellana recorria com frequência, ouvir, era pouco o que se conseguia entender da língua do outro. Eu tinha percebido, em diferentes momentos da viagem, quantas tragédias a falta de comunicação pode desencadear, e desde os relatos de Tupinambá aprendi a ouvir com desconfiança a versão de Orellana do que os índios que vieram no barco iam dizendo a ele<sup>7</sup>. (OSPINA, 2017, p. 169, 170).

Esse aprendizado mencionado pelo narrador atua na sua formação identitária plural. O jovem de dezessete anos que acabava de perder o pai e ignorava sua origem mestiça passa a ouvir o outro lado, abstraído do discurso do *Relatório*, para entender as estratégias e práticas interpretativas do conquistador, padronizadas para uma audiência ávida pelo exotismo, aventuras e pela possibilidade de enriquecimento. O olhar contestatório instalado na narrativa mira a tradução entendida como produto de uma interpretação motivada somente pela natureza ideológica da Conquista e promove a via descolonial. Para isso, o discurso ficcional busca chamar a atenção para os elementos contextuais que interferem na tradução.

As interferências que vão sendo ressaltadas pelo narrador ao longo da travessia vão se configurando como uma série de procedimentos que subjagam as palavras e as culturas indígenas ao sistema imperial. Dessa forma, os questionamentos apontam para a maneira como o registro histórico, legitimado pelo poder, constrói “verdades” e sobre a (im)possibilidade de apreensão da realidade, pulverizando as pretensões de transmissão de uma visão de mundo altamente complexa para uma visão reduzida ao código letrado.

Por outro lado, o narrador tenta advertir Ursúa sobre os perigos de uma tradução monológica centrada apenas na visão míope da exploração econômica do Outro. “Traduzir” a realidade desconhecida para a conhecida, feita de um emaranhado multicultural e geografias diferentes e a si

---

<sup>7</sup> [...] pero por lo que oyó mi amigo Unuma, a quien acudía con frecuencia, era poco lo que alcanzaba a entender del lenguaje del otro. Yo había advertido, en distintos momentos del viaje, cuántas tragedias puede desencadenar la incomunicación, y desde los cuentos de Tupinamba aprendí a oír con desconfianza la versión de Orellana de cuanto le iban diciendo los indios que vinieron al barco. (OSPINA, 2013, p.243)

mesmo, se torna um atividade vital para a sobrevivência e o autoconhecimento. Assim, o narrador-personagem, não pode estabelecer uma ponte entre duas margens estáveis que conectaria o mundo europeu e o indígena, o conhecido e o desconhecido e a selva e a cidade, pois está constituído pelas relações que ambas as margens mantêm entre si.

Nesse sentido, Edwin Gentzler (2009, p.243) explicita essa relação entre identidade e tradução da seguinte maneira:

Na verdade, o processo de tradução e o processo de construção de nossas identidades podem ser análogos: assim como as traduções são sujeitas a no mínimo dois sistemas semióticos (línguas-fonte e alvo) e, no entanto, são capazes de mudar essas próprias estruturas, também nós, como seres humanos, somos os sujeitos de uma variedade de discursos, mas temos a liberdade de mudar essas relações que condicionam nossa existência.

No contraste entre as formas de interpretação/tradução, percebemos que o narrador altera as estratégias de interpretação dominantes e busca a negociação de sentidos para abarcar a compreensão não apenas de si mesmo, mas também do Outro pela “lente” focalizadora do tradutor”, conforme a metáfora de José Paulo Paes (1999), explicada por Amorim (2015, p.180):

Essa “lente” é marcada pelo redirecionamento “da luz” e das imagens que por ela passam, de modo que, em graus variados, será inevitável uma leitura, de natureza tanto subjetiva quanto cultural e social, por meio da qual o Outro se tornará visível e “legível” em sua diferença.

Quando se ultrapassa os limites culturais, ler e traduzir os signos ilegíveis dos próprios abismos interiores são atividades correlatas obrigatórias para se entender a condição humana. O romance histórico de Ospina fala simbolicamente do presente como o desenlace de milhares de histórias forjadas culturalmente que bem ou mal nos trouxeram até aqui. Em uma linguagem poética reflexiva o romance adverte sobre a paradoxal necessidade humana de buscar paraísos, fontes da juventude e cidades de ouro, que nos impulsiona às conquistas de outros objetivos reais, mas que simultaneamente traduz nosso modo de “Cobrir com uma máscara algo mais obscuro, mas inominável, que vamos procurando e que inevitavelmente encontraremos<sup>8</sup>”. (OSPINA, 2017, p. 231).

Finalmente, como pudemos perceber, o resultado literário aponta para o papel da tradução cultural, tomada como o desdobramento ativo da interpretação sobre lugares e espaços instáveis de

---

<sup>8</sup> “*cubrir con una máscara algo más oscuro, más innombrable, que vamos buscando y que inevitablemente hallaremos*” (OSPINA, 2013, p.339)

passagem entre línguas, de travessia de identidades e negociação, de referências culturais que desmascaram as pretensões de superioridade cultural. Assim, o romance abrange grandes áreas para outras análises tais como: o choque de culturas entre dois mundos totalmente distintos entre colonizador (espanhóis) e o colonizado (indígenas), do qual somos fruto e que nos deixou cicatrizes; a questão da mestiçagem e todos os entrelaçamentos de formas culturais que conservamos na atualidade oriundos da colisão entre forças de convicção simbólica e eficácia militar desigual, entre outros temas.

### Referências bibliográficas

AMORIM, Lauro Maia. Tradução e identidade. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina C.; STUPIELLO, Érica Nogueira de Andrade (Org.). *Tradução e perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

CARVAJAL, Frei Gaspar de. *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana*. Edição bilíngue. Tradução Adja Balbino Durão e Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Scritta & Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992 (Coleção Orellana, 6).

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

OSPINA, William. *El país de la canela*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

PAGURA, Reynaldo José. Tradução e interpretação. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina C.; STUPIELLO, Érica Nogueira de Andrade (Org.). *Tradução e perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PASTOR, Beatriz. *El segundo descubrimiento. La conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*. Barcelona: Edhasa, 2008.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio H. Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

## HIBRIDIZAÇÕES E COMPARTILHAMENTOS NO USO DA LINGUAGEM ENTRE GRUPOS ÉTNICOS DA ESCOLA YAPIUNA KOKAMA - AMAZONAS

Amanda Ramos Mustafa<sup>1</sup>  
Marileny de Andrade de Oliveira<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho é fruto de uma pesquisa realizada no espaço cultural indígena Yapiuna Kokama, no Parque das Tribos, comunidade indígena multiétnica com mais de 20 etnias localizada na zona oeste da cidade de Manaus-AM. O objetivo foi investigar como acontece o fenômeno do hibridismo e compartilhamento da cultura e língua étnica dentro desse espaço de aprendizagem, uma vez que alunos de diferentes grupos étnicos se reúnem para estudar a língua e a cultura Kokama. O referencial teórico foi construído a partir de Canclini (2011); Bhabha (2010) e Bauman (2005), que explicam o hibridismo não só como uma mistura de culturas, mas, uma criação de "culturas de fronteira" devido a interação de diferentes práticas resultando em novas negociações de identidade, legitimidade e autoridade. A metodologia adotada é de cunho qualitativo com as diretrizes condutas da Sociolinguística abordada nas premissas de Labov (2008) e Tarallo (2003). Através da análise verificou-se que na escola *Yapiuna Kokama* o hibridismo ocorre em diferentes níveis de aprendizado. Há uma extensão do repertório linguístico como prática. Os alunos de grupos étnicos distintos que vão à escola estudar a língua e a cultura Kokama compartilham também seus saberes tradicionais e culturais, com isso, eles tanto aprendem quanto ensinam. Assim, as culturas se entrelaçam dando origem ao hibridismo cultural e linguístico, que afeta diretamente a identidade étnica desses alunos cidadãos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hibridismo; Compartilhamento; Língua e cultura; escola Kokama.

**ABSTRACT:** This research is a result of a study carried out in the Yapiuna Kokama indigenous cultural space in Parque das Tribos, a multiethnic indigenous community with more than 20 ethnic groups located in the western part of the city of Manaus-AM. The goal was to investigate how the phenomenon of hybridism and sharing of culture and ethnic language within this learning space happens, since students from different ethnic groups come together to study the Kokama language and culture. The theoretical framework was constructed from Canclini (2011); Bhabha (2010) and Birgitta Frello (2006) explain hybridity not only as a mixture of cultures, but a creation of "frontier cultures" due to the interaction of different practices resulting in new negotiations of identity, legitimacy and authority. The methodology adopted is qualitative with the guidelines of Sociolinguistics addressed in the premises of Labov (2008) and Tarallo (2003). Through analysis we verified what is not Yapiuna Kokama space the hybridism occurs at different levels of learning. Through the analysis it was possible verified that in the school Yapiuna Kokama the hybridity occurs in different levels of learning. There is an extension of the linguistic repertoire as a practice. Students from distinct ethnic groups who go to school to study Kokama language and culture also share their

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (2018). Professora de Inglês na SEDUC/AM

<sup>2</sup> Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (2018). Professora de Língua Portuguesa na SEDUC/AM

traditional and cultural knowledge, thereby learning and teaching.. Thus, cultures intertwine giving rise to cultural and linguistic hybridism, which directly affects the ethnic identity of these city students.

**KEYWORDS:** Hybridism; Sharing; Language and culture; Kokama school.

## 1. INTRODUÇÃO

Compartilhar a linguagem por meio de diversas culturas através de uma mais língua ou experiências diversas, nos leva a refletir que o termo hibridismo vai muito mais além da mistura do vocabulário de duas ou mais línguas. Na era dos aportes tecnológicos em que as informações e contatos permitem experiências interculturais de maneira ultrarrápida em múltiplas esferas sociais, a construção de um ser híbrido está cada vez mais evidente. Muitas são as formas de participação nesse processo e uma delas é a educação com ênfase no ensino da língua e da cultura, principalmente, em situações em que o código linguístico encontra-se ameaçado. Situação essa que acomete a maioria dos povos indígenas.

De acordo com Luciano (2006), através da educação e ensino muitas comunidades indígenas fazem de tudo para que sua cultura e valores permaneçam vivos, com isso tendem a unir forças independente da etnia que pertencem em prol do ideal almejado. Todo esse esforço permite de modo natural trocarem experiências identitárias de forma a vivenciarem o processo de hibridização cultural e linguística, o qual corrobora a eclosão de um ser híbrido, multifacetado que consegue agir e interagir ativamente no cotidiano de seus parentes.<sup>3</sup>

Diante do exposto a presente pesquisa tem como objetivo geral descrever como acontece o fenômeno do hibridismo e compartilhamento da cultura e língua étnica no espaço cultural de ensino Kokama, localizada no Parque das Tribos, uma comunidade indígena multiétnica com mais de 20 etnias localizada na zona oeste da cidade de Manaus-AM. Para tanto, delineou-se os seguintes objetivos específicos:

- Investigar como ocorre o processo de ensino e aprendizagem no espaço cultural de ensino Yapiuna Kokama no Parque das Tribos.

---

<sup>3</sup> Termo muito utilizado entre os indígenas quando se referem a outros indígenas mesmo não sendo necessariamente de sua família.

- Identificar quais são as motivações que levam indivíduos de diferentes etnias a estudarem a língua e cultura Kokama no espaço cultural de ensino Yapiuna Kokama no Parque das Tribos.

- Analisar qual o papel desempenhado no compartilhamento e cruzamento da linguagem na formação da identidade étnica no espaço cultural de ensino Yapiuna Kokama no Parque das Tribos.

Acredita-se que a discussão sobre os objetivos propostos pode contribuir para uma reflexão que ultrapasse o ambiente do espaço cultural de ensino Kokama e se estenda em relação a situação tanto das experiências híbridas na construção da identidade nas comunidades étnicas quanto a questão da educação indígena como importante ferramenta no auxílio da luta pela preservação da língua e valores culturais indígenas na cidade de Manaus.

Primeiramente fez-se levantamento bibliográfico escrita sobre o Hibridismo no âmbito cultural e linguístico, considerações de Canclini (2011;1998); Bhabha (2010) e Bauman (2005), foram importantes na construção dos apontamentos sobre o referido tópico. Incluiu-se também no levantamento bibliográfico o que diz a literatura a respeito da educação indígena voltadas para comunidades indígenas citadinas, entre os estudos analisados cita-se os realizados por: Lima (2018); Mustafa (2018) e Oliveira (2018) que desenvolveram pesquisas direcionadas à educação escolar indígena com ênfase na educação indígena desenvolvida dentro de uma comunidade indígena. Todavia não descartou-se o que rege alguns documentos e leis que amparam o modo de vida e a educação escolar indígena tais como a LDB, SECAD e RCENEI.

Quanto a metodologia, esta foi construída com base nos pressupostos sociolinguísticos que segundo Labov (2008), considera o contexto social do falante imprescindível para análise de uma língua. Este é um estudo de natureza qualitativa, que nas premissas de Gil (2008) é aquela que não pode ser quantificada. Contudo, fez-se uso de alguns dados quânticos para auxílio da interpretação dos dados e análise dos resultados, segundo Cardoso (2013) é importante saber lidar e dosar as informações numéricas na elaboração de pesquisas qualitativas sob a perspectiva sociolinguística.

A proposta é de uma pesquisa descritiva, contemplando aspectos gerais acerca do processo de hibridização e compartilhamento da linguagem dentro de um espaço de aprendizagem de uma língua étnica, neste caso, a Kokama. A pesquisa descritiva é definida por Vergara (2004) como sendo aquela que expõe características de determinada população ou determinado fenômeno, constituindo-se ainda em um trabalho de observação, registro, análise, classificação e interpretação dos fatos coletados.

As técnicas de pesquisa para coleta de dados foram feitas através da pesquisa de campo com aplicação de formulários com perguntas fechadas e entrevistas semiestruturadas direcionados à

totalidade dos participantes. Nas ponderações de Malinowski (1978), a pesquisa de campo está atrelada à inspiração que os estudos teóricos oferecem, ter o pesquisador total conhecimento teórico não significa que este encontra-se abarrotado de ideias previamente concebidas. A observação participante foi de suma importância no transcorrer desta investigação, isso permitiu contemplar de modo mais palpável a realidade pesquisada. Nas premissas de Minayo (2011, p.59-60), a observação participante:

[...] se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador, enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. Nesse processo, ele, ao mesmo tempo, pode modificar e ser modificado pelo contexto. A importância dessa técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real.

A assertiva da autora demonstra que a pesquisa-ação é um método participativo e totalmente colaborativo entre as partes envolvidas, permite um melhor entrosamento tanto entre os membros da pesquisa como com o objeto pesquisado através do processo de reflexão e ação contínua entre seus participantes o que pôde ser comprovado durante as visitas técnicas no espaço cultural Yapiuna Kokama, haja vista que oportunidades do conhecer e o agir ficaram imbricados de forma mútua em todas as atividades e estratégias estabelecidas de contato e troca de experiências.

Concernente ao universo de estudo, o mesmo foi o fenômeno do hibridismo cultural e linguístico dentro de um ambiente de aprendizado, no caso, o espaço cultural de ensino Yapiuna Kokama na comunidade Parque das Tribos. Assim, 1 professor e 20 alunos formaram a amostra populacional da pesquisa, esses 21 informantes correspondem 100% dos integrantes do espaço cultural Yapiuna Kokama, por ser um centro de ensino com um quantitativo não muito elevado de partícipes, permitiu o alcance da totalidade percentual.

Trata-se de uma amostra probabilística aleatória simples, ou seja, a seleção dos entrevistados ocorreu de forma que cada um tivesse a mesma probabilidade de ser escolhido. A amostragem aleatória simples é descrita como o tipo de amostragem probabilística mais utilizada. Dá exatidão e eficácia à amostragem, além de ser o procedimento mais fácil de ser aplicado (todos os elementos da população têm a mesma probabilidade de pertencerem à amostra). O processo consiste em selecionar uma amostra ‘n’ a partir de uma população ‘N’ (HELENALDA, 2000).

No que tange a coleta dos dados, utilizou-se na pesquisa de campo questionários de métodos

sociolinguísticos que segundo Tarallo (2003) na entrevista sociolinguística o recolhimento de narrativas de experiência pessoal equivale na seleção dos falantes, organizados em módulos – classe social, faixa etária, etnia, sexo, nível de escolaridade. Ainda de acordo com esse autor:

Os estudos de narrativas de experiência pessoal têm demonstrado que, ao relatá-las, o informante está envolvido emocionalmente com o que relata que presta o mínimo de atenção ao como. E é precisamente esta situação natural de comunicação almejada pelo pesquisador sociolinguista. (Tarallo, 2003, p.22)

Desta forma, para se coletar os dados, além da observação participante, foram aplicados dois questionários previamente elaborados conforme os objetivos propostos pela pesquisa. Aos alunos aplicou-se questionário com perguntas fechadas, esse instrumento fornece perguntas denominadas limitadas ou de alternativas fixas, ou seja, aquelas que o informante escolhe sua resposta entre duas opções: *sim* e *não* (LAKATOS e MARCONI, 2001). O professor por sua vez respondeu questionário com questões semiestruturadas. Esse tipo de formulário permite nortear a interlocução entre pesquisador e pesquisados, a partir de um plano relativamente aberto, o que admite investigar o objeto de estudo de maneira livre, ou seja, é permitido o entrevistado seguir espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, (TRIVIÑOS, 2000).

Diante disso, o uso dos questionários foi importante pelo fato de auxiliar a contento tanto na organização dos informes quanto na análise dos resultados afim de que estes últimos fossem os mais fidedignos possíveis. Com todos os participantes a aplicação dos questionários se deu em duas etapas, a primeira, diz respeito ao perfil socioeconômico dos entrevistados com perguntas como: nome, idade, etnia, sexo, local de nascimento, grau de escolaridade, se é ou não falante da língua étnica, se faz uso ou não de aportes tecnológicos na comunicação e se no seio familiar possui algum falante da língua étnica. Na segunda, por sua vez, focou-se nas questões de cunho sociocultural e linguístico linkadas a interatividade interétnica considerando o ensino e aprendizado da língua e da cultura no centro no espaço cultural Yapiuna Kokama.

Todo o processo de pesquisa durou cerca de quatro meses com visitas técnicas semanais no local pesquisado. Isso foi de suma importância na construção da afinidade entre pesquisadores e pesquisados, a fim de que todas as etapas da investigação ocorressem de forma mais natural possível. Destaca-se que em todas as visitas, incluindo os momentos de aplicação dos questionários adotou-se a técnica da observação participante, sempre visando a veracidade e fiabilidade dos resultados.



Esclarece-se ainda que com todos os participantes foi utilizado o termo de consentimento livre esclarecido (TCLE) e autorização do responsável no caso dos informantes menores de idade.

Pautado nas premissas sociolinguísticas, cujo o marco de suas pesquisas se volta na relação intrínseca entre a linguagem e a sociedade, (CALVET, 2002), este estudo se torna relevante pelo fato de corroborar com investigações nesse viés, contudo valorizando a região norte e, em específico, a cidade de Manaus que nos últimos anos tem se tornado uma “aldeia urbana” em decorrência do processo migratório de indígenas que deixam municípios menores por melhores condições de vida na capital. Outro fator preponderante é que oportuna o incentivo de novas pesquisas servindo inclusive como referência bibliográfica de novas investigações, e, por fim, não menos importante, valoriza tanto a comunidade quanto o trabalho de vitalização linguística e cultural nela realizados.

## **2. O HIBRIDISMO CULTURAL E LINGUÍSTICO - CENÁRIO DAS LÍNGUAS EM CONTATO.**

Nesta seção, apresenta-se a revisão de literatura, resultado da pesquisa bibliográfica. Esta etapa de fundamental relevância, propiciou o acesso a uma gama de conhecimentos vinculados à temática inquirida e contribuiu para a fundamentação teórica desse estudo. A percepção dos conceitos de identidade e hibridismo cultural são importantes para se compreender os processos de construção identitária referente aos povos indígenas brasileiros, em especial, a etnia Kokama, e elucidar algumas questões que permeiam a Educação Escolar Indígena e a Educação Indígena, na escola Yapiuna Kokama, no Parque das Tribos.

O processo de construção da identidade cultural de um indivíduo é concebido por meio de inúmeras formas, entretanto nenhuma é tão singular e notável quanto a língua materna em sua modalidade oral. É na língua que se reflete o contorno subjetivo e histórico que o falante traz consigo desde a sua mais tenra infância dentro de um conjunto complexo e multiforme delineado pelos fatores sociais e históricos, (OLIVEIRA, 2018).

Deste modo, perceber e valorizar a importância da língua na identidade cultural indígena precede antes de tudo compreender os conceitos que perpassam a nomenclatura identidade voltada ao cenário étnico. Assim sendo, a concepção de identidade cultural indígena está interligada à representação do que é “ser índio”, ao reconhecimento como membro e ao sentimento de pertencimento de determinada etnia, e a língua étnica faz parte desse processo de identificação.

Ferreira (2014), no entanto, esclarece que é inerente às culturas e línguas das sociedades

humanas sofrerem mudanças ao longo do tempo, e que as sociedades étnicas, assim como qualquer outra sociedade humana, passam por esse processo natural característico a todas as civilizações. Ao entrar em contato com outras culturas, o índio adota alguns de seus costumes, no entanto, as mudanças ocorridas não fazem com que percam a sua identidade étnico-cultural e deixem de ser indígenas, pois ainda possuem elementos que os diferenciam da sociedade não indígena.

Isto posto, o autor afirmar que não existe cultura estática e pura, ela é sempre o resultado de interações, trocas de experiências e modos de vida entre indivíduos e grupos sociais. O contato intercultural é uma prática de vida que admite a possibilidade de convivência e coexistência entre culturas e identidades socialmente distintas, cuja base é o diálogo e a tolerância, (OLIVEIRA, 2018).

Deste modo, resultante do mundo moderno e cada vez mais global, o hibridismo cultural tem se tornado inevitável. A esse respeito, Burke<sup>4</sup> (2003, p. 18/55) afirma que: “com a globalização planetária, não há mais como evitar processos de hibridização da cultura [...]. De acordo com o autor, esse processo visto “[...] pelo viés positivo, é sinônimo de encontro cultural, encoraja a criatividade e apresenta-se como inovador[...]”.

O termo “hibridização”, por ora apresentado, é usado por Canclini<sup>5</sup> (2011) no México, a fim de nomear situações nas quais permitem a sobrevivência da cultura indígena em meio ao contato com outras culturas. No seguinte trecho, o autor atesta que o cruzamento entre as culturas (indígena e elite) resultaram em formações híbridas em todas as camadas sociais.

Los países latino americanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas Mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. (CANCLINI apud KERN, 2004, p. 58).

Outrossim, Coelho (1997 apud KERN, 2004, p. 59), a partir dos pressupostos teóricos de Canclini, corrobora com a definição de hibridização: “A hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombina-

---

<sup>4</sup> Burke aceita o conceito de hibridização como equivalente ao de mistura, o que permite que localize tal processo em todas as épocas da história, sob os mais variados nomes. Ainda que na prática o seu entendimento de hibridismo seja demasiado elástico, na teoria procura apontar seus limites e restrições, indicando o fenômeno do hibridismo cultural, pelo viés negativo e o positivo.

<sup>5</sup> Néstor Garcia Canclini, em seu livro “Culturas Híbridas”, apresenta o hibridismo cultural como o resultado da interação da cultura indígena com a cultura de elite.

com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas [...]”. Conforme exposto, o termo é visto de maneira bastante positiva, dado que se constitui em um tipo de mescla que renova a cultura, produzindo novos modelos de culturas e de identidades.

Assim sendo, o contato intercultural trouxe para os povos indígenas, ao longo da história, várias transformações culturais que instigam reflexões sobre o que é “ser índio”, na perspectiva do próprio indígena e, também, da sociedade não indígena. Bauman (2005, p. 83/84) afirma que: “A identidade [...]. sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo que está havendo uma batalha. [...] A identidade é uma luta simultânea contra a dissimulação e a fragmentação: uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta de ser devorado”. Desse modo, o que resulta dessa batalha é uma identidade híbrida.

O que claramente se conclui dessas discussões é que, hoje, na pós-modernidade, os povos indígenas, por meio de muitas lutas, conquistaram seus direitos e continuam suas reivindicações quanto aos seus direitos à terra, à cultura, à saúde e à educação diferenciada, concomitantemente aos seus esforços para revitalizarem suas culturas, tradições, incluindo o fortalecimento das línguas étnicas. E a escola indígena, antes palco da repressão e da dominação, atualmente tem se mostrado como um instrumento fundamental no processo de formação identitária dos povos indígenas do Brasil, (OLIVEIRA, 2018).

### **3. A EDUCAÇÃO INDÍGENA NA CIDADE DE MANAUS**

A educação indígena no âmbito da cidade de Manaus, perpassa antes de tudo pela conquista do direito a obtenção da Educação Escolar Indígena que ganha força, primeiramente, a nível do estado do Amazonas com a legislação que norteia essa educação diferenciada, que são as Resoluções N° 99/97 do CEE/AM e a Resolução N° 11/2001-CEE/AM, Art. 3 – Inciso III, que trata do “ensino ministrado nas línguas maternas das comunidades indígenas atendidas como uma das formas de preservação sociolinguística de cada povo”. A partir daí vieram muitos outros avanços até o estabelecimento a nível de município.

A implementação do ensino das línguas indígenas na capital por sua vez, tem amparo legal em diversas leis, pareceres e resoluções e entre esses documentos cita-se: o Decreto N° 8.396/2006, cujo objetivo é desenvolver atividades educativas que atendessem às reivindicações dos povos indígenas e o cumprimento das políticas públicas voltadas à “Educação Escolar Indígena”, especificamente das etnias que vivem no Município.

É importante lembrar ainda o Decreto N° 0090/2009, cujo propósito é a implantação de uma política pautada em projetos “societários dos povos e comunidades indígenas” que vivem na área de abrangência do Município de Manaus bem como o Decreto N° 1.394/2011, que funda a categoria escola indígena, no âmbito da Educação Básica, através da Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI) implementada e coordenada pela Secretaria Municipal de Educação de Manaus – SEMED.

Essa conjuntura de leis, decretos e pareceres de sustentação legal serviu como base ao desenvolvimento de propostas e diálogos sobre a educação destinada à população indígena no município de Manaus. Seu fortalecimento veio a partir do ano de 2002, quando a Secretaria Municipal de Educação (SEMED) promoveu o evento intitulado “1 Círculo de Palavras - Educação Escolar Indígena: pensando uma escola diferenciada” (SOUZA e OLIVERA 2016, p.1).

Tratando-se especificamente de Manaus, a SEMED é a principal responsável pelo desenvolvimento das políticas educacionais voltadas a Educação Escolar Indígena na capital e comunidades adjacentes. Por meio de sua coordenação de Gerência de Educação Escolar Indígena-GEEI, organiza o ensino a nível da Educação Escolar Indígena e Educação Indígena. Embora ambas, as nomenclaturas, sejam bem similar e em uma primeira leitura leva a compreensão da mesma função e objetivo, a verdade é que são modalidades diferentes. Segundo Mustafa (2018, p.60), a diferença está justamente na forma como são disponibilizadas e desenvolvidas, contudo não se opõem, ao contrário, se complementam. Na verdade, esses dois tipos de educação são formas de reafirmação da identidade étnica entrelaçadas entre os saberes científicos e tradicionais.

A Educação Escolar Indígena é aquela em que se oferece o ensino regular com os componentes curriculares comuns ao ensino fundamental e médio. Esta é desenvolvida em comunidades mais afastadas da capital que pelo fato da distância possuem difícil acesso as escolas urbanas, nesse caso, são fundadas escolas nesses assentamentos em prol de proporcionar os dois tipos de educação em turnos diferentes, ou seja, trabalha-se educação regular em um horário e educação indígena em outro. Os docentes que atendem a educação regular nesses locais são da SEMED, formados em curso superior e atuam na transmissão dos componentes curriculares da educação básica. Já os demais (da Educação Indígena) são membros da própria comunidade, (MUSTAFA, 2018; LIMA, 2018).

No que diz respeito a Educação indígena, esta é uma modalidade inserida dentro da Educação Escolar Indígena, se refere exclusivamente ao ensino das línguas, saberes tradicionais e culturais das identidades étnicas. A ideia é valorizar os aspectos socioculturais e linguísticos “a fim de que os traços culturais dos povos indígenas se tornem cada vez mais proeminentes em suas

comunidades”, (MUSTAFA, 2018, p.70).

As comunidades indígenas situadas no perímetro urbano da cidade de Manaus ou em assentamentos próximos, é ofertada e desenvolvida somente a Educação Indígena, justamente pela facilidade ao acesso que essas comunidades têm às escolas do Município. As próprias comunidades organizam um local específico dentro do seu território com a finalidade de se trabalhar a Educação Indígena, esse lugar é denominado pela SEMED de Espaço Cultural Indígena. No caso dos professores, são membros da própria comunidade, geralmente não possuem ensino superior, o pré-requisito é que tenham o conhecimento e domínio tradicional, cultural e linguístico étnico e que de preferência seja indígena. Uma vez escolhidos cabe a SEMED viabilizar o processo de contratação dos mesmos, (MUSTAFA, 2018).

De acordo com Mustafa (2018), em conformidade com Lima (2018), atualmente há quatro escolas com educação escolar indígena localizadas nas áreas rurais e ribeirinhas da cidade que também oferecem a educação indígena no contraturno e 18 Espaços Culturais Indígenas estabelecidos na capital e adjacências.

Ainda segundo os autores, infelizmente a Educação Indígena desenvolvida nesses centros de ensino não dispõe do mesmo apoio em termos de estrutura física, recursos e material didático por parte da Secretaria Municipal de Ensino em relação a Educação Escolar Indígena (que é regida por normas e ordenamentos jurídicos próprios), isso porque o compromisso da SEMED está mais em termos do salário do professor, assessoria pedagógica e merenda escolar, essa última, foi implementada em 2018. Nas ponderações de Lima (2018, p. 34), isso se dá pelo fato de:

Esses espaços não têm nenhuma legislação específica para funcionamento, apenas recebem apoio das secretarias estaduais e municipais de educação, como assessoria pedagógica [...]. Também, não sendo vinculados a nenhuma instituição, possuem autonomia própria e não estão sujeitos a normas e ordenamentos jurídicos.

Analisando as palavras do autor, fica claro a dificuldade em desenvolver a Educação Indígena nas comunidades urbanas, uma vez que na sua totalidade esbarram dentre outros obstáculos na questão de posse territorial, o que impede maiores investimentos em termos de políticas públicas para o estabelecimento de uma educação diferenciada e que valorize todo o universo cultural e linguístico existente dentro de um grupo étnico que tenta manter viva sua língua e cultura nas gerações mais jovem mesmo diante dos impasses da era pós-moderna, digital e tecnológica vigente.

Mesmo diante de inúmeros intempéries, o fato é que a educação voltada ao conhecimento sociocultural e linguístico nas comunidades indígenas urbanas continua a caminhar em meio as

inúmeras formas de ensino e aprendizagem, dentre elas cita-se o ensino da língua, da arte, do grafismo, da contação de histórias, das músicas etc. Todo o esforço se torna relevante quando o intuito é não deixar, principalmente, a língua e a cultura indígena desaparecer em face do contexto de bilinguismo e multilinguismo que esses grupos enfrentam morando na cidade. Isso é um reflexo percebido principalmente nas gerações mais jovens dentro de uma comunidade.

Portanto, percebe-se que o papel da Educação Indígena como ferramenta de resgate, manutenção e cuidado com a valorização da cultura indígena considerando seus aspectos socioculturais, identitários e linguísticos, se torna fundamental e mola propulsora de estímulo na vitalização de tudo que remete a origem desses povos, principalmente no que diz respeito a língua indígena, haja vista ser através dela que os grupos étnicos expõem suas culturas e tradições, contudo, para que isso aconteça é necessário que haja falantes do código linguístico. Como afirma Calvet (2002, p.12), “Ora, as línguas não existem sem as pessoas que a falam e a história de uma língua é a história de seus falantes”.

#### **4. ESCOLA KOKAMA NA COMUNIDADE PARQUE DAS TRIBOS – HISTORICIDADE, EDUCAÇÃO E ENSINO**

Para construção desta seção foi feita pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica, dentre elas destaca-se a dissertação de Mestrado intitulada “As línguas étnicas no Parque das Tribos em Manaus: Um estudo etnolinguístico nos espaços culturais indígenas Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit e Kokama” de Mustafa (2018) e o documentário produzido para o Projeto Globo Class, parceria Universidade do Estado do Amazonas e Universidade de Maryland-USA que descreve de forma detalhada toda a dinâmica histórica, educacional e de ensino da escola Yapiuna Kokama também chamada de espaço cultural indígena Kokama.

A escola Yapiuna Kokama, fica na segunda etapa do Parque das Tribos, uma comunidade indígena multiétnica com mais de 20 etnias localizada na zona oeste da cidade de Manaus-AM. A comunidade, assim como outras instaladas na cidade de Manaus, luta perante o governo e órgãos públicos do estado e município o direito legal pela posse do território que residem.

A escola Kokama ainda não possui registro formal de reconhecimento emitido pela Secretaria Municipal de Educação (SEMED), mas já está em pleno funcionamento há cerca de três anos. Porém, por conta disso, segundo o professor do centro de ensino, Silvânio Brandão, não recebe nenhum tipo de apoio ou suporte dos órgãos competentes. Os responsáveis pelo espaço tentam se

organizar, fazendo controle de quem frequenta o local, para pleitear junto à SEMED, a sua legalização educacional, que no caso, é a Educação Indígena. (MUSTAFA, 2018).

Escola Yapiuna Kokama foi criada por uma das líderes da comunidade, Lucenilda Albuquerque, da etnia Kokama mais conhecida como Lutana por ser uma indígena muito aguerrida nas causas indígenas. O desejo e necessidade de se comunicar na língua Kokama em algumas ocasiões perante a sociedade não indígena e até mesmo na própria comunidade, impulsionou a líder a buscar o aprendizado da língua, que perdera ainda criança, pelo fato de ter vindo morar na cidade de Manaus desde sua mais tenra infância.

Lutana cedeu o espaço da frente de sua casa e juntamente com o professor Silvânio Brandão que, de forma voluntária, começou o trabalho de ensino e aprendizado da língua e saberes da etnia Kokama direcionado não só a ela, como para todos da comunidade que partilhassem do mesmo interesse em aprender o idioma e a cultura Kokama. Com ajuda de moradores da própria comunidade e outros parceiros, conseguiram contribuição de material para construção de uma cobertura em frente à sua casa, a doação de algumas cadeiras, um quadro branco e poucos materiais escolares permitiram que iniciassem o trabalho de resgate da língua dentro da comunidade Parque das Tribos.

Quanto ao professor da escola Kokama, Silvânio Brandão, este pertence a etnia Kokama, nasceu na cidade de Santo Antônio do Içá, alto Solimões e, como ele mesmo afirmou, “berço do povo Kokama” e veio para Manaus em busca de estudo. Não reside no Parque das Tribos e trabalha como voluntário, com a ajuda dos alunos e amigos consegue auxílio financeiro somente para o transporte. Tem um bom domínio de sua língua materna, o que o lhe dá enorme satisfação, conforme seu próprio depoimento.

Tenho muito orgulho e até o último dia que eu morrer e vou continuar falando porque é muito importante pra nós povo Kokama, poder falar nosso idioma, infelizmente tem muitos povos que não tem mais sua língua como os Baré que adotaram o nheengatu e nós temos a nossa e até hoje e eu sei que ela vai permanecer se a gente continuar falando e lutando ela vai continuar viva. (ENTREVISTA, JUNHO, 2017)

A fala do professor deixa claro o anseio tanto pela permanência como pela disseminação da língua. Apesar de não ter formação pedagógica, o educador conta com a ajuda de alguns amigos da sua ou outras etnias para participar de alguns cursos de formação oferecidos pela SEMED.

A escola Kokama possui cerca de vinte (20) alunos matriculados, dentre os quais constam crianças, pré-adolescentes, jovens e adultos, todos, com interesse no aprendizado da língua, desses, 12 são da etnia Kokama, 2 da etnia Sateré Mawé, 1 da etnia Apurinã, 3 da etnia Tikuna e 2 da etnia Mura. O espaço cultural funciona aos sábados das 09h00min às 11h00min, embora não de forma

regular, pois depende da disponibilidade do professor, da dona da casa e até mesmo das programações na comunidade. Provavelmente, por conta da falta de regularidade das aulas, a frequência dos alunos é oscilante.

Os alunos trazem seus próprios materiais como caderno, borracha, lápis e caneta. O professor trabalha com auxílio de poucos materiais adquiridos em algumas formações das quais participou, utiliza um dicionário Kokama-Português, uma cartilha que trabalha palavras e frases e um livro de canto, todos em sua língua de origem.

Após providenciarem a estrutura física, professor e alunos criaram o símbolo do espaço Kokama, um desenho do pássaro japiim (na língua Kokama recebe o nome de *Yapiuna*), bem conhecido no Norte e Centro-Oeste do Brasil, (PENNAFORTE, 2010). Essa ave chama atenção por reproduzir o canto de outras como das araras, tucanos e até mesmo de certos mamíferos, entre eles as ariranhas. “Escolhemos o pássaro Japiim porque ele é um pássaro muito inteligente, aprende tudo muito rápido, o que ouve, imita todos os outros pássaros, ele tá bem no centro dos nossos grafismos Kokama”, comenta o professor. A figura 1 mostra o símbolo e a estrutura física da escola.



**Figura 1:** Símbolo e estrutura física da escola Yapiuna Kokama.  
**Fonte:** Pesquisa de campo, 2017

Os alunos aprendem, vão tomando conhecimento da língua por meio das estratégias utilizadas pelo professor. Com abordagem de temas diversos como natureza, culinária, grafismo, danças, música, introduz vocabulário básico sobre os números, cores, partes do corpo, dentre outros, o docente procura focar na comunicação, para que os alunos consigam se expressar dentro e fora da comunidade na língua Kokama quando for necessário.

As aulas de comunicação são desenvolvidas por meio da escrita, leitura e prática oral. O



professor, de forma muito carismática, começa as aulas com um bom dia na língua Kokama, e solicita que os alunos façam o mesmo com ele e com os demais colegas, o intuito é que os estudantes consigam fixar bem os termos e frases que lhes são apresentadas.

Utilizando com muita frequência o quadro, o professor escreve expressões corriqueiras de uso quanto aos modos de apresentações e saudações. Depois de copiarem no caderno, o docente orienta a pronúncia de todo conteúdo e os discentes, além da leitura, praticam em forma de diálogo o que lhes é exposto. O professor tanto explica os termos quanto estimula a prática oral com os alunos.

A mesma técnica se aplica às aulas presenciadas a respeito do vocabulário sobre as partes do corpo, dos números e das cores. Nessas duas últimas, observou-se que os alunos treinavam a idade e as cores que mais gostavam. Ao final, todos cantam uma música em língua Kokama e se despedem utilizando expressões de “adeus” e “até logo” no idioma estudado.

A preocupação com a competência e desempenho linguístico do professor para com seus alunos é latente, bem como o contentamento em saber que seu trabalho tem gerado resultados satisfatórios na turma independente da etnia que pertencem. Notou-se ainda que o intuito do professor é focar bastante nas saudações e forma de apresentação, conforme suas palavras:

É muito importante o indígena saber se comunicar na sua língua, dizer seu nome, um bom dia! boa tarde! Porque é uma forma de provar que você sabe falar, também de afirmar e deixar sua identidade mais forte, porque se a gente vai em algum lugar e uma pessoa pergunta se a gente é indígena e pede pra gente falar alguma coisa na nossa língua e a gente não sabe, fica difícil, né? Quando eu cheguei lá eles não sabiam dizer nada, então eu foquei muito nessas palavras e isso eu sei que eles já aprenderam, isso foi um grande aprendizado e avanço para quem não sabia nada, ainda mais os alunos de outras etnias, fico muito feliz de ver que eles se interessam, querem aprender a língua ainda que não seja a deles, porque como eu falei tem alguns deles que não tem mais seu idioma e adotaram o nosso, né? (ENTREVISTA, ABRIL, 2017).

Desta feita, “considera-se que a construção da identidade esteja intrinsecamente vinculada à língua falada, vista não apenas como um veículo de transmissão de informação”, mas sendo, sobretudo, instrumento de identificação. Essa tentativa de resgate e alfabetização na língua étnica rumo à reafirmação identitária não deixa de revelar os impasses entre o eu e o mundo exterior amplo e diversificado que possa corroborar nesse processo, até como uma forma de resistência e diferença em relação a sociedade não indígena que de forma inegável é o elo em muitos aspectos incluindo a língua, (MUSTAFA, 2018, p.156).

Não muito distante ao pensamento de Mustafa (2018), Meliá (apud CASSULA et al. 2011) aclara que na educação indígena, estimular o aluno a expor-se oralmente em sua língua de origem, vai ao encontro da afirmação de, quando diz que é importante perpetuar a memória, inclusive de

tradições orais, como a indígena. Nessa perspectiva, os saberes transmitidos aos mais jovens representam formas próprias de resistência ou de mudança. Assim, na escola ou espaço cultural indígena, é importante valorizar as práticas de oralidade em língua indígena, uma vez que este também é um lugar de transmissão e aquisição de conhecimentos tradicionais

A Figura 2 destaca alguns momentos da prática pedagógica desenvolvida no espaço Kokama.



**Figura 2:** Momento Pedagógico no Espaço Yapiuna Kokama  
**Fonte:** Pesquisa de campo, 2017

Percebeu-se uma participação ativa tanto dos alunos da etnia Kokama quanto de outras em todas as atividades proporcionadas. Sobre esse entrosamento, o contato interétnico, um dos alunos (etnia Apurinã) fez questão de explicitar que “a etnia A não é mais importante que a etnia B, somos todos parentes, estamos aprendendo a língua Kokama porque gostamos, mas respeitamos a origem de cada um de nós e não é porque eu estou aprendendo a língua Kokama que vou deixar de ser da minha etnia”. Outra complementa:

Aqui não tem só uma etnia. A gente estuda a língua Kokama mas ao mesmo tempo consegue aprender a língua Tikuna com nosso parente e colega da classe Tikuna, o Nheengatu porque aqui tem Tikuna, Sateré, então é importante a gente ir conversando na língua e aprendendo um com o outro e resgatando o uso da língua aqui, mas sempre respeitando a origem de cada um e assim a gente vai convivendo. (ALUNA DA ETNIA KOKAMA, MAIO, 2017).

As assertivas dos alunos demonstram que compartilhar a língua e os saberes de forma interétnica ou híbrida, não é problema pelo contrário, estimula o fortalecimento das identidades e respeito mútuo. Neste sentido, Bauman (2005) afirma ser importante o cruzamento das identidades, pois gera reflexos positivos em cenários de hibridismo cultural, principalmente em possíveis situações

de conflitos.

Isso implica dizer que contextos híbridos conclamam o respeito pela identidade do outro que conforme Bauman (2005) é articulado por um “acordo de cavalheiros”, neste caso, o do respeito, pois conviver considerando a alteridade faz com que as interações transcorram com mais fluidez, assim os atritos conseguem ser contornados com mais facilidade, logo as regras coletivas que versam sobre um caráter harmônico tornam-se proeminentes dentro de um grupo facilitando o surgimento da identidade considerada líquida fluindo como um rio e moldada pelas experiências de troca.

Em relação ao interesse de alunos de outras etnias aprenderem a língua, cultura e saberes de uma etnia diferente da sua, geralmente está vinculado a questão de afinidades, curiosidades ou apreciação pela identidade e cultura do outro, conforme relata o aluno: “Eu me interessou em estudar a língua e cultura Kokama porque gosto e acho esses meus parentes legais e também acho a língua bonita e fácil de aprender” participando do diálogo um outro aluno se diz cativado em aprender a língua e frequentar a escola pelo fato de não possuir mais sua língua e se identificar com a cultura Kokama: “Eu não tenho mais a minha língua e resolvi adotar a língua e costumes Kokama como meus também, assim eu aprendo com eles e eles comigo”.

Neste sentido Homi Bhabha (2010) declara que situações de bilinguismo e multilinguismo (como é o caso da escola Kokama) facultam a formação de um sujeito culturalmente híbrido, já que através do contato, valores são compartilhados pelas histórias e línguas que se cruzam desencadeando representações sociais inovadas em uma nova concepção identitária. Esse cenário condiz com a realidade dos indígenas citadinos que, imersos em outros espaços, são interpelados a ressignificarem suas origens e projeções dos seus sistemas de referências simbólicas e a Educação Indígena, certamente é um deles.

É importante ressaltar nesse cenário o papel da própria escola Kokama que exerce papel fundamental na troca e compartilhamento da linguagem, além do espaço físico propriamente dito, consegue ser alocado como um ambiente de pertencimento facilitador de reflexão dos etnoconhecimentos, locus de diálogo intercultural, onde as culturas e as línguas indígenas passam a ser valorizadas de forma híbrida. Couto (2012, p. 66) comenta que casos como este o espaço “leva os indivíduos a interagirem entre si”.

Nesse mesmo viés Canclini (2011, p.174;180) assegura que os lugares ou espaços de encontros coletivos de diferentes classes, etnias e nações no contexto urbano são abertos aos “cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam”, com isso facultam com que “a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda

ou ao trânsito”, situação essa vivida pela escola Kokama, inserida no perímetro urbano, se permite ser um local de aprendizado híbrido em múltiplos aspectos sociais e linguísticos.

Sendo assim, fica claro que a Educação Indígena exerce papel relevante e extremamente positivo quando também vivenciada em situações de contato. Cenários de aprendizado multiétnicos, permitem mecanismos identitários passíveis de preservar saberes, práticas e realidades multilíngues, assim como projetos para o futuro de uma existência étnica que tende a ficar cada vez mais heterogênea em ambientes comuns de compartilhamento e pertencimento coletivo, como por exemplo, a própria comunidade e escola Yapiuna Kokama onde foi realizado esse estudo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer dessa pesquisa, pode-se conhecer e compreender o funcionamento da escola indígena Yapiuna Kokama: a sua história, as suas dificuldades de funcionamento, seu papel sociocultural, a práxis pedagógica do professor indígena e o processo de fortalecimento da língua e da cultura étnica. Desta maneira, pôde-se não só compreender a realidade educacional desse grupo interétnico, mas também evidenciar a luta do povos indígenas citadinos, residentes no Parque das Tribos, no que se refere ao fortalecimento identitário, cultural e linguístico por meio de uma educação escolar diferenciada. De igual modo, a partir do estudo realizado, pôde-se também entender como acontece o fenômeno do hibridismo e compartilhamento da cultura e língua étnica dentro desse espaço de aprendizagem, uma vez que alunos de diferentes grupos étnicos se reúnem para estudar a língua e a cultura Kokama.

Isto posto, constatou-se que a Educação Indígena sofre pela falta de material de didático tanto para o professor como para o aluno, de um livro didático próprio da etnia, apoio por parte da Secretaria Municipal de Educação (SEMED) e de uma escola com estrutura física adequada. A comunidade luta pelo registro formal junto à secretaria supracitada, enquanto o espaço físico da escola permanece funcionando em uma área com cobertura feita de madeira do próprio local, com as laterais abertas e chão feito de cimento. Os recursos utilizados pelo professor limitam-se a um quadro branco, pincel, lápis e apagador, todos doados, e poucos materiais didáticos adquiridos em algumas formações das quais participou, sendo estes: um dicionário Kokama-Português, uma cartilha que trabalha palavras e frases e um livro de canto, todos em sua língua de origem.

No que se refere a proposta pedagógica e didática, todo o trabalho está voltado para a valorização da língua. O professor busca estimular o aprendizado de conhecimentos básicos sobre a língua Kokama, como o ensino de formas de cumprimento: “Como vai você? Bom dia! Boa tarde!,”

etc.”, cantar e escrever pequenas frases e palavras como nome de frutas, de lugares, de objetos domésticos, tais práticas corroboram para fortalecimento da identidade étnica de cada um, isto é, a aquisição da língua étnica tem contribuído para o sentimento de “pertencimento” à uma comunidade indígena.

Já no que diz respeito ao contato interétnico entre os alunos, ficou evidente que isso não é um problema, mas visto como algo positivo, uma vez que compartilham os saberes tradicionais, dentre eles a língua, o grafismo, as músicas e as danças. Dessa forma, essas relações são estabelecidas com muito respeito pelas diferenças étnicas de cada um, estabelecendo-se assim um harmonioso relacionamento entre as várias etnias e interesse ao aprendizado da língua do outro. Por conseguinte, o que resulta desse contato intercultural é a formação de uma identidade híbrida, sendo esboçada uma nova representação do que é “ser índio” que se contrasta com a visão mítica disseminada pelos europeus e que perdura até os dias de hoje.

Conclui-se, então que o processo de construção da identidade social e cultural dos alunos da escola Yapiuna Kokama é concebido especialmente por meio da língua, visto que esta reflete a subjetividade e a história de cada etnia ali representada. Sendo a língua para este pequeno grupo interétnico o elemento chave e indissociável de sua raiz identitária étnica, ou seja, é elemento da cultura e da afirmação identitária.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

BRASIL, Ministério da Educação. **Cadernos Secad. Educação Escolar Indígena**: diversidade sociocultural indígena ressignificando a escola. Brasília, 2007. Disponível em: Acesso em: 14.05.2016.

\_\_\_\_\_. **Conselho Nacional de Educação. Resolução CNE/CEB n. 03**. Diretrizes Nacionais para o funcionamento das escolas indígenas, Brasília: MEC, 1999. Disponível. Acesso em 27.05.2016.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Diretrizes nacionais para educação no Brasil. Disponível em. Acesso em 10.09.2016.

\_\_\_\_\_. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas**. Brasília: MEC/SEF, 1998a. Disponível. Acesso em: 10.04.2016a.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística: Uma introdução crítica**. Tradução: Marcos Macionilo. São Paulo: Parábola, 2002.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4.ed. São Paulo: UNESP, 2011.

CARDOSO, Caroline Rodrigues. **Pesquisa quantitativa e qualitativa em sociolinguística: dadaísmo metodológico?** Cadernos de Letras da UFF, n. 46, p. 143-156, 2013. Disponível: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/pdf>>. Acesso em 02.06.2017.

COUTO, Hildo Honório do. **Linguística, Ecologia e Ecolinguística: Contato de línguas**. 2 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

FERREIRA, Ana Paula Moratori. **A Manutenção da Identidade Cultural do Indígena Brasileiro em Face da Globalização**. Revista Eletrônica Machado Sobrinho, v. 4, p. 1-7, 2014. Disponível em: [www.machadosobrinho.com.br/revista\\_online/publicacao/.../Artigo02REMS8.pdf](http://www.machadosobrinho.com.br/revista_online/publicacao/.../Artigo02REMS8.pdf). Acesso em: abril/2016.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HELENALDA, Nazareth. **Curso Básico de Estatística**. São Paulo: Atlas, 2000.

KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: Ruptura e contato**. Revista Eletrônica MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1158>>. Acesso em agosto de 2016.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2001.

LIMA, Ademar dos Santos. **Educação escolar indígena: um estudo sociolinguístico do Nheengatu na escola Puranga Pisasú do rio Negro**. 2018. Dissertação (Mestrado em letras e artes). Universidade do Estado do Amazonas – UEA, 2018.

LABOV, William. **Padrões sociolinguísticos**; tradução Marcos Bagno. São Paulo: ed. Parábola, 2008.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Laced/Museu Nacional, 2006.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MANAUS/PMM. Decreto n. 90/2009. Cria Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI). Manaus: Rede Municipal de Ensino, 2009.

\_\_\_\_\_ Decreto nº 8.396, de 20 de abril de 2006. **Dispõe sobre as Competências Genéricas, a**

**Estrutura Operacional, o Quadro de Cargos de Provimento em Comissão e de Funções de Confiança da Secretaria Municipal de Educação – SEMED**, e adota outras providências. Manaus, 20 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 1.394, de 29 de novembro de 2011. **Cria escolas indígenas e o reconhecimento da categoria de professores indígenas no Sistema de Ensino Municipal de Manaus**. Diário Oficial do Município de Manaus, 30/11/2011. Manaus, 2011.

MUSTAFA, Amanda Ramos. **As línguas étnicas no Parque das Tribos em Manaus: Um estudo etnolinguístico nos espaços culturais indígenas Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit e Kokama** 2018. Dissertação (Mestrado em letras e artes). Universidade do Estado do Amazonas – UEA, 2018.

MUSTAFA, Amanda Ramos; OLIVEIRA, M. A.; XAVIER, A. C. et al. **Hibridizações e Compartilhamento no uso da linguagem entre alunos de diferentes grupos étnicos do espaço cultural indígena Kokama no Parque das Tribos em Manaus**. Direção: Global Classroom. Produção: Amanda Ramos Mustafa e Marileny de Andrade de Oliveira. Universidade do Estado do Amazonas, 2017. 25:25min. Disponível em: <https://youtu.be/LINKHxIH-SQ>.

CASSULA, Marcella Hauanna; BERNARDINO, Mariana Mendonça; FAUSTINO, Rosângela Célia. **A importância da oralidade na escola indígena**. Congresso Nacional de Psicologia (Conpe), Universidade Estadual de Maringá, de 03 a 06 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.abrapee.psc.br/xconpe/pdf>>. Acesso em 22.11.2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OLIVEIRA, Marileny de Andrade de. **Escola de Tururukai Uka: Uma análise do papel da escola na formação da identidade linguístico-cultural dos Kambeba**. Dissertação (Mestrado em letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas – UEA, 2018.

PENNAFORTE, Flávia. **Japiim - Ninhos de japiins encantam observadores no rio Pedreira**, 2016. Disponível em: <<http://helidapennafort.blogspot.com/2010/11/japiim-ninhos-de-japiins-encantam.html>> Acesso em: 10.04.18.

SOUZA, A. S. D.; OLIVEIRA, J. C. **A implantação da educação escolar indígena no município de Manaus: avanços e possibilidades**. 2010. Anais SBPCNET (Apresentação de Trabalho/Outra).Disponível em:<<http://www.sbpnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3551.htm>>. Acesso em: 10.10.2016.

VERGARA, Silvy Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em Administração**. São Paulo: Atlas, 2004.

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística**. São Paulo: Ática, 2003.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2000.

## ADJETIVOS: EXISTEM OU NÃO COMO CLASSES DE PALAVRAS EM WAIMIRI ATROARI?

Ana Carla Bruno (COSAS/INPA)

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se descrever e analisar um grupo de palavras que se comporta como adjetivos. É importante mencionar que muitas das línguas Carib não têm adjetivos como uma classe de palavras independente (Nasr 2013). Palavras que, semanticamente, seriam adjetivos são classificadas como substantivos/advérbios. O Waimiri Atroari é uma língua falada por cerca de 2.013 indígenas que habitam o norte do estado do Amazonas e sul de Roraima, Brasil. A língua Waimiri Atroari tem uma complexa e rica morfologia típica da família Carib (Gildea 1998; Meira e Gildea 2009; Santos 2007). Em bases morfológicas e sintáticas, podemos observar nesta língua cinco classes lexicais, a saber: (1) nomes incluindo pronomes, (2) verbos, (3) advérbios, (4) posposições, e (5) partículas. Além de um grupo de palavras que se comporta como adjetivos.

**Palavras-Chave:** Waimiri Atroari; Classe de Palavras; Adjetivos.

### 1. Introdução

Os Waimiri-Atroari, povo pertencente à família linguística Carib, vivem numa região dos afluentes da margem esquerda do Baixo rio Negro e do rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e Roraima compreendendo as bacias dos rios Camanaú/Curiaú, Alalaú/Jauaperi, e uma parte da BR-174 (Manaus-Boa Vista). Com uma população de aproximadamente 2.013 *Kinja* (autodenominação dessa sociedade), distribuídas em 41 aldeias, os Waimiri Atroari realizam diversas atividades no seu cotidiano: pescarias, caça, coleta de frutos silvestres e preparação e manutenção de roçados.

Em seus roçados, eles plantam diversas espécies de mandioca, consorciada com outros tipos de tubérculos (batata doce, macaxeira, cará) e várias espécies frutíferas. Nas suas alimentações, observam-se também uma ingestão de grandes quantidades de proteínas animais – caças diversas (anta, macacos guariba e coatá, pacas, porcos do mato, mutum, jacamim, entre outros) e peixes. (Baines 1991; Bruno 2003, 2006, 2009, 2010, 2014; do Vale 2002; Matarezio Filho 2010).

O Waimiri Atroari é, basicamente, a língua usada para a comunicação e expressão em todas as atividades do grupo. Os adultos só conversam entre si nessa língua, com ocasionais inserções de palavras ou expressões em português. As crianças, usualmente, chegam à escola falando apenas algumas palavras em português, mas com uma curiosidade enorme de aprendê-la. A exposição ao rádio, as visitas à Manaus para tratamento de saúde, a presença dos funcionários do Programa Waimiri



Atroari e agora a possibilidade de acessar internet na área indígena sem dúvida tem contribuído para a difusão do português falado e escrito, sobretudo entre os jovens. No entanto, a língua Waimiri Atroari ainda é muito utilizada no dia-a-dia das aldeias, nos rituais e nas suas cerimônias.

Este artigo propõe-se descrever e analisar um grupo de palavras que se comporta como adjetivos. É importante mencionar que muitas das línguas Carib não têm adjetivo como uma classe de palavras independente (Nasr 2013). Palavras que, semanticamente, seriam adjetivos são classificadas como substantivos/advérbios.

## 2. Morfologia nominal em Waimiri Atroari

A língua Waimiri Atroari tem uma complexa e rica morfologia típica da família Carib (Gildea 1998; Meira e Gildea 2009; Santos 2007). Ela apresenta tanto prefixos como sufixos. No caso, os prefixos nominais marcam posse e os sufixos uma variedade de derivações que mudam o significado dos nomes. Em bases morfológicas e sintáticas, podemos observar nesta língua cinco classes lexicais, a saber: (1) nomes incluindo pronomes, (2) verbos, (3) advérbios, (4) posposições, e (5) partículas. Além de um grupo de palavras que se comporta como adjetivos.

É importante mencionar que muitas das línguas Carib não têm adjetivo como uma classe de palavras independente (Nasr 2013). Palavras que, semanticamente, seriam adjetivos são classificadas como substantivos/advérbios. De acordo com Meira e Gildea (2009: 131), "antes de se posicionar a respeito de uma classe específica de adjetivos e/ou advérbios nas línguas da família Carib, é importante verificar com cuidado as propriedades morfológicas e sintáticas que cada uma dessas línguas atribui às classes de nome e verbo."

Tendo como base as observações desses autores, exploro trazendo algumas evidências morfológicas e sintáticas a possibilidade da língua Waimiri Atroari ter uma classe adjetivos. Palavras que designam propriedades, qualidades ou estados que são relativamente estáveis ao longo do tempo. Elas geralmente precedem o substantivo, mas também ocorrem após o nome. E, são morfemas livres formados por apenas uma raiz.

- |     |  |        |        |       |        |
|-----|--|--------|--------|-------|--------|
| (1) | aa=i-akyna                               | ram    | tamkwa | tvska | iyhia. |
|     | 1POS-REL-irmão                           | 2PART  | baixo  | liso  | cabelo |
|     | ‘Meu irmão é baixo e tem cabelos lisos.’ |        |        |       |        |
| (2) | tapyryma                                 | iyhia. |        |       |        |
|     | preto                                    | cabelo |        |       |        |
|     | ‘O cabelo é preto.’                      |        |        |       |        |

- (3) Maiwu        wykyry        mepiri        wu-pia  
gordo        homem        anta        matar-P.IMD  
'O homem gordo matou a anta'
- (4) aa=papa        ram    sehsa    tydapra  
1POS-pai        2PART alto    gordo (gorduroso)  
'Meu pai é alto e gordo.'

Na lista abaixo, apresentamos um pequeno corpus com alguns nomes que se comportam como adjetivos e depois exemplificamos alguns em contextos sentenciais:

Abemyhpa	inchado
Aberymyhy~abemyhy	redondo
Anykyxi	fino
Ase	novo
Awinihe~awinini, awinjehe, awenjähky	um, sozinho
Ba`xiri~be`xiri	pequeno
Bahinja~baxinja	pequeno, pouco, criança
Bakyma	azedo, salgado
Byryryma	torcido, torto
Djapyma	direito, certo, correto
Etypa	quente
Inama	fraco (a)
Kareme, karany	bom, bonito (a)
Kyby	curto para animais e plantas
Kybyma	amargo
Kykyryhpa	queimado
Mady~madyma	aleijado
Maiwu~maiy	gordo (a), grosso (a)
Masara	preguiçoso, aprendiz
Mixopy	longo, comprido
Nerimy	bravo, corajoso
Nyryny	vivo
Panapy	trabalhador
Panaxi	danado

Pine	curto
Pitymy	solteiro
Sakra	branco
Sakyna	raivoso
Saweny~sewuna	leve
Sehe	alto
Ta'kwa	curto para pessoa
Taha	grande, líder
Tamxa	macio, mole, preguiçoso
Tapany~typany~tipyna	duro
Tapyryma	preto, escuro
Temyna	seco
Texiba	triste
Teximy	ruim, gosto ruim
Tirika	forte, potente
Trewine~trewuna	ágil, rápido
Tuwaka,	feliz, contente
Tuwera	maduro
Txamyry	velho, ancião
Txanpa	grávida
Txika	afiado
Txipikia	envergonhado
Txitymy	solteiro, sozinho
Tybyska	liso, macio
Tykomia	frio, gelado
Tykoxinja	sujo
Typyra	fedorento, mau cheiro
Waina	fino para pessoa
Woxypia	pesado
Xiwia	bom, bonito, amarelo e vermelho

Ao contrário dos substantivos, as palavras que se comportam como adjetivos nesta língua não

podem receber o sufixo absintivo {-my} que indica ‘ausência’.

- |     |                               |                         |
|-----|-------------------------------|-------------------------|
| (5) | ety-my ‘sem nome’             | emy-my ‘sem pênis’      |
|     | iee-my ‘sem dente’            | iaska-my ‘sem parentes’ |
|     | iyhia-my ‘sem cabelo, careca’ | eba-my ‘sem olho/cego’  |

Além disso, apenas elas podem receber o sufixo enfático {-pa} (por exemplo, *tamkwa* ‘curto/baixo’; *tamkwa-pa* ‘muito curto/baixo’; *kwada* ‘feio, ruim’ *kwada-pa* ‘muito feio, muito ruim’). Algumas destas palavras que se comportam como adjetivos, também podem se comportar como nomes. Ver casos abaixo:

- (6) bahinja~<sup>1</sup>baxinja pequeno, pouco, criança
- (a) Tuwadja wehma ram **bahinj-eme** Damixiri wehp-eme kapy-ma.  
Tuwadja flecha 2PART pequena-DEV Damixiri flecha-DEV NEG-?  
‘A flecha de Tuwadja é menor que a flecha de Damixiri.’

- (b) Dauna **bahinja** xiba myryky-piany araky.  
Dauna pouco peixe pescar-P.REC hoje  
‘Dauna pescou poucos peixes hoje.’

- (c) **bahinja** n-itxi-pia mydy i-akyna-se.  
Criança 3S-ir-P.IMD casa REL-varrer-no propósito de  
‘As crianças foram varrer a casa.’

- (7) taha grande, líder
- (a) Paryry kaapa ram **taha** Xeri Kaapa wata’.  
Paryry roça 2PART grande Xeri roça como  
‘A roça do Paryry é tão grande quanto a roça do Xeri.’

- (b) pana a’a n-itxi-piany **taha** kanuwa ta warara bi pipe-se

1. Este símbolo "~" é indicação de variação livre; podemos encontrar as duas formas. Não está necessariamente relacionado à diferença dialetal.

Ontem 1+3PRO 1+3S-ir-P.REC grande canoa LOC tartaruga ovo procurar-no  
propósito de

‘Ontem, fomos na canoa grande procurar ovos de tartaruga.’

(c) Wame Kwene **taha** n-idjaka-pa Pyraty wu-pa  
Wame guerreiro líder 3A-matar-P.REM Pyraty matar-P.REM

Piawuna many Kiawuna many  
Piawuna também Kiawuna também

‘Wame, o líder guerreiro, matou Pyraty, Piawuna e Kiawuna também.’

Sintaticamente, os adjetivos, assim como os nomes, podem ocupar a posição de sujeito ou objeto. Por outro lado, não está claro se é possível, de fato, usar a partícula de segunda posição *ram* como um constituinte limite em sintagmas do tipo <ADJ N>. É necessário fazer mais testes, tendo em vista que nem sempre os falantes Waimiri Atroari permitem o tipo de construção como se mostra no exemplo (8) abaixo:

(8) \* kyryvy **xiwia** ram **mixopa**  
cobra vermelho 2PART comprida  
‘A comprida cobra vermelha’

(9) <wykyry **sehe**> ram waryna wu-se txi-pia  
homem alto 2PART paca matar-no propósito ir-P.IMD  
ipaikypa weri **tamkwa** kymy i-eky i-akymy-se  
então/depois mulher baixa bacaba REL-Suco REL-preparar-no  
propósito de  
‘O homem alto foi matar paca e a mulher baixa foi preparar bacaba’

### Considerações Finais

No presente trabalho apresentamos uma descrição e discussão sucinta sobre a existência de adjetivos, como uma classe de palavras em Waimiri Atroari. Como já foi observado para outras línguas Carib, nesta os nomes e os verbos não são problemáticos e são fáceis de identificar. No entanto, as classes restantes, tais como palavras que se comportam como adjetivos, advérbios e posposições, são muito mais difíceis de caracterizar.

### Abreviações

A	‘sujeito de verbo transitivo’
ADJ	‘adjetivo’
DEV	‘devaluativo’
LOC	‘locativo’
N	‘Nome’
NEG	‘Negação’
P.IMD	‘passado imediato’
P.REC	‘passado recente’
POS	‘possessivo’
REL	‘prefixo relacional’
S	‘sujeito de verbo transitivo’
2PART	‘partícula de segunda posição’
1	‘primeira pessoa singular’
2	‘segunda pessoa sing. or pl.’
3	‘terceira pessoa sing.or pl.’
1+3	‘primeira pessoa plural exclusiva’

## Referências Bibliográficas

BAINES, Stephen G. “É a funai que sabe”: A frente de atração Waimiri-Atroari, Belém: mpeg/cnpq/sct/pr. 1991.

BRUNO, Ana Carla. Waimiri Atroari grammar: Some phonological, morphological, and syntactic aspects (Ph.D. dissertation). University of Arizona. 2003.

BRUNO, Ana Carla. The causative construction in Waimiri Atroari. *In liames – Línguas Indígenas Americanas* 6:101-108. Campinas. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/1448/0>

BRUNO, Ana Carla. Phrase structure, clauses, and word order in Waimiri Atroari (Carib Family). *Revista Virtual de Estudos da Linguagem-revel* 7(3): 1-13. 2009<sup>a</sup>. Disponível em: [http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel\\_special\\_3\\_phrase\\_structure.pdf](http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_special_3_phrase_structure.pdf)

BRUNO, Ana Carla. Educação indígena e questões linguísticas: Quando a ortografia torna-se um problema – a experiência Waimiri Atroari. *moara* 32: 109-120. 2009b. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/233/showToc>

BRUNO, Ana Carla. How can I write my language? Linguistic analysis and language revitalization: lessons from Waimiri Atroari syllable structure. *In liames – Línguas Indígenas Americanas* 10: 85-99. 2010. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/1510doi:10.20396/liames.v10i1.1510>

BRUNO, Ana Carla (org.). *Voices da Floresta: A arte de contar histórias - Histórias do passado e do cotidiano indígena*. Manaus: Editora Inpa. 2014.

DO VALE, Maria Carmen Rezende. *Waimiri-Atroari em festa é maryba na floresta* (Dissertação de mestrado). Universidade do Amazonas. 2002.

GILDEA, Spike. *On reconstructing grammar: Comparative Cariban morphosyntax* (Oxford Studies in Anthropological Linguistics 18). Oxford: Oxford Press. 1998.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *Ritual e pessoa entre os Waimiri Atroari* (Dissertação de mestrado). São Paulo: USP. 2010.

MEIRA, Sérgio. *A grammar of Tiriyo* (Ph.D. dissertation). Houston: Rice University. 1999.

MEIRA, Sérgio. *Word class systems in Cariban languages*. Manuscrito. 2002.

MEIRA, Sergio; GILDEA, Spike. Property concepts in the Cariban family: Adjectives, adverbs and/or nouns? *In* W. Leo Wetzels (ed.). *The linguistics of endangered languages: Contributions to morphology and morphosyntax*, pp. 95-133. Utrecht: lot. 2009. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/297134/bookpart.pdf?sequence=2>

NASR Kalek, Fairuz. *La frase nominal em Ye'kwana*. *In UniverSOS* 10: 53-71. 2013. Disponível em: <https://www.uv.es/~calvo/amerindias/numeros/n10.pdf>

Pacheco, Frantomé Bezerra (1997). *Aspectos da gramática Ikpeng (Karíb)* (Dissertação de mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270876/1/Pacheco\\_Frantome Bezerra\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270876/1/Pacheco_Frantome Bezerra_M.pdf)

Santos. Gesalma Mara F. (2007). *Morfologia Kuikuro: Gerando nomes e verbos* (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**ARAGUAIA AFLIÇÃO NA POÉTICA-POLÍTICA DE JOSÉ GODOY GARCIA E  
JORGE COOPER: GEOPOESIA E TANATOGRÁFIA EM INVISÍVEIS CIDADES  
BRASILEIRAS**

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL)<sup>1</sup>

Investigar a presença de uma geopoética esteticamente valorosa e eticamente comprometida, que se lança pelos espaços mais interioranos ou menos abastados do Brasil, tem sido tônica de nossas pesquisas desde, pelo menos, o ano de 2014. Naquela altura, já verificávamos a insurgência de uma “poética popular do cerrado” (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2014) nos versos de *Araguaia Mansidão* (1972) do goiano José Godoy Garcia. Agora, evidenciamos na poesia desse autor pontos de contato com a lírica do alagoano Jorge Cooper, especialmente em seu livro *Linha sem traço* (1969-1976). A relação dialógica entre as obras mostra-se a partir de dois elementos centrais: a composição tanatográfica (escrita de morte) e a poética de resistência (no sentido de uma existência que resiste geográfica e politicamente). Neste esforço, revelamos como tais questões (líricas e históricas) se apresentam no palco da segunda metade do *breve século XX*.

O exercício crítico polifônico da literatura (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2015) permite que tracemos percurso de análise por dois caminhos poéticos de resistência. Considerando-se espaços geográficos alheios aos grandes centros econômicos e políticos do país (como o estado de Goiás, para Godoy Garcia, e o de Alagoas, para Cooper), em espaço temporal de suspensão de liberdades (a década de 1970 pelos *brasis*), entendemos que a geopoesia – enquanto constructo artístico cronotópico – responde, pela voz de cada um de nossos poetas (que encarnam e ecoam vozes populares), às histórias múltiplas de *cidades invisíveis* silenciadas pelo eixo hegemônico do país. Caminhos que se encontram, especialmente, pela leveza lírica somada ao anseio revolucionário.

Um poeta goiano, autor de versos longos, livres, leves e libertários. Um poeta alagoano, autor de versos enxutos, ásperos e aflitos. Autores de um século XX por-contar nos anos 1970, período auge – no que concerne à violência, violações e atrocidades – da ditadura militar brasileira. Importa-

---

<sup>1</sup> Professora de Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Professora Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FALE/UFAL. Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Simpósio Temático “Literatura de campo e crítica polifônica: geopoesia, etnoflânerie e dialogismos nos brasis liminares” do GELLNORTE 2019.



nos, antes de tudo, projetar a voz de nossos autores:

V

Quando o sol sai de manhã eu gosto do vermelho.  
 Quando eu me deito, ponho a cabeça no travesseiro,  
 dou um balanço na vida e converso  
 com a bunda suja da Morte.  
 Surge a manhã: vermelha rosa do sol.  
 Vida, babaquinha de sonhos!  
 (GARCIA, 1999, p. 212).

Passado e presente (unicamente)

O passado vela-me em sonho  
 no sono sonâmbulo do presente meu  
 (Eles os dois  
 e eu  
 somos eu)

– Que  
 embora não sendo nenhum surdo  
 (como os recém-nascidos)  
 jamais ouvi o futuro me chamar  
 (COOPER, 2010, p. 164).

O primeiro poema apresentado, do escritor goiano, é parte do extenso poema intitulado “Viajando em cima de um caminhão e fazendo versos”, composto de nove cantos – para usarmos a terminologia tradicional da teoria literária comum à estrutura épica, se o poema derradeiro do livro que estamos analisando (*Araguaia Mansidão*) intitula-se “Minha saga do rio Araguaia”. Pode-se dizer que, na publicação de 1972, Godoy Garcia enseja doze “poemas-sagas”: poemas longos, seccionados em partes (cantos), que, herdeiros da tradição instaurada pela epopeia, lançam versos de feitos e aventuras de desbravamento de um Brasil cerrado.

Do canto V, apresentado, queremos destacar o sol e a manhã que nasce vermelha – imagem de beleza habitual na tradição lírica, com o acréscimo da ênfase no tom da manhã, de que o eu poético diz gostar: “eu gosto do vermelho”. “Dar um balanço na vida” permite ao poeta dialogar com a morte “converso/com a bunda suja da Morte”. O termo tomado do baixo corporal (BAKHTIN, 2008) e das expressões vívidas da cultura popular brasileira – “bunda suja” – aproxima o homem – aquele que “viaja em cima de um caminhão fazendo versos” – da soberana, por inescapável Morte. Maiúscula, para quem vive pelos brasis em que ela é mais comum que a própria vida – minúscula como flagrada no terceiro verso. Ressurge a manhã – outra vez vermelha, para revigorar a “Vida” (agora maiúscula,

verso sexto) porque tomada de sonhos – babaquinhas, tolos, descredenciados no mundo da “bunda suja da Morte”.

O segundo excerto, cooperiano, integra o livro *Linha sem traço* e, como o poema de Garcia, discute a vida humana, regida por presente e passado: “(unicamente)”, adverte, desde o título do poema, o eu lírico sem futuro – se este jamais o chamou (verso final). O “sonho” – imagem prodigiosa na poesia de todos os tempos – marca os dois textos aqui evidenciados. No alagoano, o sonho confunde-se (semântica e fonologicamente) com “sono” de um presente que é sonâmbulo justamente porque velado por um passado insistente. Passado e presente são o eu que fala – lição maior da primeira estrofe.

O “que” – pronome relativo muito raramente empregado sozinho em um verso inteiro, como arrisca Cooper –, habituado a unir orações, interliga as estrofes, causando estranhamento visual e sintático no leitor. Como é estranho para a voz que fala no poema a ligação pretensa entre passado, presente e... futuro: mudo, silencioso, ausente para o poeta – que não é “nenhum surdo” –, frisamos. Se o segundo e o terceiro versos da estrofe final ensinam que os “recém-nascidos” são surdos, podemos afirmar que não se trata de uma surdez biológica, posto não ser verossímil que os bebês nasçam surdos. Trata-se, é mais possível, de surdez frente à vida, ao que dizem o mundo, a história, os fatos (disso são mesmo surdos os recém-nascidos). Este eu poético comporta o peso de passado sonâmbulo num presente sem expectativa alguma de porvir – existência sem sonhos, aflição de existir.

O poema de Godoy Garcia, portanto, enfrenta – com ironia e leveza – o aspecto vil e instável da vida em par com a inclemência da “Morte”. Enquanto o de Cooper vela um existir angustioso por incrédulo, desprovido de esperanças, sem sonhos (“babaquinhas”) que tapeiem o viver. Ambas as composições, é certo, estão alicerçadas na tanatografia, conforme preconizada por Augusto Silva Junior:

Em que medida esta leitura de uma escrita da morte nos permite a consciência de que só podemos viver na história e na condição efêmera do morrer? Na perspectiva de uma tanatografia, ler é aprender a viver (SILVA JUNIOR, 2011, p. 40).

Ora, os eu líricos aqui estudados dão conta de sua condição efêmera e fazem versos para “viver na história”, quando ainda é tempo – presente. Há que se notar uma especial demora dos dois poemas no presente: eles o habitam, como único aspecto inalienável da vida. Tal obsessão pelo agora é marca da obra dos dois poetas, como de suas atuações político-partidárias. De José Godoy Garcia,

salientamos uma perene confiança na redenção do humano, que é sua marca lírica:

Eterno

O homem está só  
 contra a noite e os soldados armados.  
 O homem é algo do passado e do presente e do futuro  
 da terra, eis sua ventura.  
 Tudo passará sobre a face da terra,  
 só o homem não.  
 Nem a noite o vence, nem as armas,  
 nem o ontem, nem o hoje e nem o amanhã  
 (GARCIA, 1999, p. 240).

Novamente, a problemática do tempo (histórico, coletivo e vital) a que está submetido o homem, a mulher, o ser da práxis, determinante no poema de Alagoas, incide agora sobre o de Goiás. “O homem está só” no tempo – só ele não passará, diz o poeta de fala ressonante do “catolicismo carnalizado” (BAKHTIN, 2008, p. 50) popular. Note-se que a figura central do poema – “o homem” – vive a solidão em combate a duas instâncias principais: a noite (elemento da natureza, vastamente inspiradora do gênero lírico) e os soldados armados (desumanizados, pois em contraposição ao “homem”). Isso está dito nos dois primeiros versos e reiterado nos dois últimos: “nem a noite o vence, nem as armas”. Neste poema curto, de estrofe única, desprezioso e apegado a motes centrais da lírica na história da literatura ocidental (a solidão, o tempo, a noite), paira uma ameaça: “os soldados armados” do segundo verso e “as armas” do penúltimo corrompem certa plenitude natural alcançada pelo homem “na face da terra”. Há uma espécie de harmonia do poema com a natureza que é tensionada pela que corrompe a noite contra o homem, justamente as armas e aqueles que estão armados. Ao analisar coletânea de poemas de Manuel Bandeira, diz um importante crítico literário radicado no Centro-Oeste, Hermenegildo Bastos:

A lírica é o espaço por excelência das flores, da noite, das águas, do vento, transformados em palavras, mas sem perderem a sua condição de origem. O poeta se encanta com a natureza, ou a paisagem. E a sua poesia parece algumas vezes se somar à natureza, outras vezes a ela se contrapor (BASTOS, 2009, p. 83).

É certo que o trecho crítico refere-se a poemas do *Estrela da vida inteira* bandeiriano. Contudo, não se pode deixar de mencionar o quanto a poética de Godoy Garcia Nunes, como também a do poeta radicado em Brasília, Cassiano Nunes, assemelham-se à do pernambucano, como já dissemos em outra oportunidade (cf. MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2012). Poéticas que se inter-

relacionam sobretudo pela presença angular da natureza enquanto elemento da composição lírica. Isso porque o meio natural lança-se como item da composição da vida humana em seu sentido *erótico* – enquanto dimensão corpórea do humano (não apenas sexual, mas sexual também). Queremos dizer, com Bastos, que também na estrofe do poeta goiano, verifica-se um eu lírico encantado com a natureza – um eu poético que é parte dela, poesia tornada geopoesia. Entretanto há um alarme histórico: a presença das armas rompe a harmonia da noite. Neste ponto, não é demais recordar tratar-se de poema lançado depois do Ato Institucional número 5 no Brasil. Em 1972 (ano de publicação de *Araguaia Mansidão*) soldados armados corriqueiramente contaminavam a paisagem. A história do Brasil, Goiás os rios que o banham confundem-se nos versos de Garcia:

2

O Araguaia desce as mil léguas de seu silêncio.  
 Às suas margens, o homem.  
 A ruína do homem, às suas margens.  
 É um rio silencioso. Rio solidário.  
 Um rio que se embebeu dos anos da vida humana,  
 às suas margens.

Água grande  
 Água pequena  
 – Araguaia Mansidão  
 (GARCIA, 1999, p. 277).

Extraído do quase-épico “Minha saga do rio Araguaia”, o poema dala do rio, das águas, mas, sobretudo, das suas margens: da “ruína do homem, às suas margens”. O poema destacado é, sem dúvida, metonímico de todo o livro – não é sem motivo que o título da obra aparece anunciado em travessão no verso final da última estrofe.

O homem – o gênero humano – impera na poesia de Garcia, como na de Cooper:

Meu

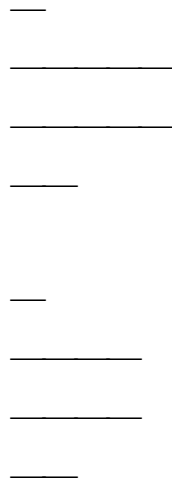
O que está preso  
 não me pertence  
 Não é meu

Meu  
 é tudo o que é livre  
 É a liberdade  
 Sou eu  
 (COOPER, 2010, p. 168).

O poema enxuto, reduzido ao verso mínimo, é comum na poética do alagoano. Diz-nos estudiosa conterrânea do autor, Susana Souto:

Na maior parte dos seus livros [de cooper], há poemas curtos, compostos quase sempre com menos de dez versos, também curtos, em que raramente são usados metros regulares e formas convencionais, fixas, e que prescindem da pontuação, exceto no que concerne ao travessão e ao parêntese (SOUTO, 2017, 4868).

Nessa lírica do verso curto, do poema pequeno (em extensão), enreda-se um contraste grande – por ontológico: na primeira estrofe, discorre sobre o que está preso e não pertence ao poeta; na segunda, o que, sim, a ele pertence e o que está livre, ou se resume à liberdade. Duas estrofes divididas pela dialética “preso” *versus* “livre”, que redundam no par opositivo “não meu” *versus* “meu”. A oposição é evidente inclusive porque imagética, material: se tomamos o título do poema (“meu”) como parte da primeira estrofe, temos duas quadras espelhadas que se respondem. Visualmente, o leitor depara-se com algo que assim se pode ilustrar:



Na linhagem do que ensina Antonio Candido, em seu “caderno de análise literária” (*Na sala de aula*, de 1984), consideramos essencial apontar para a materialidade dos versos, num poema – de um livro chamado *Linha sem traço* – em que isso conta para acentuar o contraste entre a liberdade e o aprisionamento desta. Entendendo que a geopoésia “nasce do encontro de topografias. *Tropos* e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens” (SILVA JR, 2018, p. 55), importa-nos destacar no corpo do poema a dor da liberdade: que se expressa num texto de forma ousada (para a lírica tradicional), mas ainda preso às instâncias mínima do fazer poético: versos,

estrofes – marcas do trabalho poético feito carne em palavra. Tensão entre prisão e liberdade que é, em suma, o sumo do poema apresentado.

Note-se que os “soldados armados”/ “as armas” do poema de José Godoy são exatamente ameaças à liberdade – da noite, do homem – essa que o eu lírico de Cooper reclama como sua – do poeta. E o rio, chamado Araguaia, que carregava silencioso a história humana repleta de margens, aparece também em versos alagoanos, agora para se referir ao Salgadinho – deteriorado rio da capital Maceió:

Instantâneo

O Salgadinho flui  
levando o tempo  
– E o desenho de minha vida  
dilui  
Num momento  
(COOPER, 2011, p. 168).

Como queria Hermenegildo Bastos, a poesia também aqui se soma e contrapõe à natureza. No curso do rio vai poema, diluído em versos livres de extensão variada. Feito a vida, o poema é instantâneo: descaso do tempo com o exercício poético que quer demora, descaso do momento com uma existência que se faz palavra por ser para a morte (sina da tanatografia).

O poeta nascido e morto em Maceió, capital alagoana, persegue mesmo a liberdade – tal como o fizeram vários “poetas menores” (expressão devida somente à sua não-inserção no cânone literário definido pelo Sudeste do país) seus contemporâneos, a exemplo do próprio José Godoy Garcia, de Cassiano Nunes (também já aqui mencionado). O mundo visceral (que é o do baixo corporal em Garcia, como indicamos) aproxima o eu poético da liberdade – tida, essa sim, como verdade:

Poema-escape

Graças ao álcool  
hoje fui dono de minha liberdade  
– (E da verdade usei  
Sem véu)

Possuído deles os três  
logro me deixar pensar sem  
calar  
– Há sol dentro neles  
(COOPER, 2011, p. 169).

O “Poema-escape” fala do álcool como escape para um mundo pouco dado à liberdade. Como advertimos, com Souto (2017), o travessão e os parênteses marcam a poesia de Cooper, como elementos, quase que exclusivos, de pontuação. Note-se que a presença esdrúxula dos parênteses depois do travessão na primeira quadra contribui para acentuar o tom solar – aberto, destemido – do que segue ao travessão da segunda estrofe: “Há sol dentro neles”. Exatamente porque, nos versos ébrios de um eu lírico que alcança a liberdade “Graças ao álcool”, entende-se o trecho “E da verdade usei/Sem véu” como um sussurro – fala entre parêntese. Enquanto que o verso derradeiro, que fala do “sol dentro neles” expande-se, discurso aberto, sem parênteses, aspas ou pudor: há sol no álcool, na liberdade e na verdade. Com este trio (“Possuído deles os três”), o poeta pode “pensar/sem calar” – e fala, sem amarras sintáticas, poéticas ou políticas.

A poesia de Cooper lança-se como escape aos modos de produção, sobretudo de produção literária, editorial, tantas vezes alicerçada mais em números (rentáveis) que em palavras (poéticas). Outra vez, recorremos à estudiosa da Universidade Federal de Alagoas:

A obra de Jorge Cooper é uma poesia de difícil inclusão num fluxo mais amplo da produção poética brasileira da segunda metade do século XX, com a qual dialoga. O seu percurso poético se confunde com seu percurso político e com traços marcantes de suas escolhas, avesso a qualquer inclusão em grupos de prestígio e muito crítico em relação às relações de poder que também atravessam o campo literário. Tardiamente apresentada ao público, mas em uma cidade que não está no centro dos poderes atuais, sua obra nos fala das relações complexas também acerca da circulação de poesia no Brasil, de texto literário, que também remetem à distribuição de poderes, saberes e verbas, na configuração de uma história que nem sempre é escrita (SOUTO, 2017, p. 4877).

Não apenas a escrita de Cooper e de Godoy Garcia se aproximam, mas também suas trajetórias de aversão às práticas políticas e artísticas de seu período (que perduram no nosso tempo) e sua militância por uma ruptura estrutural na sociedade brasileira. Na linhagem da crítica que revelamos do alagoano, acrescentamos outra, agora de Salomão Sousa, sobre o autor de *Araguaia mansidão*:

Acabou duplamente perseguido. Por estar sempre envolvido com os movimentos de crítica e ruptura social, foram longos os períodos em que teve de viver na obscuridade. Por manter-se alheio às práticas poéticas de sua época em fidelidade à vida e à construção da própria obra, a sua poesia foi deixada à margem pelo processo crítico defensor das escolas literárias (...). Mas como nenhuma corrente consegue aprisionar a verdadeira poesia, a obra de José Godoy Garcia continua cumprindo a trajetória de beleza, de juventude, e de dignidade (SOUSA, 1999, p. 15).

A “dignidade da poesia” – para ficar com expressão do crítico goiano Salomão Sousa – de José Godoy Garcia e Jorge Cooper, bem como sua singular relação com o espaço, a natureza e a

liberdade orientaram este trabalho, que vislumbrou, sobretudo, evidenciar a leveza da perseguição da liberdade no goiano; o peso tanatográfico no nordestino. Além da figuração do estado de Goiás em um, da cidade de Maceió em outro, e da penetração consciente na natureza, traço comum a ambas as poéticas. Para finalizar, destacamos, como ponto máximo de contato entre esses dois poetas comunistas seu anseio inesgotável por uma poesia mais habitável que a própria vida. Anseio ainda latente.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2008.

BASTOS, Hermenegildo. Água brusca: utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira. *Interdisciplinar*. Revista. Ano IV, v. 8, jan-jun 2009, p. 83-97. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/download/1186/1024>. Acesso em: 20 mar 2019.

COOPER, Jorge. Linha sem traço. \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2010, p. 161-182.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia Mansidão*. Goiânia: Editora Oriente, 1972.

\_\_\_\_\_. Araguaia Mansidão. \_\_\_\_\_. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999. p. 207-284.

MEDEIROS, A.C.M; SILVA JUNIOR, A. R. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245. Disponível em: [file:///Users/anaclara/Downloads/32480-131412-1-PB%20\(2\).pdf](file:///Users/anaclara/Downloads/32480-131412-1-PB%20(2).pdf) . Acesso em: 25 mar 2019.

\_\_\_\_\_. José Godoy Garcia e a poética preta-e-branca: imagens cotidianas de um realismo afro-goiano. *Guavira Letras – Revista do Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da UFMS/Três Lagoas*. n. 18, jan.-jul. 2014. p. 53-69. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/52/37> Acesso em: 30 mar 2019.

\_\_\_\_\_. Leveza e Heterotopia em Cassiano Nunes: o fazer poético das coisas mais simples (A2). *Cerrados (UnB. Impresso)*, v. 21, 2012, p. 271-300.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. MEDEIROS, A. C. M. [et al.] (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018, p. 53-80.

\_\_\_\_\_. Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura. *Revista da ANPOLL*, vol. I, n. 30, 2011, p. 37-52, 2011.



SOUSA, Salomão. A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia. GARCIA, J. Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999, p. 7-15.

SOUTO, Susana. Muito além do cartão postal: a cidade lembrada na poesia de Jorge Cooper. ABRALIC. *Anais*. 2017. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522244096.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522244096.pdf). Acesso em: 2 abr 2019.

## NORMATIVIDADE E SEXUALIDADE NO SERTÃO DE GUIMARAES ROSA

André Luiz Moraes Simões (Mestrando – PPGL UFPA)

Jean Marcos Torres de oliveira (Doutorando – PPGL UFPA)

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador – UFPA)

**RESUMO:** Este trabalho incide na leitura e análise da repressão da sexualidade e do desejo homoerótico em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1908-1967), à luz de uma perspectiva psicanalítica (FREUD, 2010, 2011 e 2014) e dos estudos *Queer*, que desloca a visão binária da sexualidade para uma interpretação mais ampla, por meio do posicionamento de cada indivíduo, demarcando a diferença entre gênero e sexo (BUTLER, 1992). No enredo, é revelado aos leitores que a atração em si é fruto também da elaboração dialógica e simbólica dos fatos lembrados pelo jagunço. Por isso, este trabalho intenta enfatizar os momentos de quebra do conceito normativo do feminino e do masculino, destacando a elaboração dialógica da caracterização dos personagens, não só procurando tematizar a posição ideológica do comportamento do homem e da mulher, mas também a sua representação social no meio em que estão inseridos. Sendo assim, pretende-se analisar o discurso, em que são construídos os conceitos aqui questionados, tendo como marcos teóricos Freud (2010), Passos (2006), e Butler (1992).

**PALAVRAS-CHAVE:** Sexualidade; Normatividade; *Grande sertão: veredas*; Teoria *Queer*

### Introdução

*Grande Sertão: veredas*, publicado em 1956, é visto pela crítica como uma das principais obras da literatura brasileira, visto a forma como a narrativa é levada para o leitor e como o sertão e o homem são metaforizados para compreensão das subjetividades alheias a obra e mais especificamente do narrador-personagem, Riobaldo. No sertão rosiano, nas falas de Riobaldo, destacam-se os valores do homem do interior, que em alguns casos particulares o ambiente citadino também nos revela como norma presente e fundamental para organizar a convivência social. Em suas falas, também, é possível se fazer a apreensão do sentido que o homem tem do mundo e deste do homem.

*Grande sertão: veredas* nos possibilita enxergar o momento onde está inserido, o contexto histórico no qual ele faz parte, tanto pela narrativa quanto pela data de sua publicação, visto que ele nada mais é que um produto cultural de sua época. As falas do narrador, Riobaldo, personagem

central de *Grande sertão: veredas*, levam o leitor por meio do discurso polifônico a elaborar uma teia de relações de acontecimentos do passado de Riobaldo para seu presente.

Pretende-se analisar a remodelação comportamental do gênero, por meio de seus personagens, Riobaldo e Diadorim, que, através do discurso e dos sentimentos do narrador denotam ao texto uma ambiguidade ao se cosiderrar o cotexto normativo onde os personagens estão inseridos, a narrativa implica ao leitor diversos sentimentos do narrador sobre o mundo e sobre si fazendo com que varias vozes ressoem durante a sucessão dos fatos, dando vez a voz da auto homofobia, heterossexualidade exagerada, do machismo, entre outras que não cabem destacar neste trabalho

### **Normatividade e Sexualidade no sertão**

O romance nos leva a compreender o conceito de feminino e masculino no sertão de Riobaldo, mas antes de enveredar por essa via é importante traçar um perfil do que se entende como feminino e masculino, tendo como ideia inicial o pressuposto foucaultiano (1997) de que as subjetividades são sempre construídas de forma cultural e histórica, portanto. Sendo assim cabe lembrar que este artigo visa incidir ao seu leitor o ponto de vista da psicanálise em Freud(1997, 1999 e 2000.)

Em 1929, Freud, com o texto mal estar na cultura ao falar do desenvolvimento das sociedades comenta que: "...o macho tinha um motivo para manter ao seu lado a mulher ou de forma mais geral os objetos sexuais; as fêmeas que não queriam se separar de suas crias deixando-as descuidadas, suportavam assim, no interesse daquelas, ficar próximas ao macho, o mais forte" (FREUD, 2010) , demonstrando que as relações de desejo estavam atreladas as necessidades do macho e a proteção que as fêmeas precisavam. No mesmo texto posteriormente Freud denota que a fêmea, a mulher, desde sempre, seria uma mãe a disposição da família e de seus filhos. Na sociedade moderna, para Freud, a família é compreendida como instituição, e ao assumir essa estrutura as mulheres: entram bastante cedo em oposição à corrente da cultura e estendem sua influência retardatória e diminuidora" (FREUD, 2010). Para Freud durante a história as mulheres foram hostilizadas pela cultura de desenvolvimento da civilização, sendo destinadas a assumir uma posição passiva em relação ao homem.

Homem do sertão segue essa "lógica" da instituição da ordem familiar, por outro lado o desejo recalcado pelo mesmo sexo do narrador nos faz perceber em meio as suas falas na narrativa, que os personagens femininos estão para além dessa hostilização do gênero, imposta pela sociedade cultura em que estão inseridas. As mulheres em *Grande sertão: veredas*, aparecem como um grupo do universo do sertão que atravessam a identidade do narrador e contribuem para própria construção

do masculino na obra e, principalmente para as travessias empreendidas por Riobaldo entre a sexualidade definida por fatores biológicos.

Dentro da perspectiva da análise das personagens femininas, Cleusa Passos expande esse olhar para todas as constituições literárias de Guimarães Rosa no livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, a autora assegura que “a configuração do feminino revela peculiaridades que estão longe de serem consideradas desprezíveis para a abrangente compreensão do intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrenta tantos obstáculos naturais e socioculturais”. (PASSOS, 2000, p. 15). Diadorim nos revela essa performance ao se assumir na obra como homem diante de seu amigo e companheiros jagunços. Em Diadorim notamos a não necessidade de se atrelar a figura do macho para se sentir protegida, e sim, a transfiguração do feminino para o masculino para sair da hostilidade imposta pela sociedade normativa e assim assumindo uma posição ativa diante dos homens.

Em *Grande sertão: veredas*, a travessia entre o feminino e o masculino é particularmente ressaltada na figura inicial do narrador, ao invés de Diadorim que se transverte. Riobaldo, ao relembrar a sua antiga vida, por meio de um suposto monólogo interior que o leva para o passado de forma a construir para o seu interlocutor imagens ambíguas acerca do seu posicionamento, ora passivo ora ativo, porém a sua volatilidade está ligada ao desejo e a memória “homoafetiva” de seu amigo.

O narrador, por sua vez, permite ao seu ouvinte perceber as sensações do encontro com o menino Reinaldo e da travessia que este havia provocado nele. Riobaldo, por outro lado não revela explicitamente a imagem de Diadorim no encontro/travessia do Rio São Francisco. Para o leitor cabe ouvir a confissão e sentir a mão de Riobaldo tocada pela de Reinaldo Diadorim, que o leva a fazer a travessia. Interessante que por meio da confissão a masculinidade normativa é redirecionada para uma outra figura masculina no texto, o próprio narrador confessa a segunraça e paz que sente ao lado daquele menino, como podemos perceber na citação a seguir:

o menino me via. — “Carece de ter coragem...” — êle me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: — “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dêle, produziam uma luz. — “Que é que a gente sente, quando se tem mêdo?” — êle indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. — “Você nunca teve mêdo?!” — foi o que me veio, de dizer. Êle respondeu: — “Costumo não...” — e, passado o tempo dum meu suspiro[...]. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dêle. Aquêles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. — “Você também é animoso...” — me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (ROSA, 1956, p107-108)

Em 1976, Michel Foucault publica a *História da sexualidade*, esse livro que é um apanhado de textos, revela ao leitor que na confissão, na confissão religiosa o interlocutor tem controle daquele que fala, no caso o confidente. Para além do exposto por Foucault é possível afirmar que esse controle é dado não só na confissão religiosa, é notório o auto/controle sobre o discurso, corpo, gênero e identidade em outras instâncias socioculturais, pois são testadas em qualquer situação, na qual o indivíduo tenha a necessidade de autorização do seu discurso, principalmente quando nos enunciados esteja contida a própria subjetividade e seus conteúdos mais íntimos. Caso este que ocorre em Grande sertão: veredas.

Quando falamos de Riobaldo, devemos lembrar que só tem a sua voz, que não é necessariamente monolítica, temos, portanto, a voz de um confidente que não nos permite conhecer o seu ouvinte, que não faz nenhuma interferência na esfera narrativa como interlocutor, logo nos leva a concluir que o narrador estabelece um diálogo com ele mesmo.

O sistema de controle sobre o discurso de Riobaldo está vinculado ao local onde ele se insere e a sua cultura proeminente. Deve-se lembrar que, ao rememorar o seu passado, o narrador escolher confessar seus desejos desencontrados e sentimentos avessos à cultura heteronormativa. O controle da confissão é exercido pelas vozes subjetivas em Riobaldo que usam como estratégia narrativas interrupções e digressões desordenadas para no fim chegar a uma conclusão que ele não compreendeu e por isso busca a verdade para as suas angustias, pois a “Verdade e sentido não se encontram na narração nem no narrador, mas em um “além” que pertence à interpretação e ao ato hermenêutico.” (ROSENFELD, 2006, p.204).

Para libertar-se dos sentimentos que lhe imprimem arrependimento Riobaldo precisa se interpretar(ouvir) sem se preocupar no que o seu ouvinte vai pensar de si, como podemos ver em sua fala: Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio.[...]. E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado. (ROSA, 1956, p. 98-99). Riobaldo confessa e assume seus desejos sem se preocupar com sua imagem de homem, é claro que ele pondera e dá vez a voz e às impressões e inquietações do seu sujeito que subitamente vão aparecendo, como ele mesmo diz: “Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquêlê encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê.” (ROSA, 1956, p. 139), o que pode nos sugerir uma auto-homofobia do narrador com ele mesmo.

Esse remendo mesclado com um jogo confisional faz com que a narrativa não seja linear,

pois os episódios narrados da vida de Riobaldo não seguem uma sequência cronológica, não obstante ao longo da sua intimidade, de suas veredas interiores, para assim se conhecer e reconhecer aquilo que não compreendia. “Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido — porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. — “Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” (ROSA, 1956, p. 139). A história narrada é de uma pessoa só, com seu tempo, com seus desejos e saudades os acontecimentos vividos no passado não fazem parte só da experiência do narrador mas sim de um universo de personagens, sejam masculinos ou femininos, mas que constituem um campo histórico do narrador em seu subjetivo.

A subjetividade do Jagunço abre espaço para as vontades do inconsciente do homem pulsional que nele se faz presente. Riobaldo é um homem dividido. O Narrador afirma: “Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo?” (ROSA, 1956, p. 307) Como Jagunço não é permitido a ele transpor os limites impostos pela heteronormatividade social da época, onde a sexualidade é normalizada a partir do sexo biológico.

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, p. 23)

Riobaldo revela sua subjetividade de forma vulnerável e atravessada por sentimentos “desencontrados”, o que o distancia de ser interpretado dentro do jogo social da binaridade sexual. É interessante a atitude do narrador em escolher nos apresentar a figura de Reinaldo, de forma repartida, denotando, não os sentimentos de Diadorim, mas priorizando as suas impressões e sensações, como podemos perceber nas citações anteriores, pois para o narrador-personagem: “O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu, Diadorim e Otacília” (ROSA, p 307, 1956). Portanto, ao rememorar o seu passado, Riobaldo, ex-jagunço, se apresenta como uma figura de um sujeito de identidade ambivalente/flutuante, pois é oscilando entre o amor de Diadorim e das mulheres, entre Deus e o diabo, nas contradições e tensões é que sua identidade é reencontrada (ROSENFELD, 2006).

Essa escolha em ocultar detalhes que envolvem a identidade de Maria Deadorina, permite-nos dividir essa figura em: Menino Reinaldo, Reinaldo Diadorim, Diadorim o Jagunço e por fim, Maria

Deadorina da Fé Bettancourt Marins. Nessa figura temos o paradoxo existencial das dúvidas do narrador. Muito além de dividir os personagens principais em momentos as digressões em conjunto com a narrativa ambígua levam o interlocutor ao local de escuta das pulsões, dos medos, dos sentimentos, do narrador, como podemos perceber na travessia e encontro:

Mas eu olhava êsse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que êle era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque êle falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que êle não fôsse mais embora, mas ficasse, sôbre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas êle apreciava o trabalho dos homens, chamando para êles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que êle também se simpatizava a já comigo. (ROSA, 1956, p. 103)

Reinaldo Diadorim inicia dois universos dentro de si e, assim, faz a intercessão entre o masculino e o feminino. É a partir de Diadorim que se inicia um triângulo identitário, sendo ele forte, destemido, tenaz, corajoso, delicado, carinhoso, sensível e companheiro desperta em Riobaldo a somatória do resultados da união de dois universos que se divergem em um corpo biologicamente feminino, pois a “configuração do feminino revela peculiaridades que estão longe de se mostrar desprezíveis para a abrangente compreensão do intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrenta tantos obstáculos naturais e socioculturais.” (PASSOS, 2000, p. 15)

De Diadorim o narrador e o seu leitor sabem o que aguardar, pois esse, como jagunço, cumpre o papel assumido, mesmo que tenha de suprimir a sua feminilidade para assumir uma vingança e ter acesso à voz e ação no contexto em que estava inserido. Diadorim é o personagem que provoca em todo o romance o eixo emocional, por despertar sensações desencontradas no narrador.

Em *Grande sertão: veredas* toda a narrativa é uma travessia, é ultrapassar os limites dos dispositivos de poder da época e se permitir a aproximação com estranho, de forma a reconhecê-lo como familiar e amigável. De maneira a qualificá-lo como desejável e saudável para o narrador. Riobaldo não se transveste, não muda sua sexualidade e mantém a sua identidade de gênero — termo não usual na época da publicação do livro. Assim, a atitude de Riobaldo é diferente daquela assumida pela mulher que se veste de homem, transvestindo-se e alcançando um grau de atividade e de voz social no contexto da virilidade dos jagunços. Não obstante, a figura Queer no texto está designada também a Riobaldo e não somente a Diadorim.

Diadorim instaura também a maior dificuldade da vida do Narrador: vivenciar — ou não! —

Um amor entre iguais, entre dois jagunços em pleno universo rígido sertanejo.

Em Diadorim se inicia o enigma, o segredo que um corpo não normatizado pode esconder, pois são em seus olhos verdes que narrador enxerga a beleza do buritizal refletido. Diadorim reflete em Riobaldo sentimentos conturbados que o levam a se autocontrolar na confissão e nas ações rememoradas, pois é em seu amigo, Reinaldo Diadorim, que as palavras mudas, o carinho, a amizade, a saudade e a irreversibilidade da realização do amor rompem com o aspecto do arquétipo de homem, principalmente do homem jagunço do sertão.

Ressalto que Riobaldo é biologicamente nascido homem, por outro lado, a partir de sua amizade com Diadorim se permite a sentimentos avessos um discurso controlador do sexo e do desejo de cada um. Nas lembranças do narrador, a figura de Diadorim é sempre associada aos encantos da natureza o que nos lembra que o espaço onde estão inseridos é inalterado pelo homem, ainda não havia sofrido as alterações dado o contexto histórico da narrativa, porém essa é uma comparação que não será abordada agora, por ser mais válida em outro momento deste texto. Aqui vale ressaltar que a todos os elementos naturais que para Riobaldo são belos e dignos de apreciação são sempre correlacionados em uma tentativa de concretização do inimaginável.

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dêle. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dêle gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dêle. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar tôdas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vêzes, sempre (ROSA, 1956, p. 40)

Enquanto que nas memórias do narrador a sublimação está vinculada ao passado, este estado reaparece no decorrer da história na figura de Diadorim, que se transverte de homem, e, assim, desligada da figura feminina, Maria Deadorina, para buscar a sua vingança se configura como homem, vestindo-se e comportando-se como tal. O homem nada mais é, no contexto do da jagunçagem, um reflexo de toda uma cultura machista e falocêntrica, sendo que o objetivo ideal do contexto social em que eles estão inseridos transforma a personagem em um sujeito ativo, mesmo ela não sendo biologicamente portadora de um pênis, por outro lado a sua postura ambígua, quando tende para o lado da masculinidade a coloca simbolicamente como portadora de um falo.

Para a Psicanálise, principalmente em Freud, o falo é um dos pontos centrais para o entendimento do comportamento ativo e passivo, do macho e da fêmea, apesar de ser simbólico. Quando é elaborado o modelo fálico-edípico, Freud (2014), afirma, que a saída para o desenvolvimento da sexualidade feminina, aparentemente normal, está associada ao desejo por parte



da menina de ter um filho do pai. Posteriormente, essa vontade é voltada para o seu companheiro, quando ela atinge a idade adulta, para, assim, ser mãe de um filho de seu companheiro, sendo assim o sujeito do sexo feminino só se desenvolverá de forma satisfatória quando o desejo de ser mãe é realizado. Ser mulher está ligado diretamente com o ser mãe. Por sua vez, a psicanálise e a literatura aqui, neste trabalho, são articuladas pela fala de Cleusa Passos, (2000), que não restringi a sua alocação ao contexto rosiano, quando trata de autores da literatura, por outro o que lhe remete em seus textos ao discurso e feminilidade, principalmente no sentido das mulheres ocuparem um segundo plano do enredo de *Grande Sertão: veredas*, não obstante, essa sombra na qual o feminino é deslocado durante a narração leva a um reinvenção do corpo e da sua performance, subvertendo valores e verdades, o que leva, segundo, Passos, a “um universo rico, com situações frequentemente arcaicas que chegam “ao mais fechado extremo, porque nelas confluem amor, maternidade, palavra e trajetória incertas.” (PASSOS, 2000, p. 228). Guimarães Rosa nos permite dizer que, ao partir de:

Uma perspectiva analógica, como restringe o acesso ‘pleno’ ao discurso psicanalítico, seja pela ausência de uma fala engendrada no divã e suas consequências fora dele, seja pelo empréstimo de conceitos deslocados de sua esfera de origem. Tal suporte sofrerá fragmentações e perdas, mas propiciará ganhos ao literário, na tentativa de se adentrar o misterioso universo rosiano, coexistindo, assim, necessariamente, com elementos do mito, religiosidade, tradição literária etc. (PASSOS, 2000, p. 78)

A feminilidade, na narrativa de Guimarães Rosa, é muito contundente com espaço em que está inserida, o próprio ideal de comportamento feminino não é permitido no contexto dos jagunços. As mulheres em *Grande sertão: veredas* também carregam em si uma brutalidade e certa amargura, quando se trata de traços tipicamente femininos. Nesse contexto, o que demarca a diferença dicotômica entre homens e mulheres são os traços biológicos, demarcado pelo dualismo sexual, que não permite uma variante, pois:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, p. 23)

O universo feminino, em *Grande sertão: veredas*, correspondem as mais belas descrições líricas e emotivas da narrativa, retomando o mundo de cores, a elementos sinestésicos e emoções do sertão, o que reforça a visão normativa dos espaços e identidades masculinas e femininas, por outro lado esse universo com descrições e sensações oníricas são direcionadas, em alguns momentos, pelo

narrador, ao falar de Diadorim, que é um homem. Cabe ressaltar que a história é narrada por alguém do universo masculino inserido em um contexto extremamente masculino, onde a identidade feminina está presente, exalando delicadeza, sensibilidade, carinho, desejo, paixão e saudosismo em toda a esfera rememorativa de Riobaldo, por vezes fragmentada nas mais memórias de alguns personagens, principalmente em Diadorim, que é marcado pela dualidade sexual. O corpo feminino não impõe barreiras ao jovem jagunço, pelo contrário suas ações são bem delineadas pelo narrador de forma a admirar os seus feitos. Ao mesmo tempo que é dotado de particularidades tipicamente masculinas, Reinaldo encaminha Riobaldo para veredas que vão além de sua racionalidade. O corpo feminino em *Grande sertão: veredas* não é um corpo aprisionado ao sexo biológico, mas utiliza da imagem masculina para transitar e agir de forma ativa, como um homem naquele local, pois o corpo masculino encontra mais liberdade na sociedade normativa, machista. Essa relação corpo e sexo é ponderada por Butler em:

Essa associação do corpo com o feminino funciona por relações mágicas de reciprocidade, mediante as quais o sexo feminino torna-se restrito a seu corpo, e o corpo masculino, plenamente renegado, torna-se, paradoxalmente, o instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical. A análise de Beauvoir levanta implicitamente a questão: mediante que ato de negação e renegação posa o masculino como uma universalidade descorporificada e é o feminino construído como uma corporalidade renegada? A dialética do senhor e do escravo, aqui plenamente reformulada nos termos não recíprocos da assimetria do gênero, prefigura o que Irigaray descrevia mais tarde como a economia significante masculina, a qual inclui tanto o sujeito existencial como o seu Outro. Beauvoir propõe que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma essência definidora e limitadora. (BUTLER, 2003, p. 35)

Por outro lado, em Freud, o dualismo sexual só é compreendido, após ser feita a diferenciação entre a castração do menino e da menina. Ao demarcar a diferença entre os complexos de Édipo masculino e feminino e a saída dada por Freud ao complexo feminino, vê-se emergir claramente uma diferença entre homens e mulheres: no menino, a ameaça da castração finaliza o Édipo, que se inicia nas meninas com a constatação da castração, quando ela percebe o que falta nela e o que a torna diferente. Pode-se perceber que, neste momento da obra freudiana, a anatomia seria a principal responsável pela diferença entre os sexos.

Porém, é nesse ponto que a posição passiva feminina é mais bem compreendida, no contexto da perspectiva freudiana, segundo a qual o desejo de ter o falo é ponto de partida para o Édipo feminino, sendo a sexualidade entendida como forma social de poder. A descoberta da ausência do falo é fator fundamental para o entendimento por parte do ser feminino que nele falta algo, por isso o primeiro desejo pelo pai e raiva pela mãe, pois é ela quem detém o pênis, que deve ser compreendido

não só como um desejo, e sim como um dispositivo de poder, que a torna um sujeito social valorizado. É a partir desse ponto que se entende a concepção freudiana de família e do comportamento social do homem e da mulher.

## Conclusão

A obra de Guimarães Rosa revela, para o leitor, personagens que fogem dos seus tipos, construídos socialmente, primeiro, pela condição de Reinaldo, que está transvestido, segundo pela afloração dos sentimentos, suposto desejo homoerótico, que são compreendidos como uma performance dos sentimentos e dos corpos. Essa noção de performance, adotada pela Judith Butler (2003), é atenuada, ao dar foco na performance transvertida de Diadorim, que se transveste de homem para poder entrar no bando, o que, no sentido freudiano, causa um estranhamento no narrador, que, segundo o pensamento de Freud (2010), possui o sentido de familiar. Um eu que tem uma condição paradoxal, dividido e diferente de si mesmo, mas que pode ser encontrado no outro.

Essa visão coloca as atitudes de Riobaldo em uma fronteira inconstante, pois os seus sentimentos não o levam a desejar a viver uma vida de casal homoafetivo, e sim de tê-lo como objeto em seus braços, (na visão freudiana, ele assume o papel da mulher ao desejar o outro), mesmo que toda a construção normatizadora da sociedade o coloque como homem, como um jagunço que deve fugir desses sentimentos. A ideia aqui adotada de objeto também segue os pensamentos de Sigmund Freud.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos(1901-1905). Trad. Paulo César de Souza 11 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50-58, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

## MEMÓRIA E PERFORMANCE DOS NARRADORES TRADICIONAIS DA ILHA GRANDE BELÉM/PARÁ

Andréa Lima de Souza Cozzi (UFPA/IEMCI)<sup>1</sup>

**RESUMO:** A presente comunicação é parte da pesquisa sobre as poéticas orais expressas nas narrativas de Simeão Monteiro, morador e contador de histórias da Ilha Grande em Belém do Pará. As narrativas na Amazônia são parte constituinte da vida dos habitantes, o narrar é em primeira pessoa, as histórias ocorreram com o próprio contador. Histórias entrelaçadas pelo modo de viver, a rede de símbolos e significados tecidos pela relação do homem com o fluxo das águas, e da densidade da floresta revela-nos o modo de vida das comunidades através das práticas e saberes cotidianos, tão necessários para a compreensão das poéticas orais aqui encontradas. Neste cenário, em que a mitopoética das águas e da mata sinaliza nosso modo de compreender o mundo, as histórias são cadenciadas pelo fluxo das marés, a grandeza do espaço em que reside o amazônida influencia diretamente no modo de olhar o meio em que habita, as tentativas de compreensão dos fenômenos expressos em seu cotidiano remete ao imaginário fundante dos nativos enquanto seres que habitam entre rios e florestas. A compreensão do entrelaçamento das culturas amazônicas explicitado por Paes Loureiro (1995) perpassa pelo entendimento dos conceitos de: Intérprete, Performance, Tradição, Memória, Esquecimento, Corpo, Voz, Recepção, estudados por Paul Zumthor (1993, 2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poéticas orais; contadores de histórias; saberes

### 1 NA PROA

É possível ouvir as vozes do rio e da mata? Quem já atravessou os rios da Amazônia e se deixou emaranhar no novelo das suas águas há de nos contar tudo o que ouviu da mata e do rio. Os segredos começam a ser ditos pelo rio tão logo embarcamos no popopô. Aos que não sabem, este é o nome dado pelos nativos à pequena embarcação amplamente utilizada na região e que tem um som peculiar e proveniente do motor que a faz funcionar. O som das águas do rio indo ao encontro do casco da embarcação é também outra forma de nos falar. E os ventos? Eles parecem não ser dados ao silêncio. Os ventos daqui entram no diálogo ritmado ao incidirem nas lonas usadas para aplacarem as chuvas que costumeiramente chegam nesta região.

Ao aportarmos, outros sons ocupam os espaços do não silenciar na Amazônia, é a mata

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas do Instituto de Educação Matemática e Científica da Univer.

pedindo vez e voz. Os ventos novamente entram em cena ao tocarem nas folhas das árvores, produzindo, do encontro de galhos, folhas, frutos e troncos, uma espécie de assovio. Animais trazem suas vozes para o concerto abrolhando melodias múltiplas.

Essas são as vozes geralmente percebidas aos que cruzam o continente rumo à região insular, sons que compõem indubitavelmente este espaço e que, muitas vezes, são tidos como exóticos, fazem parte da exuberância de um lugar que, desde a chegada dos primeiros navegantes, é alvo de olhar parcial, preconceituoso ou alegórico. Conforme somos esclarecidos por Fares (2008b, p. 23),

Nas narrativas dos primeiros cronistas viajantes da América – especialmente das regiões tropicais – há uma tendência a alegorizar alguns aspectos do território, com finalidades comerciais, sem se importar com os demais elementos.

Certamente, não podemos desconsiderar os elementos constituintes do meio e do modo de vida ribeirinho, o contato do homem com a diversidade da fauna e da flora amazônicas foi determinante para a formação das culturas aqui encontradas, mas há vozes silenciadas neste curso de rio, sons que atravessam temporalidades e territorialidades e mostram-se indizíveis no percurso das travessias tantas vezes feita.

A comunicação apresentada é parte da pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará com as poéticas orais na ilha Grande em Belém do Pará, uma das aproximadamente 43 ilhas que compõem a parte insular da cidade. A dinâmica de Belém e dos demais municípios que se localizam às proximidades é pautada na relação com os rios, e assim criam uma conexão entre eles através dos portos, comunicação cotidiana que se insere na sustentabilidade da economia, nas atividades sociais e culturais.

O modo de vida das populações das cidades amazônicas possui como característica a diversidade, as trocas econômicas, culturais, sociais etc., que são efetivadas diariamente através dos caminhos do rio, o ir e vir das embarcações provoca a tessitura da rede complexa de vida da Amazônia.

No percurso dos rios que banham Belém, aportamos na comunidade ribeirinha da ilha Paulo da Cunha Grande, mais conhecida como Ilha Grande, às margens do rio São Benedito. Ela ocupa 929,16 ha., está situada a 12,2 km ao sul de Belém, à margem esquerda do rio Guamá. Sua população é estimada em cerca de 400 habitantes divididos aproximadamente em 70 famílias.

Os saberes que circulam são quase sempre expressos na oralidade. A trama de símbolos e sentidos que representam as histórias é experiência de comunicação entre grupos. Sendo assim, é experiência de cultura mediada pela voz. Segundo Zumthor (1997, p.139), “A voz poética assume a

função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver”. Cada grupo possui um acervo de narrativas que são repassadas de boca em boca, como registro, testemunho, da maneira de se colocar no mundo. Ouvir tal acervo envolve a percepção da complexidade, das tensões em se ver a história a partir de outra ótica, um movimento das margens para o centro, aprender com a escuta dos sujeitos. “Com a palavra, o homem se faz homem. Ao dizer a sua palavra, pois, o homem assume conscientemente sua essencial condição” (FREIRE, 1987, p.13).

A voz que iremos ouvir é a de Simeão de Sousa Monteiro morador da Ilha Grande, referência na comunidade como o contador de histórias. Visivelmente, observa-se o prazer em narrar, suas histórias, assim como as de Sherazade, são contadas em cadeia, o término de uma é passagem para uma nova. Fazem parte de seu repertório histórias ligadas ao imaginário amazônico como: Matinta, Uiara, Boto, Cobra Grande e outros seres encantados da mata e do rio, além das histórias do que viu e viveu ao longo dos seus 75 anos, memória viva dos fatos históricos da Belém continental e insular. E para um estudo que tem como proposição as poéticas orais, Seu Simeão tornou-se o intérprete da pesquisa.

## 2 EU VI, ACONTECEU COMIGO

A circulação dos saberes através da memória é o que alimenta a literatura oral, mantendo-a viva e atravessando o tempo e os espaços. Quase todas as narrativas contadas pelas crianças na roda de histórias emergem da voz do contador de histórias. Aqui nas páginas desta pesquisa, ele será chamado de intérprete, termo usado pelo crítico literário e historiador da literatura Paul Zumthor, para designar os que se utilizam da oralidade com o propósito de semear e nutrir a memória viva. “O intérprete é o indivíduo que se percebe na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (ZUMTHOR, 2010, p.239). Ainda sobre o intérprete: “são os portadores da voz poética [...] os detentores da palavra pública; é sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão” (ZUMTHOR, 1993, p.57).

O intérprete, o narrador, o contador de histórias, nomenclaturas para dizer dos que enredam a comunidade pelos fios da voz e que estão presentes entre nós desde os tempos antigos a testemunharem o poder da palavra dita:

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de

uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio (ZUMTHOR, 1993, p.67).

A palavra pede passagem pela voz do intérprete. “A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p.31). Ao ouvir Seu Simeão contar histórias, percebe-se a ação complexa que envolve a performance: o corpo, a memória e a voz em movimentos interligados na poética oral. Os gestos, o olhar, os suspiros, os silêncios, a sonoplastia etc., elementos que compõem a orquestra do narrador oral. “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, 2010, p.217).

O ritual de chamamento de Seu Simeão (as falas do intérprete estão dispostas no texto em itálico) inicia com “eu vi, aconteceu comigo...”, constatando que na Amazônia o contador narra em primeira pessoa, os fatos são sempre presentificados pela pessoa que narra ou por alguém muito próximo que igualmente relata o ocorrido em primeira pessoa. Desde cedo, por essas bandas, aprende-se a gramática do chamamento para a vinda das encantarias da mitopoética amazônica:

*Olha só, essa cobra grande eu já vi três vezes, já vi ela boiar, urrando parece um boi e boiando duas vezes ali perto da cada da dona Quinha; ninguém percebeu de lá e nós daqui vimos...*

*É verdade, eu cansei de ver umas, muita assombração... Quando eu era solteiro, fui entrando dentro de um igarapé, aí eu ia remando pra ir pra uma festa, dentro do Carará, sabe o Carará?*

*Então, eu era solteiro, aí fui remando no casco, quando de repente me deu um assopro, horrível assim, quando olhei assim, um homem todo de branco na beira do igarapé, olhando pra mim, aí eu fiquei adormecido né, meu deus, aí continuei remando e ele batendo na beira do casco...*

*No igarapé aqui eu vi um lobisomem virado num porco, ele queria me pegar olha, queria no igarapé, mas eu fui sabido, porque ele queria me pegar numa passagem e eu varei muito mais rápido que ele... Quando ele chegou na passagem eu já tinha passado...*

Ser escolhido e legitimado como contador de histórias envolve um “saber-fazer”, um “saber-dizer” e um “saber-ser”, que Zumthor (2010, p.166) atribui à performance de quem narra:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nos somos tempo lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. [...] A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao



homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa).[...] É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.

Ao apresentar as narrativas de Seu Simeão para o campo de pesquisa científica, buscamos trazer para os debates epistemológicos conceitos sobre performance, tradição oral, corpo, voz, memória e outros elementos fundamentais das poéticas orais, enquanto enredamento com diversas áreas do conhecimento, como História, Antropologia, Sociologia, Psicologia, Pedagogia etc., além da tentativa de trazer para o centro das atenções e das intenções da pesquisa aqui apresentada o fluir do rio das memórias daquele que sabiamente cumpre o desígnio de ser um dos guardiões da palavra falada, permitindo que a escola e os demais moradores possam também usufruir de tais águas.

## 2.1 MITOPOÉTICA AMAZÔNICA

Um elemento fundante na cartografia da Ilha Grande é o imaginário mitopoético expresso nas narrativas do intérprete, reconhecido na comunidade como o contador de histórias, o guardião da memória. As histórias de Seu Simeão percorrem todos os espaços da ilha, inclusive são semeadas no solo da escola, resta-nos saber se encontrarão solo fértil entre os educadores, já que os alunos recontam as histórias contadas pelo intérprete e fazem circular as palavras poéticas. E é tudo o que temos:

Os textos que circundam através da voz nos rios, nas matas, nas estradas, retratam o cotidiano das comunidades amazônicas e se comparam àqueles ditos nas praças ou nas feiras pelos aedos clássicos, ou nos serões medievais pelos vassalos, ou ainda mais tarde pelas classes populares. No caso das populações mais pobres, na maioria das vezes, essas narrativas são uma das poucas formas de convívio com o poético. Um estético envolto em magia e em sangue marcado pelo difícil cotidiano (FARES, 2010, p.95).

A imagem é de um senhor sentado na cabeceira da mesa. Ao abrir de sua boca, somos enredados por sua voz e transportados para as temporalidades e as territorialidades que abrigam suas histórias. O medo na descrição da Cobra Grande, a alegria e o alívio de livrar-se da Matinta, os arrepios ao ouvir o som do tambor da Uiara, sensações latentes provocadas pela voz, pela palavra dita, especialmente num lugar como a Amazônia.

Na performance de Seu Simeão, observamos um corpo que fala através da voz viva. O intérprete desenvolve sua performance sentado, e, ao narrar, sua voz ultrapassa os limites do corpo,

suscitando em quem escuta evocações sensoriais, atributo característicos dos contadores de histórias tradicionais. Zumthor (2010, p.13) relata sobre um aluno da região de Volta, Gana, África, que na sua etnia “a confidência é feita em posição deitada, a palavra séria, sentada; aquilo que é dito em pé não tem importância”. São estruturas e codificações de que os grupos apropriam-se para a organização e o entendimento do elo entre corpo e voz:

O som-elemento, o mais sutil e mais maleável do concreto – não constitui e não constitui, no futuro da humanidade como do indivíduo, o lugar do encontro inicial entre o universo e o inteligível? Ora, a voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam a capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria... (ZUMTHOR, 2010, p.9).

Narrador e ouvinte ficam enlaçados, configurando inclusões estabelecidas a partir de uma “relação emocional que se estabelece entre o executante e o público [...] que exigem uma grande destreza, mas engendram liberdade” (ZUMTHOR, 2010, p.167). O ouvinte é partícipe da performance do intérprete, ao emprestar seus ouvidos generosos, narrador e ouvinte se unem ao experimentar os desdobramentos trazidos no momento da história que chega até o ouvinte, causando-lhes marcas e impressões únicas. Então, acontece o processo de recepção, a propósito da qual explica Zumthor (2010, p.258):

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertence a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições.

Este movimento é observado na relação entre os moradores da ilha, e o Seu Simeão. A recepção é observada na sementeira das narrativas por parte dos pequenos ouvintes. Zumthor (2010, p.55), ao questionar “Que tipo de conhecimento o conto veicula, que papel sociológico desempenha este conhecimento e que finalidade lhe é atribuída? Trata-se de um simples divertimento, de uma narrativa iniciática, ou do que mais?”, comenta:

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além, das

transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive (ZUMTHOR, 2010, p.56).

No repertório de Seu Simeão, encontramos os personagens do imaginário amazônico, tais como: Matinta Perera, Boto, Uiara, Cobra Grande, entre outros. De acordo com os saberes do intérprete sobre a Matinta Perera, encontramos as categorias Matintas vivas e mortas:

*Porque a Matinta Perera é quem já se foi desse mundo, é a alma, é assombração... Porque tem a viva e tem a que já morreu; essas que são vivas são as piores, porque vem perturbar a gente...*

Na categoria Matinta viva, há aquelas que se apaixonam e fazem o cortejo ao par desejado:

*Quando eu era novo, eu namorava com uma que fosse Matinta Perera, ela não veio me abraçar e me beijar de noite?! Me abraçou e me beijou de noite, quase me matou... Lá numa casa que eu morava, eu ainda era solteiro, aí ela veio comigo, eu olhei ela, enxerguei quando ela entrou e ela me disse “oi...”*

Muitos passam pela metamorfose sem ter ciência do fato:

*É porque tem gente, assim como tem moças, tem rapaz que viram bicho e não sabem, saem pra malinar, porque tem pessoas que já vem na veia... A Matinta Perera, por exemplo, não sabe, vem saber tempos depois... E esse que me atacou era um rapaz, que virava lobisomem...*

Elas são conhecidas pelo seu local de origem:

*A gente via Matinta Perera, mas ela já conhecia agente... Ela assobiava e a gente dizia, “Matinta Perera da onde? De tal lugar...” Aí ela achava graça... Aí eu disse, que o que me impressionou mesmo foi que uma vez eu perguntei, “Matinta Perera da onde? Aí ela disse de Cameté...”*

Segundo Fares (1997), a Matinta na mitopoética amazônica, é um ser noturno e solitário que vaga na escuridão atormentando os moradores, ela se mostra através do ouvir, do estridente assobio, “fiiiiiiiiit, Matinta Perera...”, até conseguir a promessa do café e do tabaco, que será entregue no dia seguinte. A autora apresenta três configurações de Matintas: a invisível, a voadora e a terrena:

A **matinta** não se materializa, ela se dá a conhecer através do assobio noturno. Às vezes, o narrador utiliza no discurso o verbo *ver*, mas com significado de *ouvir* — *eu vi o assobio dela*. A mudança semântica atenta para a visão do imaginário: o narrador vê a imagem construída pela imaginação simbólica ou pelo imaginário coletivo, ou só consegue enxergar com os olhos da ilusão, resultado do medo ou da *coragem*. Os olhos da razão estão cegos. E como não se está mais nos tempos em que os bichos falavam, fica-se sem argumentos para defender ou negar o fato.

A personagem que vem a lume é a humana que vira **matinta**, **ela** assume a condição do fado que carrega, a penitência no vagar noturno. O movimento dos contos é o seguinte: escuta-se o assobio durante a noite, oferece-se a prenda, na manhã seguinte uma pessoa se identifica como a bruxa que vem buscar o prometido. Essa pessoa, grande parte das vezes, é conhecida da comunidade. O jogo noite-dia, ente invisível-visível são partes da invariância narrativa (FARES, 1997, p. 61).

As narrativas de Matinta Perera são amplamente contadas tanto nas áreas ribeirinhas, quanto na urbana. A personagem é geralmente uma idosa que vive sozinha, situação vivida por muitos velhos nos diversos espaços habitacionais, com facilidade encontramos as histórias envolvendo as Matintas, diferente do Boto ou da Cobra Grande que necessitam do elemento água para banhar o imaginário.

Elas convivem, são parte do cotidiano, podem ser qualquer pessoa que conhecemos, talvez façam parte dos nossos laços familiares, estão vividamente entre nós, assim como o devaneio está para o amazônida:

A matinta pode ser essa identidade saída da alma do poeta-caboclo; pode ser o efeito dos resíduos dos espíritos indígenas habitantes do entre-lugar dos vivos e dos mortos, das aves agourentas ou dos pássaros adivinhos portugueses, das bruxas medievais e das entidades vampirescas; pode conter partes da negritude do saci, da gargalhada do curupira, do fado da mula-sem-cabeça, da licantropia do *lobisonho*; pode existir para ajudar as mães a assustar crianças desobedientes, ou para a sociedade justificar a solidão dos velhos. Todas essas *qualidades* fazem dela, uma personalidade múltipla: latino-americana — brasileira — amazônica (FARES, 1997, p.163).

No campo das metamorfoses, humanos se transformam em outros animais, as Matintas, como observamos anteriormente, são ligadas ao tempo noturno e podem transformar-se em pássaros, aves – predomínio do regime noturno da imagem, de que fala Durand (1997). No entanto, na voz do intérprete da pesquisa há pessoas que viram os mais diversos bichos, sem a necessidade da chegada da noite:

*E esse que me atacou era um rapaz, que virava lobisomem...  
Soube por que eu discuti com ele, vigiava meu matapi, aí eu fui e esculhambei sem saber que ele virava bicho, quando foi de noite... Aí, rapaz, depois que ele quis me comer, ele não falava comigo, quando foi um dia, que eu cheguei no Porto da Palha, falei meu nome, ele tava meio bêbado, pediu uma cachaça e eu, pois não, aí comprei meia garrafa de cachaça pra ele, pronto! Daquela data em diante ele ficou meu amigo, me deixou, eu não podia sair aí no igarapé que ele vinha me pertubar... De dia, na verdade, não tinha hora pra ele virar... Porque a pessoa que vira bicho, vira tudo que tipo de bicho, vira aranha, vira cobra, vira pássaro, vira tudo...*

A relação do ser amazônida com os personagens das narrativas contadas é naturalmente estabelecida no cotidiano, a ponto de narrador e personagem negociarem a trégua, a paz. O visível, o material, no caso aqui a meia garrafa de cachaça, diminuindo as distâncias entre o dizível e o indizível,

corroborando para o assentamento do imaginário, enquanto partícipe do cotidiano das populações rurais-ribeirinhas.

Loureiro (1995, p.37-38) dispõe um conceito de imaginário trazido das pesquisas de Leonardo da Vinci sobre suas experimentações com pintura: o *sfumato*, ou seja, a zona difusa de sombreamento no desenho, efeito conseguido através do uso da estopa e não do uso do pincel, que causa uma fusão sutil, não determinada com linhas demarcando e separando os desenhos, um jogo de luz e sombra que causa nos apreciadores da obra de arte um impulso poético.

No imaginário amazônico, o conceito de *sfumato* remete à interseção do cotidiano com os fenômenos poéticos, gerando um entre-lugar característico da cultura amazônica, o espaço do devaneio, da contemplação, pois “O devaneio assim ajuda-nos a habitar o mundo, a habitar a felicidade do mundo” (BACHELARD, 1988, p.23):

Coabitando, convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade, o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve em sua atmosfera. Dessa maneira, o homem amazônico cria uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o habitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho (LOUREIRO, 1995, p. 38).

A água, nossa casa primeira, refúgio, abrigo, proteção, o elemento que nos constitui, nutrindo, hidratando, deixando fluir a vida. As águas para os amazônidas significam corpo vivificado, presente nos diálogos entre seres vivos e o cotidiano, o rio está em tudo, serpenteando a própria existência.

Conhecer os ditames das águas amazônicas, seus desejos e caminhos é, para as populações desta região, questão de sobrevivência. Compreender o fluxo das marés, a geografia hídrica, com seus furos, igarapés etc., faz parte dos saberes adquiridos desde a infância. As crianças aprendem logo cedo a reverenciar o rio, nadar é tão importante quanto começar a dar os primeiros passos.

O tempo é medido pelo ir e vir das águas, elas ditam os espaços e tempos de habitação, as cheias dos rios impelem a reinvenção do cotidiano, o rio, sem pedir licença, passa a morar nas casas dos ribeirinhos, quando não, toma como empréstimo a pequena casa de palafita e passa a viver até seu corpo fluido e corrente encontrar a calmaria.

Neste cenário de imensidão e propício ao devaneio, encontramos, nas histórias contadas por Seu Simeão, os mitos ligados às águas, daí considerarmos tais textos como verdadeiras aquonarrativas – para usar o conceito elabora por Paulo Nunes acerca da obra do romancista Dalcídio Jurandir (2001) –, o Boto, a Cobra Grande, a Preguiça Gigante, os Poraquês e a Uiara.

*O Boto se vira em pessoa, já vi ele em terra, já de branco, chapéu, se vira... Aí na pontinha eu vi ele me olhando, tudo de branco... Aí eu não mexi com ele, mas quando foi uma noite*

*ele me carregou nas costas... Olha eu vinha da casa dela, tava namorando ainda com ela, aí tinha um lugar que eles só viviam lá, nunca tinha passado por lá, quando foi nessa noite eu resolvi passar por lá, aí eles entraram, dois, aí eu passei nessa beira e eles iam voando também, rapaz, pintaram o sete e eu só falei morrer, aí quando foi uma noite eu vi eles em pé, me olhando, tudo de branco... O Boto é uma coisa incrível, na água ele se joga, aqui ele tomava banho, subia no pau, se jogava igual uma pessoa, parece uma pessoa se jogando na água... Agora o que eu fiquei muito incrível foi que, eu vou contar pra vocês, se lembra quando o Diquinho morreu ali, tava só eu e meu genro na ponte, minha senhora tava pra lá, quando eu vi vem dois Botos, vinham jogando pedra, uma pedra grande, colocavam na boca e jogavam, um pro outro, brincando com a pedra, tô com essa idade e nunca tinha visto isso... Se fosse só eu falando as pessoas não acreditariam, mas foi eu e meu genro, vendo eles brincando bola... (grifo nosso)*

Segundo Loureiro (1995, p.209), o Boto é um mamífero cetáceo de águas doces, na Amazônia os mais conhecidos são os da espécie Boto preto, conhecido como o que salvaguarda em caso de naufrágios e afogamentos, e os da espécie Boto vermelho, o “grande amante insaciável das mulheres ribeirinhas”, o “D. Juan das águas, sedutor de moças donzelas e mulheres casadas”, que em noites de lua cheia metamorfoseia-se em um belo rapaz de vestes brancas e chapéu. Como exímio dançarino, chega às festas nas comunidades ribeirinhas e põe-se a dançar com as mulheres, que logo são encantadas pela graça e pela elegância do sedutor rapaz, ou aparece nos quartos das mulheres e, sem licença, deita-se nas redes para consumir a cópula. Também as moças que se encontram em seu período menstrual, ao olharem para o Boto, correm o risco da gravidez.

Do fruto desse amor híbrido nasce o “filho do Boto”, uma criança sem pai presente, aceita pela comunidade. A situação é compreendida por se tratar de algo sobrenatural, que foge ao domínio das mulheres. De acordo com Fares (1997, p.51), “Eufemiza situações e liberta a mulher de três interditos – a perda da virgindade ou o adultério, a relação entre humanos e animais e a cópula no período menstrual”.

A Cobra Grande, ou Boiúna, é um elemento da mitopoética indígena, ser encantado que habita os rios, e assume a forma de uma navio iluminado, ou a de humanos, como na narrativa da Cobra Honorato, para citar apenas duas das diversas variações que a Cobra assume. Na Ilha Grande, umas das narrativas mais recorrentes na voz da população são as ligadas ao personagem da grande cobra que serpenteia os rios e furos do entorno da comunidade:

*Olha só, essa cobra grande eu já vi três vezes, já vi ela boiar, urrando parece um boi e boiando duas vezes ali perto da casa da dona Quinha; ninguém percebeu de lá e nós daqui vimos... A cobra grande quando ela vem do fundo ela dá um pulo e vem mais alto que essa casa aí, põe a cabeça lá em cima e depois vai ficando normal, na altura do rio... E nós, olhando daqui...*

*Eu e meu cunhado, quando a gente viu, “olha, olha a cobra, ela boiou”; não tem aquela mangueira, mas abaixo um pouco, o pessoal num movimento lá, ela escutando tudinho, ela boiou, arriou de novo na água e ficou horas e depois sentou de novo... Aí no outro dia de novo, seis horas, aí estava eu, meu cunhado, o Valdinho, o Arley no porto dele... Pois quando*

*eu ia embarcando na canoa eu vi, “olha a cobra grande, espia, espia”, aí todo mundo olhando, aí ela boiando, ficou uns cinco minutos e foi embora... Aí aqui eu vi ela de novo, aqui defronte, eu remando numa canoa.*

*Ih, muito grande, do tamanho de um camburão... É muito grossa, aí esse Milton que tá aqui, pega uma boia dessas que tem no canal, de primeiro fugia, aí fugiu uma saiu por aqui, varou por aqui e quando ia passando na casa dele, ele pegou a boia e amarrou na beira...*

*Eu saía com um primo que eu tinha pra vender açaí em Belém, aí tinha um senhor que morava defronte da boca do igarapé, de primeira onde morava o Tococá, aí eu fui apanhar o açaí dele, dez latas de açaí embarquei lá. Nesse tempo eu fumava, aí o rapaz me deu um cigarro, quando vi assim de peito, quando eu olhei ela estava de peito, ia batendo nela, meu Deus do Céu, ela estava olhando pra luz, ela não fez nada por causa da luz... De frente da Copala eu já vi uma boiar, essa foi horrível, quando ela nos pega, quando eu vou pilotando, o barco cheio de gente, cheio de mercadoria, bem em frente a Copala, olhando pra Universidade, as luzes...Aí, a cobra grande, ela veio do fundo só duma vez, do lado do barco, eu só dobrei, enorme... Rapaz, ela foi lá em cima, ela ficou olhando pra nós, ela lá em cima, agente via tudinho ela se movimentando, e agente conta pra certas pessoas e eles ainda dizem que não existe, porque eles nunca andaram de noite e nunca viram... Eu já vi muita cobra grande no rio, ali no Tucunduba vinha uma correndo em cima d'água como eu nunca tinha visto, correndo igual um barco n'água... Quem anda de noite vê as coisas... Quem não anda não vê... De dia é mais difícil...*

Os movimentos da Cobra Grande são acompanhados pelo intérprete, ele sabe que “quando ela vem do fundo ela dá um pulo e vem mais alto que essa casa aí, põe a cabeça lá em cima e depois vai ficando normal, na altura do rio”, que “ela não marisca no rio grande de noite, ela marisca num rio estreito”. Eis um olhar contemplativo e peculiar ao amazônida, apresentando-se como parte constituinte de sua existência no mundo das águas, ou, como disse Loureiro (1995, p.231), as ilhas são os locais de refúgio das grandes cobras:

Um dos lugares de morada ou refúgio da Boiuna são as ilhas. Componentes importantes da paisagem amazônica, elas desempenham os mais diversos papéis do imaginário. Há, por exemplo, os periantãs ou marapatãs, que são ilhas flutuantes levadas pela correnteza dos rios; há as ilhas de capins que oscilam no movimento das marés, como verdes cabeleiras flutuantes; há as ilhas que aparecem e desaparecem no período das enchentes e vazantes; há as ilhas que mudam de lugar; há as ilhas imaginárias na vaga geografia do pensamento errante [...] A ilha – círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – apresenta-se como um território de sonho e de desejo. Lugar de refúgio, silêncio e paz. Circularidade mágica. Cobra enovelada em torno de si mesma. Uma espécie de valor concentrado da natureza. Não é por acaso que abriga importantes fabulações do imaginário relacionado à Boiuna.

A Mãe d'Água, Iara ou Uiara vem ao nosso encontro nos igarapés da Ilha Grande. Fares (1997, p.51) apresenta uma configuração de Iara.

A iara é uma espécie de sereia amazônica ou mãe-d'água brasileira. Na nossa região, ela aparece cercada de vitórias-régias e mururés, encanta pela beleza do corpo e dos cabelos e, principalmente, pelo canto. O caboclo, seduzido, segue o som do canto e conhece os mistérios do fundo do mar para onde ela o leva e não o traz de volta. E se volta é mundiado.

A Uiara revelada por seu Simeão não entoa canções, como costumeiramente é observado nas narrativas, ela toca tambor, uma espécie de batucada – segundo o intérprete –, conserva os longos cabelos como nos arquétipos femininos da sedução das sereias, nereidas e ondinas, ao mesmo tempo em que não permite que vejam seu rosto, “quem tiver visto seu rosto uma única vez jamais poderá esquecê-lo, pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca...” (LOUREIRO, 1995, p.261):

*Uiara tem sim, aqui tinha, ali no igarapé perto de onde o Raimundo morava, eu pescava, quando eu era mais novo, ela é idêntica uma pessoa, fica batendo um tamburinho... Aí eu era novo, né, essas pequenas eram tudo nova também, andavam no igarapé... Aí um dia eu ia andando de tarde, umas quatro horas, eles vinham na batucada, entrando pra tentar ver, quando se aproximou de mim o batuque, passou e eu não vi nada... Era ela, meu Deus... Eu disse pro meu cunhado, olha o nome desse Igarapé é Uiara porque ela ainda aí por dentro... Isso, só ouvia... Agora lá no Itaquá, quando eu era moleque lá, tinha um igarapé, perto da casa do Eduardo, tinha um lugar bonito lá que ficava uma sentada, ele só não deixa ver o rosto dela, mas ela é muito linda, um cabelão na costa, ela não olha pra pessoa... Tem, não, não, elas não cantam, ela só batia o tambor, batucando, isso era certo... Elas cansaram de ver também, bate tambor igual uma pessoa, muito tamburinho, o cara ficava assim, eras, parece uma banda... A Uiara, mas se ela quiser judiar da gente ela judia, fica olhando pra pessoa, até a pessoa ser viva ela não pega, mas ela mundia...*

Os saberes aqui mapeados pela voz do intérprete fazem parte das culturas praticadas pelos povos amazônicos. O universo mítico em que habitamos confronta-se com a feroz e devastadora modernização, das mais agressivas às mais sutis formas de dominação a que somos confrontados e até violentados, que concorrem para modificações em vários campos, inclusive no modo de vida do amazônida. No entanto, o imaginário se mantém vívido, ocupando um lugar de grande importância dos que habitam essa região, com toda a força e a beleza das encantarias, dos seres que transitam entre os mundos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grandeza do espaço em que reside o amazônida influencia diretamente no modo de olhar o meio que o circunda, as tentativas de compreensão dos fenômenos expressos em seu cotidiano remetem ao imaginário fundante dos moradores enquanto seres que habitam entre rios e florestas. As imagens criadas para dar explicações fundem-se entre o mundo material, o físico e os devaneios, o elucidamento que muitas vezes chega do imaginário, das criações e representações para dar



significado aos tempos e espaços, e, quando não chegam na forma de conceitos organizados e reorganizados pelos próprios sujeitos, são expressos por “*Não sei como é esses mistérios...*”.

A multiplicidade do modo de vida na Amazônia constitui sua forma de enredamento cultural, criação e a recriação da vida estão de acordo com as necessidades humanas de produzir sentidos e significados, um constante ir e vir de transformações da natureza em cultura. A partir dessa perspectiva, é uma forma de existência que engendramos para o encontro e o reconhecimento das possibilidades de aprender a viver e conviver enquanto sujeitos culturais mediados pela voz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras**. Dissertação de Mestrado. Belém Pará, UFPA, 1997.

\_\_\_\_\_. **Viagens e cartografias em Paul Zumthor: (re)leituras**. In: Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Número 5, Janeiro a Julho, 2008b.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

NUNES, Paulo. Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir. In: FARES, Josse & NUNES, Paulo. **Pedras de Encantaria**. Belém: UNAMA, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## O LEITOR LITERÁRIO É UM NÔMADE TRANSDISCIPLINAR E INTERTEXTUAL

Andréia Nascimento Carmo<sup>1</sup>

Valdivina Telia Rosa de Melian<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este estudo propõe pensar a formação do leitor literário nômade, por meio do ensino de literatura permeado por um fazer pedagógico transdisciplinar, intertextual e embasado nos letramentos sociais e literários. Segundo Barthes (2007, p. 16) “a literatura assume muitos saberes e todas as ciências estão presentes no monumento literário”. Para ele, estes saberes não são fixos “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2007, p. 18). A literatura com sua ficcionalidade representa um trânsito, uma possibilidade para se pensar e vivenciar o real para uma compreensão de outros modos de vida e realidades. Esse movimento dos saberes presente na literatura possibilita que o leitor literário seja um nômade entre os textos em diversos espaços.

**Palavras-Chaves:** Literatura. Leitor em trânsito. Transdisciplinaridade. Letramentos.

### Considerações iniciais

A formação do leitor literário considerado autônomo ultrapassa o alcance da escola. No entanto, ela é responsável por mediar o convívio do aluno com textos diversificados. Em sua maioria, é na escola que o aluno passa a ter o contato inicial com a literatura canônica. Deste modo, o empenho desenvolvido nas aulas de literatura ou língua portuguesa deve ser pautado a partir do repertório carregado pelos discentes nesta relação com o novo, pois que, a literatura é literatura também fora da escola, fora da linha clássica, dentro da massa popular. Propiciar a aproximação dos alunos com múltiplos textos literários, pensando, refletindo e formando opiniões sobre eles, torna-se fundamental para a formação de um leitor que possa se conectar facilmente com intertextos, transitando por outros novos textos, ainda que não apresentem natureza literária.

A literatura com sua natureza transdisciplinar possibilita o nomadismo do leitor por entre os textos, espaços e territórios considerados específicos e fechados cientificamente ou empiricamente

---

<sup>1</sup> Doutoranda do PPGL da Universidade Federal do Tocantins- Brasil e Professora da SEDUC- TO/Brasil. E-mail: dreiancn@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda do PPGL da Universidade Federal do Tocantins- Brasil. E-mail: teliarosa@hotmail.com "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

de cada Ciência, pois, ela é um elo facilitador para a compreensão do real. Como bem esclarece o teórico Rancière (2005, p.58), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Nesse sentido, as aulas de literatura devem oferecer variedades de textos literários em diversas formas de apropriá-lo.

Importa dizer que para formar um leitor nômade, transdisciplinar e intertextual se faz necessário práticas pedagógicas autênticas nas quais a leitura literária seja uma constante tanto na vida do professor como na dos educandos. Essa é uma tarefa que demanda esforço, mesmo tendo em mente que a leitura literária seja um ato prazeroso durante a sua fruição. Faz-se necessário que o professor considere os mais diversos modos de ler dos alunos e para além dos textos escritos é preciso conhecer os meios tecnológicos que dão origem aos textos multimodais e às leituras virtuais, como também desenvolver aulas embasadas em letramentos sociais e literários conforme nos orienta a Base Nacional Comum Curricular (BNCC/2018).

### **Conceituando letramentos sociais e literários**

Letramentos são “conjunto de práticas sociais, que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos e objetivos específicos” (KLEIMAN, 1995, p. 19).

Letramento literário difere dos demais letramentos porque é um processo de apropriação da literatura enquanto linguagem é um continuum que não se limita ao ensino escolarizado, mas que acompanha a pessoa por toda a vida.

De acordo com Street (2014) há letramento autônomo e letramentos. No letramento autônomo sua prática incorre de maneira escolarizada, “centrada no sujeito e nas capacidades de usar apenas o texto escrito” (STREET, 2014, p. 9). O autor menciona que o letramento escolarizado é considerado superior aos demais letramentos que o educando possui. Compreendemos o letramento autônomo de Street como alfabetização refletida em Magda Soares (2014), como saber ler e escrever.

Diferente de letramento em que além de saber ler e escrever, o sujeito envolve-se em práticas sociais de leitura e escrita. Este é o letramento social de Street (2014). Assim, a escola precisa construir pontes entre o conhecimento escolarizado e empírico. Portanto, o letramento autônomo, segundo Street (2014), não pode ser visto como superior aos demais letramentos sob pena de tornar o ensino sem sentido para o educando, posto que não interage com sua realidade. Letramento social para Street (2014, p. 23) é:

A necessidade de ir além de ensinar às crianças os aspectos técnicos das “funções” da linguagem para, bem mais, ajudá-las a adquirir consciência da natureza social e

ideologicamente construída das formas específicas que habitamos e que usamos em determinados momentos.

Tendo em vista que letramentos sociais são ideológicos e são práticas sociais da leitura e da escrita, o letramento literário também é social. Deste modo, o fazer pedagógico precisa considerar alternativas como o ensino de literatura de forma mediada como sendo uma ferramenta indispensável na formação do leitor literário. Este tem leituras outras que o constitui enquanto leitor literário e sujeito em seu meio social. Nesse sentido o letramento literário está intrinsecamente ligado ao letramento social de forma indissociável, uma vez que leitura é uma prática ideológica, precisa fazer sentido para o leitor, porque o letramento está na vivência, no meio social é extramuro e não só na escola.

Cosson (2014, p. 12) menciona que “o processo de letramento literário que se faz via textos literários compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio”. O letramento literário conduz o leitor para aos demais letramentos sociais, pois a literatura é por natureza um elo entre as experiências do outro e as do leitor, de forma que estabelece um diálogo promovendo a aceitação, a inclusão e os questionamentos próprios das práticas pedagógicas com letramentos sociais.

A leitura literária potencializa o aprendizado, pois possibilita que o leitor interaja com o texto, o contexto e com o autor, alterando e desenvolvendo um novo texto. Ler é entrar em outros mundos é tornar-se um expectador, protagonista e crítico.

Ler é entrar em outros mundos possíveis. É indagar a realidade para compreendê-la melhor, é distanciar do texto e assumir uma postura crítica frente ao que se diz e ao que se quer dizer, é tirar a carta de cidadania no mundo da cultura escrita (LERNER, 2002, p. 73).

A leitura literária é essa possibilidade que o leitor tem para divagar por diversos mundos, questionando, imaginando e tomando como sua a história lida, pois, a leitura tem esse poder de transportar o leitor para o tempo e locais descritos na narrativa. Deste modo, parte de suas experiências para uma interação com as vivências do outro, constituindo novos conhecimentos em intersecção entre os saberes científicos e empíricos.

## **Considerações sobre literatura**

A literatura faz parte da história da humanidade desde os primórdios da civilização conforme apontamentos históricos. Os registros mais antigos sobre a humanidade relatam que o ser humano fez

uso da literatura oral e imagética para se comunicar e para entretenimento. Dito de outra forma, a literatura sempre permeou a realidade humana, registrando, contando, ensinando e transmitindo conhecimentos através do tempo, mesmo sem a pretensão inicial de se propagar um ensino escolarizado através dela. A literatura com sua força e sutileza tem acompanhado a humanidade ou a humanidade tem acompanhado a literatura, uma sempre contando sobre a outra numa relação de simbiose na qual, ambas se sustentam para continuar a existir.

Fazemos uso da pergunta de Compagnon (2009) para reflexão: Literatura para quê? Literatura para fruição, para conhecimento, para o desenvolvimento do cognitivo, para o “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”. (COMPAGNON, 2009, p.26). A literatura como o poder de dialogar, registrar e revelar os aspectos complexos para nossa compreensão. A literatura para além do livro, para além da sala de aula.

De acordo com Calvino (1990, p.13) “há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”. Porque a literatura tem função social de importância que ultrapassa o sentido dela mesma como fruição ou para fins educativos. Ela organiza o caos interior do leitor, mobiliza o comércio por meio da arte. A literatura é integradora de conhecimentos. Ela quebra barreiras. A literatura é uma ciência. Ela é política. A literatura é carregada de ideologia e é reveladora. Para Sartre (2004, p. 82) a literatura “é uma função abstrata e um poder a priori da natureza humana, é o movimento pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história: em suma, é o exercício da liberdade”. A literatura como produto social representa no cotidiano parte integrante para o desenvolvimento cognitivo.

Segundo Acízelo (2007, p. 69) “a literatura deixa de ser apenas uma fantasia encantadora e comovente, para se apresentar como produção cultural tão plantada na realidade, na vida, quanto empenhada em revelar-lhes os aspectos mais esquivos à nossa compreensão”. O leitor ao interagir com as leituras literárias confronta suas verdades, seus modos de pensar e agir, pois a literatura tem a capacidade de interagir nessa incompletude humana que às vezes é difícil de dizer, ficando apenas no sentir, porém que influencia o agir. Nesse sentido, como bem afirma Coelho (2000, p.15), “parece já fora de qualquer dúvida que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite”, isto implica dizer que, viver sem interagir com a literatura é quase impossível porque esta faz parte de nossas leituras de mundo.

### **Sobre o leitor literário nômade, transdisciplinar e intertextual**

O leitor literário lê porque tem a necessidade de se comunicar com outros mundos, com outras formas de viver e sentir. É um leitor questionador que busca compreender a si mesmo por meio do outro. Um leitor que procura viver com alteridade, posto que a literatura o conduz por este caminho. Para Cosson (2014, p. 50) “a leitura literária conduz a indagações sobre o que somos e o que queremos viver, de tal forma que o diálogo com a literatura traz sempre a possibilidade de avaliação dos valores postos em uma sociedade”. A partir da leitura literária tornamo-nos mais críticos, capazes de refletir, opinar e nos posicionar diante dos fatos sociais.

O leitor literário nômade, não fixa suas leituras em determinado gênero, mas procura ler literatura canônica, de massa, literatura popular como a literatura de cordel, como também outras leituras não literárias, pois este leitor tem facilidade para dialogar com os diversos níveis de textos. É um leitor itinerante sempre em busca de mais leituras. Vive passeando pelos múltiplos espaços da leitura, desde a biblioteca até aos muros da cidade.

O leitor literário transdisciplinar lê todos os gêneros escritos e também lê por meio da leitura mediada por um contador de histórias, considerando suas leituras a partir de seus conhecimentos de mundo. É um leitor sem preconceitos, uma vez que,

a visão transdisciplinar é resolutamente aberta na medida em que ela ultrapassa o campo das ciências exatas devido ao seu diálogo e sua reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual (SOMMERMAN, 2006, p. 73).

A transdisciplinaridade é de acordo com Sommerman (2006) uma mudança de atitude frente ao novo, ao tradicional, ao diferente, de modo que toda interação seja de inclusão e aceitação. É uma reconciliação, uma ligação, ou dito de outra forma, é a capacidade de tolerância com as diversidades.

Nesta mesma esteira, o leitor transdisciplinar entende que a literatura ou outros textos são de igual modo, relevantes para a seu repertório de informação e sua formação integral, cabendo ao leitor escolher, utilizar ou mesmo fazer a fruição conforme sua disponibilidade e gosto. O leitor transdisciplinar considera todas as leituras necessárias para existência da consciência crítica, pois reconhece que as leituras são produtos de experiências e relatos vividos ou que poderão ser vivenciados. É um leitor que dialoga com os textos científicos e empíricos com a mesma capacidade cognitiva, pois sua habilidade com a leitura lhe confere um permanente estado de alteridade.

O leitor literário intertextual realiza com facilidade atividades de intertextualidade. Ele pode reconhecer textos base em novos textos ainda que não haja indicação direta como referência, pois

possui um vasto repertório. De acordo com Marcuschi (2008, p.132) “o que se pode dizer é que a intertextualidade, mais do que um simples critério de textualidade, é também um princípio constitutivo que trata o texto como uma comunhão de discursos e não como algo isolado”. Desta forma, o leitor literário intertextual tem a capacidade de transitar pelos intertextos dialogando e construindo novos textos.

### **Formando leitores literários nômades, transdisciplinares e intertextuais**

Não existe fórmula para formar leitores literários, existem estratégias que podem desenvolver o gosto pela leitura. A responsabilidade de formar leitores também é papel da família, uma vez que, é lá que a criança deveria obter seu primeiro contato com a literatura. Dado que o prazer pela leitura é construído ao longo da vida e começa já na barriga da mãe, “a leitura em voz alta pela gestante enriquece seus próprios ouvidos, sensibilizando-a pela linguagem literária, e atinge a criança em formação no meio intrauterino, a partir dos seis meses de gestação”. (RÖSING,2014, p.214).

Outro ponto importante a ressaltar é que a mediação da leitura precisa continuar no espaço escolarizado não se reduzindo somente ao ensino infantil ou para uso do ensino de gramática ou ainda história da literatura no ensino médio. Conforme apontado anteriormente, a literatura é para leitura, fruição, aquisição de conhecimento, desenvolvimento cognitivo. Uma boa maneira de se trabalhar com a literatura é a contação de histórias. Segundo Abramovich (1989, p. 22), “ouvir histórias não é uma questão que se restrinja a ser alfabetizado ou não...Afinal, adultos também adoram ouvir uma boa história[...]”.

Outro ponto a ser mencionado para a constituição de uma proposta para a formação do leitor literário seria os pais também desenvolverem o gosto pela leitura, porque o exemplo vale mais do que recomendações, outro sim, é manter os livros com fácil acesso, é deixar os livros sobre a mesa, próximos da cama. Mais importante que manter os livros à vista é fazer uso deles, ler para os filhos à noite ou em outro momento que considerar propício. No entanto, sabemos da realidade da educação no Brasil, conhecemos um cenário de famílias desestruturadas sem recursos para a sua própria sobrevivência. Assim, aumenta mais a responsabilidade da escola que de uma forma ou de outra procura sanar as dificuldades a que se depara. Desde modo, no espaço escolar se faz necessário que o professor seja leitor e fale dos livros com paixão e com claro conhecimento da leitura realizada. A escola precisa desenvolver cumplicidade com os alunos sobre as leituras realizadas, tanto as escolarizadas como as que os educandos fazem por desejo próprio, que seja dada a oportunidade para

os educandos expressarem suas leituras em seu contexto de vida social.

O professor pode convidar uma pessoa da comunidade escolar para contar uma história ou mesmo ler partes de um livro para os alunos em roda de leituras. Também podem ser feitos círculos de leituras de forma alternada entre eles. Para Oberg (2014, p. 203) “para que existam leitores, é necessário que toda uma engrenagem se movimente, acionada por várias chaves: livros, mediações, mediadores, contextos socioculturais favoráveis, entre outras”. Como já descrito é o envolvimento com a leitura literária desenvolvida tanto no espaço escolar como fora dele que propiciará o gosto pela leitura e conseqüentemente possibilitará a formação de leitores literários nômades, transdisciplinares e intertextuais.

### **Considerações finais**

O letramento literário deve ser parte integrante da formação escolar do educando, uma vez que também está inserido no campo dos letramentos sociais como elemento essencial para a formação do leitor literário capaz de percorrer diferentes níveis de textos, associando-os a variadas situações de comunicação social em interação com outros textos.

Importa destacar as reflexões aqui apontadas como alternativa para o exercício da prática pedagógica contextualizada preconizada pela Base Nacional Comum Curricular. Outro sim, muito importante é mencionar que a literatura possui elos com a formação escolarizada e extramuros. Portanto, torna-se indispensável ao convívio humano. Nesse sentido, mencionar que o leitor literário é um nômade, transdisciplinar e intertextual, é reafirmar a importância da literatura no fazer pedagógico para além da sala de aula, considerando as habilidades que envolvem o uso da língua escrita em atividades sociais imprescindíveis para o desenvolvimento cognitivo, social e profissional do educando.

A literatura se faz além da sala de aula. Ela está nas histórias e causos contados pelo avô que não sabe ler, no cordelista que memoriza história para que não sejam esquecidas. A formação do leitor literário pode se iniciar em casa quando um adulto lê um conto maravilhoso para uma criança. O contato com a poesia pode acontecer na estação de um metrô, nos muros da cidade, na parede do barraco, no beco da esquina. Enquanto leitores, estamos em trânsito em uma literatura que trafega por espaços distintos.



## Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: Gostosuras e Bobices**. Editora Scipione, 1989.
- ACÍZELO, Roberto de Souza. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cutrix, 2007.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- LERNER, Delia. **Ler e escrever na escola: o real, o possível e o necessário**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- OBERG, Maria Silvia Pires. **Onde estão as Chaves? Considerações sobre a formação do leitor e a fruição literária**. In: BELMIRO, Celia Abicalil et al. **Onde está a literatura? Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha da sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker. Onde estão os leitores? In: BELMIRO, Celia Abicalil et al. **Onde está a literatura? Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes**. São Paulo: Paulus, 2006.
- STREET, Brian. **Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação**. São Paulo: Parábola Editora, 2014.

## AS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICAS DE EUCLIDES DA CUNHA NA OBRA JUDAS AHSVERUS

Ângela Maria Lima Muniz<sup>1</sup>  
Karol Regina Soares Benfica<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo consiste em uma análise simples acerca das estratégias linguísticas de Euclides da Cunha, no conto Judas Ahsverus. Para o desenvolvimento da pesquisa, contamos com os seguintes aportes teóricos: Guedelha (2013), Capítulo IV – Condensações e deslocamentos – em Judas Ahsverus ou sísifo amazônico, para compreender os recursos utilizados no conto de Euclides da Cunha; Perini (2006), em Princípios de linguística descritiva: a introdução ao pensamento gramatical, para compreender a terceira parte: gramática do português principalmente na que se refere ao Capítulo XIX - Classes: alguns exemplos, considerando os tipos de significados e o potencial funcional da palavra. Realizamos nosso estudo, por meio de fragmentos retirados do conto, considerando sua presença e efeito de sentido, a partir de então, selecionamos alguns recursos, dentre eles: orações coordenadas, figuras de linguagem e classes gramaticais.

**Palavras-chave:** Estratégias linguísticas. Orações Coordenadas. Figuras de linguagem. Classes Gramaticais.

**ABSTRACT:** This article consists of a simple analysis about the language strategies of Euclides da Cunha in the story Judas Ahsverus. For the development of research, we have the following theoretical contributions: Guedelha (2013), Chapter IV - condensations and displacements - in Jude Asverus or Amazon sísifo to understand the resources used in Euclides da Cunha tale; Perini (2006), for descriptive linguistic principles: introducing the grammatical thought to comprise the third part: Portuguese grammar mainly in regard to Chapter XIX - Classes: some examples, considering the types of meanings and functional potential of word. We conducted our study, using fragments taken from the story, considering his presence and sense of purpose, since then, we have selected some features, such as: coordinates prayers, figures of speech and grammar classes.

**Keywords:** Linguistic Strategies. Prayers coordinates. Figures of speech. Grammatical classes.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo surgiu enquanto proposta de trabalho de conclusão da disciplina Tópicos Especiais de Literatura no Amazonas, em 2015. Durante a referida disciplina foi apresentado o conto *Judas Ahsverus*, constante da obra “À Margem da História” (1909) de Euclides da Cunha, e concomitante a ele, a apresentação do capítulo “Judas-Asverus ou Sísifo amazônico”, constante da

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Email: [angelamariamuniz@hotmail.com](mailto:angelamariamuniz@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas. Email: [reginabenfica@hotmail.com](mailto:reginabenfica@hotmail.com).

tese de doutorado “A Metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha”, de Carlos Guedelha (2013).

Encantamo-nos não só com o conto por considerarmos rico e instigante, pela maestria com que o autor fez uso de inúmeras estratégias linguísticas, mas também com a abordagem da construção literária do capítulo da tese de doutorado, despertando-nos para o cuidado que Euclides teve, na construção de cada etapa que encadeia parte a parte da narrativa, utilizando-se de uma variedade de orações coordenadas, de uma diversidade de figuras de linguagem e de aspectos pontuais da gramática da língua portuguesa.

Além disso, a escolha do tema dá-se em função da possibilidade de dialogar com o conto. Essa relação evidencia-se por meio de uma junção do que Euclides pontua daquilo que viu, quando chegou à região amazônica, do próprio conto no qual trabalhou as estratégias linguísticas e do universo que fazia parte, do movimento literário Pré-Modernismo cujas contribuições denotam o momento em que a literatura vivida no início do século XX, foram, inicialmente, discutidas e expressas no referido conto, por meio de símbolos e imagens que são constantes do fazer literário e a relação dos seringueiros, retratados no Judas da Amazônia tão bem trabalhado à luz da personagem.

Para se falar em estratégias linguísticas, apresentamos algumas delas as quais foram analisadas à luz de fragmentos, considerando os efeitos de sentido capturados nelas, pois a forma e o significado que compõem a qualidade de uma produção textual, ressalta a capacidade de que as palavras têm de influenciar as pessoas e suas atitudes. O modo como as palavras são dispostas em um texto, denotam o cuidado do autor com a presença delas.

Seguindo esse raciocínio, entendemos que toda e qualquer estratégia linguística que seja inserida na construção de um texto carrega consigo uma ideologia mesmo que o leitor ainda não tenha plena consciência disso. Euclides da Cunha, por meio da linguagem, no intuito de produzir efeitos de sentido, faz isso com propriedade, estabelecendo mecanismos suficientes e capazes de causar uma diversidade de efeitos que podem ir ou não além do que esperam.

Para o desenvolvimento deste artigo, fizemos uso da fundamentação teórica dos seguintes autores: Guedelha (2013), Cunha (2003), Ferreira (2000), Dübois (2001) e de outros que contribuíram para o procedimento desta pesquisa. Diante disto, pretendemos com este artigo contribuir com um significativo suporte na condução de pesquisas que destaquem a relevância desse autor para a literatura brasileira.

## **UM BREVE CONTEXTO SOBRE *JUDAS AHSVERUS***

Neste tópico, tem-se alguns aspectos acerca da figura do Judas Errante que concentram a força de sua característica para entendermos a relevância dessa figura no atual contexto em que ele será inserido neste artigo, e ainda por que esse tem merecido uma acolhida especial em vários estilos literários.

Assim, o estudo tem como suporte teórico o texto literário, que vem enaltecer no compêndio dos inúmeros personagens e tipos presentes na literatura brasileira, a figura lendária e simbólica do Ahasverus (Judeu Errante) explorada pelo escritor Euclides da Cunha. A narrativa uma das mais representativas do viés amazônico, resultado da passagem do autor pela região do atual estado do Acre no início do século XX, é construída em terceira pessoa e configura-se pela estrutura e organização como um conto. Em Judas-Ahsverus, quinto texto da obra póstuma *À margem da história* (1909), que a exemplo de seu destino: caminhar sem rumo; sem paragem; “e a não morrer antes do Juízo Final, por ter renegado contra Cristo a caminho do calvário” (HARDMAN, 2009, p. 74) é um ser solitário e pequeno diante da natureza. Esta condição de vida foi uma represália do Salvador, por aquele tê-lo ofendido com palavras e tê-lo empurrado, quando caminhava para o calvário.

Pode-se, compreender, ainda, que o texto literário é um espaço de criação e recriação, o qual é disponível para a concepção de universos de significação, portanto “o texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (SILVA, 1988, p. 625).

Outro aspecto que se deve assinalar é que Judas recebeu denominações distintas por alemães, ingleses, espanhóis e promoveu várias interpretações ao longo dos tempos e em diferentes lugares, servindo de inspiração para escritores, filósofos, pensadores, místicos, enquanto personagem que carrega o caráter simbólico de eterno viajante, além de recebeu diversos nomes, como afirma Ferreira (2000), tais como: Isaac, Laquedam, Cartaphilus, Joseph, Ahsverus, à luz de vários escritores e poetas, inclusive, na literatura de cordel, tendo os poetas populares brasileiros a oportunidade de receberem textos impressos ibéricos a história que continham a punição e, daí, a partir de então, construíam o seu texto, utilizando-se de recurso de conversão ao Cristianismo, ligando-se o judeu errante ao Anti-Cristo, que a qualquer custo, considerava-o maldito.

Dentre os escritores que fizeram dessa personagem um ser tão simbólico, destacamos o conto ficcional “Judas Ahsverus”, de Euclides da Cunha, enquanto um exemplo de texto que passeia pela

ciência e arte, e de narrativa curta a qual conta a história do seringueiro, em um sábado de Aleluia, por meio do ritual da malhação do Judas, representada por um boneco do judeu traidor. O Pré-modernista, Euclides da Cunha acrescenta a figura de Judas presente na região norte que vai trazer à tona a vida sofrida do homem amazônida. Guedelha (2013, p. 234) afirma que,

Judas-Ahsverus é, sem dúvida, o texto mais apreciado entre todos os que Euclides escreveu sobre a Amazônia. Incluído em *À Margem da história*, como um dos seus capítulos, esse texto contém traços dos gêneros lírico, épico e dramático em um diálogo impressionante. É um texto-síntese. Ali está delineado, em letras garrafais, todo o martírio do seringueiro em sua via crucis materializada na “via dolorosa” das estradas de seringueiras. Para escrever sua tragédia, ou epopeia, ou poema lírico, ou conto (o texto é absolutamente rebelde aos rótulos), Euclides elege um espaço e um tempo. O espaço, os seringais do Alto Purus; o tempo, o sábado de aleluia.

É oportuno ressaltarmos que Euclides da Cunha entregou o manuscrito referente a este conto, Judas Ahsverus, a um amigo muito próximo, Coelho Neto, pedindo-lhe que fizesse uma crítica e que fosse sincero. O amigo, após a leitura desse manuscrito, afirmou tratar-se de um dos melhores textos já escritos por Euclides, logo, tornando-se uma das figuras mais representativas da Amazônia, revelando as condições de vida dos seringueiros e as dificuldades por que passavam.

Não podemos esquecer no referido conto, que o sagrado está presente na narrativa, a partir da descrição do autor, quando do momento de abordar a Semana Santa, num dia e lugar determinados: o Sábado de Aleluia às margens do Purus. Observamos que no conto é retratado a tradição da malhação do Judas no Sábado de Aleluia nos seringais do Acre e sendo comum no restante do país, momento este em que o seringueiro tenta santificar-se, ele mesmo por alguns instantes, realizam o caminho inverso: transformam-se em opressor e o “boneco” do Judas torna-se em oprimido, que nas palavras de Cunha (2003, p. 67):

No Sábado de Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafio. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes. Nas alturas, o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacentemente, à alegria feroz que arreventa cá embaixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes.

Destacamos, também, o lado profano, representado no próprio seringueiro, cuja vida de extrema dificuldade nessa vasta Amazônia, recheada de uma diversidade de fauna e flora desconhecidas ainda, davam a sensação de uma eternidade imutável.

Encontramos em Euclides uma situação que revela o ser anticatólico, porém conhecedor dos

ritos religiosos que vale a pena ser retomado em uma passagem do conto, (CUNHA, 2003, p. 67):

ão tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lavapés tocantes, nem prédicas comovidas. Toda a semana santa correu-lhes na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúrias, os meios jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável sexta-feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano todo afora. Ora, para isso, a Igreja dá-lhe um emissário sinistro: Judas; e um único dia feliz: o sábado prefixo aos mais santos atentados, às balbúrdias confessáveis, à turbulência mística dos eleitos e à divinização da vingança.

Diante dessa perspectiva, o autor vê o trabalho nos seringais enquanto uma maldição, quanto mais o seringueiro trabalhava, mais preso ele ficava aos mandos e desmandos dos coronéis um verdadeiro ciclo interminável. Ressaltamos que nessa narrativa, é comum fazer referências à figura do seringueiro – este oriundo do nordeste do Brasil – que se tornou personagem central das reflexões euclidianas sobre a região amazônica.

Para o escritor Milton Hatoum (2002, p. 319):

[...] em “Judas Ahsverus” há um olhar sobre a história, a geografia, a religião e o meio socioeconômico, mas sem a intromissão de um narrador que pretenda enquadrar numa hierarquia de valores os seres de quem fala. Por tudo isso, e também pela construção da narrativa, com ênfase na vida dramática dos personagens, o relato tende a ser muito mais literário e menos explicativo ou assertivo, ainda que refratário a um gênero literário específico.

A única saída para esses homens seria a morte, encarada como a única libertação possível. Assim sendo, Euclides utiliza-se de uma figura humana para construir seu modelo de homem amazônico, a sua destreza na descrição da figura do seringueiro “[...] É o que basta para o escritor criar o tipo que sua consciência pessoal expressa: o judassímbolo, a figura que o seringueiro cria para punir a si mesmo [...]” (TOCANTINS, 1978, p. 159).

Para sobrelevar ainda mais, a presença do seringueiro nas narrativas amazônicas de Euclides da Cunha, ao aportar à região amazônica no final de 1904, na cidade de Manaus e ter navegado da foz às cabeceiras do Alto Purus no ano de 1905, o escritor defrontou-se com a exploração do seringueiro, o qual chega ao ponto de dizer que o seringueiro trabalha para escravizar-se, sendo um preso na floresta, vítima do desejo de fortuna que o transmudou para os rincões da Amazônia.

O seringueiro representado na imagem de Judas significa um ser anônimo, destituído de sua cidadania, sem identidade, ou seja, Judas é o autorretrato. Nessa perspectiva, Hardman (2009, p. 78) vê o espantalho errante como um “duplo do sertanejo solitário e rejeitado, ao mesmo tempo pela natureza e pela civilização”, e enfatiza, ainda, a forma como a narrativa euclidiana dá ao boneco feito pelo sertanejo. Primeiro, ele é chamado de “Judas”, em seguida “Judas feito Asverus”. Depois, passa

a ser referido como “estátua”, “figura disforme”, “homúnculo”, “monstro”, “figura desengonçada e sinistra”, “maldito”, “estranho e mudo pregoeiro”, “viajante macabro”, “figura demoníaca”, “tripulante espantoso”, “figura desgraciosa, trágica e arrepiadoramente burlesca”, “espantalho errante”, “judeu errante”, “sócios de infortúnio”, “aleijão apavorante”, “fantasma vagabundo”. Diante dessas nomeações burlescas temos retratado a degradação do ser.

A partir da confecção do Judas, da criação do monstro que refletirá mais tarde como a representação do próprio seringueiro, construindo a máxima da autopunição, de vingar-se de si mesmo. Há uma destreza e um cuidado do seringueiro em ornar o “boneco” que os filhos do seringueiro se assustam ao verem a imagem do pai retratada naquele “espantalho errante”: “[...] retoca-lhe uma pálpebra; aviva um ríctus expressivo na arqueadura do lábio; sombreia-lhe um pouco mais o rosto, cavando-o; ajeita-lhe melhor a cabeça; arqueia-lhe os braços” (CUNHA, 2003, p. 176).

Quanto ao desfecho da narrativa, a cena é impactante pela súplica que faz, na qual o boneco vai descendo o rio, agora encontra outros que com ele foram também feitos e lançados no rio para sofrerem castigos. Conforme afirma Cunha (2003, p. 126)

Às vezes o rio alarga-se num imenso círculo; remansa-se; a sua corrente torce-se e vai em giros muito lentos perlogando as margens, traçando a espiral amplíssima de um redemoinho imperceptível e traiçoeiro. Os fantasmas vagabundos penetram nestes amplos recintos de águas mortas, rebalsadas; e estacam por momentos. Ajuntam-se. Rodeiam-se em lentas e silenciosas revistas. Misturam-se. Cruzam então pela primeira vez os olhares imóveis e falsos de seus olhos fingidos; e baralham-se-lhes numa agitação revolta os gestos paralisados e as estátuas rígidas. Há a ilusão de um estupendo tumulto sem ruídos e de um estranho conlíabulo, agitadíssimo, travando-se em segredos, num abafamento de vozes inaudíveis. Depois, a pouco e pouco, debandam. Afastam-se; dispersam-se. E acompanhando a correnteza, que se retifica na última espiral dos remansos – lá se vão, em filas, um a um, vagarosamente, processionalmente, rio abaixo, descendo...

Desta forma, dificilmente um seringueiro conseguia se “libertar” por meio da riqueza, pois a ordem era mantida por meio da lei do rifle e do chicote, para aqueles que tentassem fugir, seu destino era tornar-se escravo até a morte naquele mundo de brutalidade. A pena do seringueiro se baseia na alegoria do Asverus: ele é o alter ego do seu próprio criador, o seringueiro, cuja existência consiste em descer, o “expatriado na própria pátria” condenado a caminhar, sem rumo, desempenhando um doloroso e súbito “trabalho de Sísifo”, configurando-se, assim, a maldição do judeu errante.

## 1 - ESTUDO DAS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICAS NO CONTO *JUDAS AHSVERUS*

Toda narrativa apresenta uma sucessão de acontecimentos de interesse humano e tudo “na unidade de uma mesma ação”. Assim, há diversas maneiras de se construir essa tal “unidade

de uma mesma ação”, nesse projeto humano com uma sucessão de acontecimentos. (GOTLIB, 1991, p. 12).

No conto Judas Ahsverus, percebemos esta sucessão de acontecimentos que se apresenta à luz de recursos diversos que nos permitem afirmar a contribuição dos mesmos para a construção dos fatos reais-ficcionais. Daí, surge nosso interesse na escolha do referido conto, por meio de uma análise simples, considerando as estratégias linguísticas presentes neles.

Ao reportarmo-nos a textos narrativos, é importante ressaltar que estes carregam em sua estrutura interna traços descritivos com o intuito de apresentar detalhes importantes do objeto analisado, justificando a representação criada pelo leitor e permitindo assim, a intensificação das personagens e dos fatos existentes no conto. Em Judas Ahsverus há evidência desses traços.

Para este estudo, pontuamos fragmentos do texto, a fim de apresentarmos as análises a que chegamos, quanto às estratégias utilizadas, e dentre elas, utilizamos as que contemplam as orações coordenadas, as figuras de linguagem e as classes gramaticais. Iremos analisá-las, conforme sua disposição nos fragmentos selecionados.

No referido conto, deparamo-nos com orações coordenadas as quais contribuem para reflexões. Elas estão presentes em todo o conto. Destacamos que essas orações, não somente são independentes, mas também colaboram na concretização dos propósitos existentes no texto, pois trazem passo a passo a continuidade de fatos expressos recheados de detalhes o que permite ao leitor criar o cenário em sua mente.

Logo no primeiro parágrafo do referido conto, destacamos as seguintes afirmações: “No sábado de Aleluia os seringueiros do Alto Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes.”

Detectamos que se referem às orações coordenadas as quais se apresentam de modo independente à luz de uma crítica do próprio autor acerca do sábado de Aleluia. Por meio das orações coordenadas, percebemos a continuidade ao texto, possibilitando a reorganização do período, um olhar de independência umas das outras, gerando uma relação entre si pelo sentido. São mais pontuais, por viabilizarem a fluidez da narrativa.

Dito isto, é possível afirmar o que segundo Perini (2006), ocorre quanto ao princípio geral da coordenação: oração 1 tem a mesma função que a oração 2 ou 3, caso estas ocorram sozinhas e deve ser uma oração tal como a oração 2 e 3.

No entanto, não podemos deixar de informar que segundo Perini (2006), não existe



coordenação sem subordinação, pois as orações supostas independentes, em geral a partir de uma conjunção, formam uma constituição, um todo que se relaciona. Dito isto, afirmamos que há efeito de sentido ao conectar um conteúdo de pensamento a outro. O que devemos considerar no momento de categorização é a relação significativa estabelecida entre as orações, “No sábado de Aleluia...”, “Ante a concepção rudimentar...”, “Acreditam numa sanção litúrgica...”.

Ao aproximarmos essas orações compreendemos que não se trata apenas de uma relação a partir de um fato narrado, mas sim, de um fato comentado pelo autor, mostrando-nos a condição de vida com que o seringueiro se deparava ao chegar à Amazônia: trabalho escravo na condição de prisioneiro, diante de patrões aproveitadores.

Também no segundo fragmento, há presença do recurso de expressões sinônimas em sequência intensificando o conto, por exemplo, em “É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida - o sertanejo vivia ali em condições precárias, num tipo de vida primitiva, portanto, era-lhe natural acreditar que nesse dia todas as maldades eram santificadas”.

No segundo parágrafo do texto, há mais exemplos de orações coordenadas e recursos de efeito de sentido. Em “Nas alturas, o homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri complacentemente...” e em “E os seringueiros vingam-se ruidosamente dos seus dias tristes”. Chamamos a atenção para os advérbios modalizadores utilizados pelo autor para evidenciar o caráter subjetivo presente no conto, além de destacarmos as várias circunstâncias que cercam a significação verbal.

E ainda, os advérbios destacados emitem um efeito de sentido no uso de “complacentemente” e “ruidosamente”. Em relação ao primeiro, corresponde ao Deus compreensivo e tolerante com o homem do seringal, e, quanto ao segundo, corresponde ao seringueiro que quer mostrar sua vida sofrida maldita e esquecida de modo que todos possam saber e ouvir, evocando barulhos ensurdecedores.

No parágrafo seguinte, em “Não tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lavapés tocantes, nem prédicas comovidas”, percebemos que a conjunção coordenativa “nem” que conecta as duas orações, é caracterizada como aditiva, pois denota o valor semântico de adição.

No que se refere ao efeito de sentido, constatamos uma crítica à igreja ao ter esquecido aquele povo da Amazônia que celebrava como podia e com seus próprios costumes primitivos. O uso do “nem” intensifica uma sequência de termos, procurando reforçar a ideia de processo e a de criar uma sensação emotiva especial no leitor de modo a exprimi-lo em suas diversas etapas, de forma degradativa, enfraquecendo continuamente.

Surge a figura de linguagem, polissíndeto a qual Ferreira (2001, p. 83) define como o “emprego repetitivo da conjunção (geralmente **e** ou **nem**) entre as palavras de uma frase ou entre as frases de um texto”. Baseando-se nesta definição, temos no fragmento supracitado a conjunção “nem”. Apresenta-se, também, enquanto polissíndeto uma vez que se trata de um recurso expressivo eficiente para sugerir fatos que acontecem em sequência contínua, sem interrupções.

Outra figura é a gradação que vai aparecer em "Alguns recordam que nas paragens nativas, durante aquela quadra fúnebre, se retraem todas as atividades - despovoando-se as ruas, paralisando-se os negócios, ermando-se os caminhos [...] caindo um grande silêncio misterioso sobre as cidades, as vilas e os sertões profundos...”. E em “...nas capelas, nas igrejas, nas catedrais e nas cidades ricas”. Esta gradação consiste em uma sequência de palavras dentro de uma mesma ideia em que são expostas de forma crescente (em direção a um clímax) ou decrescente (anticlímax).

Retomando esse fragmento, ao fazer uso do gerúndio, percebemos a continuidade interminável da ação o que nos leva a compreender um misterioso silêncio que se instaura entre as pessoas.

Destacamos um tipo particular de antítese, paradoxo, em “...onde se estadeia o fausto do sofrimento uniformizado de preto”, e ainda, em “...Há a ilusão de um estupendo tumulto sem ruídos e de um estranho conciliábulo, agitadíssimo, travando-se em segredos, num abafamento de vozes inaudíveis”. A esse respeito Guedelha, (2013, p. 129) afirma que:

O paradoxo ou oximoro é uma construção que permite unificar dois pontos de vista inconciliáveis. Como no plano da realidade duas coisas inconciliáveis não podem ser unificadas, o paradoxo sempre ultrapassa as fronteiras da lógica, dando certa impressão de algo absurdo. Mas como se trata de uma construção metafórica, essa sensação de absurdo se desfaz em nome da expressividade do enunciado.

Assim, podemos inferir que a figura de linguagem utilizada por Euclides reforça a ideia de oposição à opinião comum; a uma afirmação contrária a todas as aparências e à primeira vista absurda, impossível ou em contraposição ao senso comum, contudo se estudada com atenção, torna-se correta e bem fundamentada.

Além disso, detectamos a personificação recurso utilizado para atribuir sentimento típico dos seres humanos, destaque para luzes que se agonizam, vozes que se amortecem, dando-nos a nítida impressão de que estão se esvaindo, as luzes e as vozes.

Dübois (2001, p.466), em seu Dicionário de Linguística diz que a “Personificação é uma figura da retórica que consiste em fazer de um ser inanimado ou de um ser abstrato, puramente ideal, uma pessoa real, dotada de sentimento e de vida”. Enquanto Ceia (2013, p. virtual) prefere o conceito

histórico e literário da palavra, Lausberg (1982, p.81), alega que a personificação “consiste na introdução de coisas concretas [...], assim como de noções abstractas e colectivas [...]. Esta figura de retórica consiste em o orador dar voz às coisas inanimadas e fazer falar as pessoas ausentes e até os mortos”.

Corroborando com o pensamento dos teóricos acima citados, personificação se dá quando há necessidade de dar vida a seres inanimados atribuindo-lhes feitos, ações, sentimentos de seres humanos.

No fragmento que se apresenta em "O seringueiro rude, ao revés do italiano artista, não abusa da bondade de seu deus desmandando-se em convívios”, além de mais uma oração coordenada, encontramos a presença de antítese, quando o autor critica a condição do seringueiro a do italiano artista.

Encontramos neste conto ambiguidade dos possessivos em "com a imagem tanto possível perfeita da sua miséria e das suas agonias terríveis". O que podemos inferir é que há uma falta de clareza no que tange ao uso do pronome “suas”, haja vista que o comentário pode estar se referindo ao seringueiro ou ao boneco, ou até mesmo ao resultado de ambos. A ambiguidade dos possessivos demonstra a própria vida dos seringueiros, que só ficarão satisfeitos, quando aquela desgraçada figura espelhar exatamente o infortúnio a que foram entregues. Só assim, terá sentido a malhação do Judas: expurgando a própria desdita daqueles sertanejos.

E o momento dessa fusão entre o particular e o coletivo está em uma comparação inusitada em o "...*Parla!*", ansiosíssimo, de Miguel Ângelo: “arranca o seu próprio sombreiro, atira-o à cabeça do Judas, e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra o vulto de seu próprio pai." Além do desejo da perfeição, a vontade louca de evadir-se, seguir rio afora, como o boneco estranho.

Como observamos em Castro apud Guedelha (2013 p. 23), mostra que muitos autores, tradicionalmente, aceitam e difundem o conceito de metáfora como “comparação abreviada” ou “condensada”. Por essa perspectiva, “a metáfora seria apenas uma variante de apresentação.”

A comparação é feita muitas vezes sem que percebamos. Como vimos acima “...vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra o vulto de seu próprio pai [...] além do desejo da perfeição, a vontade louca de evadir-se, seguir rio afora, como o boneco estranho”, observa-se, portanto, quando há a aproximação de dois termos entre os quais existe alguma relação de semelhança, como na metáfora, encontramos a comparação. Esta, porém, realiza-se por meio de determinados conectivos como ocorre em “...afora, como o boneco estranho”. E busca realçar

determinada qualidade.

Feita esta simples análise, destacamos que o conto Judas Ahsverus é rico de técnica, estética e de outras possibilidades as quais no momento não foram destacadas, permitindo assim, pesquisas que destaquem mais ainda, a relevância do autor no uso de estratégias linguísticas na construção do texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho para o que se pretendia no momento, compreender a partir de uma análise simples algumas estratégias linguísticas presentes no conto Judas Ahsverus, promoveu uma reflexão acerca de que não seria possível neste estudo, vislumbrar todos os recursos linguísticos de que Euclides da Cunha fez uso no referido conto, uma vez que necessitaríamos de uma pesquisa mais apurada e fundamentada nos teóricos que vêm estudando esses recursos na construção de diversos textos. Para o que nos propusemos até o presente momento, acreditamos que alcançamos, pois nos detivemos em alguns teóricos pontuais que nos deram suporte significativo para a construção desta análise, ampliando desta forma, a nossa compreensão acerca de tais recursos que permeiam, se não todas, mas a maioria das produções textuais.

As estratégias linguísticas que foram trabalhadas nesta pesquisa, são recursos que caracterizam as obras literárias e em Judas Ahsverus, de Euclides da Cunha encontramos em maior quantidade a estilística que cria elementos especificamente poéticos, permitindo causar no leitor a impressão determinista do meio sobre o indivíduo.

Além disso, destacamos a relevância da sintaxe sem conjunções e das classes gramaticais, promovendo uma dinâmica que vai além do que a teoria e as exceções expressam nas gramáticas normativas, pois causam efeitos de sentido em cada espaço inserido e por conta disso, percebemos em Judas Ahsverus que essa linguagem literária faz da linguagem um objeto estético e não meramente linguístico. Os significados que podemos inferir, nascem de uma perspectiva subjetiva, daí, que é comum na linguagem literária empregarmos conotação, figuras de linguagem e figuras de construção.

Tocantins (1978, p. 260) afirma que,

A Beleza – não um fim ou um simples prazer, ou mera preocupação estética, mas uma consequência, um instrumento de comunicação, uma comunhão com as coisas, um poder de penetração, uma função utilitária. Suas obras nunca seriam esquemáticas, hirtas,

melancolicamente técnicas. São mensagens dramatizadas, que palpitam de vida, formas e sugestões: aformoseiam nossas próprias vidas.

Euclides, enquanto grande conhecedor da língua padrão portuguesa e de uma competência singular no que diz respeito a problemas sociais, surge no painel brasileiro, enquanto autoridade que nos remete ao que fora expresso acima e como tal, entendia que a nossa região necessitava de ser conhecida, lembrada e respeitada.

No conto Judas Ahsverus, detectamos que não representa um documento histórico de fatos verídicos, mas uma obra de ficção que caracterizou a realidade dos homens dos seringais, da miséria que era exposto, seu compromisso com a realidade está relacionado com o período literário quando surge, o Pré-Modernismo.

Com a análise feita no referido conto, à luz dos teóricos estudados afirmamos que a presente pesquisa contou com estudiosos que se preocuparam detalhadamente em esmiuçar cada recurso que permeia a construção do texto, porém, este não foi o nosso objetivo maior. A priori, queremos instigar todos aqueles que também tem o interesse para com a temática em questão, a fim de realizar um estudo mais aprofundado.

## REFERÊNCIAS

BRÉMOND, Claude. **A lógica dos possíveis narrativos**. In : VÁRIOS. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 109-35.

CASTRO, Walter de. **Metáforas machadianas**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, (Linguística e Filologia)

CEIA, Carlos S.V. **Personificação. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>.

CUNHA, Euclides da. **A Amazônia - um paraíso perdido**. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.

DÜBOIS, Jean. **Dicionário de Linguística**, 2001, Edição 16, Cultrix, São Paulo.

FERREIRA, Jerusa C. Pires. **O judeu errante: a materialidade da lenda**. Revista Olhar. ano.2 n.3 Junho/2000.

GOTLIB, Nádía Battella. **A Teoria do Conto. Digitalização**, 2004. Publicação Original,1990. P.12.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. **A Metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha**, Florianópolis, 2013.

HARDMAN, Francisco Foot. **A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

HATOUM, Milton. **Expatriados em sua própria pátria**. In: Cadernos de Literatura Brasileira. nº 13-14. Instituto Moreira César Salles, 2002.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1982.

PERINI, Mário A. **Princípios de Linguística descritiva: introdução ao pensamento gramatical**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8.ed. vol. I. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

TOCANTINS, Leandro. **Euclides da Cunha e o paraíso perdido**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978.

## A JUDIA ANA JÚLIA DE CABELOS DE FOGO DE MARCOS SERRUYA: A PROSTITUIÇÃO E A CONDIÇÃO JUDAICA

Angélica da Silva Pinheiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho versa da análise e descrição dos aspectos da condição judaica presente na obra *Cabelos de fogo* do autor de ascendência judaico sefardita Marcos Serruya. A obra deste escritor paraense conta a história de uma judia trazida, à força, para terras amazônicas, conduzida à prostituição, relatando os encontros e desencontros de uma imigrante numa terra inóspita e a dificuldade de resgatar e reviver sua tradição religiosa e cultural, condição que só será conseguida pelos seus descendentes. De tal modo, procuramos, em resumo, analisar em que parâmetros a condição judaica está marcada no referido texto de Marcos Serruya, considerando a cultura, a tradição e o processo de adaptação dos judeus em terras Amazônicas, com vistas a conhecer e divulgar a obra deste autor paraense, assim como fortalecer o estudo sobre a presença judaica na Amazônia, colocando em enfoque sua cultura e sua história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Prostituição; Condição Judaica; Sefarditas; “Cabelos de fogo”.

### INTRODUÇÃO

*“É muito difícil ser, viver e ficar judeu em  
qualquer parte do mundo e, sobretudo, na Amazônia”.*

(SAMUEL BENCHIMOL)

O presente trabalho debruça-se sobre o estudo da judeidade, cujos aspectos podem ser encontrados na obra *Cabelos de fogo* do autor Marcos Serruya, tomando como referência a triste trajetória da personagem judia Hanna, culminando na verificação de aspectos da presença e da condição judaica na Amazônia. Para tanto, é indispensável nos valermos da compreensão do termo judeidade, que exprime a ideia, segundo Heller (2010, p.23), de ser “(...) certo sentimento de pertinência a um grupo definido em termos culturais”, referindo-se nesse contexto a cultura judaica, temática abordada no referido trabalho. Assim, em *Cabelos de fogo*, texto de Marcos Serruya, autor

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras- Língua Portuguesa- UFPA – Bolsista – PIBIC- prodoutor- Projeto de pesquisa intitulado: *Ecos sefarditas: judeus na Amazônia*, cujas pretensões debruçam-se sobre a verificação de traços da judeidade existentes em obras de escritores de origem sefardita, na Amazônia, os quais demonstram orgulho da tradição hebraica, bem como compreender a presença da história e cultura judaica na Amazônia, marcadas nos textos literários de escritores como Marcos Serruya, Sultana Levy Rosenblatt e Paulo Jacob, por exemplo.

de ascendência sefardita, podem ser encontrados traços judaicos que ajudam a testemunhar como se deu o processo imigratório dos judeus na Amazônia, sobretudo a partir do exame da trajetória da personagem, Ana Júlia, essencialmente a partir de sua chegada na *Eretz* Amazônia, título dado a obra de Samuel Benchimol (2008).

Esta investigação pretende identificar no texto de Marcos Serruya, as condições que a personagem viveu desde sua partida da Polônia, até o desfecho da narrativa, de maneira a se deter em suas vivências amazônicas. Por esse motivo, intensificar-se-á a pesquisa em momentos da trama que conduzam o leitor a identificar o sentimento de permanência da personagem à cultura judaica, bem como recorrer a análises de outras personagens que ajudam na interpretação da condição imposta à Hanna na Amazônia, a de prostituição, além de verificar as consequências que tais sofrimentos geraram na personagem, e a tentativa de transpor a sua cultura à família gerada em terras brasileiras. Apontamentos históricos, sociais, religiosos, psicológicos, culturais e literários serão necessários para observar como essas vertentes influenciaram na vivência dessa personagem na Amazônia, segundo a obra analisada.

Para a realização deste artigo, se fará necessário entender, resumidamente, alguns pontos, a saber: a história dos judeus na Amazônia; aspectos histórico-sociais que explicam a trajetória das mulheres judias sequestradas na Europa com destino à prostituição em terras brasileiras, constituindo-se como capítulo importante na história da imigração sefardita no Brasil; além de entender como se deu a recepção de tais mulheres por comunidades judaicas já implantadas no Brasil, o que será elencado a partir da análise da narrativa, considerando os traços de judeidade encontrados na personagem Ana Júlia, identidade que assumiu no Brasil.

Os Judeus passaram por trajetórias diversas em meio a buscas por territórios que oferecessem prosperidade e, acima de tudo, liberdade de viver a condição religiosa. Foram perseguidos por séculos e nos locais de exílio para onde foram transportados, buscavam sempre adaptar-se à cultura local, sem prejuízo da sua própria cultura. Segundo Henrique Veltman (2005, p. 72), alguns judeus de origem askenazita, advindos da tribo dos khazares e uma pequena imigração de judeus ibéricos, imigraram para o Marrocos e espalharam-se ao redor do Mar mediterrâneo. Já os judeus de origem sefardita que são originários da Península Ibérica, mais precisamente da Espanha e de Portugal, por razões de perseguições empreendidas por autoridades cristãs, encontraram refúgio no Marrocos no século XV.

Segundo Samuel Benchimol (2008, p. 31-37), os dois grupos de judeus, sefardita e askenazita, conviveram no Marrocos, após a expulsão da Península Ibérica. O encontro dos sefarditas com seus



irmãos chamados de “forasteiros”, os askenazitas, nem sempre ocorreu de forma pacífica. Sabe-se de rivalidades e divergências culturais e religiosas que acabaram por ser transferidas para as comunidades fundadas na Amazônia no século XX.

A Diáspora judaica aconteceu mais uma vez. Do Marrocos, o povo judeu precisou pôr-se a caminho forçado, novamente, dessa vez para a Amazônia, em busca de uma terra de repouso para si e seus descendentes, conforme a promessa dada pelo Eterno ao patriarca Abraão (GÊNESIS<sup>2</sup>, 13: 14). O exílio para o Brasil não se deu de modo diferente dos anteriores já vividos pelos judeus. As resistências aqui encontradas foram tão significativas quanto em outros lugares, como cita Henrique Veltman (2005, p. 14):

(...) fatores outros passaram a prejudicar a vida judaica no Brasil, até então tranqüila e serena. Começaram a surgir sinais indiscutíveis de restrição à liberdade, que com o tempo se reforçaram, fazendo definhir a vida coletiva judaica, justamente quando parecia aproximar-se a sua consolidação, e forçando os judeus a retornarem, qual na sua mãe-pátria, a uma vida disfarçada, dupla, de forma a guardarem as tradições apenas no recesso da família e assim mesmo com a devida cautela.

Porém os judeus se mantiveram judeus. Tal constatação não negam as diversidades culturais presentes na Amazônia encontradas pelos imigrantes sefarditas. Aliás, eles emprestaram da cultura amazônica elementos típicos da região, principalmente ao que tange ao consumo de alguns alimentos, embora buscassem preservar a religião judaica, enfocando um processo de transculturação de acordo com Fernando Ortiz, autor e criador do termo transculturação. Este a define como um processo de trocas culturais recíprocas, conforme ocorreu no caso da presença judaica na Amazônia, para o autor tais trocas culturais podem ser verificadas como fases de transição entre uma cultura a outra, essa permutação pode se apresentar de várias maneiras (ORTIZ, 2002, p. 81):

As fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mais implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação.(...) No conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória.

Tendo base o estudo de Ortiz acima mencionado, e de demais estudos sobre a imigração do

---

<sup>2</sup> As referências bíblicas utilizadas neste trabalho serão retiradas da *Bíblia Hebraica*, traduzida do original em hebraico (versão do *Kéter* de Alepo [Aram-Tsobá]), para o português por David Gorodovits e Jairo Fridlin (2006).

judeu na Amazônia, é possível verificar a presença de assimilação, aculturação, resultando em integração à sociedade regional amazônica, por parte dos judeus, assim, pode-se também ser percebida, na obra, tais processos, caros a Ortiz, como uma causa da dificuldade de perpetuação da cultura judaica. Não tendo condições suficientes de criar uma filha, fruto de um romance, a personagem Ana Júlia, pela condição de vida de prostituição, vê-se obrigada a entregá-la a uma família não-judia, levando a criança a adotar a fé e a cultura regional da família que a criaria, exemplificando a dificuldade de se manter judeu como afirma Benchimol (2008, p. 190):

A conclusão é de que o *ficar judeu*, para transferir a herança e a cultura ancestral às gerações familiares subsequentes, foi ficando, cada vez mais, difícil em face da perda da memória e da identidade judaica, à medida que as décadas passam e as gerações se sucedem.

Embora os judeus assimilassem traços da cultura Amazônica, ocasionando o que Ortiz chama de uma parcial desculturação, também dispuseram de novos fenômenos culturais, construindo uma nova identidade perante a diversidade de novas culturas e suas memórias coletivas e individuais, como afirma Reginaldo Heller (2010, p. 21): “o judeu marroquino e seus descendentes construíram no Brasil uma nova identidade. Buscaram compatibilizar a nova realidade de vida (...) com sua memória coletiva (...) e suas lembranças individuais”. Alguns costumes presentes hoje na região norte do Brasil são provenientes da cultura judaica, sendo necessário reconhecer as contribuições pelos judeus atribuídas a nossa cultura, no entanto, no que se trata de religião judaica, eles se mostraram mais resistentes para não sofrerem a transculturação, apesar de grande dificuldade como relata Regina Igel (1997, p. 133-134):

No Brasil, o processo de aculturação inclui a adaptação aos modos de vida do país, contando-se, entre outras inúmeras atividades seculares, a integração a festas populares de origem não-religiosa (como baile de Carnaval), adesão a movimentos nacionais (“mutirões”), participação em cultos ecumênicos e celebração de datas civis. De outro lado, exclui a prática de religião que não seja a mosaica, desaprova reverência a amuletos de origem não-judaica, uso de objetos ligados ao paganismo e decoração doméstica com símbolos de outras religiões e seitas, entre outros atos considerados tradicionalmente dissociados do judaísmo.

Os imigrantes judeus se desenraizavam de sua terra, procurando novos meios de sobrevivência, dentre vários lugares, conforme se viu na Amazônia, buscando na nova terra meios para serem sucedidos. Para Sayad (1998, p. 54-55), o imigrante tem uma relação direta com o trabalho, melhor dizendo, o trabalho é que justifica o ser imigrante:

Um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força provisória, temporária, em trânsito. (...) não existe outro discurso sobre o imigrante e a imigração a não ser o imposto. (...) e uma das formas dessa imposição é perceber o imigrante, defini-lo, pensá-lo ou, mais simplesmente, sempre falar dele como de um problema social.

No caso da personagem, o seu trabalho foi-lhe imposto. A prostituição trazia fins lucrativos para os cafetões e era o principal fator do fortalecimento do tráfico de mulheres. Outra definição de imigrante pode ampliar essa discussão. Retomando o pensamento de permutação cultural acima retratado, Umberto Eco (2002, p. 109) trata o ser imigrante da seguinte maneira:

Temos “imigração” quando imigrantes (admitidos segundo questões políticas) aceitam em grande parte os costumes do país para o qual imigraram; temos “migração” quando os imigrantes (que ninguém pode prender nas fronteiras) transformam radicalmente a cultura do território para qual migraram”.

Obviamente, um dos fatores da personagem viver essa permutação de cultura, como será visto, se deu por ter havido uma força de trabalho, nesse caso, a prostituição, que a afastasse da sua cultura judaica, já que esse ato é profanado no judaísmo.

Apesar dos constantes exílios e diásporas, os judeus mantiveram-se dispostos a encontrar novas condições de vida que os possibilitassem viver sua judeidade. De certa forma, isso pôde ser buscado no Brasil como explica Samuel Benchimol (2008, p.16) no que diz respeito aos judeus marroquinos:

O êxodo dos judeus marroquinos é explicado pelos diferentes fatores de expulsão: pobreza, fome, perseguição discriminação, destruição de sinagogas, como de forças de atração e favorecimento, tanto de ordem política e econômica oferecidos pelo Brasil e Amazônia, como a abertura de portos, tratados de aliança e amizade, extinção da Inquisição, liberdade de culto, abertura do rio Amazonas à navegação exterior e outros elementos que contribuíram para buscar a Amazônia - a nova terra da Promissão, a Eretz Amazônia.

Na tentativa de viver a *Eretz* Amazônia, muitos judeus e judias trilharam caminhos incertos e difíceis, não apenas pela superação da região culturalmente diferente ou geograficamente distante da Europa. No caso de algumas mulheres judias, principalmente as de origem askenazita, a prostituição tornou-se um grande ônus do processo imigratório. Este capítulo torpe da história das imigrantes judias no Brasil revela a tragédia pela qual mulheres de origem askenazita desde o século XIX e século XX sofreram não apenas em terras amazônicas, mas no Sul e Sudeste brasileiro, além da Argentina.

## 1. “HANA E O CASO DAS JUDIAS PROSTITUÍDAS”

*“Qual seria o nome daquela pessoa? Como viveu? A que família pertencia? Teria deixado descendentes? Afinal, qual o mistério desse túmulo?”*

(MARCOS SERRUYA)

O trecho posto como epígrafe está presente na obra *Cabelos de Fogo* e é referente ao túmulo da personagem judia Ana, uma polaca em terras Amazônicas, trazida pelo tráfico de mulheres brancas, condenada a viver uma vida de cruel prostituição e uma morte invisível como muitas das mulheres que viveram essa condição. A temática judaica é fortemente retratada ao longo da narrativa. A personagem judia Ana Júlia, chamada de Hana na Polônia, é uma imigrante que tenta se adaptar a condição imposta e o ambiente novo. É ecoado na personagem uma história de resistência cultural. Por isso, distante de ser construção alegórica, a personagem se faz representativa quanto à temática judaica, pois segundo Igel (1997, p. 5), “(...) deve-se cuidar em não confundir tema com personagens judaicos. Estes últimos podem estar presentes em qualquer texto ficcional, independentemente de ser ou não judia a origem do autor”, Marcos Serruya preocupa-se em apresentar a temática judaica, bem como a personagem, de modo representativo a identidade e resistência cultural.

O tráfico de mulheres brancas, ocorreu aproximadamente no período de 1880 a 1930. Foi um período em que mulheres judias foram trazidas da Europa Oriental e do Leste Europeu, muitas da Polônia ou Rússia, para se prostituírem na América Latina. Essas mulheres ficaram conhecidas como “polacas” ou “francesas”, e, apesar de advirem de lugares distintos, viveram em condições difíceis, independente da nacionalidade, como relata Samuel Benchimol (2008, P. 76):

Quando as judias polacas chegavam à América, Argentina, Brasil e Amazônia, já desvirginadas e não conhecendo o idioma local e não possuindo formação profissional e por serem jovens inexperientes, eram encaminhadas e vendidas para os proprietários de bordéis. Eram marginalizadas e discriminadas pelas comunidades judaicas locais, chegando a ter os próprios cemitérios no Rio de Janeiro e São Paulo.

O caso das judias imigrantes e a prostituição foi tema de diversas obras, com romances como “O ciclo das águas” de Moacyr Scliar (1977), narrativa que trata a história de Esther, judia trazida pelo tráfico para a prostituição no Brasil. Ela vive longe da cultura judaica, mas tenta impor ao seu filho uma vida de contato com a religião judaica. Essa obra serviu de referência para a escrita de *Cabelos de fogo* (2010), como o próprio Serruya explicita. Outro romance que trata dessa temática é a obra “Jovens Polacas” de Esther Largman (1993). Nesta obra, há a história de duas primas judias estabelecidas no Brasil, mas que possuem realidades completamente diferentes. Anita é casada com um judeu enquanto Sarah foi trazida para se prostituir. As vidas passam a ser cruzar quando a vida, a educação e a tradição judaica de uma criança fica em jogo. Segundo Igel (1997. p. 199), “mescla de

documentário, depoimento ficcionalizado e ficção, *Jovens Polacas* parece abrigar uma mensagem de ordem atemporal e ética, indicando a inocência inata dos descendentes das prostitutas”.

Um dado importante sobre a temática das polacas, é que elas viviam isoladas das comunidades judaicas por serem consideradas impuras ou *tmeyin*, (SCLIAR, 1985, p. 100-101), assim chamadas pela condição de vida a elas imposta, por isso também não eram enterradas nos cemitérios judeus, e não frequentavam as sinagogas pertencentes às comunidades judaicas, o que Benchimol (2008, p.225-226) afirma serem pilares da identidade judaica, isto é, os judeus, ao se estabelecerem em determinado lugar, construíam de maneira rápida cemitérios, sinagogas, escola e um clube para dar relevo, valorização e continuidade à sua cultura na nova terra.

Logo, percebe-se que a identidade judaica também se constrói na comunidade judaica. Esse espaço mostra-se uma marca de identidade. No caso das “polacas”, viver a identidade judaica tornou-se uma condição quase impossível, uma vez que elas não foram bem recebidas nas sinagogas e demais instituições judaicas, mesmo nos cemitérios. Na obra *Cabelos de fogo* (2010), é narrada esse acontecimento com a personagem Hana:

[...] foi sepultada no final do antigo cemitério, perto do muro dos fundos, antes da “casa de lavagem” – o local onde os corpos eram purificados antes do sepultamento. As prostitutas e os suicidas eram enterrados sempre junto ao muro de trás dos cemitérios judaicos. E essa regra foi seguida. (SERRUYA, 2010, p. 107).

Na obra, a personagem Hana, que adotou em terras brasileiras o nome Ana, próximo ao fim da vida, já bastante adoentada, faz a tentativa de retorno à prática judaica: procura frequentar uma sinagoga. Contudo, seu passado de prostituição torna difícil sua ressocialização na comunidade judaica sefardita, além do fato de ter ascendência askenazita e buscar convivência entre seus irmãos sefarditas.

No Rio, em 1906, um número relevante de polacas consegue criar uma Associação Beneficente funerária e religiosa israelita segundo Beatriz Kushnir (1996) para que pudessem praticar a fé e serem enterradas dignamente como judias, o que lhes permitiu viver uma vida comunitária, expressivamente feminina, tornando-se um marco de caridade mútua e autoproteção. O fator principal da segregação das polacas nas comunidades judaicas era, obviamente, a sua história de prostituição:

Para reduzir a sensação de isolamento, tentou aproximar-se da Comunidade Judaica da cidade em que morava. Embora os judeus do Pará sejam, na sua grande maioria, descendentes de sefarditas marroquinos, seguindo costumes muito diferentes dos judeus poloneses, ela não deixava de comparecer aos ofícios das datas magnas dos hebreus: o Iom Kipur (dia do perdão) e o Rosh Hashaná (ano novo judaico). E também começou a ir às reuniões em alguns

sábados. Todavia sempre foi tratada com desconfiança e preconceito pelos frequentadores, que a mantinham sempre a distância. Ninguém falava com ela nada além dos tradicionais cumprimentos: *Shabat Shalom* (bom sábado!) ou *Hág samêach* (boa festa!) (SERRUYA, 2010, p. 105).

As tentativas de Ana de viver a sua condição judaica foram malogradas. Mas ela deixou as sementes entre os seus descendentes, revestida em um *Shadai* herdado por seu descendente.

O *Shadai* foi uma herança para Ionathan, bisneto de Ana. Jóia que ela recebera de sua mãe, ainda na Polônia, quando prestes a partir com seu marido, que a levou-a a acreditar em um futuro próspero na América. Tal objeto perpassa em toda a narrativa e é um dos indícios que comprovam a legitimidade de Ionathan ao judaísmo. O objeto torna-se proteção contra possíveis males, segundo a crença judaica:

Antes de beijá-la, a se despedir, sua mãe tirou do pescoço um cordão com uma joia: Um *Shadai*. Uma estrela de David, em ouro.  
- *Era de minha mãe e sempre me protegeu. Um dia você também a dará para uma filha sua. Está certo?*  
- *Sim mãe. Deus lhe pague por tudo o que fez por mim!*  
- *Só fiz o que toda mãe faria. Seja feliz e nunca esqueça o que lhe ensinamos.* (SERRUYA, 2010, p. 31)

Na obra, é descrita a saga da personagem Hana que vindo para terras da América, procura viver a sua judeidade apesar da situação adversa, podendo ser visualizado na narrativa seu compromisso em proteger a fé judaica desde o momento que marca sua saída de casa e a futura traição de seu marido e do rabino que o acompanhava.

“Hana ficou espantada com a súbita mudança de aparência de seu marido e do rabino. Com o modo como se trajavam para viajar, não pareciam judeus.  
(...) - *Nesse ritmo – pensou Hana – vamos acabar nos convertendo em goím (não judeus) - Deus não permita!*”. (SERRUYA, 2010, p. 33).

Na última parte do romance, o Epílogo, é retratado o sentimento de pertença ao judaísmo de Ionathan que o faz procurar a sua *teshuvá*, que significa o retorno à fé judaica (HELLER, 2010, p. 111). Neste caso, Ionathan procura comprovar a sua origem judaica, buscando na história de sua bisavó indícios que o legitimariam à ascendência judaica. Batizar-se, como sugere o rabino, é algo impensável para ele, que sentencia: “- *Quem quer se converter ainda não é – dizia - e eu já sou*” (SERRUYA, 2010, p. 14), no entanto, ao batizar-se, o jovem representaria ainda, uma reconstrução de identidade familiar pois “A condição judaica, ‘categoria emocional e/ou existencial’ (SCLIAR, 1985, p. 28) tão procurada por Ionathan e a atitude de questionar a validade do batismo, por algum tempo, conduziram-no a realizar uma *teshuvá* não somente individual, mas familiar.” (SILVA; BARROS, 2016, p. 6), a aculturação sofrida por sua bisavó se converteria no retorno de Ionathan ao

judaísmo.

Mas é a história de Ana que nos interessa no momento. Desgraçadamente conduzida à prostituição, enganada pelos seus irmãos judeus, marido e rabino, Ana encontra na Amazônia uma vida de desgraça e de sofrimento. Alijada de sua religião e de sua cultura, ela não resiste à dureza da terra e da prostituição.

## 2. A JUDIA DESPIDA DE SUAS VESTES E CRENÇAS

A ingenuidade deixou Hana cercada de esperança, o que ocasionou sua infeliz caminhada à prostituição, ao entrar em uma armadilha dolorosa. Lançada à prostituição, Hana mostra-se resistente em não cometer atos desaprovadores em relação a tradição hebraica, ainda que a sua própria condição de prostituta já a segregasse da comunidade judaica. Mas durante a viagem de navio, em companhia de seu marido, é obrigada a usar vestes europeizadas, e maquiagem. Foi conduzida a aprender a fumar e a beber, abandonando a modéstia de se portar como moça judia, desconstruindo sua identidade, ferindo sua essência judaica.

Ao chegar no Brasil, Ana foi ensinada a ser uma não judia por outras prostitutas como Júlia, já experiente na vida de prostituição.

*“- Para começar, tire esse pano da cabeça e essas saias que não deixam ver nem os pés. Vista isso aqui! – ordenou Júlia, entregando um vestido a Hana. O vestido era amplamente decotado no busto e deixava as costas nuas”. (SERRUYA, 2010, p.53).*

Júlia, a prostituta experiente, mais tarde assumirá na narrativa, também um papel materno, protegendo e defendendo a Ana. Ela desempenhará uma função significativa, ajudando a jovem Ana em sua tristeza e amargura.

Em meio a inúmeras diversidades encontradas na Amazônia, Ana Júlia procura conservar a sua identidade judaica. Mesmo diante da condição imposta à personagem, seus atos durante a narrativa demonstram seu sentimento de pertença ao judaísmo. Um deles pode ser percebido quando em um dos momentos de sua trajetória, se sente obrigada a entregar sua filha, concebida na Amazônia, para uma família católica, pois não havia meios para criá-la. Não havendo alternativa, entrega a criança, mas determina, como condição à doação, que a criança tenha conhecimento de ser filha de uma mulher judia e que, portanto, ela também seria judia. Junto a essa premissa, seria entregue à criança um *Shadai*, herdado pela mãe de Ana, na esperança que esse objeto pudesse ser repassado

pelas gerações, guardando a tradição judaica:

Foi assegurado a Ana Júlia que a menina nunca iria saber o que fazia sua mãe, desde que ela jamais se aproximasse dela. (...). Que a menina seria informada que seus pais biológicos eram Josiel e uma judia chamada Ana Júlia. (...). Aliás foi uma condição imposta por Ana Júlia que a menina tinha de ser informada que sua mãe era judia. E no momento de entregá-la aos novos pais, a jovem polonesa, com o rosto banhado de lágrimas, tirou do pescoço o cordão o “Shadai” que lhe tinha sido entregue por sua mãe e colocou-o no pescoço da criança. (SERRUYA, 2010, p. 94-95)

O pai da filha de Ana Júlia, era um lusitano chamado Josiel, que havia desembarcado no Brasil com o intuito de fazer fortuna. Este homem significou para Ana, a esperança de sair da vida de prostituição, pois o jovem prometera várias vezes pagar a dívida de Ana e a retirar do prostíbulo, porém o romance não terminou como esperado. Ela perdeu o seu pretendente para uma vida de prestígio social, alcançada por um casamento afortunado com uma moça da sociedade. Seu desprendimento com o rapaz não foi fácil, na tentativa de permanecer com ele, Ana engravidada, mas nem mesmo um filho o fez retornar com a moça e sua condição de prostituta permaneceu imutável:

Já não dormia mais com Ana Julia todos os dias. Viajava muito e ela começou a perceber que ele estava diferente. Era preciso fazer algo imediatamente para não perdê-lo. Ela então tomou a decisão: a partir daquela data, toda vez que ficasse com o “seu” Josiel, deixaria de tomar as precauções ensinadas por “mãezinha” Júlia para não engravidar. (SERRUYA, 2010, p. 84).

As mulheres que se prostituíam, segundo comentários presentes na obra, aprendiam a se proteger para não engravidar, no entanto, nem sempre acontecia como planejado, e essas mulheres eram jogadas na rua, grávidas. Muitas morriam na miséria, pois não havia apoio social que as ajudassem a sair daquela situação. Com Ana, a situação de degradação e de desamparo não foi diferente. Mesmo entre os seus irmãos da comunidade judaica não houve acolhimento, tampouco entre os demais setores da sociedade que sempre viu a prostituta como pária social, não importando se foram forçadas à prostituição ou por próprio consentimento

Marcos Serruya aborda a temática de uma prostituta ser útil a um casamento e traz à narrativa, um personagem judeu, que passa a ser cliente de Ana Júlia. Foi nesse homem que mais tarde, Ana Júlia passaria a depositar esperança:

Naquela época não era uma coisa incomum que homens casados visitassem as prostitutas de vez em quando. E as esposas toleravam tal situação.  
 - *Elas são “rameiras”!* – justificavam – *Não oferecem perigo ao nosso casamento. Ao contrário: elas dão a eles aquilo que uma dama não pode proporcionar. Nesse aspecto elas até são úteis.*  
 Essa maneira de pensar contribuía para o sucesso do lenocínio e fazia a fortuna dos rufiões. Porque a prostituta, que era o centro do negócio, era explorada e ficava com a menor parcela do lucro.  
 (SERRUYA, 2010, p.83)



Quando Ana engravida, vê-se obrigada a sair do prostíbulo após quatro meses de gravidez, e consegue abrigo com o cliente judeu: “- *Não vou permitir que minha irmã de crença passe necessidade*- declarou o intendente” (SERRUYA, 2010, p. 88), disse o judeu. A ajuda vinha de um irmão de crença, que dispôs a ajudá-la, libertando-a da vida indigna, como era vista uma “polaca” pelos demais judeus.

Após dar à luz a sua filha, Ana é pressionada pelo dono do prostíbulo a retornar a sua rotina, pois havia uma conta a ser paga. Nesse momento, a polaca de cabelos de fogo resiste com todas as forças e se recusa a voltar para a vida de prostituição, a vida de impureza que deveras a havia feito sofrer. A ideia de retornar à prostituição para Ana, a feria na alma, feria todos os seus princípios que mesmo diante das dificuldades ainda estavam vívidos nela.

Contudo, cabe ressaltar que a história de viver a condição judaica na Amazônia de Ana não termina na sua morte, perpassa tempo e espaço, e renasce com seu bisneto Ionathan. Rememora-se através do particular, da judeidade de uma polaca, a memória coletiva de um povo, os judeus. A disputa memorial em meio a tantas culturas se sobressaiu por um fato, o judeu guarda sua religião. Por esse motivo, Ana reproduz mais tarde, mesmo tendo vivido sua condição solitária, sem comunidade, uma postura de guardião da memória judaica em condições adversas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente discutir a temática judaica, requer do pesquisador levar em consideração o trajeto histórico social que o referido povo logrou na história. Os processos imigratórios sofridos por eles e as remotas divergências pelas quais passam quaisquer povos imigrantes tais como a aculturação e transculturação, como o estudo em questão abordou, são de fato relevantes.

Com base nessa perspectiva, a obra em análise nos direciona a reflexão sobre o percurso dos judeus, ou melhor deveria ser dito, o percurso da judia conduzida à prostituição, que imigrou para o Brasil, participando à força do “tráfico das mulheres brancas”, ditas polacas. A estória da personagem Ana Júlia revela um capítulo dessa história de tráfico de mulheres brancas legadas à prostituição, bem como as dificuldades que ela enfrentou para que se mantivesse judia, onde verificou-se os traços de resistência cultural e religiosa.

Vimos que a literatura, nesse caso, mostrou-se como veículo que nos permitiu discutir sobre

as relações de transculturação vivenciadas pela imigrante judia na Amazônia. Se aos olhos do imigrante pode-se ver a esperança de algo novo, pode-se ver também a nostalgia, as lembranças que deixaram, a solidão e isolamento social, apesar de esforços para sobreviver e manter a tradição.

*Cabelos de fogo*, mesmo que trate de literatura de ficção, permite-nos depreender episódios peculiares à história, ajudando estudiosos e pesquisadores a deslindar e compreender os percursos de um imigrante, em nosso caso, a triste história de uma judia.

## REFERÊNCIAS

### Fontes primárias

SERRUYA, Marcos. *Cabelos de Fogo*. Edição do Autor. Belém. 2010.

SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

BIBLIA HEBRAICA. Baseada no Hebraico e à luz do Talmud e das Fontes Judaicas. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Editora & Livraria Sêfer, 2006.

LARGMAN, Esther. *Jovens Polacas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1993.

### Fontes secundárias

BENCHIMOL, Samuel. *Eretz Amazônia*. Os judeus na Amazônia. Manaus: Valer, 2008.

ECO, Humberto. As migrações, a tolerância e o intolerável. In: *Cinco Escritos morais*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

FALBEL, Nachman. *Judeus no Brasil*. Estudos e notas. São Paulo: Humanitas. 2008.

HELLER, Reginaldo. *Judeus do Eldorado*: reinventando uma identidade em plena Amazônia. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*: o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JOZEF, Bella. O judeu na literatura latino-americana: personagem e narrador. In: LEWIN, Helena (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. v. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 150 -160.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de Máscaras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: cátedra, 2002.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Prefácio de Pierre Boudieu. Tradução de Cristina Murachio. São Paulo: Edusp, 1998.

SILVA, Alessandra F. Conde da. BARROS, Silvia Helena Benchimol. *A teshuvá em cabelos de fogo de marcos serruya: o shadai herdado e o retorno à cultura judaica na amazônia paraense*. 4- II tradinter- seminário de tradução e interculturalidade: paisagens, territórios e tradução cultural, 2016.

VELTMAN, Henrique. *Os hebraicos na Amazônia*. Março/2005 – Disponível em: [http://www.comiteisraelitadoamapa.com.br/sc/upload/files/Os\\_Hebraicos\\_da\\_Amazonia.pdf](http://www.comiteisraelitadoamapa.com.br/sc/upload/files/Os_Hebraicos_da_Amazonia.pdf).

## A DANÇA COMO SÍMBOLO DA RECONSTRUÇÃO CULTURAL AFRICANA EM “BATUQUE”, DE BRUNO DE MENEZES E “O FEITIÇO DO BATUQUE”, DE GERALDO BESSA VÍCTOR

Antonia Naiane Ribeiro da Silva (UFPA)<sup>1</sup>

Orientador 1: Dr. Luis Júnior Costa Saraiva (UFPA)<sup>2</sup>

Orientador 2: Dr. Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)<sup>3</sup>

**RESUMO:** Todo indivíduo como parte de um grupo de interação constrói, no decorrer do tempo, conexões com o espaço a qual permeia; são relações estreitas que resultam na construção de sua própria identidade. Entende-se, então, que a cultura de um povo carrega elementos estabelecidos a partir de uma dialética adequada entre a componentes artificiais e naturais da sociedade em que se vive. Assim, o presente trabalho pretende realizar uma análise comparatista entre os poemas “Batuque”, do paraense Bruno de Menezes e “O feitiço do batuque”, do angolano Geraldo Bessa Víctor buscando evidenciar as similaridades e as divergências presentes nas obras concernentes a seus discursos literários sobre a dança do batuque; a vida e as perspectivas ideológicas dos autores e o espaço em que os mesmos estão inseridos para que se compreenda como ocorre o processo de reconstrução da cultura e identidade de um povo quando este é submetido a um processo de colonização em um espaço onde a natureza se difere da sua. Para isto, será utilizado um aporte metodológico de cunho bibliográfico pautado principalmente nas concepções de Carvalho (2006), Claudon e Haddad-Wotling (1992), Machado e Pageaux (1988), Freyre (2003), Eagleton (2000), Hall (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Comparada; Batuque; Cultura.

### INTRODUÇÃO

A nação brasileira é constituída por diversas etnias, e, por consequência disto, apresenta culturas distintas e ricas que se liquefazem e constroem um mosaico que reflete a própria história do Brasil. Dentre essas culturas, a cultura africana é uma das que se destaca, uma vez que o negro é um dos principais agentes formadores da nação brasileira. Gilberto Freyre (2003, p. 367) é um dos que

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, da Universidade Federal do Pará, e componente do grupo de pesquisa GELCONPE.

<sup>2</sup> Professor adjunto da Universidade Federal do Pará e coordenador do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPSLA).

<sup>3</sup> Professor adjunto III da Universidade Federal do Pará, vice-coordenador do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPSLA) e coordenador do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE).

defende que em tudo que o brasileiro faz, traz as marcas da influência negra.

Ao ser “importado” para o Brasil pelos portugueses dos princípios do século XVI aos meados do século XIX para o trabalho escravo, o homem negro passa a ser um elemento de suma importância para o desenvolvimento territorial e cultural do Brasil. Pois como observa Holanda (1995), foi graças ao “preto” que fora possível cultivar amplamente o solo brasileiro, porque era ofício desses “desbravar os matos”, “dessangrar pântanos” e “transformar charnecas em lavouras”, possibilitando, neste sentido, a fundação de novos povoados. Graças a sua presença na sociedade escravista brasileira, cria-se novos hábitos, cria-se uma cultura nacional repleta de traços africanizados.

A dança denominada Batuque, por exemplo, é uma das manifestações culturais praticada pelos afros descendentes em solo nacional que foi trazido pelos escravos. Inclusive, a mesma é destacada em diversas obras de escritores negros e de descendentes como no poema “Batuque”, de Bruno de Menezes e “O feitiço do batuque”, de Geraldo Bessa Victor, os quais serão estudados e relacionados, a partir do método comparatista, no presente trabalho.

A escolha dos poemas para a construção deste trabalho se deu justamente por ambos trazerem como temática uma dança de origem africana, e cuja autoria ser de um escritor descendente de africano, nascido no Brasil e de um escritor africano, nascido na Angola, o que, conseqüentemente, possibilitará a compreensão de como ocorre o processo de reconstrução da cultura e identidade de um povo quando este é submetido a um processo de colonização em um espaço onde a natureza se difere da sua.

Além disso, mesmo que os escritores tentem focar uma mesma temática buscando evidenciar a dança africana e, conseqüentemente, exaltar a cultura negra, percebe-se particularidades nas escritas dos mesmos que podem ser explicadas a partir de um estudo cultural, para ser mais específico, de um estudo que busque compreender a relação que é estabelecida entre sujeito/natureza e quais as contribuições deste contato para vida social do indivíduo, até porque acredita-se que a cultura de um povo carrega elementos estabelecidos a partir de uma dialética adequada entre a natureza e as construções resultadas das relações entre indivíduos. É o que se pretende abordar neste trabalho a partir de estudos intertextuais e interdisciplinares. Estes, por exemplo, “em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e a aquisição de competências” (CARVALHAL, 2006, p. 75).

### **Reflexões teóricas: a abordagem comparatista na análise de textos literários**

Antes de qualquer discussão, é necessário que se entenda melhor a importância da Literatura comparada para estudos acadêmicos. A Literatura Comparada designa uma disciplina universitária cuja forma de investigação, segundo Carvalho (2006), baseia-se no confronto de duas ou mais literaturas. Utilizando-se de um vasto campo de ação, não se limita a este ou aquele, pois tal conceito considera investigações variadas que, inclusive, adotam várias metodologias.

Considerada como disciplina universitária, a literatura comparada pertence ao âmbito das letras modernas; não visa, em princípio, os estudantes que seguem curso de humanidades clássicas (latim, grego). Tem como objetivo estudar as literaturas modernas na diversidade das suas relações; daí a sua denominação, talvez demasiado ambiciosa e vaga. (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 7)

Machado e Pageaux (1998, p. 17), ressaltam que um dos princípios preliminares da literatura comparada como uma disciplina é que a mesma não possui um método, ou seja, um método específico como, por exemplo, a antropologia, a linguística. Entretanto, defendem que há para o comparativista uma maneira específica de questionar, uma maneira própria de estabelecer relações entre os elementos investigados.

É conveniente salientar que a literatura comparada não é sinônimo de *comparação*, pois como lembra Carvalho (2006, p. 7):

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

O que também é defendido por Machado e Pageaux (1988, p.17, grifos dos autores):

A Literatura Comparada como disciplina universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos.

Nesse sentido, tal estudo está pautado na relação concernente a migrações de temas, motivos e mitos, até mesmo das influências. Exigindo do comparativista ou pesquisador uma experiência em criar e enxergar nos textos elementos que foram ignorados e menosprezados por outras investigações, explicando de maneira sistemática a fim comprovar a veracidade. Claudon e Haddad-wotling afirmam que os benefícios desse estudo para o comparativista está:

Precisamente através do paralelo e da comparação explícita, em apreciar melhor os verdadeiros valores da história das ideias e dos textos. Nem tudo se presta a uma aproximação: nem se quer é certo que se possa comparar utilmente a *Odisseia* e a *Naissance de l'Odyssee*, que constituiu, no entanto, a transcrição pretendida por Giono. (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 21, grifos dos autores)

Aliás, se a literatura comparada busca entender as relações existentes entre textos, é indispensável que a mesma amplie seus domínios numa perspectiva intertextual. Julia Kristeva (1966 apud CARVALHAL, 2006, p. 127), que primeiro utilizou o termo intertextualidade, afirma que o texto literário é construído “como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”, logo a intertextualidade é um processo comum que faz parte da escrita.

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido freqüentemente entendido no sentido banal de «crítica das fontes» de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1974, p. 60 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17, grifos da autora)

Da mesma forma, a interdisciplinaridade constitui um reforço teórico nos estudos comparados, abrindo novas perspectivas de estudo e investigação. Pois, como discorre Carvalhal (2006, p. 74-75) “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”, necessitando, assim, ultrapassar fronteiras e percorrer por outras formas de conhecimentos pertencentes às ciências humanas.

A Literatura Comparada, pela abertura que suscita e que pratica na direção das literaturas e das culturas estrangeiras, pela tónica que põe no carácter relacional dos textos literários e dos factos culturais, pode e deve assegurar este indispensável alargamento do campo de investigação, já praticado pelos historiadores, às questões menos literárias que culturais. Trata-se dum verdadeiro reequilíbrio dos estudos literários, que só poderá ser obtido se a nossa disciplina se abre, mais nitidamente do que num passado recente, às ciências sociais e humanas, às ciências dos homens. (MACHADO E PAGEAUX, 1988, p. 151)

A interdisciplinaridade garante aos estudos comparados a possibilidade de reunir estudos diferenciados de diversos especialistas em um contexto coletivo de pesquisa. Implicando, assim, em um esforço por elaborar um contexto mais geral das investigações alvitadas; proporcionando um intercâmbio cujo enriquecimento é recíproco entre as diferentes disciplinas. Suscita, inclusive, transformações em diferentes aspectos, como, por exemplo, na formulação dos problemas, nos instrumentos de análise e nos próprios modelos teóricos.

### **Bruno de Menezes e Geraldo Bessa Victor: vozes que cantam a África**

Após o Brasil enfrentar um momento sociocultural onde predominava uma procura por uma identidade acompanhada por sentimentos pessimistas, surge no início do século XX no cenário literário brasileiro uma preocupação em romper com as regras até então estabelecidas na arte pelas

escolas anteriores, era o Modernismo. Candido defende que a contribuição principal do Modernismo foi a “liberdade de criação e experimentação, começando por bater em brecha a estética acadêmica, encarnada sobretudo na poesia e na prosa oratória” (CANDIDO, 1999, p.70).

Entre os jovens intelectuais paraenses não foi diferente, surgiu com o modernismo um entusiasmo coletivo para a transformação da feitura poética e literária do norte do país. Nesse meio, Bruno de Menezes era o jovem afoito, “revolucionário”, aspirando uma separação do que para ele eram elementos novos e os elementos antigos, como escreve Reis (2013). Nascido no bairro periférico do Jurunas, viveu imerso em um momento histórico repleto de conflitos, ocasionados pelas mudanças concernentes ao crescimento econômico da região Amazônica e do aparecimento de uma cidade desmoralizada perante as mazelas sociais (SANTOS PEREIRA, 2013).

Sendo um grande observador, Bruno de Menezes fez refletir sua insatisfação com tais condições sociais em suas literaturas. É o que é observado no seu poema “O Operário”, publicado em 1913, que o introduziu na vida literária, onde demonstra sua sensibilidade diante das injustiças com os trabalhadores,: “Fatigado levanta-se o operário/ Por haver trabalhado o dia inteiro; E mesmo assim dirige-se ao calvário/ Do seu agro labor – o grande obreiro...”.

Nesse poema, ele faz um diálogo com as discussões modernistas. O texto evidencia a consciência de classe do autor em dois momentos primeiro, se refere às péssimas condições de trabalho às quais o operário, naquela época, estava exposto; segundo, mostra que o operário tomou consciência de seus direitos e de agora e diante lutar por eles. (PACHECO, 2011, p. 325)

Poeta afrodescendente, Bruno de Menezes não esquece de desvelar em sua linguagem lírica elementos do espaço cultural a qual permeava, principalmente relativo à negritude. Inclusive, pode-se pensar que a negritude na poesia do escritor de Expressão Amazônica seja resultado de sua identidade enquanto homem negro e enquanto cidadão preocupado com a marginalização de sua região. Por outro lado, o que o particulariza quando escreve sobre o negro, é justamente a junção que faz entre noções religiosas, amazônicas e africanas, sobretudo das divindades e cultos afro. O que é observado no seu livro *Batuque* (1931).

A obra *Batuque* para os críticos representa o principal alvitre de Bruno de Menezes, a qual retrata manifestações culturais amazônicas, sendo moldadas a partir de traços identitários da cultura africana, até mesmo numa junção formadora de uma nova identidade pela qual a própria região Amazônica estava passando naquela época. O negro aparece sob uma visão de elevação, para que assim se concretize sua denúncia.

‘Batuque’ é um retrato de Belém, história do Umarizal, da Pedreira e da Cremação, do cais e das velhas docas. O subúrbio e o terreiro, em suas páginas, estão dançando e cantando. O livro, por isso, tem uma saborosa força nativa e o poeta nos transmite ‘a vida brasileira que



ele viu, gozou e viveu' nesta Belém tão sua. "Batuque" tem uma importância histórica e literária na poesia brasileira, sobretudo na poesia da Amazônia. O poema atravessa a cidade como um igarapé de maré cheia... "Batuque" faz parte da nossa cidade, como a Sé, a tacacazeira, a lembrança de Angelim, o Ver-o-peso. (JURANDIR, 1955 apud MENEZES, 1984, p. 88, grifos do autor)

Assim, a relevância e o diferencial do livro de Bruno de Menezes não estão restritos somente na forma como as temáticas são abordadas ou nos traços da modernidade presentes em suas construções poéticas, mas também na capacidade de percepção das singularidades culturais da região norte, o que faz com que, como bem salientou Jurandir, o livro se torne um bem tão importante para a cidade de Belém, se comparado até mesmo com um patrimônio cultural.

Enquanto que no Brasil dos inícios do século XX vivia-se um momento de profundas transformações, na Angola, antiga colônia de Portugal assim como o Brasil, experimentava-se nas artes um momento de silêncio, na qual não foi encontrado pelos críticos literatura alguma que merecesse ampla notoriedade, o que, para António (1962), constituiu anos de estagnação, ou, até mesmo, de retrocesso.

No entanto, mesmo que a voz de muitos fora calada, em meio ao silêncio, alguns rumores, agraciados pela liberdade de imprensa, levantaram-se demonstrando que havia esperança mesmo com um ambiente tão contraproducente para a literatura angolana. Foi o que aconteceu em 1901, por exemplo, em que, segundo Santos (2006), os principais intelectuais de Angola se uniram para publicar uma obra, composta por diversos artigos, intitulada *Voz d'Angola-Clamando no Deserto*, na qual se expunha uma resposta contra o racismo presente em um artigo publicado pela *Gazeta de Loanda* (sic).

Já com o florescer de 1948, surge, então, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola defendendo o lema "Vamos descobrir Angola", impulsionando o aparecimento de diversas manifestações literárias em revistas e casas estudantis. Entre os autores que se destacaram a partir desta iniciativa estão António Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mário António, Henrique Abranches e Luandino Vieira. Figuras que buscavam, sobretudo, uma identidade angolana, o que os críticos chamam de "angolanidade".

Por outro lado, há também o aparecimento de autores considerados um tanto quanto irresolutos, evidenciando uma escrita ambígua, pois ao mesmo tempo que abordavam temáticas angolanas como uma forma de defesa de uma identidade, havia uma propensão em celebrar a figura do colono português, por isso foram chamados de "lusotropicalistas". É o caso de Tomás Vieira da Cruz e de Geraldo Bessa Vítor, ambos portugueses radicados, e, por isto, alvos de comentários como as de Ferreira (1977, p. 13) a respeito do último.

Quando um poeta africano se radica desde cedo e por dilatado tempo numa cidade europeia, como Lisboa, corre vários riscos, sobretudo se se vive no tempo do fascismo. As suas vivências africanas, se lhe avivam a saudade, mas porque se vão enfraquecendo, prejudicam-lhe a resposta criadora. O poeta passa a viver de memórias, o seu gesto fica inacabado. Seria isso que teria acontecido a G. B. Victor.

Ferreira (1977) ainda cita o exemplo da obra *Senzala sem batuque*, publicada por Bessa Victor em Lisboa, que ao seu ver foi uma tentativa de equação da relação social e cultural envolvendo o negro, o branco e o mestiço pela qual Luanda enfrentava. No entanto, defende que, apesar de ser uma atitude de conciliação, há uma tendência em realçar o sentimento aristocratizante presente no mulato em relação aos valores europeus, que, segundo ele, o narrador afirma também partilhar.

É certo que há fascínio pelo que é lusitano nos poemas de Geraldo Bessa Victor, mas também há admiração por tudo que pertence à África, como no poema “batuque”, onde o autor enaltece uma das danças originária da África, criando um ambiente em que o eu lírico confunde-se com o próprio autor ao sentir-se envolvido com o ritmo, demonstrando certa intimidade e paixão pelo que faz parte de sua identidade: “[...] E sinto dentro da alma/ este batuque sem fim!/ Eu sinto bem o batuque/ a gritar dentro de mim!” (ANTÓNIO, 1962, p. 123).

Vale lembrar também que a própria mulher negra é constantemente citada nos versos de Bessa Victor. No poema “Amor Negro”, o autor a enaltece: “A tua voz é nota deliciosa/ dum quissange que, perto, alguém dedilha,/ nesta noite de luar, subtil, formosa.../ O Mundo é todo um Mar – tu és a Ilha!” (ANTÓNIO, 1962, p. 122). Defende, inclusive, o amor entre raças, uma vez que parte da premissa de que o olhar do outro sempre será diferente com relação à mulher negra. Esse pensamento fica bastante evidente no seu poema “Poema para Negra” em que ressalta a forma objetificada com que o “outro”, que não é negro, vê a negra: “Deixa que os outros cantem o teu corpo/ que dizem feiticeiro e sedutor,/ e, na volupia vã do pitoresco,/ entoem madrigais à tua dor.”.

Logo, Bessa Victor, um angolano nascido em Luanda, não pode fugir do que lhe agradara, tal como defende Laranjeira (1995 apud SANTOS, 2006), o de exaltar a musa lusitana, e construir obras pautadas no uso exagerado do soneto, da rima final e a medida classicizante. No entanto, não se pode esquecer, como bem defende Rossell Hamilton (1981 apud SANTOS, 2006), a sua disponibilidade em vislumbrar e evidenciar aspectos significativos da problemática da cultura angolana e do seu desenvolvimento mesmo se encontrando numa época de grandes contradições ideológicas e sociais.

### **A influência africana na cultura brasileira: trocas culturais**

A história africana no Brasil começa nos meados do século XVI, quando os negros começaram

a ser importados para o território colonial brasileiro pelos portugueses, de início, para o trabalho escravo na lavoura da cana de açúcar, depois para realizarem todos os tipos de trabalho na lavoura e no ambiente doméstico.

Diversos grupos étnicos ou nações, com culturas bem distintas, foram trazidos para o Brasil, principalmente das regiões em que viviam dois grandes grupos étnicos: os bantos (Guiné, Congo, Angola, Moçambique) e os sudaneses (Sudão egípcio e costa da Guiné), para serem vendidos nos portos como o de Luanda, em Angola, e posteriormente serem transportados para as Américas.

Deve-se, porém, salientar que a colonização africana do Brasil realizou-se com elementos bantos e sudaneses. Gente de áreas agrícolas e pastoris. Bem alimentada a leite, carne e vegetais. Os sudaneses da área ocidental, senhores de valiosos elementos de cultura material e moral próprios, uns e outros adquiridos e assimilados dos maometanos. (FREYRE, 2003, p. 393)

Aqui, construíram uma história de luta e sobrepujamento, e tornaram-se um dos elementos de suma importância para o desenvolvimento do território colonial. Holanda (1995) até mesmo salienta que foi graças ao “preto” que fora possível cultivar amplamente o solo, uma vez que era ofício destes “desbravar os matos”, “dessangrar pântanos” e “transformar charnecas em lavouras”, possibilitando, neste sentido, a fundação de novos povoados. Graças a sua presença na sociedade escravista brasileira, cria-se novos hábitos, cria-se uma cultura nacional repleta de traços africanizados.

Quando se fala em cultura, precisa-se fazer um recorte ou assentar um limite no conceito que se está utilizando, até porque o termo cultura designa uma infinidade de elementos e comportamentos sociais. Mas o sentido que aqui está sendo utilizado é o antropológico, que, segundo Eagleton (2003), abrange tudo, incluindo um simples corte de cabelo, hábitos de bebidas e formas de se comportar dentro de uma família.

a cultura pode ser resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem a forma de vida de um grupo específico. Trata-se desse ‘todo complexo’, nas famosas palavras do antropólogo E. B. Tylor na sua *Primitive Culture*, ‘que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, a lei, o costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade’. (EAGLETON, 2003, p. 52)

Para Eagleton (2003), a palavra “Cultura” significa, de certa forma, uma procura ativa de um crescimento natural, e que, por isso, há um tipo de relação existente entre os elementos naturais e artificiais, ou seja, há uma ligação de efeito naquilo que fazemos ao mundo e naquilo que o mundo nos faz. Por exemplo, em se tratando da cultura brasileira, Freyre (1976), apesar de não desmerecer outras contribuições culturais como as ameríndias e europeias, defende que por causa da atuação significativa do negro africano na sociedade escravista, ele se constituiu um “co-colinizador”, e, por isto, se tem presenciado aqui tantas formas culturais negras africanas.

As culturas negras da África, juntamente com os negros antropológicamente negros, isto é, através deles, quer como indivíduos biológicos, quer, mais do que isto, como pessoas sociais ou sócio-culturais, passaram, desde o século XVI, a fazer sentir sua presença na formação de um tipo miscigenado de homem paranação e de uma configuração pré-nacional de cultura. Essa presença foi de tal modo ativa, dinâmica, influente, africanizante, que fez dos negros vindos da África para o Brasil, embora escravos, co-colonizadores - repita-se - desta parte da América, ao lado dos europeus, máximos como fundadores de nova cultura, em face de ameríndios aqui menos culturalmente desenvolvidos do que aqueles negros africanos, desde o século XVI tão presentes no Brasil. (FREYRE, 1976, p. 170)

As contribuições africanas abrangem um terreno vastíssimo que engloba desde a língua, a culinária, a música, a dança, a religião e, até mesmo, estimas sociais. Moura (1992) lembra que os negros escravos trouxeram diversas nuances culturais que sobreviveram e serviram como suporte de resistência ao sistema que lhes oprimia; incorporaram em todas as áreas onde permeavam seus costumes, seus modos de vida.

O que se percebe com tamanha africanização no Brasil, é que há, nos brasileiros, um tipo de predisposição ou afinidade com os linhas, antes, consideradas populares, como as de origem africanas, porquanto, apesar de se encontrar aqui, dentre outras, culturas europeias, e, uma que tem se intensificado nos últimos anos, a japonesa, o brasileiro tem com o decorrer dos anos se percebido e se reconhecido mais nos traços culturais ou, até mesmo, biológicos africanos e ameríndios. Como cita Freyre (1976, p. 378): “os brasileiros, de modo especialíssimo, têm sido sempre uns predispostos à compreensão intuitiva e à assimilação amorosa de valores africanos”.

Stuart Hall (2011) considera o popular como formas de atividades que estão enraizadas em condições sociais e materiais de classes específicas, sendo que outrora estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Para ele, “a cultura popular é um dos locais onde a luta à favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência.” (HALL, 2003, p. 263).

No entanto, nem a cultura das minorias se manteve pura, a cultura negra, por exemplo, não se manteve tal como em territórios africanos, uma vez que estando em terras brasileiras, o negro africano passou a ter contato com culturas distintas, pois já havia se estabelecido na colônia uma sociedade híbrida. Pois como ainda afirma Hall (2011), não há cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, que esteja fora do campo das relações de poder e dominação cultural, por isso nem sempre o povo vai estar com sua cultura liberdade e instintos intactos, mas estarão constantemente sofrendo influências dessas relações.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. (LARAIA, 2001, p. 24)

Eagleton (2003) ainda defende que não nascemos seres por inteiros, ou seja, inteiramente culturais, nem “naturais auto-suficientes”, e sim “criaturas cuja inescapável natureza física é tal que a cultura é uma condição de sobrevivência. A cultura é o ‘suplemento’ que preenche um vazio no cerne da nossa natureza e as nossas necessidades materiais são depois reconduzidas nos seus termos.” (EAGLETON, 2003, p. 129).

Assim, houve a promoção de um processo de absorção do africano às culturas já predominantes, fato que se intensifica com o decorrer dos anos. Ora, a dança do batuque é um exemplo das muitas manifestações culturais que foram trazidas pelos africanos para o Brasil que acabou sofrendo mudanças decorrentes do contato dos negros africanos com outras culturas. E isso fica bem perceptível nas descrições poéticas feitas por Bruno de Menezes e Geraldo Bessa Victor.

### **Bruno de Menezes e Geraldo Bessa Victor: dançando o batuque e reconstruindo a cultura africana**

O Batuque é uma dança que adquiriu contornos próprios em territórios africanos, mas que possui imprecisões quanto ao local específico de origem. Para muitos estudiosos, o Batuque, surgiu, especificamente, em Cabo Verde e chega ao Brasil sendo realizado com um grupo de pessoas posicionadas formando um círculo, os quais, também, formavam um coro que entoava cantigas envolvendo diversas temáticas. Todos os participantes acompanhavam o ritmo batendo com as palmas das mãos nas pernas.

O **Batuque**, de origem africana, que surge em Cabo Verde provavelmente só na ilha de S. Tiago (existente também no Brasil, através da ida dos escravos, e nos Açores, na ilha de S. Miguel), é executado num ritmo de tempo binário mas de divisão ternária, marcado pela percussão das 'tchabetas e palmas' acompanhadas pela cimboa monocórdica, às quais se juntam o canto e a dança. (BRITO, 1998, p. 16, grifos do autor)

Nogueira (2011), no entanto, utiliza o termo “Batuku” para se referir a manifestação cultural própria dessa ilha, uma vez que parte da premissa de que a etimologia da palavra **Batuque** é muito controversa, sendo usada, inclusive, para designar manifestações culturais existentes em diferentes países africanos e até mesmo no Brasil. O que é compreensível até porque no Brasil, tal termo designa diferentes manifestações ligadas à cultura afro-brasileira, e até uma de carácter religioso.

Mas o que é cabível salientar, é que, assim como toda manifestação cultural trazida pelos negros africanos para Brasil, o batuque sofreu algumas influências no seu modo de ser ritualizado, como afirma Hall (2003, p. 343): “na cultura popular negra, estritamente falando, em termos

etnográficos, não existem formas puras”. E a partir de uma análise comparada entre os poemas de Bruno de Menezes e Bessa Victor, isso fica bem evidente. Nas descrições feitas no poema deste último, na primeira estrofe, observa-se que a dança tinha, em territórios africanos, os instrumentos próprios e as coreografias como elementos fundamentais para a prática da dança.

Sinto o som do Batuque em meus ossos,  
 o ritmo do batuque no meu sangue.  
 É a voz da marimba e do quissange,  
 que vive e plange dentro de minh'alma,  
 - e meus sonhos, já mortos, já destroços,  
 ressuscitam, povoando a noite calma.  
 (VICTOR, 1958, p. 21)

No terceiro verso, por exemplo, o autor ascende a imagem de instrumentos angolanos, a “marimba” e o “quissange”, utilizando-se para isso de um dos recursos linguísticos através da qual atribui comportamentos humanos aos instrumentos, dando vida a seres irracionais. O som, o ritmo presente no batuque aparece também como uma força revitalizadora de uma esperança outrora amortecida, uma força mágica, que encanta e envolve. O que é confirmado por alguns estudiosos, os quais afirmam que o Batuque possuía em territórios africanos um caráter de celebração, ou até mesmo um ritual que promoveria a fertilidade, uma vez que os movimentos realizados na mesma pelos corpos evocavam o ato sexual.

Já no poema de Bruno de Menezes, “Batuque”, os instrumentos usados na dança não são citados, mas é evidenciado em cada estrofe do poema o som característico dos instrumentos do “batuque”, são onomatopeias, uma sucessão perfeita de sílabas tônicas que leva o leitor a lembrar em cada batida a história e identidade da África, isto é, “O artista sujeita a métrica ao ritmo da dança macabra. O artista procura uma onomatopeia, que nos ponha diante da vista do batuque.” (MORAIS, 1984, p. 73).

No entanto, percebe-se no poema de Menezes uma atenção especial dada a outros elementos como parte principal da dança, são as ervas aromáticas e medicinais da Amazônia. Nesta região, para o conhecimento popular, as ervas têm um poder além de medicinal, elas têm poderes mágicos de atrair o “bem” e de expurgar “males”, forças negativas dos indivíduos que as utilizam. E no poema do autor, os copos revestem-se de um aroma das substâncias originárias da floresta que encantam, que atraem o alhar do outro, são “resinas mandigueiras”.

Patichouli cipó-catinga priprioca,  
 Baunilha páu-rosa orisa jasmin.  
 Gaforinhas riscadas abertas ao meio,  
 Crioulas mulatas gente pixaim...  
 (MENEZES, 1984, p. 21)

Houve, nesse sentido, como se percebe nos versos acima, que o Batuque sofreu uma reconstrução que de certa forma buscou manter vivo traços da cultura de um povo que teve uma atuação significativa para o desenvolvimento do Brasil. Hall (2003), por exemplo, defende que os elementos da "tradição" além de poderem ser reorganizados com o objetivo de obter uma melhor articulação com diferentes práticas e posições e, assim, adquirir melhor importância, eles podem também surgir visando a resistência, onde existe tradições distintas e antagônicas.

Nos batuques, nas congadas, na capoeira, nos terreiros e pelo tambor, se ecoa a transgressão da ordem do sistema escravocrata em que a comunidade negra inscreveu uma afirmação étnica. Por esse som a ancestralidade reverberou nos corpos de pessoas que tiveram sua *condição humana* violentada pela escravidão e se tornou resistência que reverbera hoje. (SILVA; ROSA, 2017, p. 254)

Ao atentarmos ainda par os poemas de Bessa Victor e Bruno de Menezes, percebemos que a mulher negra exerce uma função de extrema importância dentro da dança do Batuque. Porém, essa função tem significado divergente dentro dos contextos as quais estão sendo narradas; aliás, não se deve esquecer que uma análise comparativista está baseada também em um contraste de pontos incomuns como afirmam Claudon e Haddad-Woting (1992, p. 25): “Na maior parte dos casos, o comparativista deve avaliar imponderáveis, ou mesmo aproximar... o incomparável.”.

No caso do poema de Bessa Victor, a mulher não aparece como normalmente é descrita na maioria das literaturas, exercendo papéis subalternos, mas exercendo um papel de sustentação, até porque, grande parte das sociedades africanas surgem sendo matriarcais, exercendo, assim, como bem cita Laraia (2001, p. 41), “papéis importantes na vida ritual e econômica”.

Músicos negros, colossos,  
 e negras bailarinas, sensuais,  
 tocam e dançam, cantando,  
 agitando meus ímpetos carnais.  
 (...) (VICTOR, 1958, p. 21)

Nesse trecho do poema, os homens aparecem dentro da dança somente como quem exerce a arte da música, ou seja, quem toca ou canta; já as mulheres, estas demonstram toda sua desenvoltura na diligência das atividades de dançar, tocar e cantar, numa perfeição que entusiasma quem as vê. E isso é confirmado pelo eu lírico, quando este as descreve como sendo “sensuais”, além de agitar seus “ímpetos carnais”. Já no poema de Bruno de Menezes, é evidente a atuação da mulher dentro da dança do batuque baseada numa caracterização sensual e condicional, visando mais a diversão de seus senhores, homens brancos.

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,  
 A onda que afunda na cadencia sensual.  
 O batuque rebate rufando banseiros,  
 As carnes retremem na dança carnal!...

(MENEZES, 1984, p. 22)

Bruno de Menezes ao mesmo tempo que enfatiza o caráter sensual e até mesmo carnal da dança do batuque, coloca a mulher negra escrava relatando os abusos sofridos pelo seu senhor branco: “Maribondo no meu corpo!”, o que vem retratar de maneira clara como era o ambiente escravocrata no Brasil. Em relatos como o de Gilberto Freyre (2003), inclusive, escreve que desde pequenos, os colonos demonstravam sua tendência para o sadismo, portanto o escravo e a escrava negra serviam não somente para trabalhos qualquer, mas para suas diversões. Neste sentido, as danças com mulheres escravas negras fazendo coreografias sensuais serviam muitas vezes apenas como um divertimento para os colonos portugueses.

Aí está a importância evidente do estudo comparado, ele permite que a investigação de determinados objetos seja situada em um meio social que se relaciona diretamente com a escrita. Pois a escrita não é estática, ela é resultado de um processo cultural e tem suma importância na fomentação de ideologias e valores sociais de determinados grupos sociais.

é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2006, p. 54)

Nos poemas, há outro ponto importante a ser evidenciado, é a forma como os autores tratam a dança, a posição que cada um escolhe para se referir a ela. Victor, um escritor de origem angola, conviveu com toda a realidade do ser negro em terra africana, mesmo que depois um tempo tenha se ausentado. Sua realidade, sua identidade mais manifesta sempre será de raízes africanas, é o que observamos, por exemplo, nos seus versos do poema “O feitiço do batuque”, em frases tais como: “Sinto o som do batuque nos meus ossos”, “seu ritmo louco no meu sangue vibra”, “sinto em mim o batuque penetrando”.

Em seu poema, é explícito a intimidade do eu lírico com a dança, a forma com que ele se expressa é de pertença, como se o batuque fosse parte dele, o que não deixa de ser verdade. Em momento nenhum ele se refere à essa manifestação como uma forma que está distante de si, ou que é indiferente, mas ele expressa um envolvimento que o atinge de forma positiva. Na última estrofe da estrofe a seguir, ele enfatiza o impacto da batucada no seu ser, e confirma que isso sempre fará parte do seu eu, mesmo na vida após a morte, que acaba sendo incerta para ele – ou o céu, ou o inferno.

A batucada tem feitiço eterno.  
 o batuque de dor e alegria,  
 que sinto no meu ser, dentro de mim,  
 nunca mais terá fim,  
 nem mesmo além do Céu e além do Inferno!



(VICTOR, 1958, p. 21)

Quando, no entanto, Bruno de Menezes se refere ao batuque em seu poema, fica explícito um comportamento diferenciado de Victor; há um certo distanciamento do escritor com relação a realidade que está sendo tratada. Usa-se uma linguagem em que terceira pessoa é predominante, não há o envolvimento do eu lírico com o que é retratado.

Sudorancias bunduns mesclam-se intoxicantes  
 no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos  
 ventres empinam-se no arrojo da umbigada,  
 as palmas batem o compasso da toada.

(MENEZES, 1984, p. 21)

Aqui, Bruno de Menezes não assume a posição do ser negro, ou do ser mestiço, mas a posição do outro, com um olhar distanciado, para narrar a dança do batuque, onde homens e mulheres negras estão envolvidas, e para trazer à tona os abusos que as escravas sofriam por parte de seus senhores. O poeta afrodescendente, então, constrói uma fala em que “o ser negro” faz parte do outro, é uma realidade do outro, não demonstra a intimidade com os elementos abordados como o poeta Bessa Victor. Nos seus versos, quem dança o batuque são “crioulas mulatas gente pixaim”; são “os suarentos corpos lisos lustrosos”, ou seja, o outro e não eu.

Os teóricos que estudam a cultura têm uma explicação lógica para esclarecer esse comportamento diferenciado de um indivíduo que apesar de ter ligações biológicas com determinadas “raças” ou grupos humanos, por pertencer a um espaço cultural diferente dos de sua origem, é capaz de se perceber sendo o outro, e não mais como parte desse grupo. Laraia, por exemplo, defende que as atitudes de cada pessoa não são biologicamente determinadas, sua herança genética nada tem a ver com suas ações, mas que “o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação.” (LARAIA, 2001, p. 22-23) e ainda explica:

se transportarmos para o Brasil, logo após o seu nascimento, uma criança sueca e a colocarmos sob os cuidados de uma família sertaneja, ela crescerá como tal e não se diferenciará mentalmente em nada de seus irmãos de criação. Ou ainda, se retirarmos uma criança xinguana de seu meio e a educarmos como filha de uma família de alta classe média de Ipanema, o mesmo acontecerá: ela terá as mesmas oportunidades de desenvolvimento que os seus novos irmãos. (LARAIA, 2001, p. 22)

Eagleton (2003), por sua vez, ressalta um fato importante, o de que mesmo havendo territórios com culturas diferentes, a opressão incomum sofridas por elas pode se tornar um ponto positivo para que ambas construam uma relação de empatia. O exemplo citado pelo autor é o colonialismo sofrido por diversos países, para ele “uma sociedade que tenha sofrido uma colonização, por exemplo, basta consultar a sua própria experiência ‘local’ para ser solidária com outra colônia.” (EAGLETON, 2003,

p. 69). Tal fato é observado na escrita de muitos autores negros brasileiros, os quais apresentam uma escrita de alguém que exprime uma solidariedade por causas negras por consequências incomuns do colonialismo, e não por se reconhecer como tal.

Com base nesta análise, é manifesto que ao comparativista, como bem defende Machado e Pageaux (1988, p. 57), cabe também “o interesse em levar em conta certas interrogações feitas por investigadores que trabalham em campos próximos do seu”, é o exemplo da influência da cultura, dos fatores próprios de uma determinada época nas literaturas. E ainda salientam que essa prática “Trata-se, de facto, de situar a reflexão literária numa análise geral que diz respeito à cultura de uma ou de várias sociedades” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 57).

## CONCLUSÃO

Dentre tantas culturas presentes no Brasil, a cultura negra é uma das que se destaca, porém, as mesmas não se apresentam em formas puras, mas com algumas alterações resultadas do contato do negro africano, ao chegar na colônia, com as demais culturas aqui existentes. O fato importante de todo esse processo de reconstrução cultural pelo qual passaram os negros no Brasil, foi a capacidade de resistência, de mesmo enfrentando situações de opressão, submissão e sofrimento, os mesmos conseguiram manter vivas manifestações de extrema significação.

A dança do batuque é o retrato desse processo de reconstrução, pois ao chegar em territórios brasileiro, sofreu transformações significativas na sua forma de ser realizada. A mesma foi reorganizada de acordo com o novo ambiente, o que foi resultado de um processo natural do próprio contato humano com novas realidades, com uma natureza diferente. Além disso, as mudanças ocorreram também com um objetivo maior, o de manter a cultura africana viva, ou seja, como uma forma de resistência, uma vez que os escravos africanos viam nas manifestações próprias da África um meio de rememorar sua terra, seu país de origem.

Neste sentido, ao se analisar os poemas de Bruno de Menezes e Geraldo Bessa Victor, é evidente como a literatura através das letras, das palavras e dos próprios sons evocados, têm a capacidade de transportar o leitor e instiga-lo a compreender a realidade. É uma relação que para ser melhor apreciada, faz-se necessário que o leitor ou pesquisador se aventure por diversas vias, dentre elas, a intertextual e interdisciplinar, pois ao abarcarmos, por exemplo, em nossa prática de análise literária a forma, a temática, presentes nos textos, valorizando a fruição do texto e o seu poder de relacionar-se com outros, faz com que sejam ampliados os olhares sobre as obras literárias.

Dentro dessa perspectiva, a literatura comparada, então, tem suma importância, porquanto desconstrói a ideia de que o texto é o todo-poderoso, a única fonte de informação, e leva o leitor numa viagem intertextual e interdisciplinar onde os elementos culturais, os elementos sociais, as vertentes pessoais do autor e as ideologias próprias de uma época fazem-se requisitos fundamentais para a análise literária. Pois como salientam Machado e Pageaux (1988, p. 193) “O investigador literário nunca deverá esquecer-se de que a literatura não é apenas o que se escreve, é também o que se pensa e o que se vive.”

## REFERÊNCIAS

- ANTÓNIO, Mário. *Poetas angolanos*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1959.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática. 2006.
- \_\_\_\_\_. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125- 136, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLIG, Karen. *Elementos de Literatura Comparada: Teorias e métodos da Abordagem Comparatista*. Tradução de Luís Serrão. Portugal: Editorial Inquérito, 1992.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais, 2003.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Portugal: Bertrand, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- \_\_\_\_\_. Aspectos da influência africana no Brasil. Brasília, *Cultura – MEC*, n. 6, v. 23, out./dez. 1976.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da*

*Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MENEZES, Bruno. *Batuque*. Poemas. 6. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1984.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ática S.A, 1992.

MORAIS, Nascimento. O africanismo de Bruno de Menezes. In: Menezes, Bruno. *Batuque*: Poemas. 6. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1984.

PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. Bruno de Menezes. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

REIS, Marcos Valério Lima. *Entre poéticas e batuques: trajetórias de Bruno de Menezes*. 2012. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2012.

SANTOS PEREIRA, Edivaldo. *Batuque: reverberação na memória da vivência de identidades afro-amazônicas*. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. O período de “quase não literatura” em angola. Mato grosso do sul, *InterLetras*, v.2, n.4, jan./jun. 2006.

VICTOR, Geraldo Bessa. *Cubata abandonada*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1958.

## LITERATURA DE CAMPO E CRÍTICA POLIFÔNICA: GEOPOESIA, ETNOFLÂNERIE E DIALOGISMOS NOS *BRASIS LIMINARES*

### A geopoesia de José Godoy Garcia no conto “Solidão de Santa Brígida”

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UNB)

Keyla Cristina de Almeida Celestino (UNB)

**RESUMO:** No presente trabalho proponho pensar a geopoesia no conto Solidão de Santa Brígida, escrito por José Godoy Garcia. Este texto faz parte da coletânea intitulada *Contistas de Brasília*, organizada pelo escritor Almeida Fischer a partir de 1963 e publicada em 1965 pela Editora Dom Bosco (Brasília). No primeiro momento apresentamos algumas imagens da narrativa, destacando pontos importantes, em consonância com publicações relacionadas ao escritor e sua poética. Faz-se necessário ressaltar pontos relevantes em relação à geopoesia que apresenta aspectos ricos em relação ao local em que se passa a história do protagonista Salu – em São João d’Aliança. Mapeando diversos “goyases”, dentre eles o “Goyaz Profundo” já ligado à zona de influência de Brasília, encontramos os seguintes aspectos no conto: silenciamento, solidão social, morte (que reforça o apagamento do indivíduo). Godoy Garcia foi uma figura importante no estado de Goiás e Brasília, não só por ser um poeta mas, também, por tratar-se de um homem atuante na política e com vasto conhecimento social, que influenciou suas produções literárias, voltadas para questões político-literárias. Neste sentido, esse trabalho integra-se aos Estudos de Literatura de Campo, voltados para literaturas e culturas do Centro-Oeste e pensamento de um cânone nacional que continua em *formação*.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Godoy Garcia; conto goiano; geopoesia.

A coletânea intitulada “Contistas de Brasília”, em que contém o conto de José Godoy Garcia, apresenta uma particularidade um tanto quanto curiosa em relação aos aspectos que iremos abordar no decorrer do artigo. Observa-se uma consonância da obra “*Solidão de Santa Brígida*” em relação aos demais contos, e essa relação vem do ponto de partida das histórias em que a grande maioria está relacionada ao apagamento social, no qual muitas pessoas vivenciam essa manobra de construção de sociedade, o que resulta o menosprezo pela história de pessoas comuns e a romantização de alguns casos, como por exemplo, o excesso de trabalho para ascensão econômica ou para ter acesso a questões de direito, como: acesso a saúde, educação, transporte e alimentação. Essas histórias tratam do sofrimento e do apagamento social estrutural desses indivíduos como formas de entretenimento ou de possível reflexão com a justificativa de “lição de moral” ou mecanismos para “não reclamar da vida”. O questionamento do conto estaria na relação das responsabilidades sociais com o destino que Solidão de Santa Brígida provoca no leitor, no que se diz respeito a trajetória de vida de Salu.

Além de Salu, personagem principal do conto, havia uma velha cega e a menina Maria que moravam junto a ele, nas terras do falecido Branondas (pai da menina) - que fora enterrado pelos três; a velha, o menino e Salu. O local afastado do centro da cidade e de outras pessoas, retrata o abandono dessas pessoas.

A história é passada na região de São João D'Aliança - GO, área em que a prática do trabalho rural se faz/fazia primordial para a existência das pessoas que ali residiam. Salu dependia do trabalho exaustivo do campo, o qual consumia seu tempo, sua juventude e esperança. "O trabalho é também e, cada vez mais fonte de sofrimento" (DEJOURS, 2007, p. 134). Esse sofrimento é expresso no conto de Godoy Garcia como uma **desesperança**, palavra que dá início ao conto e é o sentimento que move a vida do homem que tinha uma deficiência, causadora de tanto desgosto consigo "e lentamente, o seu incômodo companheiro foi crescendo, tomando volume" (1965, p.108). A desesperança que Salu sentia não o estimulava a contar os anos, nem ele e nem a velha com quem morava, não tinham noção de tempo. Ele não possuía conhecimento da idade de seu cavalo, o qual tinha muito afeto, sabia que era velho, e mesmo sendo o dono, ele não haveria de lembrar datas. A falta de importância ao tempo e a solidão dos personagens estão inteiramente ligados ao dito anteriormente apagamento social, onde não se tem interesse em saber quem são aquelas pessoas que vivem à margem do centro e que não tem posses, não é necessário até então, saber a idade dessas pessoas residentes de áreas periféricas como Salu.

Para tratar da geopoiesia, o contista adotou de características marcantes no conto, que é a descrição do local onde Salu reside e de suas andanças. "O verde nas brancas águas, cactos das pedras, flores amarelas, inimidade do sol e frio no dorso das suaves planuras, canela d'ema, várzeas, veredas de aguadilha" (1965, p.107) essas informações dadas no início do conto revelam a delicadeza de Godoy Garcia em expor a natureza de Goiás, em que se faz presente toda a sua riqueza vegetativa. O cerrado mesclado a história de Salu se fazem resultantes de um esquecimento, onde o estado de Goiás, principalmente a área rural, esteve e até hoje está na área de negligência do país.

Embora a descrição de paisagem retratada no conto, a confirmação que Godoy Garcia nos traz a partir deste, é o fato do personagem se deslocar para locais muito distantes de sua casa a fim de buscar os mantimentos para ele e a família. O fato de não ter comércio, hospitais e escolas próximo a residência cria a exclusão do indivíduo.

Esse distanciamento urbano faz com que Salu percorra até a capital Goiânia, após receber uma proposta do candidato a governador que mudaria sua vida. A desesperança do personagem se dava por conta de sua aparência, e aproveitando da situação, um candidato a governador oferece a Salu

uma cirurgia para a retirado do seu papo, pois tem um filho médico na capital goiana, e que faria a cirurgia sem custo. Salu, com a sua ingenuidade matuta indagou a possibilidade de realizar essa cirurgia, pois não tinha conhecimento sobre a retirada de papo, pois era o único na região com a deficiência. O governador confirmou a possibilidade e ainda disse que Salu haveria de ficar novo, sem o papo que tanto lhe fazia sofrer. Esse sofrimento que vinha não só de sua parte, sentia-se rejeitado pela comunidade que caçoava de sua deficiência.

Bota no saco  
 três rapaduras.  
 Bota no saco  
 oito abóboras.  
 Bota no saco  
 oito atilhos de milho.  
 Bota no saco  
 galinha, pinto e peru.  
 Que não enche  
 o papo de Salu.  
 (GARCIA, 1965, p.111)

Os últimos anos foram marcados pelas pautas relacionadas às minorias, em que esse conto provocaria uma imensa discussão a respeito a marginalização do indivíduo. A localização que Godoy Garcia utilizou para dar vida a Solidão de Santa Brígida está dentro dessa pauta de questionamentos, em que a população por muitas vezes é esquecida e submetida a situações de pouca assistência, em que às vezes essa assistência é inexistente. Salu salientava a falta de movimentação pelas redondezas, onde em Santa Brígida era raro aparecer alguém pelas terras onde moravam, Maria “a menina cresceu como qualquer árvore ou animal, os ombros cobertos pelos cabelos negros, os joelhos tomando forma. Só raramente via outros homens e outras mulheres” (1965, p.107)

Tomo através desse conto, a personalidade forte de José Godoy Garcia em relação aos movimentos políticos e sociais no Brasil, em especial no estado de Goiás. Apesar da escassez no fácil acesso ao material de Godoy Garcia, em especial na internet, ressalto a importância que tivera nos locais em que o autor passou. Ionice Barbosa de Campos traz em sua dissertação de mestrado aspectos importantes sobre a notoriedade de Godoy Garcia no meio acadêmico:

José Godoy Garcia é um escritor que não foi lembrado e reconhecido em Goiás, mas outros autores o conheceram e ele teve uma influência literária fora dos limites geográficos de sua região, uma vez que deixou sua província para alcançar diferentes terras sem busca de conhecimentos outros. Dessa forma, apesar de não ter sido lembrado pela Academia Goiana, José Godoy Garcia foi um importante intelectual. (CAMPOS, 2011, p. 17).

Nascido no município de Jataí-GO, em 1918, e formado em Direito, Godoy Garcia teve como grande influência a política, no que refletiu em suas obras ao falar das condições de vida de um povo. “Encarei seriamente a militância no partido. Era pau pra toda obra [...]. Fui eleito delegado do Partido

comunista de Brasília, no sexto congresso. Eu já estava engajado na luta contra a guerrilha, que estava sendo planejada” (GARCIA, 1998 apud CAMPOS, 2011, p. 17). O escritor foi militante por doze anos no Partido Comunista.

Pertencente a geopoesia o escritor ressalta uma característica marcante, o desassossego<sup>1</sup>, tal sentimento dava início ao conto com a desesperança vivida pela localidade em que se passa o conto e nos seus personagens. Principalmente Salu, que se mantinha em silêncio, um silêncio que grita em seu semblante ao revelar tamanha tristeza a vida. Não apenas no conto de Solidão de Santa Brígida, mas em outras obras em que o autor diz muito sobre as particularidades locais em que ocorrem o desassossego. Augusto Rodrigues da Silva Junior define a geopoesia de maneira que é possível ver esses elementos presentes no conto escolhido para análise:

A geopoesia busca obras literárias que contenham em suas páginas detalhes da condição humana. Escritas em que o contexto, dentre os vários traços da vida, revela doses de memória, fatias de desejos, revelações de símbolos porções de nomes, fronteiras não de cercar – mas de abrir. Interessa-se por escritores que vivem entre mundos paralelos, cada um à sua maneira, ao seu estilo, sempre buscando escrever regidos pela predominância de sentimentos humanos, que tentam imitar (recriando) o mundo em movimento – mesmo que numa cidadezinha qualquer. Afinal, não são *localidadeszinhas* quaisquer (...) (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58)

Provindo de muito conhecimento sobre cultura e sociedade, Godoy Garcia retrata a vida dos seus personagens com base nos reflexos da colonização do Brasil, o qual reflete o comportamento pessoais e suas caminhadas para sobrevivência, assim como faz Salu. Com o trecho do romance de Antônio Torres *O Cachorro e o Lobo*, Roland Walter descreve em um trecho como o desassossego se faz presente no período (pós-/neo) colonial:

“A gente está sempre indo e vindo. Essa é a nossa sina. O destino dessa terra. Ir e vir. Vir e voltar” Antônio Torres em *O cachorro e o Lobo* (1997, p.185). Isto é, a relação (pós-/neo)colonial entre o Sul e o Nordeste faz com que nos romances de Torres esta angústia se traduza em uma contínua migração dos personagens entre estas regiões da nação – um deslocamento que resulta no emudecimento, loucura e/ ou suicídio de muitas personagens. Gritos e silêncio: as duas maneiras que articulam e problematizam não somente os efeitos da colonialidade na contemporaneidade pós-colonial. Implícito também se encontra uma questão-chave que remete ao termo ‘pós-colonial’: o Brasil pode ser chamado uma nação pós-colonial’, se continua ser caracterizado por relações coloniais entre grupos étnicos e regiões? Um país fissurado. (WALTER, 2012, p. 155)

---

1 Importa destacar que a geopoesia, poética do fazer pensamental, constitui-se de pequenos detalhes existenciais transformadores em vestígios, em pequenos traços impressos – pictografados desenhados, riscados, pautados pelo desassossego. Desassossegos, na verdade, que se enredam, com a tessitura (do texto) da vida. O local, revelador dos traços ocultos em cada geo-graphia com o passar do tempo, é esse lugar que habita a história pela palavra. Cada tropo, cada tropelia habitada por palavras e passos. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58)



O desassossego se faz presente em obras muito conhecidas, como em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e ainda nos contos e livros de Conceição Evaristo, em especial Ponciá Vicêncio. Ao traçar uma linha imaginária que interligam os personagens em relação às suas expectativas de vida, destaca-se o ponto mais marcante na personalidade dos personagens principais, o silêncio. A falta das palavras acompanha o povo esquecido, o povo pobre. Esse silêncio incomoda e dói no leitor, faz com que o sentimento seja transmitido de forma real. Além dos sentimentos a caracterização do cenário em que ocorrem as histórias, realiza a possibilidade de noções geográficas ao leitor, principalmente tratando do conto de Godoy Garcia, sendo eu pertencente ao cerrado, reconheço em suas descrições a vegetação de Goiás.

A geopoésia nasce do encontro de topografias. *Tropos* e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte brota, também, das palavras colhidas entre magmas e niemares – paragens sem mar. Escritarias de um mundo próprio, narrados em outro linguajar. Vocalidades que se desdobram literariamente no símbolo do infinito, num ponto imaginário que liga Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. Nesse encontro de terras e linhas, reside o marco zero do niemar. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 55)

Através da descrição da paisagem que Godoy Garcia descreve no conto, é possível perceber o Goyas Profundo, onde Goiania se mantinha como a principal capital dentre esses “goyases” que percorria do Tocantins até Minas, além da noção geográfica, que também são descritas por Alfredo de Escagnolle Taunay em 1875 “(...) mais de acordo com os factos da observação, explica a variedade, riqueza e abundância da fauna daquela província (...)” Essa seria a descrição do Goyas profundo, e ainda se mantém relacionado com a descrição de Godoy Garcia.

A presença religiosa, onde essa manifestação se faz muito marcante no conto, Godoy Garcia apresenta o divino com o nome da cidade “Santa Brígida” e nos questionamentos de Salu em relação a sua condição de vida “Deus não cuida bem do homem. Deus deixa o homem e a maldade solta como égua sem dono” (1965, p.108). O estado de Goiás, ainda se tratando de um Goyas Profundo, tem uma grande influência religiosa da igreja católica em sua formação, o que influencia a crença popular, costumes e tradições goianas, e ainda é possível ver essas influências religiosas tradicionais até os dias atuais.

Conclui-se que Solidão de Santa Brígida carrega uma atualidade inquestionável em relação à política e aos aspectos poéticos que nos permite relacionar o conto com obras atuais e mais antigas, como a literatura de Conceição Evaristo em Ponciá Vicêncio, onde a personagem principal sofre o apagamento social, a solidão que move a sua vida em tristezas e agonias, traçadas no destino de desassossego e desesperança, sendo essas características ainda mais marcantes por se tratar de uma figura feminina na sociedade, o que por sua vez torna a vivência mais difícil. E retomando *Vidas*

Secas de Graciliano Ramos, o que nos causa a sensação de semelhança com os personagens e aos contextos sociais em que se passa cada história:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopéias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, Graciliano, 1969, p. 12)

Todas essas obras estão interligadas por tratar a geopoesia de maneira objetiva em relação a ao ser e ao ambiente em que se passa o conto e as obras de Conceição Evaristo e Graciliano Ramos. Destaco ainda a importância de Godoy Garcia para o reconhecimento da literatura goiana, que através de suas andanças nos permitiu conhecer os goyases que cercaram e influenciaram o seu processo criativo, e que nos presenteou com o conto de Solidão de Santa Brígida dentre outras produções importantes para a literatura brasileira, por se tratar de uma voz muito autêntica e sintonizada na produção literária de Goiás e político social, através de sua sensibilidade de retratar as particularidades de Salu como personagem principal da Solidão de Santa Brígida.

## Referências

CAMPOS, Ionice Barbosa. José Godoy Garcia: A voz do modernismo em Goiás. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11824/1/d.pdf>> Acesso em: 22 de outubro de 2018.

DEJOURS, Christophe. A banalização da injustiça social. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books>> Acesso em: 17 de março de 2019.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Pallas, 2003.

FISCHER, Almeida (Org.) *Contistas de Brasília*. Brasília: Dom Bosco, 1965.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins, 1969.

SILVA JR, Augusto Rodrigues et al. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de Literatura pelas Letras de Goiás*. Goiânia: R&F Pé de Letras, 2018.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. A fortuna de Conceição: Prefácio a Histórias de leves enganos e parencças. Portal Literafro, 2016. Disponível em: <[www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro)>. Acesso em: 09 março de 2019.

TAUNAY, Alfredo de Escragolle. *Exposição Nacional de 1875*. Disponível em: <

[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4868/1/018981\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4868/1/018981_COMPLETO.pdf)> Acesso em: 23 de outubro de 2018

WALTER, Roland. Entre gritos, silêncios e visões: pós-colonialismo, ecologia e literatura brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 21, 2012, p. 155.

## LITERATURAS INVISÍVEIS DO CERRADO: GEOPOESIA EM GODOY GARCIA E NIEMAR

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

Marcos Eustáquio de Paula Neto (UnB)

*“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe.*

BENJAMIN.

Conforme exposto em *Teoria do Romance I – Estilística* (BAKHTIN, 2015), a prosa ficcional habitualmente agrega em si o heterodiscurso social. Para o teórico russo, ela se distingue do terreno da poesia, que se destaca por linguagens inéditas, *puramente poéticas*, pois possui uma capacidade genérica em assimilar “um *universum* historicamente concreto de linguagens” (2015, p. 122), quer dizer, dialetos, regionalismos e outras variações que seriam normalmente, e não obrigatoriamente, testemunhadas pelo prosador. Por meio da Literatura de Campo e das Literaturas invisíveis (SILVA JUNIOR, 2013), contudo, acionamos o conceito de Geopoesia para um olhar diferenciado sobre as poéticas do cerrado em Godoy Garcia, Niemar e Rodrigues.

Reconsiderando o dito de Mikhail Bakhtin, importa que analisemos os poetas selecionados enquanto mediadores dos discursos sociais, das geografias, das imagens e das memórias todas com os quais os versos do *etnoflaneur* dialoga. Esses versos abandonaram o antigo desígnio da poesia de buscar ser meramente inventiva e passaram a absorver as realidades que circundam as vidas atuais e as passadas. Partamos para a interpretação de poema de Cassiano Nunes para entendermos esse fato:

Se eu tivesse uma bicicleta,  
muito bicicletaria  
Iria à Ilha de Creta  
e às matas da Cafraria  
Antes da idade provecta  
muitas terras correria.  
Minha ambição predileta  
é ser vento e geografia!

BICICLETA, Cassiano Nunes (1992, p. 26)

Publicado em *Jornada Lírica* (Antologia poética), o poema de Cassiano Nunes traz em seu título imagem que comporta dois pólos essenciais de seu texto – dos quais muito nos beneficiaremos

nas análises empreendidas a seguir: “Bicicleta”, que invoca a infância do poeta, caracterizada fortemente pela relação conflituosa mantida com o pai, conforme exposto em artigo de Anderson Braga Horta, “Cassiano Nunes: vida e poesia em simbiose” (2015), e também as terras pelas quais ele *muito bicicletaria*. A primeira se traduz enquanto uma “permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva” (BACHELARD, 2009, p. 94). A segunda trata-se de imagem dupla, porque invoca nossas origens primeiras, já que da argila do solo teria sido o homem modelado, e nossos finais últimos, uma vez que à terra que pisamos retornaremos no trespasse.

O chão pelo qual o poeta transforma-se em ventanias e as imagens ligadas à infância estão intimamente relacionados no poema supracitado e nas poéticas adiante analisadas. O que podemos formular antes de partirmos para as leituras dos poetas propriamente é que esses solos do cerrado centro-oestino figuram enquanto origens coletivas, pois dão sustentáculo à identidade de toda uma comunidade do centro-periférico do país. Com relação às nossas infâncias, são as origens individuais, os núcleos imóveis que conservam as bases de nossas histórias, que não nos abandonam, jamais.

A imagem da bicicleta, portanto, tem extraordinário efeito no poema, pois sugere um passatempo realizado em veículo que proporciona ventanias e liberdades, sendo os mais agraciados apreciadores os nossos pequeninos infantis. Ao mesmo tempo, Nunes nos faz lembrar de algo com o qual podemos seguir em vida, um fardo que nos acompanha em todas as geografias percorridas, desde as fases imaturas da vida, até a velhice e morte. Tal ambigüidade se deve à forte relação entre nossas infâncias e as terras de nossos povos, capaz de rememorar outras origens que não são as pessoais, mas as nacionais, porque são de toda uma região ou mesmo nação. Esses espaços, por sua vez, confinariam em si aqueles tempos perdidos de outrora. Eis o ponto chave para a aproximação firmada aqui. Infância e geopoética tornam-se dois temas para se pensar um mesmo fenômeno: o poeta que busca “bicicletar” – ser vento e geografia – e deixa-se ser conduzido ao seio da Terra (entende-se também por Gaia, deusa mãe, de quem todos brotaram e para a qual todos irão regressar) para apreender o passado, que não cessa de se refazer. Devido a isso, em todos os caminhos percorridos, surge a preocupação em se verificar as imagens vistas, mas também as vozes abafadas e esquecidas.

A respeito de seu flâneur, Walter Benjamin chama atenção para a mesma questão:

Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Entendemos, portanto, que essas Literaturas de viajantes não buscam se restringir à captação da realidade adquirida única e exclusivamente do olhar, como quaisquer literaturas descritivas poderiam exigir, mas também se utilizam da reminiscência para dar conta de explorar o que está invisível.

Encontramos no conceito de geopoesia expressão que abarca as intervenções poéticas mencionadas. O termo prevê, conforme sugere a fórmula – *geo*, de terra, em associação a poesia – uma responsividade desses textos com as cidades, planícies e horizontes sobre os quais se detém. A correspondência entre poesia e realidade retira a natureza, cenário onde acontecem as imigrações e manifestações poetizadas, do tradicional papel de ornamento e concebe a ela feições mais expressivas, capazes de sempre dizer alguma coisa.

As vozes itinerantes presentes nos autores dos três momentos destacados acima procuram, em suas poéticas, dar vozes àquilo que até então permanece silenciado. Tudo que circunda o homem, o solo em que ele pisa, o vento que ele respira e o céu – “o mais antigo pregador que houve no mundo” (VIEIRA, 2013, p. 73) – falam do sujeito e do seu passado de migrante. Identificamos em Godoy Garcia, e também em Niemar e Rodrigues, continuadores dessas poéticas telúricas.

Para aprofundarmos de uma vez nos universos poéticos dos autores, achamos pertinente uma leitura primeira do poema “A Música de morar”, de Godoy Garcia:

A Música de Morar  
 A Chico Buarque

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,  
 É casa de morar noite é casa de morar estrela.  
 Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.  
 Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de estrada e mar.  
 Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,  
 E o vôo é a casa de morar pássaro e noite é casa de dormir.

Manhã é casa de sol.  
 Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.  
 Uma estrada é uma casa de morar sonho,  
 e uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,  
 e uma casa de reviver e recriar sonho é livro,  
 e uma casa de amor é um livro e o corpo da mulher.

A casa de Chaplin é uma rua  
 e a casa de Chaplin é um chapéu,  
 e a casa da liberdade é a Terra,  
 e a casa do tirano é a floresta.

A casa do corpo é também a roupa  
 e a casa do palhaço é o circo  
 e a casa do fardado é a caserna  
 e a casa do povo é a rua.

E a casa do homem? É a terra.  
 (GARCIA, 1972, P. 61-62).

Observamos, desde o título do poema, a presença do supracitado núcleo da alma humana. A exaustiva repetição do substantivo “casa”, citado 26 vezes ao longo das cinco estrofes do poema, recorda nossas discussões a respeito daquele fardo com o qual o homem faz suas viagens de flâneur. Desta vez, a infância surge mais uma vez como núcleo motivador dessas *poiesis*. Conforme já exposto por Silva Junior e Marques, “Os olhos da alma de José Godoy Garcia buscam sempre uma janela aberta. Revelam estradas e seguir de rios: geo-graphias de morar” (2015, p. 233). Tais territorialidades permitem que fermentemos a discussão sobre o papel da memória e da infância, temas que sempre se encontram nessas poesias telúricas.

Em artigo intitulado “Brasília: uma casa de morar em Rodrigues e Godoy Garcia”, Paula Neto estabelece semelhante aproximação: “As imagens que povoam essas várias casas de poetizar – geo-graphias de morar – são arquetípicas e nos remetem à infância, nossa única e leal habitação primeira. Rio, peixe, noite, estrela e mar são algumas das imagens que o fazer poético de ‘guardar sonho’ inaugura” (2017, p. 149). O que parecia se tratar de uma poesia predominantemente descritiva, repleta de menções a elementos da natureza que povoa aquelas habitações, torna-se, na verdade, formas de reminiscência da infância do eu-lírico, mas também das infâncias de todo um povo.

O poema abaixo abriga os mesmos encontros definidos:

ENTRE HINOS E BANDEIRAS  
 Minha liberdade nunca a vivi.  
 Pisei meu solo com miserável boca.  
 Abracei meu irmão que estava morto.  
 Fingi minha alegria na festa alheia.  
 Vi meus irmãos algemados de fome.  
 Meu país escudado por generais tolos.  
 Nessa história envolvida em cínica fala.  
 Nossa escola rotineira de um verde tédio.  
 Nossa política repetida mil vezes em trama.  
 É este um país de uma perdulária mentira solta.  
 As grandes propriedades são cemitérios de nojo.  
 Os nossos generais de 4 estrelas e os coronéis brandam.  
 Brandam entre hinos e bandeiras, nosso hino de miséria.  
 (GARCIA, 1999, p. 295)

Nos dois poemas citados, o jogo excepcional empreendido pelo escritor foi fundir duas atmosferas que passam a não existir uma sem a outra: infância e poética da terra, na poesia de Godoy Garcia, surgem como expressões diferentes que denunciam uma mesma constituição: o fardo de

lembranças das quais não podemos nunca abdicar, que podem ser os núcleos potenciais de nossas almas, em sentido restrito, mas também as histórias de migrantes de nosso país, na esfera nacional. A falta de liberdade, acusada pelo eu-lírico, evidencia um fato restrito à vida pessoal do autor. Essa questão, entretanto, na semântica total do poema, se confunde com problemas do âmbito geral da pátria e de sua história.

No fundo, repetimos, trata-se de formas poéticas de reconhecer, na terra, não apenas aquilo que os olhos dão conta de mirar, mas, muito além, as origens dos povos e, por conseguinte, as heranças vitalícias presenteadas pela infância da nação. A transposição para o que seria sua “fase adulta” ocorre repleta de passagens e deslocamentos. Com relação a esses processos, intimamente ligados à história Brasil, e excepcionalmente predominantes na construção das cidades do planalto central, Silva Junior e Medeiros esclarecem o seguinte:

Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos. O Atlântico, a que os portugueses estiveram ultramarinamente ligados, foi o mesmo que serviu de ponte para uma colonização escravagista, diaspórica e holocáustica – fatores de uma condição colonial que ainda reverberam na cultura humilde do centro do país e que não passam despercebidos pelo escritor goiano, que sonha com uma “casa da liberdade” chamada Terra. (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2018, p. 103)

As influências, expostas pelo artigo e poetizadas pelos versos citados, fornecem a esses autores a possibilidade de sempre arquitetar uma duplicidade em suas produções. Enquanto retomam o passado histórico de todo um país, ou mesmo apenas de determinada expansão territorial muito característica, a exemplo do cerrado na região centro-oeste do Brasil, agregam também ao embate as raízes das famílias e das pessoas, em uma tentativa de diminuir as distâncias entre os eventos públicos, muitas vezes tratados com descaso pela população mais humilde, e os episódios das vidas das pessoas propriamente, em tantos momentos prejudicadas, raramente reerguidas. Quando Godoy Garcia retoma no título dos poemas dois símbolos nacionais, o hino e a bandeira, para posteriormente trazer um teor crítico e político aos seus versos, reclamando a liberdade nunca vista, as lembranças das terras reinventadas poeticamente são postas em evidência.

Publicado no ano de 2010, o livro “onde as ruas não têm nome”, de Augusto Rodrigues, traz poemas que refletem semelhantes dúlices entre o regional e o pessoal.

AZULEJOS PLANAM FRACTAIS  
 cada pessoa se repete diante  
 de cada túnel que se repete diante  
 de cada conjunto de azulejos  
 que diante de cada passo num conjunto  
 de passos de quem passa pela passarela



é cada pessoa que passa diante  
de cada conjunto de azulejos  
que escondem: passos poros desejos

cada azul azulejo repete uma pessoa  
que se repete diante de cada traço  
que se coloca em cada parede  
que guarda pessoas poros desejos  
e cada túnel se repete diante dos olhos  
de cada conjunto de passos e braços  
revelam entre traços: beijos desejos abraços

cada pessoa se repete diante  
de quem passa pessoa azuleja  
azulejo que se esquece entre pathos  
de cada conjunto de pares  
de cada conjunto de pares  
diante de cada par: atho-azulejo  
diante de cada par azul de azulejos  
se escondem: amantes poros parabejos

(RODRIGUES, 2010, p. 59).

O paralelismo existente entre os versos, estabelecido através da repetição de *cada pessoa*, *cada azulejo*, *cada túnel*, *cada conjunto de pares* e *cada passo* representa a junção entre tudo o que constitui uma cidade, a capital nacional. A forma com que cada verso se conecta ao outro, principalmente por meio da preposição “de”, capaz de subordinar um termo ao outro, acaba subordinando os principais símbolos artísticos da capital federal, um ao outro. Os passos, as passarelas e os túneis, caminhos subterrâneos, são sujeitos dessa coletividade a que chamamos de Brasília. Tais dependências relacionam-se, respectivamente, ao passado silenciado e escondido (pensando principalmente nos túneis, vias ocultas que interligam cidades) e às rotinas de cada pessoa, de cada família e habitante daquela localidade.

Retiramos do mesmo livro outro escrito que estabelece provocações similares.

Sinfonia da Calçada em sol Maior

quando Brasília nasceu  
tudo era cheio de vida  
e a vida toda era uma só

quando Brasília surgiu  
tudo era tão simples  
e o tempo tão simples

quando Brasília manheceu  
tudo era tão quase  
no quase quase tudo: sol

quando Brasília se abriu

tudo era para sempre  
 para sempre: nascente.

(RODRIGUES, 2010, p. 27).

No poema-sinfonia acima, notamos a busca pelo poeta de refazer Brasília, em jogo polifônico, em todas estrofes do poema. A cidade, portanto, a cada nova mediação, torna-se incessante nascente. A região metropolitana criada entre duas bacias hidrográficas torna-se, na poesia de Augusto Rodrigues, uma nascente de toda a existência que incorpora as vidas de seus habitantes. Uma mesma fissura é aberta em todo novo final dos primeiros versos das estrofes. Com paralelismo semelhante ao estabelecido no outro poema citado, defendemos que os verbos: nascer, surgir, manhecer e abrir referem-se, na totalidade do poema, à mesma ação: a inauguração de uma cidade e de um povo que não cessa de se refazer por meio da língua e da poesia viva que os circunda.

#### DA VIDA A PROFECIA

era uma vez um homem simples

por simples teve esposa teve filhos

o homem, da vez, simplesmente, amou

vivia sem perguntas, comum, sem complexo, nonada,  
 conjugava ovelhas pastava verbos, guardador de divãs,  
 era um homem qualquer numa estrada qualquer, sem  
 peripécias, sem perguntas numa cidadezinha qualquer

desassossegado, fez-se complexo e virou pulsão de erros  
 comédia de eros fez-se pulsão de morte, andante, matou  
 o pai que era o pai se deitou com a esposa que era mãe,  
 destinado, filiado, numa cidadezinha chamada athenas

pulsão de cegueira: arrancar de

incerto, esfíngico, na terra desolada

hoje descansa em paz: sem desmedida revelação e pais

(NIEMAR, 2015, p. 38).

“Da vida a profecia” contém polaridade que repercuti as mediações similares às firmadas anteriormente. Enquanto que nas duas primeiras estrofes notamos menções a um homem comum, “sem perguntas” e “sem complexos”, aparentemente imóvel e incapaz de fazer passagens, “sem peripécias”, nas duas últimas estrofes observamos uma espécie de circunlóquio às avessas, em que o personagem ordinário passa a se constituir alguém, que, embora mesmo ainda sem nome explicitado,

sabemos se tratar de conhecida figura do ocidente, Édipo. Dentre os mecanismos utilizados pelo poeta para a transposição de homem banal para homem único e singular, a referência à cidade de Athenas surge como determinante. A cidade de onde um homem vem decreta-lhe a identidade. Daí a importância em unir o que parte do individual ao que origina da atmosfera pública.

A dualidade do poema, arquitetada através de uma reconstrução do original modelo do soneto, dois quartetos e dois tercetos, proporciona que experimentemos a consolidação da identidade pessoal através dos elementos populares citados, além da cidade grega, como o famoso relacionamento de Édipo com a mãe, o assassinato do pai, o complexo teorizado por Freud no século XX, que acabam contribuindo para a caracterização do personagem até então sem identidade.

As Literaturas invisíveis aqui estudadas costumam buscar nas terras percorridas pelos poetas viajantes as vozes esquecidas pela história. Para que os fatos do passado, omitidos e silenciados ao decorrer das gerações, possam ressurgir e se tornar novamente comuns na vida das pessoas, a infância surge como a ambiência única e indispensável, de onde todos deveríamos recorrer com o intuito de encontrar nossas origens primeiras. As Geopoesias de Godoy Garcia, Niemar e Rodrigues trazem idêntica territorialidade ao poetizar as terras dos cerrados “descritos” em seus versos. Depois que o autor reinventa a realidade sob a ótica da poesia, o passado da terra e o passado do homem brotam dos túneis das cidades, dos azulejos das paredes, dos passos, das passagens e confundem-se com nossos cotidianos, alcançando momentos corriqueiros da vida do habitante comum através de fertilizantes infantis como a imaginação, a lembrança e o segredo.

## **Bibliografia**

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: WTF Martins Fontes, 3. ed.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I Estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; V. 3)

BERGAMO, E. A; FERREIRA, S. (Org.) **Estudos sobre a poesia e a prosa de Fernando Pessoa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

NIEMAR, A. **Centésima página**. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

NUNES, C. **Jornada Lírica** (Antologia Poética). Brasília: Thesaurus, 1992.

PAULA NETO, Marcos E. de. **Brasília: uma casa de morar em Rodrigues e Godoy Garcia**. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *Vivoverso encena: ensaios sobre literatura contemporânea*. 1ª Ed. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2017.

RODRIGUES, A. **Onde as ruas não têm nome**. Brasília: Editora Thesaurus, 2010.

SILVA JUNIOR, A. R. da; MEDEIROS, A. C. M. de. **José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: Literatura de Campo e história do centro-oeste**. Vol. 03. n. 1, p. 93-105. Disponível: [file:///C:/Users/marco/Downloads/7938-Texto%20do%20artigo-28890-1-10-20180720%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/marco/Downloads/7938-Texto%20do%20artigo-28890-1-10-20180720%20(1).pdf). Acesso em: 04 abril 2019.

SILVA JUNIOR, A. R. MARQUES, G. C. **Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino**. ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>. Acesso em: 04 abril 2019.

VIEIRA, Pe. Antônio. **Seleção de Sermões de padre Antônio Vieira**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

## QUANDO A LETRA DANÇA: ETNOFLÂNERIE PELOS VÃOS DA SUÇA NA COMUNIDADE QUILOMBOLA KALUNGA (GO/TO)

Augusto Rodrigues Silva Junior<sup>1</sup>

Escrever é físico. Viver é pensamental. Dançar, talvez, seja uma ação sentimental. Na dança, o corpo se move com tudo aquilo que ele tem de material, mas expande tudo aquilo que sente. Numa espécie de evasão calculada, de presença do ancestral o ato de dançar, apresenta-se como um ato em plenitude. O algoritmo e a heurística se movem conjuntamente. É possível dançar só – que pode chamar-se solo ou solidão. Dança-se a dois, que é um modo profundo na arte do encontro. No trio, uma fisiologia da composição. A partir de quatro dançantes, quadrilha, ou não – tudo é imensidão... Dançamos para a felicidade e para o ritual, para o encantamento e para nada. Escrever é corporal. A geopoesia é tudo aquilo que não existe e que espera ser palavrado. No cerne da literatura de campo está o gesto etnoflânerie: deslocar-se para sentir no corpo, ouvir as pessoas, anotar e voltar para contar, escrever, comunicar... Nesses nadas da geopoesia, que é um quase todo de gestos, formas, passos, cadências, matemáticas e estéticas, pensando numa geopoesia Kalunga (letras e versos) reside a primazia do ato de criar.

Isto posto, trataremos de um pensar a poesia e a dança na Comunidade Quilombola Kalunga, denominada suça (sussa; súcia). Penso na sua realização histórica numa localidade que aproxima o que hoje são denominados (e demarcados) como estados da Bahia, Minas Gerais, Tocantins e Goiás. Os dois primeiros, mais próximos do litoral trazem as marcas de séculos de exploração do trabalho escravo. Os posteriores, que também tiveram suas senzalas tornaram-se, por sua topografia, espaços de liberdade. Uma imensa migração e consolidação de quilombos se deu nessa geolocalidade que hoje apresenta a divisa entre os estados. *Historicamente* o termo utilizado para tal foi a palavra fuga (mais particularmente, escravo fugido), mas entendemos que o ato de deixar o trabalho proposto pelo colonizador era realmente uma ação libertária. Aqueles que se “aquilombaram” tiveram “muita coragem” (no sentido riobaldiano do termo).

Importa também dizer que numa corrente renovação do pensamento colonial, conjugando o problema do hífen luso-brasileiro e uma nova forma de contar a história do Brasil e que vimos

---

<sup>1</sup> Universidade de Brasília

assumindo como uma plataforma de observação que busca uma invenção: o patrnímico *braso*. O hífen volta, mas o que se localiza antes e depois dele altera essa percepção. É um convite à que os *brasis liminares* recontem esse processo cultural – que continua em formação. Temos, então, a ideia de uma *brasofonia* que pode expandir-se em braso-africanidades, braso-indigenidade (nativos, na verdade, que, ainda, tem essa nomenclatura errônea do colonizador, mas necessária para o performativo político e comunicativo).

Essa fluxo migratório, pela palavra, numa espécie de enfronteamento dos indivíduos – no que diz respeito à habitação e cultivo do solo, conjugado com o próprio cultivo enquanto indivíduo livre se deu num longo fluxo. A mudança da concentração da saída de divisas (e ouro) para o Sudeste acentuou esse fluxo migratório e, ao longo de muitas décadas, foi formando o que também ficou conhecido como Quilombos. Um núcleo de ex-escravos trazidos de África que, sem a opção de poder voltar para o *continente natal*, construiu uma vida nova: afro-brasileira. Se no cultivo da terra muito foi trazido de suas memórias ancestrais que, por sua vez, fundiu-se com as técnicas coloniais, no cultivo dos indivíduos essa marca do corpo-negro, naquilo que ele tem de ancestralidade, vocalidade e corporalidade foram cada vez mais se acentuando. Há uma latência aguçada com a *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi – mas ressalte-se que o livro conta a hitória de *brasis liminarmente* litorâneos (nordestinos e sudestinos).

O melhor jeito de chegar numa comunidade tradicional é num dia de festa. A comunhão e a abertura para o outro são amplas e plenas. O festejo é mesmo é sempre uma situação de encontro. Encontro dos parentes, dos amigos, dos iguais que, às vezes, passam meses atarefados na sobrevivência cotidiana. Na festa, o etnoflâneur, pode imiscuir-se de tal forma que sua presença, embora estrangeira e esperada, torna-se parte dos rituais e do alegre corpo da multidão. A festa organiza estruturas sociais, atualiza discussões políticas, permite as trocas materiais e simbólicas. Tudo em uma grande travessia.

Chegar caminhando em uma localidade, plena de territorialidades, permite ao etnoflâneur entrar em contato com um tempo e percepções diferentes daquela facultada por meios de transporte. Caminhando, a percepção do espaço, da fauna e flora, das pessoas no caminho vai oferecendo um conjunto inumerável de sensações e percepções. Todo percurso para essa chegada torna-se uma romaria. Cabe ao etnoflâneur: ouvir, perguntar, anotar

O deslocamento das fronteiras e a mobilidade das localidades alterando-lhes os nomes, as topografias e até mesmo a consciência identitárias dos grupos faculta um inumerável conjunto de sentimentos de enfronteamento nos indivíduos. É necessário estabelecer uma espécie de

empoderamento social (territorialidades) perante as mudanças na terra. Uma nova capital, um novo estado, uma nova região transformam a relação de quem está na terra com o nome que a define. Os antepassados preservam essa memória do lugar e os nascentes já vão assimilando transformações. No Brasil, essas mudanças exigem e exigiram dos povos tradicionais, principalmente etnias indígenas e quilombolas uma forma de sobrevivência e capacidade de negociação para manter os grupos vivos. Na *reexistência* reside o enfrontamento.

Nesse sentido, há muitos brasis constituídos e que se foram constituindo ao longo da história. A *migração* das capitais: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília. A transformação das capitânicas hereditárias em estados. A presença da capital portuguesa no século XIX. A fundação de estados na parte de dentro do país – longe do mar. A assunção da condição barroca de cidades e localidade diante dos anseios modernizadores do século XX. O fluxo migratório para-longe do mar com a criação do Distrito Federal. E um caso específico, tão caro ao nosso percurso textual – a divisão do estado de Goiás “ao meio” e a criação do estado do Tocantins. Essa separação dividiu uma grande concentração de herdeiros de quilombolas que não se definiam exatamente como Kalunga – esse nome, dentre tantas questões que não serão tratadas aqui tem uma carga trazida pela presença da Antropóloga Mari Baiocchi.

Todas as implicações jurídicas e sociais dessa divisão-criação de um estado novo repercutiram profundamente na comunidade. Aqueles que ficaram do lado de Goiás cada vez mais foram assumindo uma identidade autônoma, com a adoção do próprio nome Kalunga, usado para fins de legalização das terras e solicitação de direitos e a negação (nem sempre consciente) dos agrupamentos localizados no Tocantins como quilombolas Kalunga.

A Comunidade conta com aproximadamente de oito a dez mil remanescentes e situa-se, oficial e juridicamente na região nordeste de Goiás. Como colocamos proveniente de quilombos formados no ciclo do ouro (século XVIII), e hoje reconhecidos legalmente, localizam-se geograficamente entre os Municípios de Terezina de Goiás, Cavalcante e Monte Alegre. Uma superfície de 237.000 ha. compõe o “Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga”, que abriga cinco núcleos principais: Vão de Almas; Vão do Muleque; Kalunga; Contenda e Ribeirão dos Bois. Esses cinco “municípios” (nome dado por eles) abrigam quase uma centena de “ajuntamentos” pelos vãos (*vaus*), montes e veredas do cerrado. Uma outra parte desse grupo, também como já colocamos situa-se no Tocantins, integra várias localidades.

Os trabalhos de campo voltados para a geopoesia, que venho realizando com Elizeth da Costa Alves, Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Goiás,

(de quem sou co-orientador), cada vez mais vão produzindo alterações nesses vinte anos de pesquisa e andanças etnoflaneristas.

Entre as práticas culturais, além do cultivo constante da terra, destacam-se muitas Festas. A do Vão de Almas e a do Vão do *Muleque* são as que mais me atraem. Elas integram, agregam grandes deslocamentos entre famílias. Como se uma grande pausa, quando a seca atinge a região e ainda se colhe os grãos. O cerrado está no auge da ausência de chuva. Nas romarias e longas caminhadas as árvores retorcidas do cerrado se deixam iluminar pelas flores de ipês (roxos, rosas, amarelos) e sucupiras (*sicupiras*).

A primeira comemoração, em agosto, é dedicada ao Império do Divino Espírito Santo e à Nossa Senhora d'Abadia; a segunda, em setembro, ao Império: São Gonçalo do Amarante, N. Sra. do Livramento e a São Sebastião. Essas atividades festivas religiosas são circulares, demarcam a passagem do tempo, o cultivo da terra, e caracterizam-se pela oportunidade de congregarem no mesmo ambiente pessoas de toda a comunidade. Conjugando fé, alegria, política e reencontros entre familiares e amigos, durante vários dias, enquanto comungam os preceitos festivos e católicos discutem o futuro e avivam um novo ciclo.

A esquemática da festa no Brasil apresenta aquela de séculos na Ibéria. Com a instalação do Império – casa que relembra o palácio de onde a Rainha Santa Isabel saiu em procissão levando sua real coroa, encimada por uma pombinha, a fim de oferecê-la ao Divino (BRANDÃO, 1973) transfunde-se, também, a conversão ao catolicismo – da genealogia escreavizada, mas, também, a possibilidade da coroação carnalizada de negros. Como toda festa popular, elas são longas e “marcadas por uma contínua e deliciosa comilança” (BRANDÃO, 2004, p. 26-27). Proclamando a abundância e a perspectiva de um tempo melhor essas variáveis do catolicismo carnalizado (BAKHTIN, 2002, p. 50), durante vários dias evoca uma incessante corrente de novenas, ladainhas, bebidas e fogueiras. Invocando o poder dos mais velhos (e daqueles que já faleceram), legitimam famílias, abrem espaço para os mais novos e trocam experiências profundas. No cerimonial, reproduz-se simbolicamente a sacralização do Imperador, que se processa num ritual legitimador de clãs e da linhagem Kalunga. As questões ligadas ao passado africano atualizam-se e transparecem de forma sincrética nos gestos, nas falas, nos hábitos. Durante dias, as enxadas e rastelos e suas batidas no chão seco do sertão goiano cedem lugar aos tambores e cordas que contam as histórias de luta desse povo, marcado pela ânsia de liberdade, saudade da terra natal (África) e a constante sensação de incerteza diante do futuro. A Braso-africanidade reveste-se de uma goianidade (Goiás-Tocantins) afirmada por eles mesmo nas variantes linguísticas, no jeito de lidar com a terra, nas variantes desse catolicismo



carnavalizado que demigra nessas zonas de enfronteamento. São quilombolas e goianos (ou ex-goianos, no caso do Tocantins), são afro-brasileiros e braso-africanos. Desde a divisão de Goiás e a criação do estado do Tocantins (1988), o espaço e a localização foi muito alterada. Nos últimos anos temos ampliado nossa *etnoflânerie* pelo Estado que pertence ao norte e isso tem facultado novos entendimentos da Comunidade Kalunga – a qual frequento há exatos 20 anos.

Nesse sentido é possível mapear, no novo Estado, grupos quilombolas com uma cultura muito semelhante. Por exemplo, os negros da Comunidade de Mimoso (Município de Arraias – TO), não são Kalunga, mas praticam as mesmas danças, os mesmos cantos e professam a mesma fé. Trazem consigo as tradições musicais africanas nos sapateados e nas rodas, como a Sussa, a Jiquitaia, a Currallera e até variantes da Catira. Ressalte-se que a variação linguística para o termo Suça (Suça, Súcia, vem se cristalizando na oralidade e a grafia entre os pesquisadores. Admite-se que tenham advindo do termo português Súcia, regressão da palavra *suciedade* (de caráter burlesco e preconceituoso). Como regionalismo pode ser compreendido como pagode, reunião familiar, festa familiar, mas guarda a definição do europeu colonizador com o intento de diminuir as “festas de preto”. É uma palavra que a casa-grande, dentre tantas, criou para desqualificar as práticas culturais da sensala. Vemos na suça marcar de danças típicas brasileiras, com influências das tropelias do Pará e Maranhão com latentes heranças africanas. Presentam como características comuns o pisado, o pandeiro, as palmas, o movimento giratório, os pratos esmaltados para a precursão e o confronto de corpos se dando a partir dos movimentos *impostos* pela velocidade musical dos níveis.

Em linhas gerais, a Jiquitaia é uma dança que imita a presença de formigas no corpo. Fazendo menção ao constante ataque desses insetos nas antigas senzalas. É uma espécie de paródia popular de acontecimentos cotidianos, a própria dor da condição escravista transformada em dança. A currallera, recebeu esse nome por ser dançada, intui-se, normalmente próxima aos currais. Pela presença somente de homens essa marca da cavalgada e da tropelia reforça-se inda mais. Dança sapateada, acompanhada por violas e/ou violão e por pandeiros feitos pelos próprios músicos. Vemos pontos de contato com a catira (muito popular no estado de Goiás), que é também uma dança pisada, mas sua música é executada, basicamente pela palmas dos dançantes e/ou acompanhamento de viola. Em uma espécie de jogo de ecos os pés imitam os mesmos sons executados pelas mãos.

No “cantorio” (disputa que lembra o repente nordestino) é comum uma dupla que reveza o momento de cantar. Na presença de violas, organiza-se assim o andamento: os violeiros cantam e batem os pés, mas não batem palmas; os dançantes não cantam e batem pés e palmas. Vale ressaltar que nessa região, as tradições do candomblé permaneceram, ao passo que nos Kalunga, ela se

transformou em danças e folguedos performáticos. Na Súça, as marcas do camdomblé são evidentes: as mulheres dançam girando, com vestidos coloridos, ora aproximando os corpos, ora afastando. Muitas vezes bebem enquanto dançam, carregam uma garrafa (de cortezano, água ou variáveis) que passa de mão em mão enquanto o ritmo é marcado pelos cantadores, pelos instrumentos e pelos giros e movimentos que aproximam os corpos. As letras, normalmente têm duplo sentido (mencionando o baixo-corporal) e as mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe. A energia e alegria são tão intensas e duradouras que tem-se a impressão de que a dança perdurará até o amanhecer.

A Suça normalmente é tocada pelos foliões. Aparentemente é o único gênero musical que permite a presença da mulher como instrumentista – elas tocam a bruaca/buraca – espécie de mala rústica de couro e/ou couro e madeira para guardar artefatos durante os deslocamentos em burros). O cantório têm variações. Tantos os homens, quanto as mulheres podem cantar. Ela pode ser dançada entre casais, duplas femininas, ou giros individuais, com os corpos se aproximando e se afastando, e até mesmo dando “umbigadas”. Em outros momentos, somente os homens cantam e somente as mulheres dançam. Nesse caso, os volteios são mais constantes, lembrando danças afro-brasileiras. Em apresentações públicas em Festivais e Pontos de Cultura, os Kalunga dividem homens e mulheres. Enquanto os primeiros cantam e dançam, numa espécie de pisado em que os corpos vão se cruzando; elas dançam a Suça em um outro ambiente (ao lado, no mesmo palco; ou abaixo, na área diante do palco).

Quanto ao termo Kalunga, palavra de origem africana, refere-se a um determinado local à margem do Rio Paranã. Os moradores da Região indicam uma planta do mesmo nome, muito parecida com a lobeira do cerrado, como denominadora do local. Existe uma outra variante que diz que a palavra teria advindo da África (língua Bantu) e estaria ligada à divindade que se refere ao mar. Há também uma relação com a ideia de morte. Nesse sentido, percebe-se uma relação semântica com a impressão que os antepassados queriam dar ao Senhores das Minas ao desaparecerem nas serras e vãos. O termo Calungueiro passou a ser utilizado, mais ou menos, desde 1962 para designar os moradores da região do Calunga (também grafado com c).

Além da fé, essas reuniões para a reza, são motivo para uma aproximação e servem de mote para o reencontro festivo tão presente no catolicismo carnalizado. Uma vez que os vãos são distantes, e que há muitas famílias, ou grupos de famílias, espalhados por todo o Território Kalunga (e Tocantins), esses festejos (na época da seca) são vividas como um elos simbólico que reafirmam a identidade e marcas de enfrontamento quilombola.

Parafraseando Brandão (2004) sobre os festejos populares do Estado de Goiás, diríamos que nessa comunidade, o mesmo devaneio de amor ocorre nessa “festa sem fim”. Na alegoria das danças, nas efusões dos cantos e nos versos alegres todos se unem em uma infindável beleza e uma ânsia de “eterno retorno”. As vozes dos que de tão longe vem vindo ecoam em cada prosa, em cada canto, em cada descida ao rio das Almas.

Nesse sentido histórico de continuidade da tradição, nossa contribuição limita-se a uma das formas vivas da Festa no Brasil. Nossa pesquisa, que já se concentrou em tantas buscas, tais como, variações linguísticas, a dança, a música, a poesia oral, a disputa, os festejos, as romarias. E expande-se agora pelo Tocantins até mesmo numa busca por documentos (do século XVIII; XIX, XX) que contem essa história de prisões e alforrias, de exploração e de *resistência*.

Importa ressaltar que nessas festas, principalmente a questão da abertura ou não para o contato com “os povos da rua” era um dos principais assuntos em 1999. Os mais novos desejavam essa possibilidade, os mais velhos, sentiam-se ameaçados e relutavam muito. Hoje, constatamos que essa abertura aconteceu: isso inclui migrações, energia elétrica, construção de casas, utilização de computadores e celulares, fluxo turístico e até mesmo a preocupante presença de empresas mineradoras. Pensando que essa pesquisa se deu entre os anos de UFG e UnB há marcas dessa goianidade e de um pensamento da “Zona de influência” de Brasília.

A base esquemática do festejo no Brasil e dos Kalunga é a mesma ocorrida há séculos em Portugal. A promessa de “prestar o auxílio” vai desde a instalação do Império, da Folia, do pedimento de casa em casa, até as novenas que antecedem o grande encontro, as virtualhas e a participação coletiva em todas as atividades precedentes, durante e posteriores.

A festa que mais participamos é a romaria do Vão de almas, cortado pelo rio das Almas. Próximo ao Rio Paranã, entre “fraldas” de morros e *vauas* ocupados pelos descendentes afro-goianos das antigas minas. Para se chegar até esse local é/era preciso subir serras (seis a sete horas de caminhada, ou no lombo de burros). Hoje há estradas e carros com tração chegam facilmente. Também há a alternativa do barco, mas o período de seca limita certas partes do percurso. O território é entrecortado por muitos rios, o solo cascalhado, o sol e a poeira intensos – traços típicos da seca no Cerrado que dificultam a chegada ao local. Mesmo assim, a Romaria realizada em Agosto e recebe a visita de centenas de pessoas. Segundo eles, essa festa era a que mais concentrava membros da comunidade. O espaço sagrado e a devoção à Santa padroeira do local, Nossa Senhora d'Abadia, os levam ao esforço do deslocamento. Algumas famílias levam quase dois dias para chegar, principalmente aquelas advindas da comunidade ligada ao Município de Monte Alegre e de Mimosa,

ambas na divisa dos Estados.

O Vão de Almas nasceu de um processo migratório interno. Moradores do Vão do Kalunga, de Saco Grande (18 km do local da festa) e do *Muleque* (Cavalcante), se transferiram para essa porção de terra próxima ao “Rio de Almas”. Essa migração gerou diferenças, pois aqueles que ficaram ligados aos seus Vãos originários, têm mais prestígio que aqueles que se deslocaram. Porém, eles afirmam: “nóis é tudo parente”; os sobrenomes que predominam são: Silva, Pereira, Dias, Faria, Fernandes de Castro, da Cunha, Ribeiro de Souza e uma grande incidência do sobrenome Santos (tradicionalmente sobrenome utilizado por negros no Brasil).

A festa demarca (memoriza e presenta) o encerramento de ciclos de colheitas, iniciado em junho, quando acontecem reuniões mais resguardadas, com a presença apenas de membros da comunidade. De forma consciente, os festejos de agosto e setembro promovem, tradicionalmente, o encontro com “os povo de fora”: religiosos, políticos, comerciantes etc. das cidades vizinhas e até de outros Quilombos (hoje pertencentes ao Estado do Tocantins). E, desde a década de 70, a presença de fotógrafos, redes de TV, antropólogos, etnólogos, etnoflâneurs, romeiros, festeiros, foliões compõem esse carnaval da fé.

É o instante de afirmação da identidade Kalungueira. O Império propicia a prática coletiva da religiosidade, ao mesmo tempo em que estabelece a convivência social necessária à reprodução cultural e permanência do grupo. O espaço sagrado e simbólico constitui-se de um terreiro, que abriga a Cerimônia maior e vários rituais: novenas, levantamento do mastro, a fogueira, a execução da Sussa, as rezas dentro da capela, a Missa rezada (por Padre da cidade) à porta da Capela (por não comportar as pessoas), as cantorias, os *Verso*. A Festa recebe o nome de Romaria do Divino, Império do Divino, ou Festejo do Vão de Almas. Essa grande reunião é realizada entre os dias 05 e 15 de agosto. Até o dia 12, ela concentra-se no Divino, nos terços rezados nas casas, na construção efetiva do rancho e na chegada contínua de pessoas. De 12 a 15, praticamente com a aglomeração no terreiro, louvam a Nossa Senhora d'Abadia, coroam o Imperador, fazem os rituais do Império e concentram-se em torno da Capela. Nesses últimos dias, os rituais intensificam-se, a alegria é redobrada, as famílias estão completas e as atividades duram até o dia clarear. A força ancestral, a devoção e a alegria mantêm o estado de satisfação constante. A afro-descendência aflora na comunhão e o contentamento, júbilo e a liberdade estimulam os fiéis e os brincantes a enfrentarem a noite cantando, dançando, comendo e bebendo.

O cenário e o contexto da performances culturais do Festejo do Divino enformam esse percurso textual. Como colocamos há na comunidade, cerimônias presididas pelos rezeiros,

considerado mais importante que o padre que vem da cidade. Sua autoridade é reforçada pelo papel desempenhado nas festas, durante o ano e, principalmente pela prática da benzeção.

Um dos momentos mais belos e emocionantes são aqueles que antecedem a colocação do mastro. A fogueira alimentada, a reza terminada, os foguetes contínuos. Com velas acesas nas mãos, todos cantam e circulam três vezes ao redor do lugarejo, tendo a capela como marco. A procissão, chama atenção pelo terço, o latim macarrônico, benditos e outros cânticos oferecem graças e evocam os pecados. Depois disso o levantamento do mastro, por mais de quinze homens, finaliza a parte litúrgica e anuncia a renovação da alegria. Alguns cavam com as próprias mãos, até a aparição de uma enxada. O transe e a catarse são constantes. Jovens e adultos sobem no mastro tentando alcançar a Bandeira, as mulheres gritam eufóricas e os chamam de volta e todos cantam. As mulheres ensaiam uma roda de Suça, os foliões tocam animadamente suas caixas e pandeiros. Dois foliões, dentre os mais engajados, Seu Prego e Seu Salustiano (como se denominavam), com a “guela” molhada de cachaça e vinho doce ensaiam uma possível “disputa”.

Peter Burke (1989, p. 136-137), ao tratar de herança cultural e criatividade, demonstra que a prática de “desafiar”, pelo poeta popular (“portador individual da tradição”), é remota e pertence aos mais diversificados povos. Ele salienta também a importante seleção coletiva daquilo que eles inventam: “se o indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório da tradição” (BURKE, 1989, p. 138). No capítulo “Formas tradicionais” mostra que a cultura popular na modernidade manteve tipos básicos de danças e maneiras de cantar específicas, com regras e preceitos bem definidos (em toda a Europa). Para a dança, define padrões: lentas ou rápidas, com saltos ou voltas, grupais, em duplas, casais ou individuais; e as temáticas, ligadas ao amor, à guerra etc. Para as canções populares ele aponta também “uma luxuriante variedade de formas locais, com sua métrica, rima e nome próprio (BURKE, 1989, p. 142) e uma recorrência de gêneros e combinações de função, humor e imaginação.

Desdobrando sua visada, podemos dizer que as quadras poéticas são satíricas, de despedida, de amor, moralistas, melancólicas, celebrativas, metalinguísticas, descritivas, narrativas etc. Em muitos casos existe uma tendência a conjugar, na mesma quadra, mais de uma visão. Como em toda disputada uma fala é mote para a outra. No caso específico do canto ao pé do mastro do Divino, a “disputa” congrega várias partes: uma satírica em que um desafia e desqualifica o outro; outra de louvor; outra de auto-elogios; trocas de elogios; e, por fim, a despedida (o desfecho) que transforma os temas e as variantes semânticas em motivos de alegria, amizade, fé e tradição – nessa coleta *etnoflanista* de 1999, ao menos, assim se constituiu.

Sob a música da folia e a roda imensa, em um dos momentos de mais êxtase religioso, o levante (sagrado e fálico) do mastro propicia que alguns homens se desafiem. Aos poucos, a dupla se define e começa o embate a partir de motes meta-linguísticos acerca do próprio desafio e dos desafiados. Como colocamos, lembram os repentistas de diversas regiões do Nordeste brasileiro, que trabalham num processo de improvisação entre dois cantadores e que, dentro do repente, “mangam” um do outro e mudam naturalmente de temas (quase) sempre partindo da fala do companheiro. Acompanhados, em princípio, por um ou mais foliões que cantam o “refrão” (a segunda linha) e dos músicos com suas caixas, pandeiros e triângulo, a disputa é acirradíssima e dá a impressão de que durará a noite toda. À medida que ela continua, os acompanhantes oscilam, desistem, voltam, aplaudem, gargalham. Esse coro de pessoas em volta, ora se diverte, ora zomba em conjunto. As mulheres, meio tensas, chamam os cantadores para desistir, como se eles estivessem prestes a brigar. Ocorre uma espécie de disputa coletiva em que as pessoas se posicionam do lado de um, ou de outro, no intuito de incentivá-los e, no caso das mulheres, para fazê-los pararem.

O processo de versificação dessa geopoesia kalunga baseia-se na rima e na prosódia. Como dissemos, os cantadores e os ouvintes Kalunga denominam a composição, a disputa toda, como *Verso* (os vers; veirs). Embora estejam dentro de um certo cânone e um padrão a ser seguido, o canto é inteiramente improvisado. Na transcrição, mostramos que há uma separação em quadras, pautadas em rimas finais, com variações que dependem exclusivamente dos tons de fala e de improvisação. Isso também sopesa na disputa: além dos temas e embates, uma gaguejada, ou um “verso quebrado” também são motes risíveis na próxima fala.

Os ouvintes também comentam, incitam e influenciam os poetas com suas risadas, trejeitos, posicionamentos e acompanhamentos. A disputa consiste na alternância seguida entre os dois cantadores, como se cada um desse um “golpe”, somente depois de receber o “golpe” do oponente. O clima é divertido e tenso ao mesmo tempo. As mulheres insistem muito para que eles “deixem essa prosa”! Elas aproximam-se de um dos dois participantes, chegam a dar puxões em seus braços e, uma vez frustradas, afastam-se: esposas, filhas e parentes próximas compõem mais um elemento dessa performance cultural.

Cada qual canta primeiramente um verso (na etimologia literária, uma linha), depois o repete e, em seguida desfecha a quadra e a ideia dela. Importa ressaltar que essa quadra é formada por quatro frases, seguidas sempre de mais uma, que funciona de forma onomatopéica e confirma o caráter cômico da disputa: “rá rá rá rái”. Então, é uma quadra com cinco versos! O canto é entoado de forma alongada (e funciona também como mais um tempo para o oponente pensar). A primeira parte define

o tom da cantoria e o “arremate” é utilizado em tom provocador, encomiástico, em louvor etc. Normalmente, essa segunda parte (as duas últimas frases), funcionam como motejo na “resposta” do desafiado. Cada frase é composta, basicamente por duas sétimas ou uma décima e uma sétima. Mas o tom do canto define muito mais a metrificação.

Fato interessante, é a inserção de fatos da própria festa, da vida deles, do pacto entre os desafiados e a considerável diferença de idade entres os “Cumpadi”. Seu Prego é o mais velho e o mais animado, Salu representa os jovens e uma nova geração de versificadores. Nesse embate de gerações, temos a apresentação (que chamamos de cronística) de um problema na comunidade: os mais conservadores, contra as benfeitorias que podem chegar, mas que acarretariam uma presença maior de pessoas no povoado; e os mais jovens, ávidos por mudanças, pela novidade do contato com as “pessoa da rua”. Destaque-se que esse temor dos mais velhos, agora que já se passaram vinte anos, se confirmou, por exemplo, com a presença de mineradoras e, por extensão, uma ampla destruição do cerrado com plantio da soja de forma desordenada e devastadora.

Mas voltemos à geopoésia nos/dos versos. Se temos uma fórmula que os estrutura é a improvisação. Ela possibilita uma multiplicidade de variantes, mas exige do “portador da tradição” um vocabulário amplo que ele seja um “iniciado” nessa arte. Enfim, as imagens da festa popular iluminam as composições e a realidade é transformada em poesia. Nesse elemento cultural, extremamente performático, características desse povo, da festa e do ideário da época do festejo irrompem. A história, pautada pela religiosidade, pela presença de “forasteiros” e a própria prática de cantar ao pé do mastro conjuga na mesma linguagem, história, símbolos e relatos. Vejamos alguns detalhes. Na abertura, Prego desafia Salu, meio confuso ainda e com muitos homens falando e cantando. Depois disso, alguns foliões emendam versos soltos e, passados uns dois minutos de pausas, falas soltas, caixas batendo e parando, Salu devolve o desafio e, enfim eles embalam (e todos se colocam a acompanhar e/ou torcer por um dos dois):

Prego: [2 versos confusos – vozes, batidas de caixa]  
 [...]  
 Nossa Senhora das Neves  
 O Salu é que conta o que é que tem  
 Rá rá rá ráii

Salu: Falô ni Prego que a guela dele parô  
 Falô ni Prego que a guela dele parô  
 Cê sabia que num dava conta ô Prego  
 Pra quê que você cumeçô  
 Rá rá rá ráii

Com o escárnio desde o princípio e o acirramento do confronto, a relação de respeito entre os foliões é mantida. Salu, por ser mais novo, faz a troça, mas não esquece a hierarquia. Na verdade, o embate oscila entre a piada, o elogio e o auto-elogio; a devoção e o cotidiano; o embate e a admiração mútua pelo canto naquele momento da festa. Há uma passagem em que Salu coloca Prego como seu “mestre fulião”, sugerindo que ele só está em condições de desafiá-lo porque aprendeu a arte com ele. Mas isso também lhe permite que ele o “ensine”:

Salu: Coisa boa qu'eu acho é a'legri'qui'stá  
Coisa boa qu'eu acho é a'legria qui'stá  
U véis qui'u sinhô mi'nsinô meu cumpadi  
Agora eu vô ti insiná

Prego: Coisa boa é capela de oração  
Ê coisa boa é capela de oração  
Eu num insiná meus véis meu fi  
I'eu num sô fulião

O movimento pendular caracteriza-se pela ofensa brejeira e o ponto encomiástico. A tradição e o orgulho de cantarem em conjunto, mesmo em disputa, é ressaltado, pois ambos sabem que das duas vezes sai o todo do canto. Os outros, em volta deles também ouvem atentos e admiram o embate, pois sabem que ele se realizará somente naquele momento do festejo e que só acontecerá novamente na próxima festa.

Há outros motivos correntes, como as descrições do ambiente, à condição deles na festa, os Santos, os rituais que fazem parte da tradição da festa (versos aleatórios): “A bandeira levantô foi visitá u Noé/; Imperadô do mundo todo mundo vai sê/; Responda no masto é capela de oração/; U masto levantô foi na porta da Igreja/; Que presença bunita meu cumpadi/Veja qui grande beleza; Tô cantando com muitia hora meu cumpadi/Num tem pinga pá mim bebê; Quand'ucê já canta minha voz já chega t'álgria; Pruequê nós canta direito meu cumpado/ Nós dois é fulião di guia”.

Outras imagens constantes, principalmente na fala de Seu Prego, são práticas cotidianas, tais como a tropelia com o gado, as andanças pelos vãos e a navegação em canoas transformarem-se em metáfora do próprio ato de cantar. Por outro lado, na fala de Salu, surgem termos técnicos do cantório e que apontam para o rebuscamento dessa geopoiesia. Outro tema recorrente é a insistência na desistência do adversário. O tom de disputa afirma o fluxo contínuo dos versos, pois se um deles desistisse ficaria “desmoralizado” diante da audição. A caçoada afirma a necessidade de continuar:

Prego: Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô  
Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô  
Mi insina logo ô cumpade



aonde qué seu batedô

Salu: Batedô tá feito qui a puêra aqui já desceu  
 Batedô já tá feito qui a puêra aqui já desceu  
 Procura seu parvorada meu cumpado  
 daonde qui já responde seu

Seu Prego provoca o outro a sair da contenda; pois se isso acontecesse, ele seria o vencedor. Há algo de afirmação masculina entoada com uma forte carga de riso: a perna quebrada seria o impedimento da partida e, nesse caso, o enunciado seguinte, em tom de pergunta, sugere que o outro vá embora para o seu batedor (na frente). A utilização do termo provoca uma infinidade de significados para a troça em condição de arena. Também tem uma conotação sertaneja em que o batedor da tropelia ilumina o caminho ou vai adiante escolher o melhor caminho. A zombaria está implícita porque o termo é utilizado para descrever a fuga do gado. Ou seja, sugere que o oponente estaria prestes a fugir correndo da disputa.

A resposta de Salu inverte o sentido. Nesse caso, batedor não é para onde se vai; mas exatamente o local em que estão, para onde, ele, o cantador já foi e ficará. A imagem da poeira assentada reforça sua permanência e um tempo maior de estadia no local. A palavra alvorada, causa impacto, pois, além de ser um termo festivo, afirma que é hora do outro ir embora, porque a “alvorada” o estaria chamando: personificada, ela “responde seu”. Salu, na verdade, funde batedor e alvorada, mandando, ironicamente, “Prego” ir embora “duas vezes” na mesma estrofe.

Na organização das quadras, note-se que os versos finais de Seu Prego, geralmente, quando transcritos, são mais curtos. Isso advém da sua prosódia, de uma tendência a alongamentos de vogais no centro de cada linha. No terceiro verso, há duplicações de vogais para provocar maior duração. Essa pronúncia mais demorada de um som ou de uma sílaba têm finalidades enfáticas quanto ao tom da quadra. O riso, a empáfia ou o respeito são compostos de forma estilística e deixam transparecer traços dialetais da variante caipira da Língua Portuguesa.

Enquanto eles continuam, os músicos desistem, os acompanhantes (que cantavam a segunda linha) desistem e somente quando as mulheres insistem de forma mais veemente a cantoria começa a declinar – nesse caso específico ela durou mais ou menos vinte minutos. No instante de declínio, eles começam uma espécie de “negociação” para que terminem a disputa sem que nenhum deles saia derrotado:

Prego: Ancê quem pede i'ô nunca mais pidi  
 Êi mais nem pede i'eu nunca mais pidi  
 Anda ligero meu cumpadi  
 Vamo imhora daqui

Salu: Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convide primero  
 Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convida primero  
 Num sei quem é u capitão meu cumpadi  
 O sinhoru quem pense tráí'dele

Logo depois os tocadores entram com suas caixas e as mulheres começam a dançar a sussa. O sagrado, ainda presente nos versos, dá lugar à alegria da dança e à ligação com a cultura afro. Mesclada de instrumentos sertanejos, como os pandeiros de couro, o triângulo e, em alguns momentos, a palma das mãos. A Sussa, junto com o Jongo, talvez seja uma das mais ricas heranças da cultura negra presente no folclore brasileiro e nas representações artísticas “afro-sertanejas”. As mulheres descalças, com suas saias rodadas continuam a festa. Uma ginga ondulante do corpo, os sorrisos constantes e a volta dos músicos rompe definitivamente com o sagrado. As letras, quase sempre com sentido dúbio falam de namoro, de traição, do baixo-corporal e trazem até lembranças da época das senzalas. Em hemiciclo os homens cantam e as mulheres giram indo e vindo, segundo um percurso sugerido pelo andamento de cada corpo.

Para ficar nessa “zona poética da etnoflânerie mineira” demigramos para Guimarães Rosa – um dos grandes etnoflâneurs brasileiros. Encontramos num trabalho de “publicação genética” de seus originais versos-imagens aproximadas da poesia-canção kalunga:

de agosto a setembro  
 é tempo de ema gemer  
 é tempo de quem amou  
 de quem amou padecer  
 Rosa, Boiada – 1952/2011

SUÇA KALUNGA  
 De agosto a setembro  
 tempo tempo de ema gemer  
 dei um caloco na ema  
 vou pegar a ema, ô ema  
 dimagina, bota pra dimaginar  
 (SILVA JUNIOR; Vão de Almas, 1999).

A mesma “ema” liga a cantiga ouvida por Guimarães Rosa em 1952 e anotada em um de seus caderninhos e a letra de uma suça – que coletei em 1999 e que continua reverberando com pequenas variantes ainda hoje nas comunidades quilombolas de Goiás e Tocantins. Esse encontro de vocalidades (letra, poesia) conjuga forças poéticas e culturais num conjunto de brasis liminares que se efetivam em manifestações artísticas no grande corpo coletivo.

Algumas peculiaridades da suça, do festejo, deve ser destacada. Mesmo que ela aconteça em festas do catolicismo carnalizado, e que seja cantada em momentos esporádicos, ou até mesmo na

beira do rio para chamar chuva, como dizem, é sintomático que ela seja cantada e tocada ao pé do mastro do Divino Espírito Santo. No momento de maior efusão religiosa, assim que se dá o levantamento (sacro e fálico) do mastro/pau (da bandeira), as rezas dão lugar à alegria do canto e da dança. O clima, antes contido pelas rezas, pela voz tugada do rezeiro e pelo coro feminino das ladainhas suplicantes, muda completamente.

De um instante a outro a contrição e a resignação dão lugar ao movimento dos corpos e a cantos populares que se pautam, nas letras, pelo duplo sentido, vão ampliando as consciências e as corporalidades dos brincantes a presença religiosa permanece mesmo nesses instantes.

De modo geral pode-se dizer que a suça caracteriza-se da seguinte forma: como gênero musical, seu batuque caracteriza-se pelo andamento sincopado, com compassos variados, tradicionalmente melódicos e polifônicos. A melodia estrutura-se no canto-repetição, em que a primeira voz (do sanfoneiro) é seguida pela segunda voz (de um cantador sem instrumento) e ambas guiadas pela sanfona. A caixa, por sua vez, mantém a força rítmica e rege a polifonia da percussão marcada pelo pandeiro e a buraca. Há marcas de polirritmia, pois o batuque organiza-se em um crescendo orquestral. Neste movimento, a caixa preside o batimento polirrítmico e outros participantes batem palmas em dois tempos. O sanfoneiro solista entoia seu canto harmonioso e cadenciado (contrário à melopeia) e os demais repetem em uníssono.

Em outro momento da música, os ditos repetidos, que abordam temas do cotidiano, de namoricos, de duplo sentido e religiosos, formam uma estrutura de canto-resposta. Esse movimento corresponde a um clímax orquestral em que os executantes efetuam politonalidades e todos os cantores cantam o refrão em uníssono. Enfim, o batuque se organiza nesse suporte polifônico em que as estrofes musicais alternam-se com os refrões em coro.

No conjunto de suças mapeadas neste trabalho, encontra-se uma possível progressão harmônica como base. Naquelas coletadas dentro da comunidade, durante os festejos, ou aquelas gravadas em estúdios, financiadas por pontos de cultura ou projetos musicais, há uma liberdade melódica, seja pela manutenção de batidas tradicionais, seja pela espontaneidade da performance que se mantém. O improvisado é marca do “portador individual da tradição” (BURKE, 1989) que conhece o padrão e é capaz de recriar em formas mais avançadas de improvisação, pautadas pelo público, pela presença do microfone, ou ainda, pela emoção de cantar ao pé do mastro.

No caso específico dos brincantes na Romaria do Divino, que acompanhei durante pesquisa de campo em agosto de 2008, pode-se inferir que Zezim e Valdeci/Valdomiro criam uma série de tensões menores até chegar a um clímax. No clímax, a ambiguidade da letra projeta-se no baixo-corporal, as

mulheres movimentam-se com violência, pisões e encontrões e, comumente, alguma dançante cai ao pé do mastro. Essa queda é assim traduzida por Valdeci, o caixeiro: “eu falei que hoje uma mulher ia cair no pau, eu falei!”

Ocasionalmente, os músicos variam o formato a partir da intensidade. Durante os festejos do Divino a presença desses dois portadores da tradição é que levava a performance ao máximo de tensão, provocando sentimentos e efusão. Nas tentativas musicais e nos giros sem a presença de algum deles a música não embalava, o cortejo não se desenvolvia com intensidade e a festa perdia sua força, dando a impressão de sempre faltava algo. Num desses giros, por exemplo, os fiéis-brincantes se aperceberam disso e passaram no barraco de Zezim para que, com sua sanfona, que só ele realmente sabe tocar, o giro se firmasse e mantivesse sua força – que, somente a fé, não pode manter. Por outro lado, a alegria depende do batuque. Seja para marcar o passo na “marcha”, seja para fazer com que o som vá mais longe, todos dependem do andamento preciso da caixa para manter a estabilidade rítmica. O batuque performático de Valdeci-Valdomiro não é só ritmo, mas ele é melodia também. Por isso o conjunto de variações sincopadas, a exploração não só do couro mas da parte de madeira, tocando com alturas e toques diferentes enformam a musicalidade e os movimentos das dançantes.

A partir da descrição de alguns tipos de suça pode-se chegar a algumas conclusões:

1) Meu boi baiano: suça mais cadenciada. A caixa bate como se fosse um cavalo a galope; o pandeiro reforça esse ritmo martelado. Do pandeiro, temos a batida que faz movimentar os tons e a batida forte e seca que tira dele um som de tambor. A viola se equipara com os outros instrumentos, como complemento harmônico.

2) Ema: suça mais acelerada. O batuque lembra algo entre o lundu e o samba. Ele acelera, mas não galopa. A força do pandeiro seco, o pano sobre a caixa e os traços do pandeiro enformam a batida. A viola é tocada ao ritmo da curraleira, mas ela não tem a mesma proporção sonora que os instrumentos de batida.

3) Batuque de Senzala: suça progressiva; o tambor galopa, lembrando a curraleira.

4) Jiquitaia: batuque permanente até o canto do refrão quando imita-se a formiga picando o corpo na senzala. Ocorre progressão, aumento do volume dos instrumentos e das vozes. A caixa e a buraca lembram batida de terreiro. Misturam-se os tambores do batuque de terreiro com elementos de curraleira. Quando se canta o refrão a diversão é anunciada e as dançantes também cantam: “Ô formiga que dói, é jiquitaia!” “Ô formiga que dói, é jiquitaia!”

5) A *Piriquita* da menina: Essa música é sempre uma das mais tocadas durante os festejos desse ano. Antes de sua execução ao pé do mastro da Bandeira, Valdeci-Valdomiro (em 1999) parou a

música e fez um enunciado:

“O pai da menina deu um periquita pra ela  
 A periquita voou  
 Agora eu vou contar *proceis*  
 Em que pau a periquita da menina sentou”

Um coro de gargalhadas antecede a retomada dos instrumentos. Nos seus gestos, ele aponta para o mastro como o pau da periquita. O mesmo em que ele anunciou que uma mulher cairia nele. Num primeiro momento a crônica cotidiana da fuga de um passarinho não teria nada demais e seria comumente o retrato de um acidente e uma anedota dentro da comunidade:

O periquito da menina é cheio de cor  
 O periquito da menina é cheio de cor  
 É marelim é azulzim  
 É marelim é azulzim

Essa seria a versão mais lenta e menos divertida da “toada” e da letra. A caixa, a sanfona e as vozes seguem em tons menores e seguem a mesma linearidade do começo ao fim. Sem aumentar, sem acelerar, sem elevar as vozes. Mero pretexto para se chegar à segunda parte em que a variação é dada no aproveitamento prosódico das palavras no final dos dois primeiros versos:

A priquita da menina é cheio de couro  
 A priquita da menina é cheio de couro  
 É marelim é azulzim  
 É marelim é azulzim

O baixo-corporal, que não será aprofundado neste texto, fornece a manifestação da alegria nesta suça. Os homens, ao cantarem o refrão, ditam um ritmo muito forte e muito acelerado, justamente pelo fato de ele ser marcado pela menção à parte sexual da mulher. O caixeiro, neste momento, realiza a *sua* performance e o sanfoneiro, principal cantor, também impõe sua voz e seu sorriso. Enquanto isso, num tom frenético e de bagunça as mulheres dançam numa forma de transe. Particularmente, as reações corporais também podem ser descritas da seguinte forma: num primeiro momento, segue uma monotonia, por vezes ressaltada até mesmo pela não percepção do duplo-sentido que se anuncia. A partir do momento que a caixa e a música aceleram e rompem progressivamente com a “toada” e os músicos enfatizam suas performances e maneiras de tocar é impossível que o corpo não se solidarize com este convite à alegria. Do cóx ao pescoço, do ouvido ao contato com os corpos próximo, nos sentidos da visão aguçados pela escuridão da noite e pela poeira que levanta tudo congrega para a movimentação e uma sensação quase indescritível de alegria e contágio corporal.

De modo geral a suça, enquanto canção, é construída com duas partes distintas: uma mais lenta, cheia de malemolência e narrativas do cotidiano e uma outra progressiva, de certa forma violenta que convida o folião e a “dançadeira” a acelerar os passos e a entrarem em transe. A metáfora de que “O tambor vai-arriba” varia nas suças e certamente agrega batidas das músicas africanas e afro-brasileiras tocadas nos terreiros e nas variações dos sons de negros em todo Brasil. Ainda não foi feito este mapeamento dos tambores de terreiro dentro da Comunidade Kalunga, mas a batida congrega um misto de tambor afro e o som do galope que é sertanejo (e que encontra sua expressão autoconsciente na curradeira). Os instrumentos, a caixa (tambor), o pandeiro, a viola e a sanfona também se fundem nas heranças portuguesas, com renovação sertaneja que, agregadas à batida afro ganham novas nuances. Em linhas gerais as suças tem variações sutis, articuladas no instante das performances e reinventadas pelos portadores da tradição que assumem algumas letras para si e acreditam numa espécie de autoria. Mais especificamente, em se tratando da dança, sem uma descrição detalhada neste momento, tem-se duas variações: 1) as mulheres mais velhas, que dançam com os pés mais próximos do chão, sem levantarem muito a saia e com gestos e trejeitos que suscitam muito mais um sensualismo; 2) as mulheres mais novas que pulam mais, fazem menção ao levantar das saias e das blusas e tiram mais os pés dos chão ao dobrarem os joelhos.

Nessa densa atmosfera suscitada pelo baixo corporal e pelo batuque efetua-se a renovação da festa e, nesse sentido, a própria identidade da comunidade se renova, uma vez que é alimentada pela suspensão do cotidiano e por um sentimento religioso de *communitas*, mas de uma comunhão alegre. Isso desencadeia o riso e o movimento de aproximação dos corpos e a identidade Kalunga traduz-se no próprio princípio corporal da geopoesia. Esse princípio, mediado pelo batuque, torna-se o centro de um tempo único – o tempo da performance. O tempo então é o espaço da dança – aberto, solto no espaço, pura geopoesia.

## REFERÊNCIAS

BAIOCCHI, Mari de Nasaré. *Kalunga: povo da terra*. Brasília: Ministério da Justiça/Sec. de Estado dos Direitos Humanos, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 2004.

- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: C&a da Letras, 1989.
- MEDEIROS, Ana Clara. *Os parceiros de Águas Lindas*. Goiânia: Editora R&F, 2018.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropolgia de Richard Schechner*. Trad. Augusto R. Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SILVA JR., Augusto. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB)*. V. 22, n. 35, 2013. p. 7-10. Disponível em: [http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf\\_2](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2)  
Acesso em: 30 novembro 2017.
- SILVA JUNIOR, Augusto. Performance de Negros no Cerrado: o batuque Kalunga no compasso da Sussa. *As artes populares no Planalto Central: performance e identidade*. 1ed. Brasília: Verbis, 2010, v. 1, p. 203-216.
- Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. In: Ana Clara Magalhães de Medeiros; Karine Rios de Oliveira Leite; Augusto Rodrigues da Silva Junior; Lemuel da Cruz Gandara. (Org.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. 1ed. Goiânia: R&F Editora, 2018, v. 1, p. 53-80.
- SILVA JR, A.R. MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>. Acesso em: 30 novembro 2017.
- TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas – ação simbólica na sociedade humana*. trad. Fabiano Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

## NEGÓCIOS BRUTAIS: A GANÂNCIA ECONÔMICA NA PROSA DE INGLÊS DE SOUSA<sup>1</sup>

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho<sup>2</sup>

Inglês de Sousa escreve o seu primeiro romance, *O cacaulista*, em 1875, em Recife, Pernambuco, quando é estudante da Faculdade de Direito, e publica-o em 1876, mesmo ano em que aparece *História de um pescador* (OLIVIERI, 2001; SALLES, 2007). No livro de estreia, *O cacaulista*, que será tomado aqui como ponto de partida da discussão, já surgem vários temas que se repetirão ao longo de todas as suas obras, como a paisagem amazônica, o trabalho, o comércio, a escravidão, a questão religiosa e o objeto de estudo das páginas de crítica literária que aqui se delineiam: o negócio agressivo e destruidor, produto da ganância econômica.

O título do romance, *O cacaulista*, já traz em si sentidos que giram em torno da agricultura, do trabalho, do negócio, da economia. Em síntese, *O cacaulista* apresenta a história de um conflito por terra, denominado de “questão do Uricurizal”, uma demanda que há entre os personagens Miguel Faria e tenente Ribeiro. Miguel Faria é “um filho de português, um branco legítimo” (SOUSA, 2004, p. 90) e é importante lembrar que o tempo do romance é a época do Brasil imperial. Duas marcas do tenente Ribeiro são importantes, porque recorrentes e significativas ao longo do romance: primeiro, por usar meias ao andar por sua fazenda, ele é acusado de ser preguiçoso e afetado; segundo, em relação a seu aspecto físico, ele é um mulato, o que não deixa de ser relevante no Brasil escravocrata do século XIX. Ribeiro possui uma afilhada (ou filha, a relação de parentesco entre os dois é ambígua); ela, Rita, desde criança, está ligada a Miguel por um namorico pueril, o que gera interesses sentimentais no rapaz, que pretende se casar com a moça. A aproximação entre Miguel e Rita, a donzela casadoira, torna um pouco mais complexa a rivalidade, já que deveria atenuá-la ou mesmo anulá-la, dada a possibilidade do casamento; no entanto Miguel prossegue com a sua disputa.

Existe a possibilidade de Miguel e Rita se casarem, mas ao mesmo tempo surge a concorrência entre os latifundiários; essa incoerência gera aproximações e afastamentos entre Miguel e Ribeiro.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e elaborado no contexto das atividades de Pós-Doutorado executadas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus de Tangará da Serra. Também está ligado ao Projeto de Pesquisa “Canto em português: literaturas lusófonas”, desenvolvido na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus de Rondonópolis, por sua vez vinculado ao Grupo de Pesquisa “As vicissitudes da civilização brasileira”, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)



Miguel, ainda assim, acredita vencer a questão judicial e conquistar a donzela: “Acreditava que o ganho da causa do Uricurizal viria acabar a derrota do tenente, e que ele chegaria a este esplêndido resultado: abater o orgulho do mulato, e assegurar-se do amor de Rita”, lance a que o narrador acrescenta: “Não deixava de ser contraditório o rapaz, mas vão lá explicar estas naturezas” (SOUSA, 2004, p. 161). O distanciamento entre Miguel e o tenente Ribeiro vai aumentando conforme a questão judicial se confirma e se conforma e tudo isso é agravado pela presença de outro personagem, o alferes Pedro Moreira Bentes, cogitado como futuro marido de Rita. As relações entre Miguel e Rita mantêm-se amistosas e, apesar do atrito gerado pela questão fundiária, chegam a alimentar as esperanças do jovem Miguel. Afinal o enamorado perde a partida. Em *O cacaulista*, Rita se casa com o alferes Moreira, o que contraria Miguel, mas a matéria folhetinesca não está encerrada e as relações sentimentais entre Miguel e Rita voltam à pauta em outra narrativa de Inglês de Sousa, *O coronel Sangrado*, de 1877.

O enredo do romance, portanto, gira em torno de questões econômicas: a terra, a riqueza, a possibilidade de casamento como união financeira entre famílias, o dinheiro, a profissão, o prestígio. Ribeiro e Miguel são cacaulistas, ou seja, proprietários de plantações de cacau. O cacau é um fruto de suma importância para a economia da Região Norte, desde os tempos coloniais (AZEVEDO, 1999; REIS, 1979; SOUZA JUNIOR, 2012).

A propósito do cacau, Arthur Cezar Ferreira Reis (1979, p. 97) aponta a existência de fazendas ativas na região amazônica, fato confirmado, no curso dos anos, por vários observadores, que cita:

Henrique Lister Maw, tenente da Marinha inglesa, descendo do Pacífico ao Atlântico pela via amazônica, em 1828, viu ao longo do Rio, no distrito de Óbidos e circunvizinhanças, cacauais imensos: “As plantaçoens de cacau espalhavão-se em grande distancia pelas margens do rio, mas não erão de huma largura consideravel. As arvores parecião plantadas em fileiras regulares, mas muito pertas humas das outras, sendo todas d’uma mesma altura, e a folhagem amarella”. Gaetano Osculati, Henri Bates, Alfred Russel Wallace não enxergaram espetáculos diferentes de Maw. As fazendas de cacau alinhavam-se, prósperas, ao longo das margens do curso do Amazonas. Como as fazendolas de gado<sup>3</sup>.

O mesmo Reis (1979, p. 100), em uma passagem na qual se refere a Inglês de Sousa como filho da terra de Óbidos, diz ser esta formada “por uma sociedade de cacaulistas”; para o historiador,

---

<sup>3</sup> No caso do livro de Reis (1979), a linguagem não foi atualizada (permanecendo o acento da palavra “inglesa”); também foi mantida a escrita da citação que Reis faz de Maw. Da mesma maneira, adiante, foi conservada a grafia da edição de Azevedo (1999) e das fontes citadas por Souza Junior (2012). Finalmente, em relação a Inglês de Sousa, as citações são fiéis aos registros de todos os seus livros, de acordo com as edições.

a literatura de Inglês de Sousa evoca a “paisagem social” e ajuda a compreender “nossas características humanas” e “nossos desajustamentos sociais”.

Em sua viagem pela Amazônia em 1859, também Robert Avé-Lallemant (1980, p. 84), registra suas observações das plantações de cacau:

Apresenta-se muito melhor a margem direita do rio, junto da qual passamos, com longa sequência de plantações de cacau, o chamado Cacau Imperial, provavelmente uma antiga propriedade da Coroa, agora cultivada por tapuias, cujas malocas ficam meio escondidas nele, a intervalos bastante regulares.

Em relação ao Cacau Imperial, Reis (1979, p. 97) informa: “Logo aos começos do século XIX”, na administração de D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, “a lavoura do cacau tomou um incremento especial”; no Baixo Amazonas, além de outras experiências agrícolas com a árvore, havia o grande “cacau que os jesuítas tinham possuído na zona de Alenquer e passara, depois, à administração do Estado e, sob o império, seria chamado ‘Cacau Imperial’”. Esta conspícua e célebre vegetação é referida em *O cacaulista*, quando a personagem Maria Mucuíim, respondendo a uma jovem que pergunta sua idade, diz: “Nem eu mesmo sei... mas quando o Cacau Imperial passou para o réis, eu já era moça, e tinha um filho que depois morreu de ar de vento. Nós morávamos no cacau mesmo... minha mãe era a moça do capataz...” (SOUSA, 2004, p. 141).

Ao discutir “o comércio das drogas do sertão”, a “mais importante atividade econômica da Amazônia colonial”, José Alves de Souza Junior (2012, p. 219-220), informa que “Além de serem trazidos do sertão, esses gêneros, principalmente o cacau, também eram produzidos nas lavouras e roças dos moradores leigos e eclesiásticos”. Tal era a relevância do cacau no período colonial, que chegou a ser usado como moeda de troca: “A ausência de moeda metálica na Amazônia até o final da década de 1740 tornava os gêneros do sertão, principalmente o cacau, mais valiosos ainda, pois estes funcionavam como dinheiro” (SOUZA JUNIOR, 2012, p. 217), o que João Lúcio d’Azevedo (1999, p. 194) confirma: “O algodão, em novellos e rolos de panno, foi a moeda mais em uso; depois delle, e para quantias maiores, o cacau e o cravo”.

O título – *O cacaulista* – indica, pois, a preocupação de Inglês de Sousa com o fator econômico. O cacau tanto é uma droga do sertão, ou seja, é colhido na floresta, como também é plantado, em maior ou menor escala, em atividades agrícolas regulares. Presente na floresta e de lá extraído desde a chegada dos europeus, no século XIX de Inglês de Sousa o fruto é bastante cultivado e continua participando da dinâmica econômica do Norte, seja em plantações extensivas, como as do personagem Ribeiro, seja em pequenas lavouras. Quando descreve a propriedade do personagem Capucho, Inglês de Sousa (2004, p. 49) dá a entender que é comum e quase geral entre os moradores

ter plantações de cacau, já que “O seu sítio era como todos os sítios daqueles lugares”, constituído de “cacau, pequeno terreiro com a sua laranjeira, a casa de vivenda, coberta de pindoba, e cujas paredes eram de barro negro batido, o tendal, o galinheiro, onde dormiam duas ou três galinhas, e um velho forno”.

O cacau aparece em todos os livros literários de Inglês de Sousa: então pode ser considerado um elemento que os inter-relaciona. Realmente. Em *O cacaulista*, a presença do cacau está estampada já no título. Em *História de um pescador*, no capítulo VII, que tem como título “No cacau”, consta o desembarque de personagens em um sítio: “Quando chegaram por fim ao cacau do Anselmo, saltaram em terra, e foram para a casa” (SOUSA, 2007, p. 147). Em *O coronel Sangrado* (capítulo III), interessados conversam sobre questões de mercado: “A pequena distância alguns homens graves falavam da baixa que tivera a borracha durante o último trimestre, queixavam-se das exigências dos seus correspondentes da capital, do pouco valor do cacau” (SOUSA, 2009, p. 19). Os “remotos sertões de Guaranatuba”, no Amazonas, exibem sua paisagem em *O missionário*, quando os personagens contemplam as plantações de um sítio à margem do furo da Sapucaia: “A um cacau de cerca de trezentos pés, que vinha descendo até o rio, unia-se um canavial, cuja cor verde-claro manchava o fundo escuro formado pelos cacauzeiros densos” (SOUSA, 2001, p. 190). Em *Contos amazônicos*, na narrativa “A feiticeira”, mais uma vez comparecem as esterculiáceas, tão frequentes na região: “todos os cacauais do Paranamiri comunicam entre si por uma vereda mal determinada” e “é fácil percorrer uma grande extensão do caminho, vindo de sítio em sítio até a costa fronteira à cidade” (SOUSA, 2012, p. 33). O cultivo do cacau é, pois, uma atividade econômica relevante na Amazônia.

Como escritor influenciado pelas orientações objetivas e científicas das correntes realistas do século XIX, Inglês de Sousa está interessado em desenvolver um estudo crítico da sociedade, o que o afasta de uma visão lírica da Amazônia e o faz apontar problemas psicológicos e éticos como ambição, astúcia, corrupção, hipocrisia, traição. Essas características humanas ligadas ao interesse e aos conflitos de interesse – o que as torna questões políticas e econômicas – são responsáveis, em grande medida, na perspectiva epistemológica que fundamenta a prosa de Inglês de Sousa, pela conformação espacial de uma Amazônia repleta de pobreza, disputa e degradação. A degradação social e os problemas de infraestrutura das localidades aparecem em todos os seus livros – e a base intelectual que fundamenta a sua mirada crítica pode ser verificada, pelo menos parcialmente, em suas crônicas (FERREIRA, 2011; 2015; SOUSA, 2015a; 2015b; 2015c).

A questão do Uricurizal, que envolve a rixa entre Ribeiro e Miguel, diz respeito às alegações de propriedade de um e de outro em relação a um terreno, chamado propriamente de Uricurizal. A

pendência se torna uma questão judicial e é neste âmbito que a causa é definida, em favor de Ribeiro. Decepcionado, Miguel embarca no vapor Ligeiro e abandona a sua terra.

A contenda judicial entre Miguel e Ribeiro aponta para uma força da narrativa de Inglês de Sousa, “o romance social, a fixação dos choques produzidos pelos grandes interesses que governam os homens” (PEREIRA, 1988, p. 161), pois além de expor a questão fundiária na Amazônia do século XIX, indica a ganância econômica que gera conflitos, a astúcia na aquisição de riqueza e propriedades, o que produz uma elite agrária, que se alça ao poder e causa danos sociais até os dias de hoje, no Brasil, como registra, por exemplo, *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta dispõe, lucidamente, que a cova é a parte do latifúndio que cabe ao pobre lavrador. Em *Creio na justiça e na esperança*, Pedro Casaldáliga (1978, p. 33) expõe os termos da violência contra índios, posseiros e trabalhadores rurais, que caracterizam o processo de expropriação e apropriação de terras no Brasil, até os dias de hoje: “Mato Grosso era e ainda é uma terra sem lei”, escreve, “Alguém o tinha classificado como o Estado-curral do Brasil. Não encontramos nenhuma estrutura administrativa, nenhuma organização trabalhista, nenhuma fiscalização”, continua, “O direito era do mais forte ou do mais bruto. O dinheiro e o ‘38’ se impunham”.

Quais são os elementos que compõem a contenda entre Miguel e Ribeiro? Por antigas ligações da família com o terreno, Miguel entende que é o proprietário; Ribeiro, no entanto, alega ser o dono da terra. Uma plantação da família de Miguel que crescia no local é queimada por ordem de Ribeiro. E a escaramuça está posta. Pontualmente, é o personagem Capucho, quando procurado por Miguel para ser uma das testemunhas do caso, que expõe a situação (capítulo IV). Cabe citar, textualmente, as palavras do velho; quando interrogado por Miguel se conhecia o Uricurizal, ele responde:

Ora se conheço... como a palma desta mão. Em 1823 ou 24, eu era ainda moço, tinha chegado da capital de fresco, quando o padre Raimundo, que Deus haja, mandou levantar uma palhoça ali... alguns meses depois começou a criar gadozinho miri-miri, que nunca aumentou porque o lugar é ruim. Quando ele morreu em 1840 seu avô tomou conta do lugar, depois seu pai continuou a entreter ali um restozinho de gado que desapareceu de uma vez com a cheia de 51. Ficou o terreno abandonado até que o Ribeiro entendeu de si para si que devia também levantar ali uma palhoça, que não durou dois meses por via de ter sido ele recrutado por um desaforo que fez ao defunto coronel José Gama (SOUSA, 2004, p. 51).

As informações básicas permanecem postas nesta passagem. No capítulo XXI, Ignácio Antunes, também testemunha no pleito, primeiro destaca seu conhecimento de causa: “Também sou morador velho do Paraná-miri, e ninguém me conta como foi a história do Uricurizal”; depois confirma as ações do padre no terreno: “Eu ainda era curumim, mas já me entendia, quando o padre

Raimundo, que Deus tenha na sua santa glória, fez a palhoça para os vaqueiros” (SOUSA, 2004, p. 166).

Martinho Mendes, a terceira testemunha, a quem, no caso, Miguel paga em dinheiro pelo juramento no litígio, não é alguém confiável, como desde logo alerta o velho Capucho, que se refere a ele como “vasilha muito ruim”; entretanto, continua o velho, ele pode ser acionado, “porque não há três meses que andava aperreado por uns roubos que lhe fazia o tenente” (SOUSA, 2004, p. 53). Martinho Mendes será astuto: negociará um pronunciamento adequado com Ribeiro e não deixará de receber o dinheiro de Miguel.

Enquanto tanta energia é gasta com o caso judicial, a mulata Benedita, caseira de Ribeiro, emite essas singelas palavras sobre a rivalidade entre os dois cacaulistas e sobre a terra disputada: “ora para que haviam de dar estes homens! Brigam por causa de um terreno que eu não queria de graça!” (SOUSA, 2004, p. 104).

Para a resolução da contenda, Miguel arrola testemunhas; e Ribeiro age sorrateiramente. A decisão judicial garante a propriedade a Ribeiro, mas as palavras do padre José, embora parciais, pois ele é tio de Miguel, indicam que Ribeiro manobrou na surdina e foi favorecido no processo (capítulo XXIII). Ribeiro é cumulativamente marcado, ao longo do romance, por referências negativas: “Aquilo sempre é alguma patifaria do Ribeiro” (SOUSA, 2004, p. 35); “Uma noite [...] o seu tenente vai com dois negros ao lugar do marco, arranca-o, e vem enterrá-lo três braças pelas nossas terras a dentro” (SOUSA, 2004, p. 36); “Não admira, aquele ladrão não dispensa coisa alguma. Todos os dias está a roubar cacau nos terrenos dos vizinhos” (SOUSA, 2004, p. 51).

Embora o narrador, em alguns momentos, relativize a má fama de Ribeiro, também aponta – predominantemente – a sagacidade do tenente, suas operações espúrias, seus lances ocultos, sua ousadia explícita, seus roubos cumulativos. E seja considerado o peso da afirmação do narrador, como unidade literária constitutiva da linguagem que conta a história. Um momento de ponderação sobre os comentários negativos que correm contra o tenente pode ser lido no capítulo IX: “Chamavam-no os seus desafetos – preguiçoso”, consta, “mas o fato de andar de meias pelo cacau não nos parece suficiente para provar a justiça desta imputação, tanto mais quanto o tenente soubera criar posição e fortuna” (SOUSA, 2004, p. 91). “Preguiçoso”, portanto, ele pode não ser; todavia a ambição do tenente, suas trapaças, sua perseverança nos cálculos interesseiros e no acúmulo de bens são os seus sinetes definitivos: “O tenente continuava a usar meias, e a lograr os que lhe caíam nas unhas, sem lhe importar o que corria a seu respeito; os seus haveres cresciam sempre”; e as conjeturas de sucesso

se lançam para o futuro promissor: “já o tenente-coronel lhe havia falado numa próxima patente de capitão” (SOUSA, 2004, p. 93).

Desde os tempos coloniais, a presença de militares entre as autoridades políticas do Brasil é uma constante, que tem como consequência suas manobras em benefício próprio (ou de protegidos), de maneira que sua atuação pública se confunde com seus negócios privados e facilita seu enriquecimento. A “elite proprietária”, nas palavras de Souza Junior (2012, p. 334), “tinha sua facção mais poderosa nos administradores militares, em sua maioria de origem portuguesa, que eram também negociantes de grosso trato, com interesses estabelecidos em Belém e Lisboa”, reconhecidos “proprietários de consideráveis fazendas”. Na Amazônia, no Brasil, ser militar e atuar na política comumente implicava também ascensão social. Convém lembrar que são militares as conquistas e os estabelecimentos das colônias portuguesas e, na Amazônia especificamente, todas as povoações do Império lusitano são inicialmente fortificações militares, por uma questão de “defesa”, contra os indígenas e contra as pretensões de estrangeiros (AMARAL, 2004; AZEVEDO, 1999; TAVARES, 2008). A conquista do Novo Mundo depende de armas e é com o uso da força armada que as novas terras passam pelo processo de ocidentalização. Nos livros de Inglês de Sousa, acumulam-se as autoridades militares. Antes de atingir seu *status* militar e social, o tenente Ribeiro chegou a ser recrutado – e o recrutamento recaía sobre as camadas baixas da sociedade, o que Inglês de Sousa toma como tema em “O voluntário”, dos *Contos amazônicos*. Ribeiro conseguiu superar esse momento de desgraça em sua vida e se alçar a altas posições. Em um diálogo com Miguel, Capucho afirma para o fazendeiro, referindo-se a Ribeiro: “Ah! meu caro, agora ele é um grande! Todos lhe tiram o chapéu! Já se foi o tempo em que ele podia ser recrutado... hoje todos têm-lhe medo” (SOUSA, 2004, p. 52).

Além da insígnia militar, outra particularidade do tenente Ribeiro, a cor da pele, é importante no romance. Entre as falas dos críticos que abordam a obra de Inglês de Sousa, há a observação de que “A distinção imposta por Miguel a Ribeiro”, no contexto social em que se dá o embate pela propriedade do Uricurizal, “pressupõe uma classificação que se pauta na exclusão da capacidade do seu desafeto de constituir uma boa riqueza através da atividade da inteligência, na medida em que ele é um *negro*” (LEITE, 2002, p. 105, grifo original). A afirmação deve ser discutida com cuidado, pois, se a opinião efetivamente existe em *O cacaulista*, é mais latente e ambígua que assumida. A ideia posta por Leite, de que, no contexto racista do Brasil escravocrata, a inteligência de alguém não era socialmente admitida quando se tratava de um “negro”, é muito clara em “O rebelde”, dos *Contos amazônicos*, tratando-se, ali, do personagem Paulo da Rocha: “Como se poderia admitir que falasse

um homem de cor aquela linguagem ousada e independente?” (SOUSA, 2012, p. 105); em *O cacaulista*, a questão é mais fluida, porque o poder do personagem impõe autoridade e respeito. Embora em inúmeras vezes a discriminação motivada pela cor da pele ganhe destaque em Inglês de Sousa, no romance *O cacaulista*, caso se imponha uma negação apriorística da posição do personagem na sociedade devido ao fato de Ribeiro ser um mulato, ela é mais complexa. Ribeiro, sendo um homem hábil, “sabia agradar a todos que o procuravam”, “era considerado no Paraná-miri e dispunha de uma influência, que poucos ou nenhum outro possuía”; claro, “apesar de não perdoar aos que o contrariavam” e de “ter sempre os olhos abertos sobre o que os vizinhos possuíam” (SOUSA, 2004, p. 120).

A questão étnica está presente em Inglês de Sousa, como comprova a fala de um personagem, o boticário Anselmo, de Óbidos, sobre o casamento do alferes Moreira (um branco) com Rita (filha – ou afilhada – de Ribeiro, um mulato, e, portanto, também ela mulata): “Não é soberbia, isso agora não é! Mas um moço branco deve saber prezar-se, e não comportar-se como qualquer negro!” (SOUSA, 2004, p. 174). A análise das referências aos escravos possibilita, talvez, a melhor maneira de verificar o problema étnico, inclusive tomando o tenente Ribeiro como exemplo, pois o tratamento, nada solidário, dado por ele, que é um mulato, às crianças escravas, varia de acordo com o seu estado de espírito e pode incluir a violência física: quando estava aborrecido – “O tenente não estava naquele dia de bom humor” –, o proprietário de escravos “elevava a pontapés e bofetadas os moleques que encontrava no caminho” (SOUSA, 2004, p. 103).

Em *O cacaulista*, então, a posição social do tenente Ribeiro não é somente posta sob suspeita devido à cor de sua pele, como acontece explicitamente em *O mulato* de Aluísio Azevedo. O comportamento do tenente Ribeiro é posto sob análise como o espancamento que Prudêncio, negro livre, impõe a seu escravo negro, no capítulo LXVIII de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Ou seja, sendo o tenente Ribeiro um mulato e tendo ele conquistado autoridade, poder e *status*, não se comporta com solidariedade em relação a negros e mulatos, pois isto, como questão política e humanística, sequer entra em suas cogitações; a única coisa que o move é o desejo de acumular bens e poder: “Desde o casamento de João Faria que o pretendente desprezado não cuidara senão em enriquecer” (SOUSA, 2004, p. 39).

Por ocasião da morte de seu marido, o português João Faria, pai de Miguel Faria, D. Ana esperava que o tenente Ribeiro – que tempos atrás tinha manifestado o desejo de casar-se com ela – mais uma vez lhe fizesse uma oferta de casamento, o que não ocorreu, ficando a mulher magoada devido ao desprezo por seus méritos femininos (se, porém, acontecesse o pedido, a viúva planejava

dispensar novamente o pretendente). Esse ressentimento de D. Ana e a rivalidade entre as famílias são apontados pelo narrador, eventualmente, como causa do litígio, mais que o valor do terreno: “mas o despeito subiu de ponto quando viu que Ribeiro parecia mais indiferente do que nunca aos seus atrativos” (SOUSA, 2004, p. 39). Diz o narrador em seguida: “Aí está porque D. Ana, a boa senhora, tão pacífica e sossegada de costume, prezando sobretudo o seu repouso, consentia agora na demanda contra o vizinho” (SOUSA, 2004, p. 39). Qual, então, a importância da disputa judicial? E do terreno em questão? A dissidência avança, de todo modo. A família de Miguel parece fazer pouco caso do terreno: “Não era que ligasse grande importância ao terreno disputado; já deve ter percebido o leitor que mãe e filho eram levados pelo desejo de humilhar o audacioso mulato” (SOUSA, 2004, p. 52). O padre Fernandes, tio de Miguel, chega a considerar equivalentes as ambições de Ribeiro e do sobrinho, pensando, assim, talvez, que determinar judicialmente quem é o proprietário, se um ou se outro, é algo igualmente injusto: “Tão bom é um como o outro, e o tenente é mais esperto”; “Eles provocam-se mutuamente, porque o Paraná-miri é pequeno para as suas ambições” (SOUSA, 2004, p. 106). A disputa, então, está além da importância do terreno. Mais que a posse de uma terra pouco valiosa, o que importa é a acumulação – e a expansão do poder.

Pouco importa que a mulata Benedita, caseira de Ribeiro, ache que o terreno não vale nada e afirme que não o aceitaria nem mesmo de graça. A questão da terra, no Brasil, é primordial. Tribos indígenas, que nos dias de hoje são confinadas a polígonos restritos, ocupavam a terra antes dos europeus, que chegaram e empreenderam os negócios mais audazes, imediatamente precisando de mão-de-obra. “Para satisfazer esta imperiosa e constante necessidade de braços ativos, recorria-se à mina inesgotável da gente indígena. Os colonos seguiam o uso de seus maiores”, escreve um historiador, “Apossando-se das terras, sujeitavam ao cativo os habitantes; e faziam-no sem hesitação nem escrúpulos como quem exerce direito indiscutível” (AZEVEDO, 1999, p. 127). Além disso,

A concentração da propriedade da terra nas mãos de membros da burocracia militar e civil, embora fosse comum a todas as capitânicas do Brasil, pois a determinação régia quanto à distribuição das terras lhes beneficiava, no Pará assumia maiores proporções devido à escassez de povoadores brancos (SOUZA JUNIOR, 2012, p. 150).

Se resquícios (ou determinações) dessa mentalidade “metropolitana”, elitista, superior chegam aos dias de hoje, que dizer do Pará do século XIX? O tenente Ribeiro é um mulato que se alça à condição privilegiada dos brancos proprietários. Seus empreendimentos não têm qualquer contribuição social, nem qualquer consideração por seus irmãos negros, índios ou miscigenados; o que importa é a satisfação da voracidade econômica. A “tese” do romance parece ser que o mulato,



sendo um mestiço, comporta-se com os pobres e mestiços como um maioral implacável, preocupado unicamente em aumentar sua riqueza e seu poder, pisando, inclusive, em seus semelhantes. Aliás, mais do que querer “pisar” nos outros, o tenente prefere atuar como “bom sujeito”, como um político finório e dissimulado que circula em vários meios. Quanto a uma possível “solidariedade de classe”, ela fica eliminada pelo egoísmo de quem alcançou poder, prestígio e propriedade e pouco se importa com a condição social de negros, mulatos ou cafuzos.

Um terreno pode não ter valor, aparentemente; na visão branda e amável de uma mulher comum (Benedita), pode não importar nada e ser dispensável em termos de pertencimento; mas a propriedade da terra é estratégica (em escala global, o território está ligado à geopolítica). Em escala nacional, “Em torno do senhor de terra gira a ordem social, e, conseqüentemente, a política” (IGLÉSIAS, 2001, p. 168). E mais:

Há nessa figura algo do patriarca de outras sociedades conhecidas na história, da Antiguidade aos nossos dias, quando o chefe ou patriarca é tudo, detém em sua pessoa todas as feições: é chefe político – decide quem dirige, quem pode ser eleito e até quem pode ser eleitor; é chefe econômico, pois as principais iniciativas são suas, como a da grande produção agrícola para o mercado exportador – e aí está a chave da economia. O que lhe escapa, como o comerciante urbano, das cidades ou portos, os artesãos ou manufactureiros, como até os funcionários públicos e outras expressões do segmento que se poderia chamar de classe média, se lhe escapam, nem sempre escapam, pois os presidentes de província ou os ministros são sensíveis aos potentados locais e costumam atender a suas recomendações (IGLÉSIAS, 2001, p. 168).

Sendo, pois, o tenente Ribeiro um empreendedor ganancioso que não se sacia nunca, o que o romance põe em questão é justamente a cobiça econômica e política. Ribeiro é espirituoso, político, ladino: “Era assim que o tenente Ribeiro sabia agradar a todos que o procuravam. Tratava-os como melhor lhe era possível, e ainda instava para que o procurassem de novo” (SOUSA, 2004, p. 120). Popular, sua fama também é assinalada em “A feiticeira”, de *Contos amazônicos*: “O Ribeiro, apesar das ladroeiras que todos lhe atribuem, é homem crente e de bastante siso” (SOUSA, 2012, p. 35).

Se Ribeiro não chega a ser tão agressivo quanto o capitão Fabrício, de *História de um pescador* (também referido em “Voluntário”, de *Contos amazônicos*), nem por isso sua estratégia de aproximação (ou afastamento, conforme o caso) das pessoas e suas operações explícitas ou escusas deixam de lhe render posição, riqueza, poder e influência. Sua atuação política e seus cálculos operacionais levam-no a admitir o alferes Pedro Moreira Bentes como genro porque este é protegido do chefe político do Partido Liberal do Pará. No romance *O coronel Sangrado*, Ribeiro pode ser visto em plena campanha política, como agente de eleição, atuando energicamente, coordenando medidas, operando pelo Partido Liberal, em oposição aos conservadores. A conclusão a que Inglês de Sousa

leva o leitor é que o desempenho político de Ribeiro prolonga suas tramas econômicas e disso se deduz que a política é uma extensão dos negócios privados, logo toda a máquina pública fica à mercê da economia de mercado. A partir de uma perspectiva sociológica (SOUZA, 2017), a leitura da narrativa de Inglês de Sousa permite que se veja no desempenho (político, social, econômico) de Ribeiro a atuação de um homem de cabedal, nos moldes do século XIX. Suas investidas (trapaças) lhe favorecem como autoridade e homem de negócios e contribuem, afinal, para a configuração da sociedade brasileira, atrasada e desigual.

As operações econômicas, que se imiscuem na política e a conduzem para benefício de grupos privilegiados, tendo a ganância e o lucro abusivo como pressupostos, são danosas para o país e para a maioria da população. Se a Amazônia do século XIX apresenta certa face, isso resultou de várias partidas do passado, as grandes navegações, a colonização, a independência do Brasil, o Império.

Na confluência dessa dupla dinâmica estão inscritas o que a história ocidental chama as “grandes descobertas”: 1487, Dias dobra o cabo da Boa Esperança; 1492, Cristóvão Colombo descobre a América; 1498, Vasco da Gama, tendo contornado a África, chega à Índia. Uma imensa caça às riquezas – comércio e pilhagem – é aberta (BEAUD, 2004, p. 20).

Comércio e pilhagem são a regra da “Idade Moderna” (o que já ocorria muito antes) e constroem o sistema do “Novo Mundo”. Se, a partir dos pressupostos liberais (e muito antes disso), o comércio pretende – ou melhor exige – ser “livre”, quem poderá proteger a sociedade de sua voracidade, de sua gana, de sua crueldade? “O comércio não é algo pacífico”, observa Karl Kautsky (2010, p. 113). Tendo que empreender suas viagens de compra e venda, continua Kautsky, o comércio teve que atravessar lugares inóspitos e enfrentar intempéries; em condições desfavoráveis e sob o perigo inclusive de sofrer ataques, suas diligências se aproximaram das operações de guerra e o comércio tornou-se bélico em sua própria constituição. As mercadorias, os tesouros que os comerciantes levavam despertavam cobiça e então “Cada indivíduo nas expedições tinha de estar armado e pronto a defender suas propriedades de espada em punho” (KAUTSKY, 2010, p. 114). E se o comércio, mesmo nos dias de hoje, assim como todos os empreendimentos fortes da economia, dá-se ares de promotor do desenvolvimento, cabe lembrar sua vinculação ao roubo, o que também é atual:

Porém, enquanto o grande valor das mercadorias conduzidas obrigava o comerciante a desenvolver a força de um guerreiro, de modo que a pudesse defender, essa força bélica, por sua vez, tendeu a transformar-se em força de ataque. As vantagens do comércio consistiam em obter barato e vender caro; e a forma mais barata de obter qualquer coisa era,

indiscutivelmente, tomá-la sem qualquer compensação. O roubo e o comércio acham-se a princípio bastante relacionados. Cada vez que se sentia suficientemente forte, o comerciante facilmente se transformava em bandido ao ver uma presa de valor, e o próprio homem constituía uma dessas presas (KAUTSKY, 2010, p. 114).

As tramas desses contextos antigos e persistentes chegam, com os europeus, ocasionalmente, aos espaços das conquistas das grandes navegações e, claro, ao Brasil; como um câncer, se estabelecem e se espalham por todo o “Novo Mundo” e pelo mundo todo. Essas forças econômicas podem ser identificadas na sociedade descrita pelo autor de *O cacaulista*. Em *O missionário* (1891), no capítulo XIII, há uma passagem que apresenta o talento de um regatão, um tipo de negociante que percorre os espaços ribeirinhos trocando ou comprando aqui para vender ou trocar ali, evidentemente buscando o máximo lucro. Este regatão – capitão Manuel Mendes da Fonseca – negocia com tia Gertrudes, uma humilde moradora do porto de Tucunduva, no Amazonas: “Travava-se uma luta renhida entre a velha e o regatão, que lhe queria impingir um pouco de café, algum tabaco e um corte de chita verde, a troco do peixe salgado e do cacau que a tapuia armazenara aquele ano no seu quarto de dormir” (SOUSA, 2001, p. 233). Contra o lucro abusivo desejado pelo visitante, a senhora defende seus próprios interesses: “A velha, parecendo amestrada por dura experiência, não queria largar mão dos seus gêneros com a facilidade cobiçada pelo mercador ambulante” (SOUSA, 2001, p. 233). Os movimentos e as palavras do capitão de comércio denotam defesa e ataque: “O regatão fazia grandes gestos de enfado, jurava, ameaçava de se ir embora, e de nunca mais tornar a pôr os pés no porto de Tucunduva” – e não se perca de vista o belicismo apontado por Karl Kautski – “pois que não era nenhum marinheiro desgraçado, capaz de roubar os fregueses, nem precisava de adular a gente de pouco mais ou menos” (SOUSA, 2001, p. 233). E óbvio que o mercador – assim como o mercado – deve assegurar, deve impor a sua lógica totalizante: “Prezava-se de negociante sério, de homem respeitável, e sempre respeitado, andava naquela vida porque queria, e se o duvidasse a Gertrudes, que fosse perguntar a toda a vila de Silves” (SOUSA, 2001, p. 233). Sim, o mundo é o mundo que é por causa do comércio. No mundo econômico, só interessa a riqueza, custe o que custar; e a pobreza, mal necessário, alimenta a riqueza.

Essas brutas energias econômicas que Karl Kautski distingue ainda estão presentes, pois, na expansão marítima, no mercantilismo, na colonização e, como vem ao caso, no Brasil do século XIX, mais especificamente na Amazônia de Inglês de Sousa. Citado por Souza Junior (2012, p. 129), o próprio Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, em carta para seu irmão Francisco Xavier de Mendonça Furtado, recomendando a vigilância sobre os jesuítas, refere-se à “torpeza dos lucros mercantis”; de igual modo, Souza Junior (2012, p. 214) informa que dom Francisco Cardeal

Saldanha “proibiu ‘a todas as pessoas dedicadas ao Sacerdócio macularem o seu Santo Ministério com a ingerência nos negócios seculares’”; ou seja, Estado e Igreja reconhecem a torpeza e a mácula dos empreendimentos econômicos violentos, vorazes e insaciáveis.

Na dinâmica mundial, obedecendo à demanda por matéria-prima, participando de uma corrida entre economias concorrentes, o continente sul-americano se debate, derradeiro, atrasado, dependente:

A América do Sul é essa última na corrida, aquela que faz malabarismos dos quais é a única que não pode rir. Ela precisa precipitar-se e, se quiser vender, produzir custe o que custar açúcar, café, borracha, charque, nitratos, ou cacau, sempre a preços baratos. E ei-la mergulhada, cada vez, em “ciclos” sucessivos, com suas quedas bruscas, inopinadas (BRAUDEL, 1989, p. 397).

Se a mirada é sul-americana, é todo um continente que vai à ruína em consequência de empreendimentos arrasadores e irrefreáveis, que privilegiam elites proprietárias, como sinaliza Chico Buarque (1993, f. 5) na canção “Almanaque”: “Quem tava no volante do planeta que o meu continente capotou”? No jogo político que se processa no planeta todo, que implica desastrosos efeitos, há uma escala de poder, que distingue e hierarquiza economias e agentes econômicos. Os negociantes do Brasil, nessa escala, meros subalternos de forças muito mais poderosas, ao se fortalecerem, ao enriquecerem com as suas operações econômicas e políticas, empobrecem camadas populacionais inteiras e enfraquecem o país, impedindo que se constitua em uma sociedade vigorosa e plausível. O mesmo ocorre em toda a América Latina. E a ordem é global, uma ordem que produz loucamente riquezas e ao mesmo tempo destrói, como se esse logro degradante fosse a alternativa de “desenvolvimento” por excelência. A prosa de Inglês de Sousa permite pensar – no século XIX assim como hoje – os efeitos dessa economia devastadora. Os negócios brutais sufocam o planeta, tomam a natureza como “recurso” a ser explorado à exaustão, destroem, poluem, esgotam sua vitalidade – tudo dentro de um campo de forças maiores que são afinal determinações degradantes. Os negócios são brutais; as consequências perduram. No planeta Terra, submetido à economia em expansão, o tempo humano opera suas tragicomédias.

### Referências:

AMARAL, Ribeiro do. *Fundação de Belém do Pará: jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616*. Brasília: Senado Federal, 2004. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1096/714616.pdf?sequence=4>. Último acesso em 22.jun.2018.

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 30. ed. São Paulo: Ática, 2016.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No rio Amazonas* (1859). Tradução: Eduardo de Lima Castro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. 21. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- AZEVEDO, João Lúcio d'. *Os jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização*. Belém: SECULT, 1999.
- BEAUD, Michel. *História do capitalismo: de 1500 a nossos dias*. 4. ed. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *Gramática das civilizações*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BUARQUE, Chico. *Almanaque*. Produzido e realizado por Mazola. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. 1 CD.
- CASALDÁLIGA, Pedro. *Creio na justiça e na esperança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FERREIRA, Marcela. Ideias em evolução: Inglês de Sousa cronista. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. 18 a 22 de julho de 2011, UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1058-1.pdf>. Último acesso em 08.mar.2019.
- \_\_\_\_\_. Inglês de Sousa como crítico literário: artigos publicados no jornal pernambucano A autoridade. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 162-177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5485/3563>. Último acesso em 08.mar.2019.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Trajétoria política do Brasil: 1500-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KAUTSKY, Karl. *A origem do cristianismo*. Tradução, introdução, apêndice e notas: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LEITE, Marcus Vinnicius Cavalcante. *Cenas da vida amazônica: ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa*. Belém: UNAMA, 2002.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- OLIVIERI, Antonio Carlos. Por que ler *O missionário*. In: SOUSA, Inglês de. *O missionário*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 3-8.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Inglês de Sousa. In: \_\_\_\_\_. *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 157-166.

REIS, Arthur Cezar Ferreira Reis. *História de Óbidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SALLES, Vicente. Introdução. In: SOUSA, Inglês de. *História de um pescador* (Cenas da vida do Amazonas). Belém: EDUFPA, 2007, p. 19-34.

SOUSA, Inglês de. *O cacaulista* (Cenas da vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

\_\_\_\_\_. *O coronel Sangrado*. Belém: Amazônia, 2009.

\_\_\_\_\_. Erckmann-Chatrian. In: FERREIRA, Marcela. Inglês de Sousa como crítico literário: artigos publicados no jornal pernambucano *A autoridade. Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 162-177, 2015a (p. 165-169). Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5485/3563>. Último acesso em 08.mar.2019.

\_\_\_\_\_. *História de um pescador* (Cenas da vida do Amazonas). Belém: EDUFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. Jacina, a marabá (crônica do século XVI). In: FERREIRA, Marcela. Inglês de Sousa como crítico literário: artigos publicados no jornal pernambucano *A autoridade. Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 162-177, 2015b (p. 170-173). Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5485/3563>. Último acesso em 08.mar.2019.

\_\_\_\_\_. *O missionário*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. A questão de escola em literatura. In: FERREIRA, Marcela. Inglês de Sousa como crítico literário: artigos publicados no jornal pernambucano *A autoridade. Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 162-177, 2015c (p. 174-177). Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5485/3563>. Último acesso em 08.mar.2019.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA JUNIOR, José Alves de. *Tramas do cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará do setecentos*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2012.

TAVARES, Maria Goretti da Costa. A formação territorial do espaço paraense: dos fortes à criação de municípios. *Revista Acta Geográfica*, ano II, n. 3, p. 59-83, jan./jun. de 2008. Disponível em: <https://revista.ufr.br/actageo/article/view/204/364>. Último acesso em 09.mar.2019.

## Atlas Enciclopédico Apurinã e sua Relevância para a Educação Escolar Indígena

Bruna Lima-Padovani (UFPA)<sup>1</sup>

Cinthia Ishida (UFPA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem o objetivo de apresentar a parte do Atlas Enciclopédico da Língua Apurinã que registra informações pertinentes à educação escolar nas comunidades indígenas dessa etnia. O atlas, ainda em desenvolvimento, em termos da sua estrutura geral, visa compilar informações linguísticas, sociolinguísticas, históricas e antropológicas sobre o povo Apurinã, em um banco de dados computacional com informações espacializadas, utilizando ferramentas SIG, BDG e multimídia em formato interativo acessível a buscas. Neste trabalho, enfocaremos as informações contidas no Atlas que são relevantes para uma análise da situação da educação escolar do povo Apurinã. A partir das ferramentas disponibilizadas pelo banco de dados que dá suporte ao Atlas Enciclopédico Apurinã, é possível realizar uma análise das informações escolares das comunidades Apurinã e suas consequências para a vitalidade linguística e cultural desse povo. As informações que constituem o banco de dados vêm sendo coletadas em viagens de campo, e, no âmbito das informações escolares, correspondem ao currículo, à grade escolar, à formação profissional de seus docentes, e ao domínio de uso da língua Apurinã em ambiente educacional. A espacialização desses dados informa quais comunidades possuem acesso à educação escolar, o nível de escolarização dos professores, se são indígenas ou não, o uso da língua Apurinã, ou seja, informações importantes para o planejamento do ensino escolar de Apurinã.

**PALAVRAS-CHAVE:** Atlas; Apurinã; Aruák; Georreferenciamento; Escolas

### Considerações Iniciais

O presente trabalho tem o objetivo de apresentar os estudos sobre educação escolar presentes no Atlas Enciclopédico da Língua Apurinã. O atlas, ainda em fase de construção, visa compilar informações linguísticas, sociolinguísticas, históricas, antropológicas e educacionais sobre o povo Apurinã, em um banco de dados computacional com informações espacializadas, utilizando

---

<sup>1</sup> Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA).

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal do Pará.

ferramentas SIG (Sistema de Informação Geográfica)<sup>3</sup>, BDG (Banco de dados geográfico)<sup>4</sup> e multimídia, em formato interativo acessível a buscas.

Atualmente, o banco de dados computacional que dará suporte para a construção do Atlas Enciclopédico Apurinã tem o objetivo geral de criar uma base de dados sociolinguísticos e históricos desse povo. Para isto, foi estabelecido inicialmente cinco objetivos específicos: (i) mapear e quantificar as comunidades Apurinã em seus respectivos territórios e localizações, bem como catalogar a situação jurídica dos territórios, e entender suas localizações e sua distribuição espacial nos aspectos regional, geográfico e acesso às comunidades; (ii) identificar as relações entre os aspectos linguísticos, socioculturais e espaciais, por meio de levantamentos do perfil demográfico, sociolinguístico e sociocultural; (iii) fazer um levantamento da distribuição das variantes linguísticas da língua Apurinã; (iv) identificar o domínio de uso da língua Apurinã em sua aplicação nas atividades do cotidiano; (v) diagnosticar a educação indígena formal e sua contribuição para a vitalidade da língua.

A partir do estabelecimento do que se pretendia coletar foi possível organizar as informações em tabelas de atributos (estas tabelas serão ilustradas nas figuras a seguir). É importante destacar que, as informações destas tabelas estão conectadas por chaves entre os códigos de localidade e códigos de terra indígena (TI), que permitem a relação de dados para análise de forma individual e por TI. Foram utilizadas na elaboração dessas tabelas também modelagens referenciais do Instituto Socioambiental (ISA), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e da Federação das Organizações e Comunidades Indígenas do Médio Purus (FOCIMP). Existe, ainda, uma simbologia

---

<sup>3</sup> Um SIG é um conjunto de técnicas empregadas na integração e análise de dados provenientes das mais diversas fontes, como: imagens fornecidas por satélites, mapas, cartas climatológicas, censos e, neste trabalho, dados linguísticos. Segundo Felgueiras (1987 *apud* SANTOS, 2014), um SIG é um sistema que tem por finalidade automatizar tarefas realizadas manualmente e facilitar a realização de análises complexas (como a distribuição geográfica de variantes linguísticas), por meio da integração de dados geocodificados. Portanto, os SIG tem como características principais a capacidade de coletar, armazenar e recuperar informações provenientes de fontes distintas, além de possibilitar a edição de mapas, textos e gráficos. Numa visão geral, podem-se identificar os seguintes componentes num SIG: (i) interface com o usuário; (ii) entrada e integração dos dados; (iii) consulta, análise espacial do dado e processamento de imagens; (iv) visualização e plotagem; (v) armazenamento e recuperação de dados (organizados sob a forma de um banco de dados) (LIMA-PADOVANI, 2016, p. 42).

<sup>4</sup> O BDG também conhecido por BDE (Banco de Dados Espacial) é uma ferramenta que possibilita a análise e consultas de informações especializadas. Para a área de geoprocessamento, os dados são armazenados em formas de tabelas relacionáveis por meio de chaves.



que distingue os geo-objetos e geo-campos<sup>5</sup>, que é tratado também com ícones para variantes associados a um conjunto de atributos que os descreve.

A base de dados chamada de “Banco de Dados Geográficos Sociolinguísticos” apresenta características da geografia física. Ela possui nove camadas, cada uma com sua respectiva tabela de atributo em que são registradas informações sobre as Terras Indígenas, as comunidades, as cidades onde estão localizadas as TI Apurinã, a hidrografia da região, etc. Vejamos estas informações na Figura 01 abaixo:

Figura 01: Amostra do banco de dados geografico sociolinguistico

BANCO DE DADOS GEOGRÁFICOS SOCIOLINGUÍSTICO			
<p><b>GEA (2018)</b></p> <p><b>LOCALIDADES</b> CMD_IND_APR</p> <p>ID</p> <p>Nome da localidade</p> <p><b>Cód. Localidade</b></p> <p>Nome da Terra Indígena</p> <p>Status da Terra Indígena</p> <p>Ato Jurídico</p> <p>Município</p> <p>Estado</p> <p>Ato Jurídico</p> <p>Município</p> <p>Acesso</p> <p>Meso Região</p> <p>Etnia</p> <p>Ano de Fundação</p> <p>Latitude</p> <p>Longitude</p> <p>Foto Comunidade</p>	<p><b>ISA</b></p> <p><b>Terras Indígenas</b> Tis_territóriosindigenas</p> <p>ID</p> <p>País</p> <p>Categoria</p> <p>Nome</p> <p>Status</p> <p>Etnias</p> <p>Numero de Habitantes</p> <p>Fonte dados</p> <p>Norma</p> <p>Fecha Norma</p> <p>Fecha ulti</p> <p>área sig</p> <p>Instituto</p> <p>Fonte</p> <p>Fecha_atua</p> <p>Legenda</p> <p><b>Cód. TI</b></p>	<p><b>IBGE (2006)</b></p> <p><b>Hidrografia Amazonia</b> hidro_am</p> <p>ID</p> <p>Text</p> <p>Extensão</p> <p>Escala</p> <p><b>I/HTP (2011)</b></p> <p><b>Oceanos</b> METAAREAS_INTERNACIONAIS</p> <p>ID</p> <p>Nome</p> <p>Zona</p> <p><b>ESRN (2012)</b></p> <p><b>World_Country_Generalized</b></p> <p>ID</p> <p>Country</p> <p>ISO</p> <p>CountryAFF</p> <p>AFF_ISO</p>	<p><b>IBGE (2013)</b></p> <p><b>Hidrografia</b> HID_TRECHO_DRENAGEM_L</p> <p>ID</p> <p>Nome</p> <p>Nome Abreviatura</p> <p>Geometria aproximada</p> <p>Coincide com dentro de</p> <p>Dentro de poligono</p> <p>Compartilhado</p> <p>Eixo principal</p> <p>Navegabilidade</p> <p>Calado</p> <p>Regime</p> <p>Largura média</p> <p>Velocidade de corrente</p> <p>Profundidade</p> <p>Extensão</p> <p><b>ADAPTADO DE VEG IBGE (2006)</b></p> <p><b>Massa d'água</b></p> <p>LT_SIMB0</p> <p>Descrição</p> <p>Links</p> <p>LT_Nivel3</p> <p>Área</p> <p>Perimetro</p>
<p><b>IBGE (2013)</b></p> <p><b>Capitais</b> LOC_CAPITAL_P</p> <p>ID</p> <p>Nome</p> <p>Nome abreviado</p> <p>Geometria aproximada</p> <p>Tipo Capital</p>	<p><b>IBGE (2013)</b></p> <p><b>Cidades</b> LOC_CIDADES_P</p> <p>ID</p> <p>Nome</p> <p>Nome abreviado</p> <p>Geometria aproximada</p> <p>GEOCODIGO</p>		

Elaborado: Bruna Lima-Padovani, Cinthia Ishida e Ronaldo Pereira

A base de dados denominado ‘Banco Variação Linguística’ apresenta quatro tabelas de atributo: lexical, fonológica, morfológica e semântica. Serão trabalhadas nesta interface duas faixas etárias distintas (A Faixa Etária 1 está relacionada às variantes usadas pelos mais velhos,

<sup>5</sup> Geo-objetos e geo-campos são modelos formais para entidades geográficas. Um geo-objeto é caracterizado por sua identidade, atributos e limites. O geo-campo representa um atributo com valores comuns a uma determinada região geográfica.

enquanto que a Faixa Etária 2 está vinculada aos mais jovens). Essa base contará também com arquivos em áudio para melhor compreensão fonética das variantes. A Figura 02 abaixo ilustra essas informações:




Figura 02: Amostra da base de dados sobre variação linguística

BANCO VARIAÇÃO LINGUÍSTICA			
GEA (2018)	 VARIÇÃO LEXICAL	GEA (2018)	 VARIÇÃO FONOLÓGICA
	ID		ID
	Cód. Localidade		Cód. Localidade
	Unidade lexical		Unidade lexical
	Variante		Variante
	Faixa etária 1		Faixa etária 1
	Faixa etária 2		Faixa etária 2
	Colaborador		Colaborador
	Origem do Colaborador		Origem do Colaborador
	Fonte		Fonte
Audio	Audio		
GEA (2018)	 VARIÇÃO MORFOLÓGICA	GEA (2018)	 VARIÇÃO SEMÂNTICA
	ID		ID
	Cód. Localidade		Cód. Localidade
	Unidade lexical		Unidade lexical
	Variante		Variante
	Faixa etária 1		Faixa etária 1
	Faixa etária 2		Faixa etária 2
	Colaborador		Colaborador
	Origem do Colaborador		Origem do Colaborador
	Fonte		Fonte
Audio	Audio		

Elaborado: Bruna Lima-Padovani, Cinthia Ishida e Ronaldo Pereira.

As informações que correspondem aos aspectos socioculturais do povo Apurinã, apresentam relações numéricas para indicar quantidade, por exemplo, populacional e/ou de indivíduos monolíngues em Apurinã nas aldeias. O perfil demográfico conta com um levantamento populacional em que se faz distinção de gênero (feminino/masculino) e entre faixa etária (adulta/infantil). O perfil sociolinguístico apresenta, ainda, a relação entre os falantes e não falantes da língua Apurinã e sua relação com outras línguas, como, por exemplo, o português. O perfil sociocultural procura mostrar os sujeitos presentes na comunidade e sua forma de subsistência. Nesta base de dados serão utilizados também arquivos de áudio na camada ‘cantos’. A Figura 03 apresenta tais informações:

Figura 03: Amostra da base de dados ‘Informações Socioculturais’

INFORMAÇÕES SOCIOCULTURAIS		
GEA (2018)		PERFIL DEMOGRÁFICO
	ID	
	Cód. Localidade	
	População Total	
	População Masculino	
	População Feminino	
	População Crianças Masculino	
	População Crianças Feminino	
	Ano Levantamento	
	Fonte	
GEA (2018)		PERFIL SOCIOLINGUÍSTICO
	ID	
	Cód. Localidade	
	Status linguístico	
	Falantes Apurinã	
	Monolíngue Apurinã	
	Bílingue Apurinã/Português	
	Bílingue Apurinã/Outras Línguas	
	Semifalante Apurinã	
	Semifalante Português	
	Falante Passivo Apurinã	
	Falante Passivo Português	
	Casamento Interétnico	
	Migrantes	
	Origem Migrações	
	Cantadores	
Ano Levantamento		
Tipo de Dados		
Fonte		
GEA (2018)		PERFIL SOCIOCULTURAL
	ID	
	Cód. Localidade	
	Subsistência	
	Atividades Econômicas	
	Plantio	
	Caça	
	Pesca	
	Relações Interétnicas	
	Genealogia	
	Pajé	
	Contador de história	
	Missionários	
	Agentes de saúde	
Cantadores		
Cantos		
Ano Levantamento		
Tipo de Dados		
Fonte		

Elaborado: Bruna Lima-Padovani, Cinthia Ishida e Ronaldo Pereira

A base denominada de ‘Domínio de Uso’ visa identificar a tenacidade da utilização da língua - nunca, raramente e frequentemente – na comunidade e/ou em outros contextos.

Figura 04: Amostra da base de dados ‘Domínio de uso’

DOMÍNIO DE USO		
GEA (2018)		DOMÍNIO DE USO
	ID	
	Cód. Localidade	
	Escola	
	Subsistência	
	Em público	
	Família	
	Atividades Culturais	
	Ano Levantamento	
	Tipo de Dados	
Fonte		

Fonte: Bruna Lima-Padovani, Cinthia Ishida e Ronaldo Pereira

Por fim, a base de dados para as informações sobre ‘Educação Formal’, busca descrever o nível de escolarização do povo Apurinã por comunidade, bem como a quantidade de

professores indígenas e não indígenas que atuam na escola indígena, o domínio de uso da língua Apurinã no contexto escolar entre outras informações referentes à educação formal do povo Apurinã. O objetivo principal desta interface é verificar de que modo isso influencia na vivacidade da língua. A Figura 05 abaixo apresenta algumas dessas informações.

Figura 05: Amostra da base de dados ‘Educação Formal’

EDUCAÇÃO FORMAL	
GEA (2018)	EDUCAÇÃO FORMAL
	ID
	Cód. Localidade
	Nome da Escola
	Currículo
	Pré escolar
	1º Ano
	2º Ano
	3º Ano
	4º Ano
	5º Ano
	Professores Total
	Professor Apurinã falante
	Professor Apurinã não falante
	Professores não índios
Professores com 1º Grau	
Professores Superior	
Ano Levantamento	
Tipo de Dados	
Fonte	
Imagem da escola	

Elaborado: Bruna Lima-Padovani, Cinthia Ishida e Ronaldo Pereira.

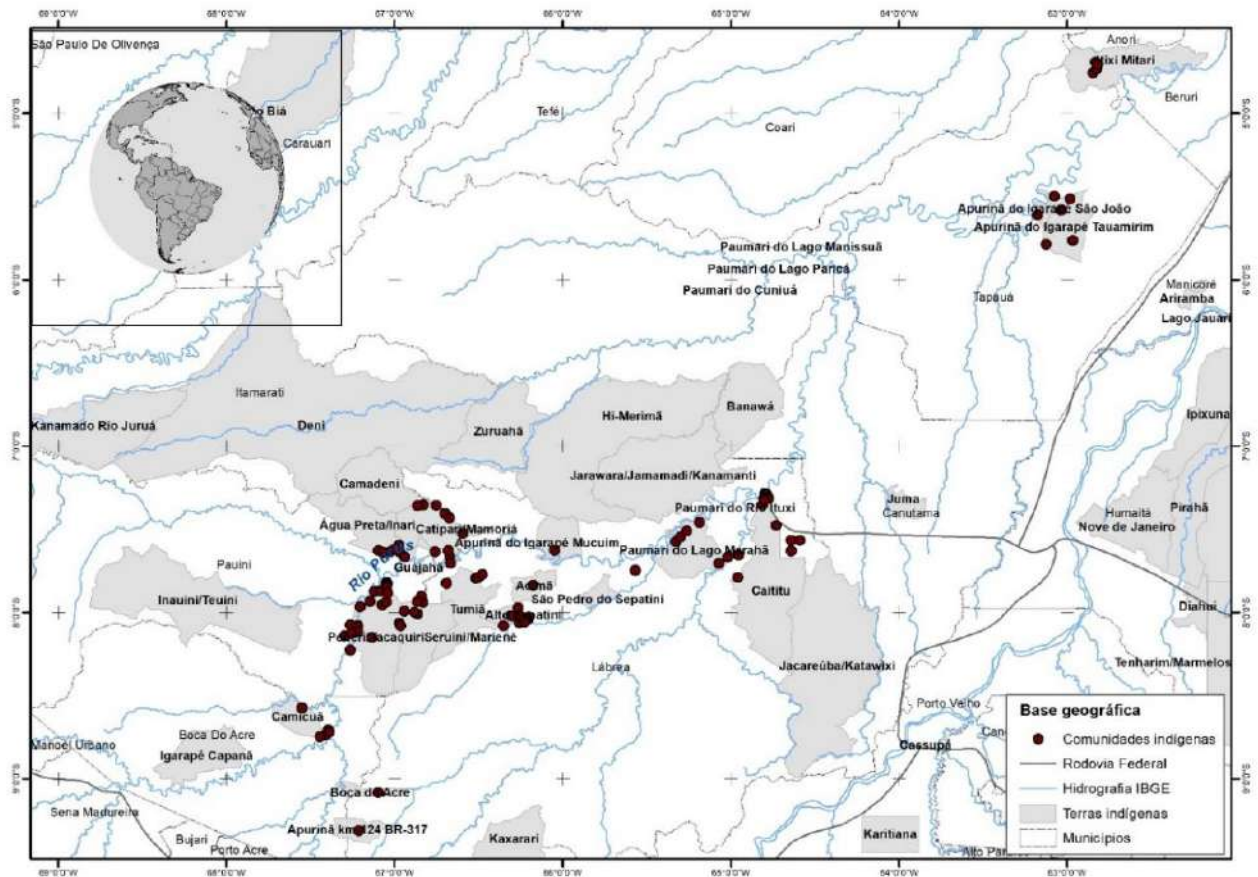
Neste trabalho, enfocaremos somente nos resultados referentes às informações armazenadas no banco de dados do Atlas que têm relevância para o aprofundamento do conhecimento sobre a educação formal do povo Apurinã. Na próxima seção, apresentaremos brevemente os resultados e análise destes dados.

### O Povo e a Língua Apurinã

O Apurinã é uma língua ameríndia brasileira pertencente ao ramo Purus da família linguística Aruák. Essa família é uma das mais importantes da América, tanto pelo seu grande número de línguas, quanto pela sua extensão territorial (AIKHENVALD, 2005). A língua Apurinã é falada pelo povo de mesmo nome que se autodenomina *pupÿkarywakury*, em mais de 100 comunidades espalhadas,

principalmente, às margens de vários tributários do rio Purus, no sudeste do Estado do Amazonas e em comunidades ao longo da rodovia 317, que liga as cidades de Rio Branco e Boca do Acre (FACUNDES, 2000; LIMA-PADOVANI, 2016). A população Apurinã varia entre 7.000 a 9.000 pessoas, aproximadamente, dependendo da fonte consultada<sup>6</sup>. Dada a dispersão geográfica das comunidades Apurinã, em termos de tempo e de distância que as separam é impossível ser exato quanto ao número de falantes. O mapa abaixo, Figura 06, apresenta a distribuição espacial do território ocupado pelos Apurinã.

Figura 06: Mapa com a localização aproximada das comunidades Apurinã.



Elaborado por: Cinthia Ishida

<sup>6</sup>Senso Demográfico 2010, com base no quesito cor ou raça. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/ascom/2015/img/05-Dez/pdf-brasil-ind.pdf>. Acesso em 19 de janeiro de 2019. Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Apurin%C3%A3>. Acesso em 26 de fevereiro de 2019.

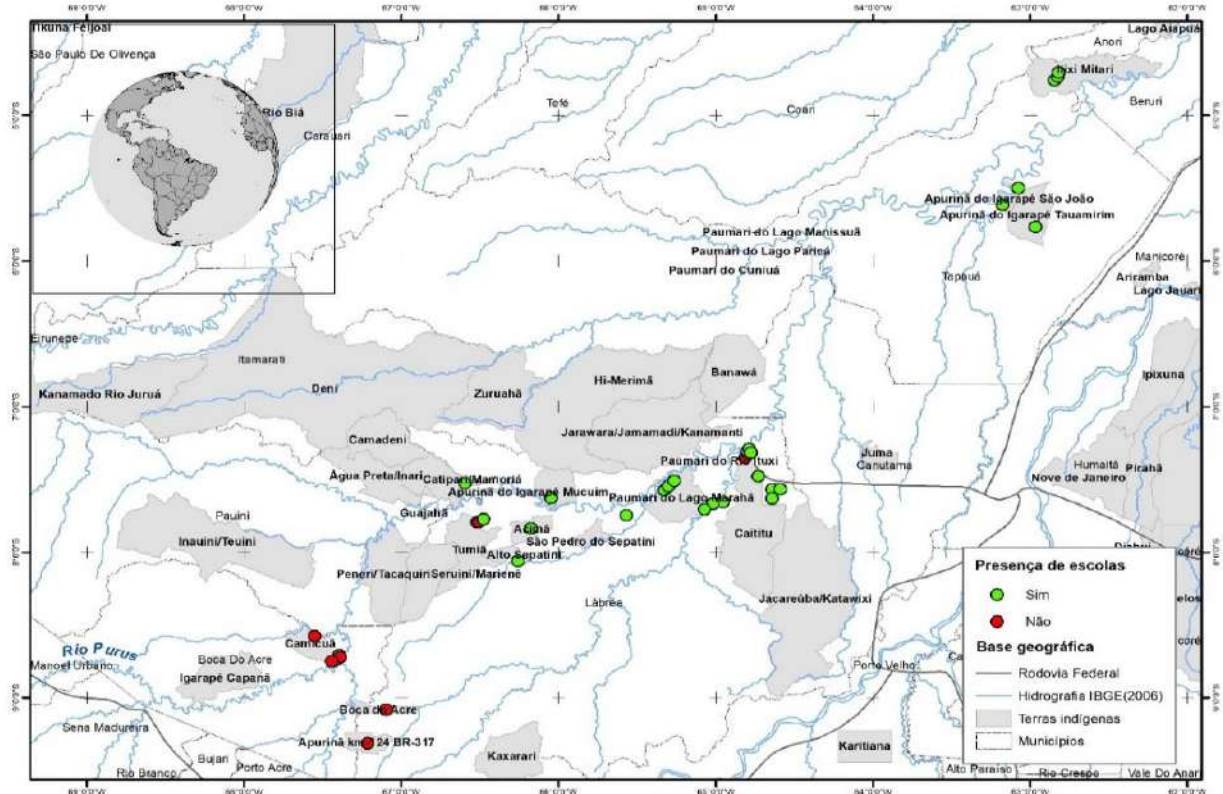
Estimamos que o Apurinã é falado por possivelmente 30% da população, com diferentes graus de fluência (FACUNDES 2000; LIMA-PADOVANI 2016). Parte dos Apurinã é bilíngue, sendo que o português é a língua principal falada na maioria das comunidades. Essas comunidades possuem graus diferentes de bilinguismo, algumas usando quase que exclusivamente o português nas interações do dia a dia e uma minoria mantendo a comunicação na língua nativa do seu grupo. Diante disso, podemos concluir que Apurinã é uma língua extremamente ameaçada de extinção, pois somente uma pequena parcela da população ainda fala a língua ativamente. Em geral, somente os mais idosos são considerados falantes ativos da língua; por sua vez, alguns dos mais jovens apenas compreendem ou sabem parte do léxico, caracterizando-se como falantes passivos de Apurinã, ou monolíngue em português;

### **Um breve panorama da educação escolar Apurinã**

A educação escolar indígena no Brasil é, segundo Cohn (2016, p. 313), uma política cultural de dois pontos de vista: (i) é uma política de Estado, na medida em que se regulamenta desde a Constituição de 1988; (ii) e é também uma difundida política indígena, pela qual cada aldeia ou comunidade indígena demanda a implementação de escolas para seus povos. A legislação prevê que as manifestações linguísticas, culturais e os processos próprios de ensino e aprendizagem devam ser respeitados pela escola indígena, configurando-se, portanto, em uma educação escolar diferenciada, específica, intercultural e bilíngue.

Observa-se, no entanto, que a oferta oficial da educação na escola indígena, em estados e municípios, ainda é marcada pela escassez de recursos, imposição de programas, desrespeito às decisões indígenas, falta de professores e de investimento na qualificação de professores indígenas. Esse cenário é corroborado pelas informações obtidas sobre educação formal do povo Apurinã, compiladas no banco de dados do Atlas Enciclopédico Apurinã. Tais dados demonstram, por exemplo, que das 107 comunidades indígenas identificadas no levantamento que fizemos para a construção do atlas apenas 31 possuem escolas, como podemos observar na Figura 07:

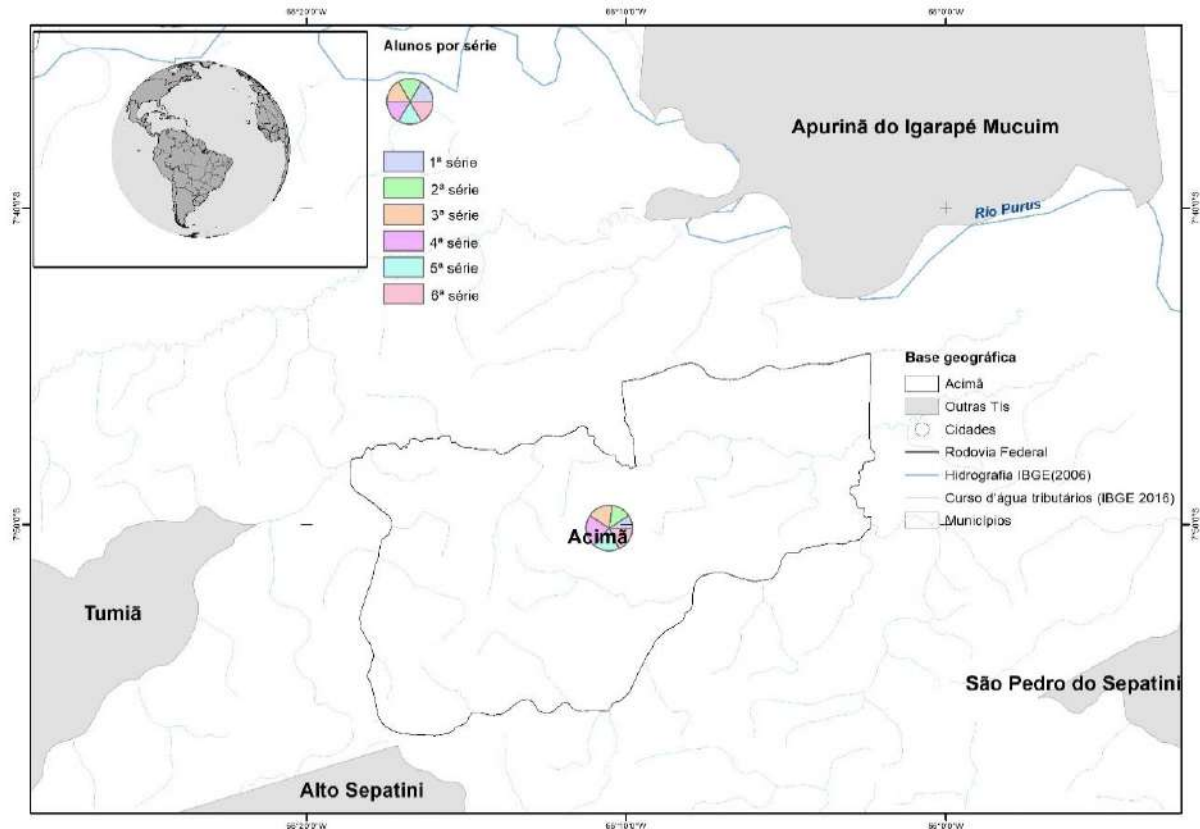
Figura 07: Mapa com a distribuição das escolas Apurinã



Elaborado por: Cinthia Ishida

Essas escolas são administradas pelos governos municipais de Boca do Acre, Pauini, Lábrea e Tapauá no Estado do Amazonas; e atendem crianças do 1º ao 5º ano do ensino fundamental, com exceção de duas escolas, são elas: a Escola São Francisco na comunidade Morada Nova/ TI Acimã que possui alunos até o 8º ano; e a Escola da aldeia Vila Nova/TI *Itixi Mitary* que atende alunos até o 9º ano. A organização dessas escolas segue o regime multisseriado empregado nas escolas rurais (BARROS, 2016). Cabe ressaltar também que as escolas, em sua maioria, funcionam em prédios que apresentam infraestrutura precária, sendo que algumas funcionam na casa dos professores ou em barracões emprestados pela comunidade. A título de exemplo, a Figura 08 apresenta a distribuição de alunos por série da Escola São Francisco, na comunidade do Acimã:

Figura 08: Alunos por série na comunidade Morada Nova



Elaborado por: Cinthia Ishida

Nessa escola há um total de 31 alunos distribuídos em duas turmas, sendo uma pelo período da manhã com 18 alunos do 1º ao 5º ano. Esses alunos possuem idade entre 6 a 12 anos. A outra turma funciona no período da tarde com 13 alunos do 6ª ao 8º ano. A faixa etária desses alunos vai dos 13 aos 24 anos. Cabe destacar, ainda, que os dois professores dessa escola não são indígenas e, portanto, a língua Apurinã não vem sendo ensinada na escola.<sup>7</sup>

Outro dado importante que vale destacar neste trabalho, é o perfil dos professores que atuam nas escolas Apurinã, em termos de escolaridade e se são falantes fluentes ou não da língua Apurinã. Verificamos que atualmente há 35 professores atuando nas escolas Apurinã, sendo que apenas cinco não são indígenas. Desse total de professores seis têm formação pelo magistério/Pirayawara<sup>8</sup>, quatro

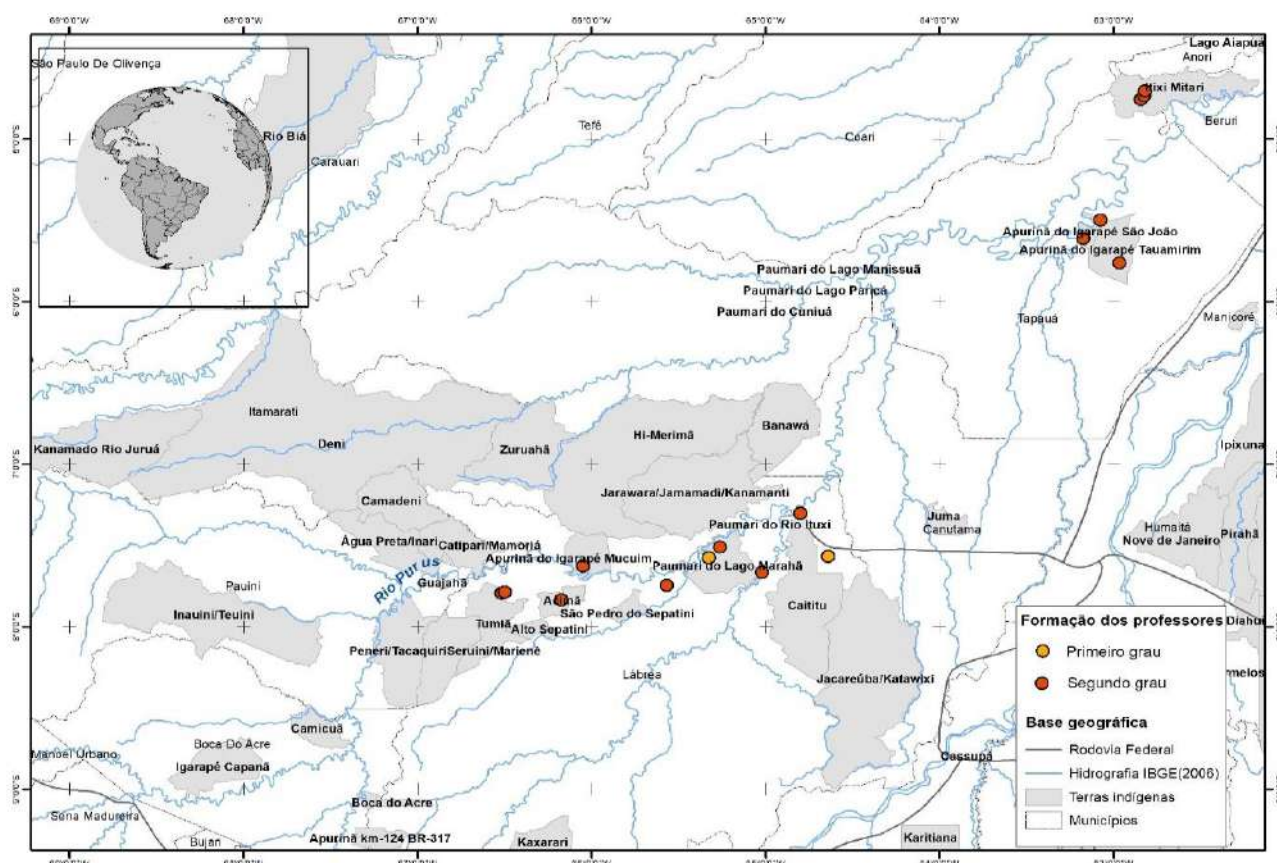
<sup>7</sup> Verificamos em nosso último trabalho de campo (agosto de 2018) que a comunidade já solicitou à Secretaria Municipal de Educação do Município de Lábrea a contratação de um professor indígena para lecionar a língua Apurinã na escola da comunidade.

<sup>8</sup> O projeto Pirayawara oferece formação no magistério para professores indígenas. Segundo Barros (2018, p. 31), o projeto teve início no município de Lábrea – AM no ano de 2001, e sua primeira turma só concluiu no ano de 2013.



possuem ensino superior (Pedagogia e Licenciatura Intercultural), seis ensino médio e os restantes apenas possuem o ensino fundamental, como podemos observar na Figura 09 a seguir:

Figura 09: Formação dos Professores



Elaborado por: Cinthia Ishida

É importante ressaltar, ainda, que a língua Apurinã é ensinada atualmente somente em cinco escolas. Isso ocorre, principalmente, em virtude da maioria dos professores Apurinã terem pouca fluência na língua ou não terem aprendido sua língua nativa.

### Considerações Finais

À guisa da conclusão, deve-se dizer que, a partir das ferramentas disponibilizadas pelo banco de dados que dá suporte ao Atlas Enciclopédico Apurinã, é possível realizar uma análise das informações sobre a educação escolar Apurinã. Como pudemos observar nesse trabalho, a espacialização desses dados informa quais comunidades possuem acesso à educação escolar, o nível

de escolarização dos professores, se são indígenas ou não, o uso da língua Apurinã. Tais informações são de suma importância para se traçar estratégias de revitalização e de planejamento do ensino escolar de Apurinã que de uma forma que leve em considerações possíveis particularidades de cada comunidade.

## Referências

AIKHENVALD, Alexandra Y. Arawak. In: STRAZNY, Philipp. *Encyclopedia of Linguistics*. New York: Fitzroy Deaborn, 2005. p. 81-84. Disponível em: Acesso em: 11 jan. 2015.

BARROS, Jeanne B. “*Para a Língua Voltar*”: *O Papel da Política e Cultura Linguística no Processo de Fortalecimento da Língua Apurinã (Aruák)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará, 2018.

COHN, Clarice. A cultura nas escolas indígenas. In: *Políticas culturais e povos indígenas*. Manuela Carneiro da Cunha, Pedro de Niemeyer Cesarino. São Paulo: Ed. Unesp, 2016. pp. 313-338.

FACUNDES, Sidney da S. *The Apurinã (Arawak) Language of Brazil*. SUNY-Buffalo: Tese de Doutorado. 2000.

LIMA-PADOVANI, Bruna Fernanda. *Levantamento Sociolinguístico do Léxico da Língua Apurinã e sua contribuição para o conhecimento da cultura e história Apurinã (Aruák)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Belém: 2016.

## DA CRIAÇÃO À OBRA DE ARTE: INVESTIGAÇÕES EM FONTES E DOCUMENTOS DE PROCESSO EM ARTES E LITERATURA: Do gesto ascendem as coisas

Bruna Mazzotti (UFAM)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo pretende lançar luz à fala proferida em meu processo criativo, com recorte entre julho a dezembro de 2018 na cidade de Manaus (AM). A fonte de dados é constituída por digitalizações dos cadernos de processo e reverberações dos mesmos para as artes do corpo registradas em vídeo. Relaciono o processo por meio da recursividade dialógica (LOPES, 2018) em conjunto com a noção de gesto inacabado em Cecília Salles (1998), a fim de combater a ideia de obra como sinônimo de fortuita inspiração ou produto final. Da análise entre elementos da linguagem visual (OSTROWER, 2013) é encontrado o impulso estrutural que move o processo em direção frontal-ascensional (KANDINSKY, 1996).

**PALAVRAS-CHAVE:** documentos de processo; corpo; gesto inacabado; linguagem visual

### Introdução

Este estudo possui como fonte de dados meus gestos espontâneos, programas performativos, partituras de dança, croquis e esboços documentados no caderno de processo, tal como vídeos das ações em performance e dança relacionando-se com tais gestos. A ideia inicial era pautada em todos os trabalhos realizados no semestre de 2018/2 incluindo pinturas, gravuras e instalações. No entanto, o material se mostrava extremamente denso e senti necessidade de restringir e especializar o conteúdo.

A motivação para este estudo é impulsionada pela pesquisa em poéticas visuais, caminho que sigo desde 2017 por meio da graduação em Artes Visuais (UFAM). É um desdobramento que só permuta a si mesmo em paralelo e conjunção aos demais trabalhos: monografia, artigos, ensaios e iniciação científica. Todo esse encargo é desenvolvido dentro dos núcleos de pesquisa Semioses nas Artes Visuais (FAARTES/UFAM) e Práticas Meditativas no Treinamento do Artista (ESAT/UEA).

Como perspectiva teórica para a discussão, neste estudo utilizo a ideia de recursividade dialógica de Valter Lopes (2018) em conjunto com a noção de triângulo espiritual em Kandinsky

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Integrante dos núcleos de pesquisa "Semioses nas Artes Visuais" (FAARTES/UFAM) e "Práticas Meditativas no treinamento do artista" (ESAT/UEA). Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Poéticas, atuando nos seguintes temas: processo criativo, instalação, artes do corpo, cruzamentos entre palavra e imagem, desdobramentos da imagem, alteridade em lugares de enunciação. Trabalha pelas lentes da semiótica peirceana em conjunto com a psicologia analítica. E-mail: bruna\_mq@live.com

(1996) para o entendimento da configuração do gesto inacabado, na concepção de Cecília Almeida Salles (1998), inscrito em meu caderno e corpo. Além da retribuição dos elementos da linguagem visual (OSTROWER, 2013) utilizados enquanto estruturas metodológicas para análise da escritura no espaço tempo.

### **Apontamentos teóricos e metodológicos**

Conforme Bakhtin (2006), a linguística é descendente da Filologia: estudo ligado a fontes em manuscritos isolados e comparado a outros dentro da mesma língua. O filólogo é responsável por transmitir o que decifrou ou herdou da tradição, admitido com uma atitude passiva diante dos limites de analisar a língua morta (*ibid.*).

No entanto, a matéria morta é espírito vivo e avança constante, ininterrupta, ascensional, alavanca, infatigável, impele sem parar, da base para cima: a parte mais próxima da ponta atinge amanhã o lugar que o cume estava hoje (KANDINSKY, 1996). Tal movimentação descrita é do triângulo espiritual que, por sua vez, é impulsionado pelo o que o autor chama de necessidade interior do artista.

A cada obra feita, obtêm-se um movimento recursivo e dialógico: atualização estilística em dinamismo atemporal e não linear em relação à memória do processo (LOPES, 2018). Não só a obra, mas também os estudos do caderno contribuem para edificá-la ao material e possuem dois princípios ativos: agem enquanto preservação da memória criativa remodelando o pensamento criador. Uma proposição dialoga com a outra contribuindo com a extensão processo criativo.

São, portanto, duas direções: a frontalidade da dialogia contribui para a ascensão – caso se reflita sobre a direção do movimento na associação das ordenações formais. Pois nesse decorrer há repetições significativas que transparecem caminhar para teorização, enquanto possibilita espaço para desenvolvimento, crescimento e vida própria – caso contrário seria puramente mecânica (SALLES, 1998). O artista é testemunha e agente do seu gesto inacabado (*ibid.*). Enquanto construo a obra, formalizo o encontro comigo.

A forma é definida pelos códigos da linguagem visual, princípios básicos ordenadores, tais como as letras de uma palavra escrita, ou fonemas de uma verbalização, são eles: linha, superfície, volume, luz e cor (OSTROWER, 2013). Este estudo enfatiza os 3 primeiros elementos para análise de minhas proposições visogestuais no espaço e tempo.

## **A página (ou nova introdução)**

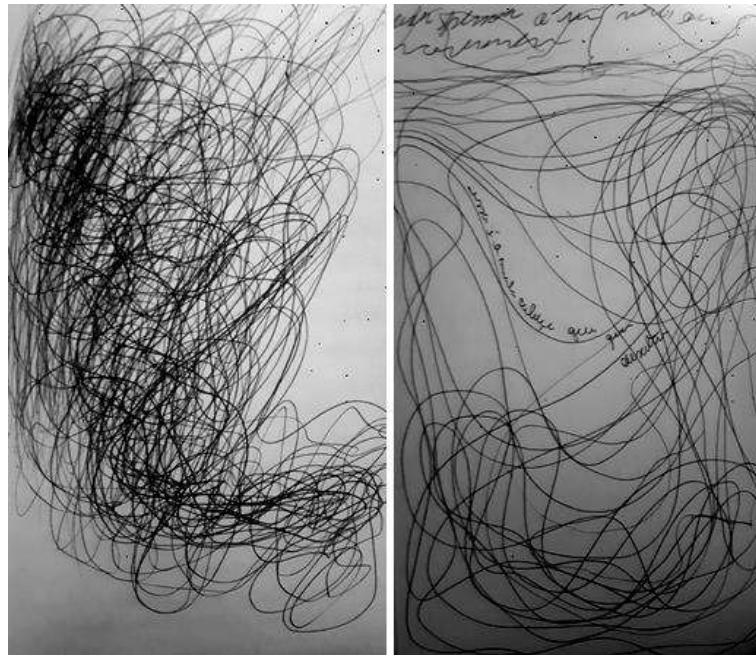
A página em branco: região silenciosa e inexplorada que aguarda o possível. É tão vazia... De nada: métricas, dobradiças, gramatura, textura, face, enfim, página que se propõe enquanto delimitação. A estrutura está pronta para receber para eventuais ordenações (OSTROWER, 2013), sua forma retangular sustenta e protege o *vir a ser*.

A página que vira, quase silenciosa, quase, mas nunca vazia: já marcada pelo pressionar do que havia contado na folha anterior, que já foi e ainda assim permanece atrás e através das dobradiças. O que está escrito plenifica a página, mas nunca na íntegra. Ainda assim, ela é aberta e justa, sempre disposta ao sucedâneo de oferecer repetições de si em seu todo admissível de abarcar tanto e tanto mais em reverberações da sua proposta inicial. Uma página inteira é preenchida e ainda assim oferece outra a face porque é insaciada. Absorve a composição do líquido pelo instrumento de escrita e se torna mônoda indivisível: a página com texto se torna e vai tornando, entornando os dizeres. Então é mais potente do que aquilo que foi simplesmente verbalizado, pois o preto sobre o branco possui veracidade documental (HELLER, 2012). Dessa soma, torna-se cinzenta a mônoda entre o branco de inícios e o preto de fins. São cinzas, desfalecidas, pó para adubar o abismo, mas que em si esperam o sopro que transforma a morte em vida-morte-vida.

## **Ponto, linha, superfície.**

O que é uma linha senão um ponto arrastado? A linha pode ser comparada a um círculo, pois não tem fim nem começo, onde o visível é sua parte manifesta de uma continuidade invisível e infinita de metamorfoses e representações, de um lado e de outro, em sua hierofania (CHEVALIER, GUEERBRANT, 2009). O contato sagrado entre instrumento caneta e página absorvente é todo condensado, uno e indivisível, para então reverberar. Gesto entorpecente, fugaz, ação e usufruição quase sempre curvilínea, que não é só feita, mas me deixa fazer. Como nos exemplos a seguir:

(Figuras 1 e 2)

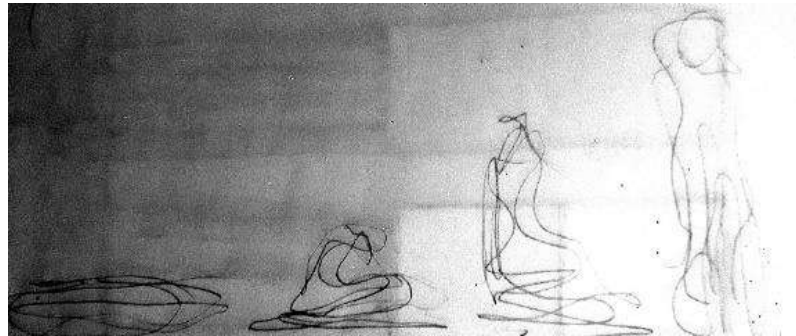


À esquerda: Caderno de processo nº 5, novembro de 2018. À direita: caderno de processo nº 5, novembro/2018.

De encontro com a imagem acima, pergunto-me: o que fazer para me desenrolar desse emaranhado? É labiríntico e vertiginoso dar tantas voltas e voltas e voltas e voltas e sem encontrar a porta. Uma linha contínua que toca a si mesma por diversas e diversas vezes de maneira curvada, foge das bordas e inscreve o retorno. São linhas que começam de cima para baixo e antes de desaguiarem dão sua volta para tentar, de novo, escorrer por outra direção. Mas não acontece. A linha que não encontra por onde saltar e volta, perdida em si, resultante de uma confusão. Tudo é tão embolado como ou pior que um fone deixado no bolso da calça. Que eu faço para me desgrudar, desenroscar de mim? As galerias de Manaus não aceitam muito bem a tinta no suporte de suas paredes, onde eu caio e desenrolo o desaguar? A superfície contida quer mais e tanto.

É recorrente em meus cadernos as linhas começarem o manifesto na parte mais baixa da página e tendem a formar pequenas formas horizontais. É a continuidade do gesto descrito e demonstrado anteriormente, mas que é interrompido por espaços vazios, pausas, em branco, que geram um sucedâneo para a verticalização, tal qual na figura:

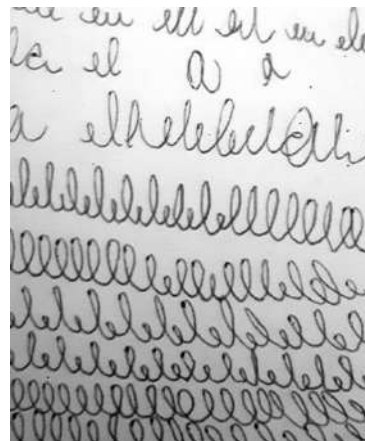
(Figura 3)



Caderno de processo n° 1, em maio de 2018.

O que há nesse respirar que transita entre uma e outra subida? Falta é resposta. Sei que essa linha, de fato, sou eu. Tão espontânea quando a letra cursiva e redondinha, acondicionada pela caligrafia na 4ª série, há 14 anos, que permanece:

(Figura 4)



Caderno de processo n° 3, outubro de 2018.

Eu, eu, eu, eu, ele, eu, ele. Eu, eu, e ele, caderno. São trocas entre eu e o outro, espelhados, que mudam a direção da linha confusa para outra sinuosidade: curvas mais fechadas, de igual repetência, em que elevações são acometidas por diminuições. É uma mola que, depois da tensão, impulsiona a liberação. Eu, através dele, eu, sou ele, eu e ele, euele, eleeu, um blábláblá só. Eu e ele não somos recíprocos, duais porque eu sou um, ele é dois, somos três, a partir disso ninguém veio primeiro: tudo o qual deve crescer se desenvolve. Eu e (m)eu caderno. Sou minha também: em corpo e linha. A face da página/pele revela tanto e mais um pouco, caso exista atenção. Um exemplo foi

quando relatei impressões obtidas pelo seminário nomeado Arte como (re)existência através do Centro Social do Comércio (SESC-AM), a escrita apressada me revelou um oráculo:

(Figuras 5 e 6)



À esquerda: Caderno de processo nº 3, 15 de setembro de 2018. À direita: "(pt) BR" (detalhe), tinta acrílica para tecido, nanquim e lápis grafite sobre tela, 2018.

Em termos de *Gestalt*<sup>2</sup>, no papel (figura 5) as letras cursivas e apressadas *A* e *r* de repente pareciam *l* e *u*, alterando a qualidade e, por conseguinte, a significação da palavra. Achei tão forte que decidi expandir para uma tela crua (Figura 6), sem chassi, como um papiro a ser pendurado na parede e ainda assim possuir sua parte mais próxima do chão terminada com uma voltinha característica de papel embrulhado nele mesmo. Nem sempre, porém, a linha é redonda e sutil:

(Figuras 7 e 8)



Esquerda: Programa de células da dança em caneta azul e gesto raivoso em lápis 5b, caderno de processo nº 1, 5 de junho de 2018. Direita: Caderno de processo nº 2, 12 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Teoria da Psicologia para percepção e análise visual na qual consiste em oito princípios: unidade, segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância da forma.



A linha que quer saltar, mas não pode porque é linha, faz uma superfície em si mesma e contém toda força do mundo. A superfície detida que ela gera tem fúria e já ameaça ser rompante ao pequeno gesto não mais é suficiente. A faísca debaixo do alqueire que arranca para virar incêndio em volume, massa, corpo. Em 2017, quando comecei a escrita no caderno, ainda eram desenhos tímidos, mínimos, com receio da própria potência. Porém, um tanto depois, o caderno foi pouco espaço para tanto e tanto a dizer. 28 de setembro de 2018, caderno de processo nº 3: a palavra CRESCENDO em letra cursiva começava na extremidade inferior esquerda de uma folha e alcançava ponta superior da folha vizinha.

### **Plano, volume, cor-purificação.**

Eu já havia tentado reproduzir esse levantamento em uma peça escultórica, mas essa técnica enquanto requisito acadêmico pede uma precisão de valores numéricos nas quais minha poética não dispõe paciência. Porque sou uma matéria em menção fluídica, escorrida, levada pela gravidade, dissoluta no acontecer. Nada é muito exato, exceto pelas possíveis delimitações do figurativo, eu deixo a massa advir sem cálculos precisos enquanto reflito sobre as sobreposições resultantes. Escorrer para ser poça, mergulhar na terra e crescer de novo (MAZZOTTI, 2019) é exibir o destino tal como a borra do café.

Na forma bidimensional, o volume é dado por várias linhas que em maior ou menor intensidade e ou proximidade, levam efeito de contraste entre luz e sombra. Na forma tridimensional, é pelo moldar de alguma massa plástica e suas estruturas, mas na escultura não deu certo, ela ainda era rasa demais ao meu fazer. Tendo em vista que o gesto no caderno pede mais do que o pulso direito, realizei o que deveria ser feito: emergir pelo corpo inteiro. O que pode ser verificado em duas proposições realizadas por mim: a cena individual do espetáculo de dança teatro Reflorear<sup>3</sup> e a última realização da performance O Buraco<sup>4</sup>. Os trajetos de elevação (similares à figura 3 contida neste

---

<sup>3</sup> Espetáculo realizado no Teatro da Instalação, Manaus (AM), em 23 de setembro de 2018. Realização: Núcleo de Dança Contemporânea do Centro de Artes da UFAM e Secretaria de Cultura pelo Programa Espaço Aberto. Os fragmentos de vídeos podem ser acessados por meio do *link* disponível em: [https://1drv.ms/f/s!AvqggIPehhs0j0ifx399\\_zKdkuJC](https://1drv.ms/f/s!AvqggIPehhs0j0ifx399_zKdkuJC). Acesso em: 27/03/19.

<sup>4</sup> Minha proposição performática que utiliza criação conjunta com os espectadores. Realizada no Teatro Américo Alvarez, Manaus (AM), em 21 de outubro de 2018. Realização do evento "Mostra de Performances": Centro Acadêmico de Teatro da Universidade Estadual do Amazonas e Grupo Jurubebas de Teatro. O vídeo da ação completa pode ser acessado por meio do *link* disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AvqggIPehhs0iCXNbrHBrR6sfHOn>. Acesso em: 27/03/2019.

artigo) são esquemáticos, mas não camisas de força. Havia uma ordenação de base no trajeto do corpo em que o espírito enunciava conforme a presente necessidade interior (*op. cit.*).

Outra questão que gostaria de colocar é a memorização na coreografia da dança: fora a cena individual, haviam partituras conjuntas nas quais tive muita dificuldade. Com isso, comecei a fazer breves esboços, entendíveis para mim (conforme a figura 7 deste artigo), que exprimiam o pouco em pouco do gesto - o qual se fez claro do plano para o corpo. Nos pequenos fragmentos de vídeo, os pés e as pernas, impulsionam o movimento giratório em torno do eixo, enquanto o torso abraçado pelos braços é levado junto. Os tempos da música podem influenciar na elevação, mas a entrega maior é pela improvisação. São três as funções principais do programa: plano alto médio e baixo, inscritas em uma continuidade linear horizontal que ascende um triângulo retângulo escaleno.

Espectáculos coreográficos pedem treino com base no programa esquemático, enquanto performances pedem o programa sem ensaio. Interessante notar que tendo a equilibrar essas nuances ao realizar na cena individual de Reflorear uma continuidade que possibilita maior abertura para a enunciação do corpo; enquanto em O Buraco o programa performativo e o corpo são menos fluidos e há poucas mudanças em relação ao planejamento esquemático - pés ou joelhos fincados no chão até que nenhuma dobra aconteça e o corpo esteja ereto. No plano havia muito mais chão do que no ato, mas meu corpo não obedecia ao programa porque ele já estava ereto, como se pode observar nas pernas impositivas no momento da interação com o público. São três paradas: plano baixo, médio e alto inscritas em uma continuidade linear vertical que ascende um triângulo equilátero.

Não há mudança, há antes aprendizado na subida e descida concomitantes: altura e a profundidade possuem a consequência natural da extensão que é crescer por todos os lados (KANDINSKY, 1996). Pessoalmente posso não falar muito, mas meu caderno e corpo dizem tão mais do que eu consigo admitir – e são coisas que só vem à tona com toda força em estudos como este. A pesquisa aqui tratada é enunciação intermediada pela terra-céu, tradição-poesia, dialogia entre polos de um mesmo todo; idas e vindas de maneira ondulada, vindas e idas de maneira reta, incessante, inacabada, fluidez e solidez da linha que toca a crosta da página para transmutar em matéria fértil: um terceiro e mesmo elemento. A alquimia da interseção entre documentos físicos e audiovisuais é devir sagrado de encontro comigo mesma. Os escritos são basais e edificantes para que o gesto do pulso reverbere ao corpo inteiro, assim como o corpo inteiro desmorona e se faz mínima partícula; ponto, linha, superfície, volume corpóreo em vida-morte-vida monológica. Inacabada.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. HUCITEC, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: G. Gili, 2012.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na Arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins fontes, 1996.

LOPES, Valter Frank de Mesquita. **Os processos socioartísticos em Moacir Andrade**: estilo e artes plásticas na Amazônia. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, 2018.

MAZZOTTI, Bruna. **Uma reflexão sobre espelhos rachados e estilhaços**. In: SILVA, F. R.; BORGES, Jony Clay. Pitiú Textual das Artes. Manaus, 18 de março de 2019. Disponível em: <https://www.pitiutextualdasartes.org/Conteudos/espelhos-estilhacos-bmazzotti-2-20190318> . Acesso em: 26/03/2019.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

## POLÍTICAS MIGRATÓRIAS E DESAFIOS PARA A INCLUSÃO SOCIAL E LABORAL DE VENEZUELANOS

<sup>1</sup> Carlos Eduardo Parente de Souza,  
<sup>2</sup> Jeferson Aparecido Lima de Oliveira  
<sup>3</sup> Dr<sup>a</sup>. Odete Burgeile

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva analisar Políticas migratórias e os desafios para a inclusão social e laboral de venezuelanos. Partindo desta ideia, observaremos o deslocamento à recepção e a convivência em solo alheio destes sujeitos que abandonam diariamente sua terra de origem, na esperança de dispor de uma condição de vida melhor em diversos países. No entanto, ao chegarem ao local para onde migram, muitos se veem perante uma sociedade com tradições e costumes contrários aos seus, essa diferença cultural, faz com que os sujeitos sejam reduzidos perante a nova comunidade e igualmente moldados por esta com intuito de serem percebidos como seres dignos de vivenciar um ambiente superior, no ato de ser o paradigma, ou seja, o espelho de conduta do homem inferior, o sujeito nativo não está preocupado com a imagem do novo homem que habita o mesmo espaço que ele, ao impor sua cultura ao migrante, o sujeito nativo possui a intenção de construir sujeitos que futuramente possam ter suas forças intelectuais e trabalhistas usadas. Para tanto, utilizaremos a teoria Pós-colonial, que nos propicia ilustrar a situação subalterna que passam a ser submetidos os sujeitos que mudam de espaço pela migração.

**Palavras - chave:** Políticas, Inclusão, Imigração.

### 1- INTRODUÇÃO

O século XX marca o início de um novo estudo literário, o pós-colonialismo. As teorias para os estudos pós-coloniais se desenvolvem, principalmente, após a década de 70, com a publicação da obra “Orientalismo”, de Edward Said, que tematizou a criação do oriente pelo ocidente. Assim, podemos refletir que o estudo teórico literários no contexto pós-colonial evidencia os problemas deixados com a colonização em diferentes lugares e constrói uma literatura representativa para as causas e consequências da colonização.

Uma das linhas de estudos literários pós-coloniais é a é o processo de deslocamento, sobretudo, a diáspora, ou seja, uma forma de deslocamento. Diferente de emigração e nomadismo, “deslocar-se por meio da diáspora” é não está atrelado apenas ao abandono de sua terra natal em

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR. (cadusouza18@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR.  
(jefersonhut@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do Mestrando Jeferson Aparecido Lima de Oliveira – UNIR. (odetebur@gmail.com)

busca de prosperidade, mas também consistem no deslocar-se de seu ambiente natural temendo guerra ou repressões políticas, sociais ou ideológicas, criando com isso não somente a ideia de abandono como também a imagem da expulsão.

Uma forte representação de diáspora está presente no atual contexto social e político da Venezuela, as ações naquele espaço cria um cenário representativo da questão da diáspora no período contemporâneo. Os sujeitos venezuelanos vem, ao longo dos anos passando por diversas problemáticas principalmente na questão social, uma vez que suas culturas não correspondem à cultura dos homens que moram nos países para onde eles se deslocam. Isso faz com que esse povo, inicialmente, se fechem em seu mundo subalterno e classifique como absurdos os aspectos sociais políticos e econômicos da população onde este se encontra.

O objetivo deste artigo é fazer uma apresentação de condições políticas migratórias e desafios para a inclusão social e laboral de venezuelanos, bem como mostrar suas consequências nos sujeitos que aderem a esse movimento, pois, ao estabelecer-se no espaço do *Outro*, estes sujeitos diaspORIZADOS tentarão adaptar-se não só a um espaço diferente, mas a uma cultura nova, que aos poucos sufoca sua própria cultura, e para que a vida possa fluir de maneira normal serão levados a incorporar as artimanhas culturais do *Outro*, tendo suas identidades fragmentadas na sensação de não pertencer ao espaço do *Outro*.

Este artigo terá caráter bibliográfico de cunho qualitativo. A definição de diáspora será feita com o foco na literatura, em específico no contexto pós-colonial e autores tais quais Aschcroft et. al. (2000), Bonnici (2003, 2005), Cohen (1997), Feldman (2009), Hall (2003) serão utilizados para tais conceituações. Após o levantamento teórico e crítico, será discutida a condição Políticas migratórias e desafios para a inclusão social e laboral de venezuelanos com base em furos jornalísticos. Por falta de tradução disponível em português de algumas obras aqui utilizadas, alguns trechos serão citados no original, em inglês, e sua tradução será feita pelo autor deste trabalho.

## **2- TEORIA DE POLÍTICAS MIGRATÓRIAS E DESAFIOS PARA A INCLUSÃO SOCIAL E LABORAL DE VENEZUELANOS. (DIÁSPORA)**

Nas representações dos estudos literários pós-coloniais entendemos o deslocamento (imigração) aqui tratado como similitudes de diáspora. É de grande relevância. Tal estudo está classificada em três períodos distintos: Diáspora Clássica, Diáspora Moderna e Diáspora Contemporânea. (BRAH, 2002). Sabe-se que apesar de ser uma espécie de deslocamento existem

diferenças ao compararmos tal estudo (diáspora) com o nomadismo e emigração, sobretudo, no que se refere à posição do sujeito que os adere, uma vez que, o sujeito que se desloca pelo movimento diaspórico é um sujeito que vive em constantes conflitos consigo e com a terra do Outro (SOUZA 2016). No entanto, ele sabe que o abandono de sua terra é uma necessidade que ele enfrenta o que provoco o seu deslocamento (COHEN, 1997).

Para o diaspórico, as fronteiras são os locais mais assustadores que possam existir, pois, sabe ele que seu corpo passa ainda que de forma flagelada pelas fronteiras, porém, suas ideologias são barradas. Por isso, antes desse deslocamento transmitir a ideia de abandono, diáspora também faz analogia à expulsão, pois o sujeito deslocado por diáspora é obrigado a deixar seu local de origem e assentar-se em outro espaço, de acordo com Brah (*apud* FELDMAN) a “diáspora, claramente, não é o mesmo que uma viagem casual. Nem se refere a passeios temporários. Paradoxalmente, viagens diaspóricas são essencialmente sobre ‘assentar-se’ ou ‘criar raízes’ em algum lugar.” (2009, p.252). Para maiores exemplos acerca deste estudo sobre diáspora, mostrarei como se aplica o processo da diáspora em cada classificação e compreenderemos suas consequências e similitudes.

A Diáspora Clássica foi à manifestação de diáspora ocorrida no período antes da configuração do mundo “moderno”, iniciado com o Renascimento. (BRAH, 2002). Nessa classificação diaspórica a comunidade judaica, no ano de 586 a.C., protagonizaram esta representação de deslocamento, caracterizados por guerras e fugas ocasionadas por repressões. Reis (2004) explica que, além da comunidade judaica, “o período clássico, que envolve não apenas a diáspora judaica, mas a dispersão dos gregos (de onde se origina a palavra) na colonização da Ásia Menor (Oriente Médio) e da região do Mediterrâneo.” (p.253)

Deste modo, o sujeito diaspórico clássico é obrigado a dispersar-se do seu local de origem. Contudo, neste deslocamento, o sujeito carrega consigo uma ideologia cultural concreta e, ao chegar ao espaço do *Outro*, ele a manifesta. Diferente do sujeito adepto a Diáspora Moderna em que os sujeitos que aderiram a esse movimento tiveram motivos diversos. (BRAH, 2002). É adepto a esta manifestação o colonizado, o escravo e próprio colonizador. Sabe-se que os sujeitos europeus deixaram seus locais de origem por força maior “*capitalista*” uma vez que tinham com propósito a exploração de novos territórios.

Ao encontrar as terras, os sujeitos europeus passaram a explorar a mão de obra nativa, o que resultou em fugas nativas de seu próprio local de origem. Necessitando de mão de obra para explorar as riquezas das terras encontradas iniciou-se o processo de escravidão que diasporizou sujeitos negros

africanos para serem usados nas colônias, Jean Paul Sartre em Prefácio de *Os condenados da terra*, livro de autoria do psiquiatra Martinicano, Franz Fanon, Sartre reflete:

Não faz muito tempo a terra tinha dois bilhões de habitantes, isto é, quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de indígenas. Os primeiros dispunham do Verbo, os outros pediam-no emprestado. Entre aqueles a estes, régulos vendidos, feudatários e uma falsa burguesia pré-fabricada serviam de intermediários. Às colônias a verdade se mostrava nua; as "metrópoles" queriam-na vestida; era preciso que o indígena as amasse. (SARTRE, 1979, p.3)

Com base nas leituras de Sartre é visto que descrever sobre diáspora não é simplesmente falar sobre deslocamento, o deixar seu local de origem por diáspora é carregar consigo um trauma e viver dia após dia a consequência destes, pois como descreve Ashcroft et. al. Devemos entender Diáspora como:

Movimento forçado ou voluntário de pessoas de sua terra natal para novas regiões, é um fato histórico central da colonização. O colonialismo, por si, foi um movimento radicalmente diaspórico, envolvendo a dispersão e o estabelecimento temporário ou permanente de milhões de Europeus por todo o mundo)<sup>3</sup>.

Diversos estudos mostram as consequências tidas para com os povos diaspóricos modernos e o reflexo desta classificação de diáspora na construção e fragmentação das identidades ao longo do mundo.

Após 1945, inicia-se a diáspora contemporânea, a esta classificação inseriram-se sujeitos diaspóricos de países pobres que eram levados a se deslocarem tomados pela imagem de modelo de vida perfeita no espaço do Outro, um país rico. Quanto a essa procura, Hall mostra que: “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidade - os legados do império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (2003, p. 28)”.

Como expõe Hall, uma das características que levam a diasporização do sujeito contemporâneo está na construção idealizada de se adquirir riquezas no espaço do Outro. O sujeito diasporiza-se com a ideia de estudar, trabalhar, com a ideologia de se igualar ao sujeito do “primeiro mundo” e na busca pela imagem social perfeita, o sujeito diaspórico da atualidade não visualiza os problemas dos países ricos. As consequências disso serão sujeitos sem qualificação profissional,

---

<sup>3</sup> [The voluntary or forcible movement of peoples from their homelands into new regions, is a central historical fact of colonization. Colonialism itself was a radically diasporic movement, involving the temporary or permanent dispersion and settlement of millions of Europeans over the entire world. (2000, p. 68-69).]

desempregados, e que para sanar suas necessidades se sujeitarão a cometerem atos ilícitos, denegrindo sua imagem e fragmentando sua identidade no espaço do Outro.

No que se refere à fragmentação da identidade do diaspórico, sabe-se que a nível de estudos pós-coloniais, colonizador buscou empregar sua cultura com finalidade de marcar o território do nativo e dominar assim a região, visto que as perspectiva que se constrói para o nativo (*outro* com o minúsculo) é a de um ser inferior, que em nenhum momento deve se sentir no lugar do colonizador (*Outro* com O maiúsculo). Tomados por essa dicotomia (LOOMBA, 1999). Ashcroft mostra que;

Este Outro pode ser comparado ao centro imperial, ou ao discurso imperial, ou ao próprio império, de dois modos: primeiramente, provê as condições nas quais o sujeito colonizado obtém a consciência de sua identidade como, de alguma forma, o ‘outro’, dependente ; em segundo lugar, ele se torna o pólo absoluto de ‘referência’, o arcabouço ideológico no qual o sujeito colonizado pode vir a compreender o mundo<sup>4</sup>..

O sujeito colonizador, nesta relação binária, passa a moldar os indivíduos tidos como inferiores, atribuindo-lhes as características necessárias, sobretudo, as negativas tendo como verdade sua ideologia, linguagem e discurso.

No que se refere ao fato de construir o sujeito pelas ideologias pontuamos que existem questões ideológicas que aprimoram todo ser humano que ocorrem de forma, muitas vezes, imperceptível, posto que formam um aparato ideológico que nos cerca a todos. (Ashcroft 2000)

Desta forma, para a teoria pós-colonial, a formação do sujeito pela ideologia é verificada na imposição de ideias do colonizador. Reforçando essa linha ideológica, sabemos que;

As evidências como evidências, que não podemos deixar de reconhecer e diante das quais, inevitável e naturalmente, exclamamos (em voz alta, ou no “silêncio da consciência”): “é evidente! É exatamente isso! É verdade!”. É nesta reação que se exerce a função de reconhecimento ideológico [...] (ALTHUSSER, 1987, p.93)

E foi exatamente nesta linha ideológica que o sujeito *Outro* impôs sua ideologia ao colonizado, dominando-o, fazendo crer-se inferior, construindo um ser segundo perspectiva do colonizador. Impondo-o, logo em seguida a sua linguagem.

---

<sup>4</sup> [This Other can be compared to the imperial center, imperial discourse, or the empire itself, in two ways: firstly, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow ‘other’, dependent; secondly, it become the ‘absolute pole of address’, the ideological framework in which the colonizer subject may come to understand the word.] (2000, p.170/1)



É verdade que a nível de estudos pós-coloniais a construção ou desconstrução do sujeito pela linguagem tem como base as considerações de Jacques Lacan (1901-1981) que combinou psicanálise com a análise estruturalista da língua (ASHCROFT, 2000), e para tal combinação, Lacan parte da releitura de textos Freudianos nos quais a formação do sujeito é alvo de discussão teórica.

Sabemos que representar e formar o sujeito pela linguagem é um reflexo da população brasileira uma vez que, este processo foi usado no período da colonização para impor novas formas de se nomear o mundo do sujeito colonizado de acordo com as perspectivas do sujeito colonizador, pois o objetivo do europeu não era ensinar uma nova língua, e sim marcar novos territórios conquistados. (ASHCROFT ET.AL, 2000).

O estudioso Ngũgĩ, em suas considerações acerca da linguagem diz: Em minha visão a linguagem era o mais importante veículo pelo qual o poder fascinou e capturou a alma do prisioneiro. A bala foi o meio da subjugação física. A linguagem foi o meio da subjugação espiritual”<sup>5</sup>... Desta forma, a linguagem empregada pelo colonizador elimina todo aparato de uma população, visto que é um dos atributos essenciais de se representar uma cultura, pois através da linguagem você constrói verdades, discursos.

Nesta vertente a formação do sujeito pelo discurso é a forma mais poderosa de se construir ou fragmentar identidades já que é essencialmente a fusão da ideologia e da linguagem como arma que pode combater a resistência do inferior. Segundo Ashcroft (2000, p.70) Na teoria pós-colonial, o discurso atrelado à formação foi iniciado por Edward Said (1935-2003) na obra intitulada “Orientalismo”, que, de acordo com Loomba:

[...] usa a concepção do discurso para reordenar os estudos do colonialismo. Ele examina como o estudo formal do ‘Oriente’ (ao qual hoje nos referimos como Oriente Médio), junto com os principais textos literários e culturais, consolidaram certas formas de ver e pensar, o que, em contrapartida, contribuiu para o funcionamento do poder colonial<sup>6</sup>.

Ashcroft propõe em relevância a imposição do colonizador de construir a identidade do *outro*. E é em meio aos problemas de identidade que a teoria pós-colonial representará a fragmentação do

---

<sup>5</sup> “In my view language was the most important vehicle through which that power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation (NGUGI, 1995, p. 287)”

<sup>6</sup> “[...] uses the concept of discourse to re-order the study of colonialism. It examines how the formal study of the ‘Orient’ (what is today referred to as the Middle East), along with key literary and cultural texts, consolidated certain ways of seeing and thinking which in turn contributed to the functioning of colonial power] (1998, p.43)

sujeito que se desloca de seu local de origem e constrói uma nova forma de acreditar e aceitar a vida no espaço do outro.

### **3- ANÁLISE DAS POLÍTICAS MIGRATÓRIAS E DESAFIOS PARA A INCLUSÃO SOCIAL E LABORAL DE VENEZUELANOS, SEGUNDO O DECRETO Nº 984 -P DE 1º DE AGOSTO DE 2018.**

Importa iniciarmos esse estudo pontuando que o decreto nº 984 -p de 1º de agosto de 2018, decretado pela Governadora Suely Campos, reza as seguintes sanções: “Decreta atuação especial das forças de segurança pública e demais agentes públicos do Estado de Roraima em decorrência do fluxo migratório de estrangeiros em território do Estado de Roraima e dá outras providências” (DOU, RR, 20018) É notório dentro dessas condições que o sujeito imigrante continua, em todas as esferas da sociedade, sendo colocado em condições de marginal perante as atuações da *Outro*.

Sabemos que a Venezuela passa por uma forte crise humanitária que está abalando todo o seu contexto social e cultural e, temendo as consequências desse momento, milhares de cidadãos desse país se dispersam pelo mundo a fora, tendo como primeira opção de fuga as fronteiras com países da América do Sul. É importante descrevermos que o Brasil passa a ser um dos destinos mais visados por tais sujeitos e, cientes de possíveis prejuízos para a sociedade brasileira e o próprio governo, eis que surgem algumas considerações para a restrição de Venezuelanos no Brasil;

CONSIDERANDO a intensificação do fluxo migratório de pessoas oriundas da República Bolivariana da Venezuela para o Estado de Roraima, fato que tem intensificado a presença desses estrangeiros especialmente nos municípios de Pacaraima e Boa Vista;

CONSIDERANDO a ineficiência das ações federais no controle de fronteira, permitindo que pessoas que não se enquadram na situação de refugiados ingressem em território nacional de forma indiscriminada e sem as cautelas sanitárias e de antecedentes criminais;

CONSIDERANDO o aumento da demanda de serviços públicos estaduais para imigrantes, fato que tem sobrecarregado determinadas unidades de atendimento à população em diversas áreas, em especial saúde, educação, segurança pública e sistema prisional;

CONSIDERANDO o aumento de ocorrências de invasões de prédios públicos e propriedades particulares por parte de imigrantes, comprometendo a ordem pública, a paz social e o respeito à Constituição Federal e Estadual;

CONSIDERANDO o aumento da criminalidade envolvendo imigrantes, especialmente em detrimento de agentes públicos de saúde, de segurança e militares das forças armadas brasileiras, fato que pode colocar em risco a relação desses estrangeiros com os profissionais que desempenham suas funções nos atendimentos dos serviços públicos;

CONSIDERANDO as informações de inteligência policial de que estrangeiros estão envolvidos com o surgimento de facções criminosas em território do Estado de Roraima;

CONSIDERANDO a situação de vulnerabilidade de idosos e crianças filhas de imigrantes em situação de rua, em desacordo com as normas brasileiras aplicáveis, em especial o Estatuto da Criança e do Adolescente e Estatuto do Idoso, em desacordo com o preconizado pela Operação Acolhida do Governo Federal;

CONSIDERANDO que o desrespeito às normas brasileiras pode dar ensejo à perda da condição de solicitante de refúgio ou de refugiado, sujeitando os infratores à deportação e/ou expulsão; CONSIDERANDO a recusa do Governo Federal em reconhecer a dívida de 184 milhões de reais a que o Estado de Roraima tem direito de ressarcimento decorrente de gastos com serviços públicos postos à disposição dos imigrantes, conforme demonstrado na Ação Civil Originária nº 3121 em trâmite no Supremo Tribunal Federal; CONSIDERANDO o compromisso não cumprido por parte do Governo Federal de instalar um hospital de campanha em Boa Vista, conforme solicitado ao Presidente da República durante sua última visita a Roraima, em 21 de junho do corrente ano, cuja negativa tem sobrecarregado o sistema público estadual de saúde; (DOU, RR, 2018)

O sujeito que se desloca em meios a essas crises, muitas vezes não entende a imposição ditada por determinados países que o recebe. Mas, a relação do sujeito diaspórizado com o mundo do *Outro* obriga-o a paulatinamente abandonar seus aspectos culturais, e absorver os aspectos da tradição alheia, o que causa a fragmentação de sua identidade, porém, é a condição que ele encontrará para ser inserido em uma sociedade que o percebe como sendo um atraso social. Assim, se enquadrará em uma condição de disposição jurídica para ser aceito como sujeito legal no país do Outro, é o que mostra o;

Art. 1º Fica declarada atuação especial das forças de segurança pública e demais agentes públicos estaduais em todo o território do Estado de Roraima, provocada pela intensificação do fluxo migratório de indivíduos oriundos da República Bolivariana da Venezuela.

Art. 2º Fica autorizado o uso do Posto Fiscal da Secretaria de Estado da Fazenda localizado no Município de Pacaraima para controle de pessoas, bagagens, veículos, bem como verificação de documentação necessária ao trânsito e permanência em território nacional (DOU, RR 2018)

É imprescindível fazermos a leitura na qual, ao abrir a mala do imigrante o sujeito adentra em sua vida, ao deixar o Outro remexer seus pertences o imigrante dará liberdade para o Outro entrar em sua intimidade, o que conseqüentemente fará com que o imigrante construa uma nova concepção do que é certo ou errado, suas ideologias serão negadas e suas identidades fragmentadas, tal fato se intensifica no;

Art. 3º Determino que os serviços públicos prestados pelo Governo do Estado de Roraima diretamente à população sejam regulamentados para o fim de salvaguardar aos cidadãos brasileiros o acesso irrestrito a tais serviços.

I – A Secretaria de Estado da Saúde deverá editar Portaria regulamentando o seguinte:

a) controle e regulamentação do serviço público de saúde, especialmente no que tange ao acesso de cidadãos brasileiros e estrangeiros a consultas, exames, atendimento de urgência e emergência e cirurgias;

b) todo paciente que receber alta médica deverá deixar a unidade de saúde em que estava internado, a fim de desocupar o leito o mais brevemente possível.

II – A Delegacia Geral de Polícia Civil deverá editar Portaria regulamentando o seguinte:

a) controle e regulamentação dos serviços prestados aos cidadãos, como emissão de carteira de identidade, serviços do Instituto Médico Legal, registro de ocorrências em delegacias, dentre outros;

III – Outras Secretarias de Estado e unidades da administração indireta também poderão editar portarias a fim de regulamentar o acesso aos serviços públicos por cidadãos brasileiros e estrangeiros. Parágrafo único. Para acesso aos serviços públicos oferecidos pelo Governo do Estado de Roraima a estrangeiros, com exceção de urgências e emergências, é necessária a apresentação de passaporte válido, a não ser os indivíduos oriundos de Argentina, Paraguai e Uruguai, que gozam dos direitos e prerrogativas do Mercosul, e que podem apresentar documento de identidade válido.

Nota-se que o imigrante que sai de sua Terra de origem, ao chegar e se alocar em um espaço que não é seu, ele acaba não sendo mais o mesmo sujeito, em meios a conflitos e crises sociais o outro sempre será o mais prejudicado, uma vez que terá a sua identidade conturbada pelo Outro.

#### 4- CONCLUSÃO

Neste trabalho, tornou-se possível analisar políticas migratórias e desafios para a inclusão social e laboral de venezuelanos no contexto Pós-colonial. Objetivou-se mostrar o deslocamento da pátria por meio da imigração com similitude de diáspora, e consequências nos sujeitos.

Para a concretude deste artigo, descreveu-se o funcionamento da diáspora no contexto literário de forma cronológica, partindo da primeira manifestação diaspórica caracterizada como Diáspora Clássica, surgida antes da configuração do mundo “moderno”, iniciado com o Renascimento, passando pela Diáspora Moderna, iniciada no período após o renascimento e marcada por um período de descobertas territoriais, escravidão e outros, até chegarmos à Diáspora Contemporânea, datada desde 1945 e vigorando até os dias atuais, centrada em fuga do território em busca de melhores condições de vida.

Os estudos sobre a temática da diáspora na literatura e, conseqüentemente, as políticas migratórias e desafios para a inclusão social e laboral de venezuelanos ainda guardam muitas implicações a serem desenvolvidas, o que sugere um processo de pesquisa mais profundo e minucioso. Além disso, a crise humanitária na Venezuela mostra um exemplo fiel desta teoria, com os deslocamentos dos sujeitos e os conflitos surgidos em torno destes ao chegarem em um novo espaço.

Ainda refletindo tal contexto social na venezuela, diversos outros aspectos podem ser trabalhados, como o feminismo, analisando as mulheres que se deslocam, já que algumas seguem o modo submisso de vida entre outros aspectos.

## 5- REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Key Concepts in Post-Colonial studies**. London: Routledge, 2000.
- BRASIL. Decreto nº 984 -p de 1º de agosto de 2018. **Diário Oficial da União**, Boa Vista, RR, ano 2018, n. 984. Seção I, p.1.
- BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T; ZOLIN, L.O. (orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 205-220.
- BONNICI, Thomas. **Conceitos chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.
- BRAH, A. **Cartographies of diaspora: Contesting identities**. London: Routledge, 2002.
- COHEN, Robin. **Global Diaspora: an introduction**. Washington: UCL Press. 1997. FELDMAN, Alba Krishna Topan. Diáspora e resistência em **The pickup** (2001), de Nadine Gordimer. In: BONNICI, Thomas. (org) **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009. p 251-278.
- FIGUEIREDO, E. **Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: Eduff, 1998.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e meditações culturais**. Trad. Adelaine de Guardia Resende et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- SOUZA, C.E.P. “**A representação da diáspora e a formação do sujeito em “O xará”** (2003), de JhumpaLahiri/ Carlos Eduardo Parente de Souza. Orientador: Miguel Nenevé. Porto Velho, 2016
- TODOROV, T. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone Moisés. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

## O NARRADOR NA COMUNIDADE DO JULIÃO: NARRATIVAS ORAIS AMAZÔNICAS E O NARRADOR DO JULIÃO EM *PERFORMANCE*

Cíntia Bastos Saboia (UnB)<sup>1</sup>

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa dar prosseguimento à pesquisa iniciada na dissertação de Mestrado intitulada “Narrativas orais na Comunidade do Julião”. Naquele estudo, foram feitos levantamentos da história do lugar, do narrador e os modos que asseguraram a permanência dessas narrativas. Nosso objetivo, nesse momento, é apresentar as narrativas da Cobra Grande e as do Boto a partir de coletas (entrevistas) com os moradores da Comunidade do Julião (lugar localizado à margem do rio Negro, a 25 quilômetros da cidade de Manaus). Essa apresentação, em diálogo com a literatura de campo e a *geopoesia* (SILVA JUNIOR, 2018), visa responder algumas lacunas quanto ao estudo do narrador (no sentido benjaminiano). Pretendemos, também, apresentar estratégias, renovações, estilos individuais e coletivos das performances culturais, bem como a territorialidade interferindo neste processo e funcionando como espaço de *resistência*.

**Palavras-chave:** Narrativas amazônicas. Narrador. Cultura. *Performance*.

### Introdução

Cada povo possui suas lendas, seus mitos, suas histórias para contar. No Amazonas, existiam muitas dessas narrativas, porém, boa parte foi perdida com a dizimação de muitas etnias durante o processo de colonização. No entanto, ainda são muito conhecidas pelos mais antigos, principalmente, os nascidos no interior do Estado. São mitos, lendas, causos, testemunhos assombrosos que caminham de boca em boca, nos barcos, pelo Rio Negro e pelo Rio Amazonas até chegar a Manaus, capital do Amazonas. Na capital, vão perdendo força, sendo, frequentemente, esquecidas pelos integrantes de uma determinada família.

Em 2013, numa sala de aula de uma escola pública da zona periférica de Manaus, num bairro formado em boa parte por pessoas vindas do interior, ou seja, que tinham conhecimento dessas histórias ou, ao menos, esperava-se que soubessem, mais da metade da turma não havia ouvido falar do Boto ou da Cobra Grande, o que causou preocupação, pois essas histórias, que são um patrimônio imaterial, permearam o imaginário e conduziram os costumes de muitos povoados da Região Norte.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura da Universidade de Brasília

<sup>2</sup> Professor Doutor em Literatura da Universidade de Brasília

Em 2014 iniciaram as pesquisas numa comunidade ribeirinha, onde foi feita uma pesquisa que resultou na dissertação de mestrado intitulada *Narrativas orais na Comunidade do Julião*. Na ocasião, foram entrevistadas 21 pessoas, com idades entre sete e 74 anos, e foram divididas em quatro grupos: o grupo de oito a 17 anos; o de 18 até os 34 anos; o de 35 até 59 anos e o de mais de 60 anos. Dessas 21 pessoas, seis afirmaram não ter histórias para contar e das outras 15 foram coletadas 42 narrativas.

Então, foi realizado um estudo para saber o modo que se dava o processo de passagem dessas histórias de geração em geração. Os registros foram feitos em áudio e vídeo para que as análises pudessem ser obtidas com mais tranquilidade e clareza, contudo, sem o objetivo de fazer documentário ou algo similar. Para tanto, foi criado um questionário com 14 questões e entrevistadas 21 pessoas, moradoras da Comunidade do Julião.

Essa comunidade é uma pequena ilha, rodeada por água e floresta, e juntamente com mais cinco comunidades forma a Rede Tupé. O transporte externo é feito por meio de embarcações pequenas, já seus moradores vivem da caça, da pesca, do plantio, e de serviços prestados para os donos dos sítios que moram em Manaus. As casas mais próximas do rio são suspensas, já as da terra firme são feitas em madeira, concreto, mista (chão de concreto e paredes de madeira) e uma em argila.

Partindo dessas pesquisas, o presente artigo tem o objetivo de apresentar estudos sobre duas narrativas, uma do Boto e outra da Cobra Grande, mostrando suas particularidades em relação à história, à cultura e o narrador, e fazendo um diálogo com a literatura de campo e a *geopoesia*. Para tanto, foram utilizados os pressupostos teóricos de Zumthor (2010), Benjamin (2012), e Silva JR (2018).

### **Narrativa da Cobra Grande**

A cobra apresenta muitas imagens, e seus simbolismos caminham há muito tempo no imaginário do ser humano. No Cristianismo, ela aparece logo após o mito de criação, estava junto com a primeira criação humana, no Jardim do Éden. Assim como Deus, ela conhecia o bem e o mal, induzindo Eva a comer do fruto proibido alegando que seria igual a Deus em termos de conhecimento. Desde então, tanto para os Cristãos quanto para os Judeus, é vista como inimiga do homem, e um animal astucioso.

No Brasil, sua imagem foi sendo modificada de acordo com os objetivos do homem, em especial os que estavam estreitamente ligados à religião, evoluindo para um tipo que exhibe asas e expele fogo. Segundo Cascudo, (1983, p. 250-253), na cidade de Bom Jesus da Lapa, à margem do

Rio São Francisco, no Estado da Bahia, existia uma gruta onde habitava uma serpente emplumada, cuja semelhança lembrava Quetzalcoatl da teogonia mexicana. O animal possuía asas, e as mantinha em constante movimento para que crescessem; quando isso ocorresse, poderia deixar a cova onde vivia e, impiedosamente, tragar todas as pessoas do lugar.

O ofídico perdeu forças por meio de reza dos fiéis. Tudo começou quando um frade missionário pediu ao povo que rezasse o maior número de vezes que conseguissem o “Ofídio de Nossa Senhora”, pois a cada oração finalizada cairia uma pena, o que impediria o voo e, logo, o alimento, ocasionando sua morte. Os fiéis assim fizeram e, após um tempo, ao abrirem a gruta, perceberam que não havia mais nada, a serpente havia sumido para sempre. O animal foi vencido pela força da oração.

Até hoje, existe nesse lugar uma cavidade cujo nome é “cova da serpente”, que foi encontrado pelo penitente Francisco de Mendonça Mar, em 1691. Ele transformou a gruta num centro de romarias ao Bom Jesus. A cobra é muito ligada ao cunho religioso, e ainda é vista por muitos povos como a imagem do demônio; imagem trazida pelos Jesuítas e utilizada na narrativa de catequização, durante a colonização. Na narrativa acima, antes do poder da oração e da fé está a obediência ao mandamento do representante da igreja. É ele quem leva a resolução do problema.

Na Região Norte, o homem amazônico costuma narrar seus mitos e lendas. Principalmente o indígena, cujas histórias envolvendo a Cobra Grande eram muito presentes. É dele que provém a palavra Boiuna, assim a Cobra Grande é conhecida, e é descrita:

BOIÚNA – de *mboi* cobra e *una* preta, o mito mais difundido no Amazonas é descrito por Alfredo da Mata (vocabulário Amazonense): “... transforma-se em as mais disparatadas figuras: navios, vapores, canoas... engole pessoas. Tal é o rebojo e cachoeiras que faz, quando atravessa o rio, e o ruído produzido, que tanto recorda o efeito da hélice de um vapor. Os olhos quando fora d’água semelham-se a dois grandes archotes, a desnortear até o navegante”. Foi parte ou origem (como afirma Couto Magalhães) de um ciclo mítico de que participa a lenda “Como apareceu a noite”, segundo a qual, a Cobra Grande (Mboiaçu) casa a filha e manda-lhe a noite presa dentro de um caroço de tucumã (*Astrocarium tucumã*, Mart.) Os portadores, curiosos, abrem o caroço, libertam a noite e são punidos (DONATO, S/D, p. 57).

Mas neste trabalho iremos falar de narrativas contadas pelo caboclo ribeirinho, um povo que provém da miscigenação do indígena com o branco, e que vivem da caça e da pesca, esta lhe proporciona e exige muito conhecimento. Em algumas cidadezinhas do interior, ainda guarda hábitos que se conformam com a natureza e com o que julga sagrado, por exemplo, volta para sua casa antes do anoitecer, e se sai à noite, evita sair sozinho e evita ir para as margens dos rios em determinados



horários, por exemplo, meio dia, na viração do dia, porque teme sofrer castigos vindos do sagrado ou do encantado.

Esses costumes e conhecimentos começam a se estabelecer no homem do campo ainda na infância, por meio das histórias contadas pelo pai e pelo avô. Na juventude, coloca em prática tudo o que aprendeu, e quando chega à fase adulta, repassa aos mais novos suas experiências, iniciando novamente o ciclo. E é a partir das experiências do outro que ele observa, deixando longe de si o erro, porquanto um erro pode ser fatal, vejamos uma das histórias contada por seu Álvaro:

Eu já encontrei uma cobra dentro... Numa cabeceira, onde a água dava aqui assim [mede na canela, a um palmo do chão]. Eu pisava e a água molhava só aqui assim. [aponta para o meio da perna]. Tinha um pé de buriti. Eu saí de casa pra ir ver se tinha caça lá né, matá caça pra alimentar os filhos. Aí chegando, antes de chegar no buritizeiro com 200 metros assim, eu escutei a cutia se espantar né, aí aquela coisa veio na minha cabeça assim: ela não me sentiu que eu tava parado e uma distância longa né. Aí eu já fui meio assim, com suspeita assim de que existia algum bicho por lá né. Aí eu passei, travessei por onde era a areia. Só que o buriti ficava dessa altura assim aonde dá buriti, onde o bicho come, principalmente a anta come né, fica só aquele lamaçal assim. Mas eu olhei, a lama tava certa assim, não tinha vestígio de nada. Quando eu cheguei próximo assim, mas eu sempre com a espingarda aqui né nessa direção, olhando. E aí eu dei com aquela coisa lá. A cobra quando ela quer sentir, ela começa a mexer a língua né. Ela tava toda coberta isso dela assim [aponta para sua própria cabeça para exemplificar a da cobra], só o narizinho de fora assim, sabe? Aí eu pensei que ela era assim [fez um tamanho pequeno com a mão]. Eu fui por trás do buriti, me agarrei no buriti, peguei um facão que eu usava bem amolado assim, cortei assim, partindo a cabeça dela. O que resultou que a lama todinha que eu via lá, tinha cobra embaixo. Ela era assim ó [abriu os braços], (SABOIA, 2016, p. 107).

Seu Álvaro Oliveira Bastos é descendente dos primeiros moradores da comunidade, é o morador mais antigo e um exímio conhecedor dos rios e da floresta do lugar. Conhece bem o ritmo das águas, o nome das plantas e o comportamento dos animais, uma vez que o caboclo pertencente a esse sistema de trabalho precisa de conhecimento da terra para viver bem e fugir do perigo. Sabe o momento certo em que deve parar e em que deve prosseguir. É muito observador, e graças a essa característica conseguiu escapar do ataque da sucuri. E continuou a narrativa:

Aí sempre quando meus filhos andam na floresta eu digo olha: quando vocês chegarem na área de buriti, de chavascal, vocês usem a cabeça. Vão prestando atenção que existe isso aí. Quem diria que existia um animal daqueles naqueles confins, longe né. Que sucuri, a gente vê mais na água grande né. Aí ela foi se posicionar lá dentro né. Aí quando eu cortei a cabeça dela, ela começou a se mexer assim, aí ficou toda fora. Mas era grande, eu não consegui, peguei no rabo dela assim né, pra ver se eu puxava, mas não consegue. É muito peso (SABOIA, 2016, p. 107).

Além de conhecer bem o comportamento da natureza, seu Álvaro é um bom narrador das peripécias da cobra. Sua narrativa carrega sempre o bom conselho. Segundo Walter Benjamin (2012), a arte de narrar caminha para o fim porque era cada vez mais raro encontrar uma pessoa que tivesse

um bom conselho para dar, e um bom conselho não é uma opinião. Essa preocupação, dele para com o narrador, surgiu a partir da observação da obra de Nikolai Semyonovich Leskov. Esse autor nasceu em 1831 no povoado de Gorókhovo, província de Oriol, às margens do Volga, na Rússia, e devido a um emprego teve a oportunidade de viajar por toda a Rússia, quando conheceu muitas histórias russas, as quais estão bem presentes em seus livros.

Sobre essas obras, Walter Benjamin escreveu um ensaio intitulado “O narrador” no início do século XX, onde afirma que citá-lo como narrador só distanciava mais a palavra, aparentemente comum, das pessoas da época. Porquanto, para conseguir ver as características desse narrador em Nikolai Leskov era preciso olhar bem, olhar de um determinado ângulo e distância, e isso porque, segundo ele as ações da experiência estavam sucumbindo, e seria assim até que perdessem todo o seu valor, e afirmava isso com base em suas observações, como se pode ver no trecho a seguir: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p.213).

Ainda para Benjamin (2012), o narrador de origem homérica, o verdadeiro, tem um papel importantíssimo que é de conservar as narrativas orais vivas na memória de seus sucessores. E assevera que: “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. É importante dizer que Walter Benjamin dividiu esse narrador em dois tipos: o sedentário e o viajante. Este saía de sua terra e durante suas viagens aprendia muitas histórias, tendo muito a contar; já o sedentário, ficava em sua cidade, mas nem por isso tinha menos a contar do que o viajante, até porque o sedentário poderia ter sido viajante um dia. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p.217).

Nessa narrativa, mantivemos o sentido real da cobra, geralmente vista durante o dia, mas para esse povo, observamos haver dois tipos de Cobra Grande, a real e a imaginária. A cobra sucuri ou sucuriçu é um réptil grande, que faz parte da biodiversidade da Amazônia, e é encontrada também em outros estados do território nacional, apesar de não ser muito fácil encontrá-la (porque se camufla muito bem perto de árvores e dentro das águas, além de deslizar com muita habilidade pelas matas, sem fazer barulho, passando despercebida), mas por onde passa, deixa seus rastros no caminho, e quando é percebida, já esta muito próxima da vítima, estando quase sem opção de fuga. Na fase adulta, chega a medir oito metros (RAFAEL, 2013, p. 255) o que é o suficiente para despertar o imaginário do caboclo ribeirinho. Criando, a partir disso, outra cobra, a imaginária, e essa é bem maior do que a primeira.

Sobre o imaginário, Laplatine e Trindade (1997, p.80), dizem que é:

Um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade. [...] A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza. Seria, portanto, a participação ou intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real.

Sendo assim, o homem do campo recebe da natureza o maior incentivo para o desenvolvimento de sua parte cognitiva, de sua capacidade criadora, e depois disso, age sobre ela. Antes de o homem criar algo ou realizar qualquer atividade, projeta tudo no cérebro, mas recebe estímulos de imagens, o que a cobra sucuri apresenta de tamanho exorbitante é o que esse homem se apossa para construir em sua mente o marco zero; onde termina o real, começa o imaginário, um lugar onde a cobra pode ganhar comprimento e massa corpórea.

A esse imaginário esse homem não resiste, ele *reexiste*, aprende, apreende, modifica, melhora. Compreende melhor do que o homem da zona urbana o ciclo da natureza, e aceita-o, recriando-o, aproveitando-o de acordo com suas necessidades, utilizando o que não pode modificar a seu favor e intervindo como pode, uma vez que a palavra *reexistir* significa ressurgir, reviver, vida nova para cada fase, ciclo que o ser humano passa em cada fase de sua vida.

Segundo Silva JR, (2018), há um tempo de *reexistência*. Sobre isso, cita um “livro-poema publicado em tempos urgentes, em tempo de *reexistência*” (SILVA JR, 2018, p. 71), *Araguaia Mansidão* (1972), de Godoy Garcia, cujo poema “música de morar” dá vida a teoria da *Geopoesia*. O que serve de abrigo é a casa, essa por sua vez é o lugar da *reexistência*. Lugar onde mora a *Geopoesia*. E qual seria esse lugar? E responde com o poema de José Godoy Garcia (1972, p. 61), cujo trecho abaixo mostra um pouco do que seria essa casa.

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,  
É casa de morar noite é casa de morar estrela.  
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo. [...]  
A casa do corpo é também a roupa  
E a casa do palhaço é o circo  
E a casa do fardado é a caserna  
E a casa do povo é a rua.

E a casa do homem? Ah, é a Terra.

E conclui sua ideia sobre essa casa onde mora a *geopoesia* é José Godoy Garcia. Embora esteja estritamente ligada ao poeta citado, sabemos que há muitos desses Josés poetas nessa imensidão de Brasil, cuja poesia que vem da alma também encontra neles uma casa de morar. Rexistentemente, elas se transformam e encontram abrigos também em outros espaços. Sobre esses espaços, Silva JR (2018, p.71) reitera “Casa de morar geopoeta é a floresta, a liberdade, e a verdade”.

E é por esse viés que seu Álvaro encontra na experiência a base para a construção de uma sabedoria do campo, uma forma de manual de instruções que acompanha um objeto, ele retira e abre quando precisa, para instruir outros e para seguir; um manual escrito na memória – a casa de morar, ao longo da vida, um suporte para os textos tecidos na voz da sabedoria. Mesmo que tenha passado da voz para este suporte, ainda assim, quando lido, será revelado, transmitido, e alcançará seu objetivo: o de tornar sábio aquele que deixar entrar no mais íntimo de sua alma, assegura Zumthor (2010, p. 296).

E quando falamos do homem do campo, do homem ribeirinho, sabemos que ele está presente em muitas partes desse Brasil, “A *geopoesia* nasce do encontro de topografias. Tropos e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte trata também, das palavras colhidas entre mapas e niemares – paragens sem mar” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 56). E que apesar de não serem conhecidos por seus semelhantes em vivências e cultura, são semelhantes em sabedoria, em experiências. Possuem, semelhantemente, muitas histórias, muitas vezes esquecidas, menosprezadas, uma literatura subalterna, porque, para muitos, a literatura ainda está com o cânone. No entanto, lembremos que a literatura também foi escrita, primeiro, na memória, e que a voz não é desprovida de estética.

## **Narrativa do Boto**

Na zona urbana da cidade, o boto vermelho é visto como um animal muito dócil e brincalhão, já na zona rural e em muitos municípios do Estado, como um animal esperto, e em torno dele há todo um mistério. A narrativa convencional do Boto conta a história de um homem bonito, com vestes brancas, chapelão na cabeça, que surge das águas e aparece nas festas na época de São João.

Sob diversos nomes populares é o animal amazônico e maior presença folclórica. Sedutor de moças ribeirinhas descuidadas e conseqüente pai de todos os filhos “de responsabilidade desconhecida”. “Nas primeiras horas da noite transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e aparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada, pula para a água e volta a ser boto.” Sua fama de sedutor é do século 19. Registrou-a seu estudioso mais demorado

(1848-1859) Henry Walter Bates (The naturalist on the River Amazons, Londres, 1864)  
(DONATO, s/d, p. 56).

Os ambientes que compõem a narrativa e oportuniza as aparições do personagem são sempre muito parecidos entre si, embora mude a cidadezinha – é possível visualizar uma igreja, onde, em frente, as moças dançam e se divertem, enquanto seus pais, irmãos, maridos ou namorados se distraem bebendo. Lá por tantas horas, o rapaz vistoso troca olhares com a moça mais bonita do lugar e sem que seu acompanhante perceba, ele a leva, sob encanto, para o fundo do rio. Depois de um tempo, ela aparece grávida e quando indagada pelos vizinhos sobre o pai da criança, ela responde que é filho do Boto.

É uma história muito conhecida na região norte. Porém, é sabido que uma das características das narrativas orais é a atualização. Eliade (1991, p. 21) diz que “A atualização dos símbolos e dos mitos não é mecânica: ela está relacionada às tensões e às mudanças da vida social, e em último lugar, aos ritmos cósmicos”. Nesse processo, algumas partes do texto vão sendo trocadas: o final do enredo, por exemplo. Há versões em que, no final da história, a mulher aparece morta, em outras, some e ninguém mais a vê. Para essas versões, diz o caboclo ribeirinho: que o boto desejou a pessoa e a levou para viver com ele no fundo do rio. Para o final cuja moça retorna desgraçadamente, não há perguntas sobre o ocorrido dentro da família da vítima, e se houver perguntas, não haverá respostas, no máximo, que informam é que a criança é filho do boto. Ademais, paira um silenciamento profundo, pois ninguém pode mexer com essas coisas da natureza, do sagrado. Desse modo, faz-se necessário saber o que está por trás desse silenciamento.

No texto a seguir, Ana Paula da Silva e Silva sobre os igarapés que circundam a comunidade:

Aqui, até que não tem muito. Esses botos aqui até que num são tão brabo como ele fala – põe pra cima. Mas lá onde ele morava, esses boto aqui, essas meninas moça assim não podia entrar na água que os botos botava pra cima mesmo. Aqui não, aqui eu vejo essas meninas moça tudo pulare dentro d’água não tão nem preocupada se vem boto, se não vem, elas querem saber é de se divertir né. E lá não, as meninas não podiam chegar na beira d’água quando tava no tempo do seu período né que o boto botava pra cima mermo, que se fosse possível fundava até canoa (SABOIA, 2016, p. 110).

A narradora expressa na voz, no olhar, nos gestos a certeza do que afirma, e no interior, essas histórias são tidas como verdade; “é a voz e o gesto que propiciam uma verdade” (ZUMTHOR, 1993, p. 165), que dita à mulher sendo passiva, que sofre o encantamento e é, apenas, subjugada pelo poder do Boto. Sempre alguém próximo viu ou ouviu, quando não, se passa com narrador ocular. Essas

histórias recebem do ambiente natural: os rios e as florestas, que compõem seu espaço, formando um quadro.

A narrativa do boto sempre dividiu opiniões quanto sua veracidade. O que ocorre desde os povos antigos que viviam aqui, isso porque nem todas as tribos viviam nas proximidades de rios, algumas eram das matas, cujos cursos d'água não eram suficientes para colocar medo e nem despertar a imaginação. Assim, algumas narrativas, cujo ambiente era a floresta, despertavam medo dos espíritos da floresta em seus ouvintes. Para quem morava perto das águas, já não havia tanta força de verdade e nem significado, ou até mesmo um desconhecimento dessas histórias da floresta. De igual modo ocorria para os indígenas da floresta em relação às narrativas das populações ribeirinhas, entre elas a da temida Cobra Grande e a do Boto. Dessa forma, compreende-se que não se trata de apresentar uma visão racional delas, pois, para os membros dessas comunidades, essas escrituras possuem veracidade, e é isso que guia a compreensão deles. Assim:

A 'racionalidade' (...) que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida de um logos e inaugura a destruição, não a demolição, mas a de-sedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de logos. Em especial a significação de verdade (DERRIDA, 1973, p. 13).

Quanto à verdade, esse espaço possui grande contribuição, pois serve de alicerce para ela. É necessário frisar que as narrativas amazônicas provenientes da oralidade são de dois tipos: ou são míticas, que, segundo Oliveira e Krüger (2010, p. 12) podem ser: cosmogônica, etiológica ou escatológica. A primeira fala sobre a origem do homem e do universo; a segunda, a origem das coisas: plantas, rios; e a última, sobre o fim do mundo; e as criadas para explicar um fato rejeitado pela sociedade.

A imagem do boto, assim como a narrativa, carrega em si uma mazela social que caminha de geração em geração pelos caminhos das matas, às margens dos rios, dentro das águas escuras do Solimões ou barrentas do rio Amazonas, e infelizmente, dentro das casas: o assédio ou violação de moças. Isso acontece, normalmente, no seguinte contexto: as famílias grandes costumam morar próximas; a menina, desde mocinha, tem seu crescimento acompanhado pelo pai, pelos tios, avôs, vizinhos; os olhos, aos poucos vão se voltando para ela, embora os dela (o que pouco importa) se voltem para alguém, geralmente proibido; mas o que não sabe é que pode ser atacada quando estiver desprotegida e, inimaginavelmente, por alguém próximo: o boto-homem.

Se o ataque for cometido por alguém sem grau de parentesco, o casamento é certo. Mas se for ocultado, por de trás do Boto, estão pessoas próximas, distante desse núcleo, estão os homens casados.

A mulher, neste caso específico, não tem escolha. Ela precisa abrir mão de sentimentos, de desejos, de tudo o que possa furtar sua aparência angelical. Esses desejos ficaram para os homens, e se uma mulher sente e se entrega a eles, é inferiorizada por outras que passaram pelas mesmas coisas, mas resistiram, e depois do ocorrido, *resistiram*.

A mulher do campo, após ser dada em matrimônio, a mulher precisa ser uma boa esposa. Isso requer que ela faça todas as atividades domésticas a contento de seu marido, dos outros homens e das mulheres em seu entorno. Dessa forma, é responsável por cuidar da casa e da educação dos filhos, principalmente das filhas, ensinando-as a lavar roupas, passar, cozinhar, principalmente as comidas típicas da região e cuidar dos irmãos mais novos. Também, a mãe arruma as meninas desde criança para substituí-la num novo ciclo.

Na literatura, seu histórico de existência sempre foi o objeto desejado pelo homem, vista enquanto a imaculada, simbologia da bondade, da justiça, da obediência, da submissão. Enquanto o homem representa a ação. Embora tenha seus afazeres e obrigações. Na narrativa do Boto, ela é o objeto de desejo dele, que passa dias sondando seus passos para só depois atacar. Do lar, ela não se ausenta e faz seus afazeres domésticos, mas encontra no Boto a realização do desejo de ser cortejada.

A mulher passa a vida esperando pela vida de princesa desejada pelo príncipe, mas, ao invés de receber a vida de princesa, recebe uma vida de clausura. A mulher está bela e passiva esperando o beijo do príncipe, mas a continuação dessa história é sociocultural: “a mulher passa sua juventude parindo, até que deixa de ser mulher” (CIXOUS, 1995, p. 18).

O homem cria a lei para dominar, subjugar a mulher. O corpo da mulher não a pertence. É também regido e dominado pelo homem e suas leis. A mulher perdeu seu direito ao corpo, à voz quando acabou o matriarcado: “Ali os filhos deixam de serem filhos de mães, e se convertem em filhos de pai” (CIXOUS, 1995, p. 70).

A cultura familiar predominante tanto no campo quanto nas tribos indígenas ainda é o patriarcado, onde os meninos, geralmente, acompanham os pais desde muito pequenos. É através dos ensinamentos dos pais que os meninos vão aprendendo a tecer redes de pesca, plantar, colher, pescar, navegar nas pequenas embarcações, consertá-las, construí-las e, principalmente, como encontrar uma “boa” mulher.

Porém, no caso da população ribeirinha da comunidade do Julião, é difícil pensar em revoluções nesse sistema cultural de lugar do homem e lugar da mulher, pois até há interferências da cultura urbana, porém, os próprios moradores não olham com “bons olhos”. Por esse motivo, essa revolução necessária caminha a passos curtos e lentos. O homem ribeirinho é culturalmente pacato,

de poucas palavras, porém, sua cultura não é estanque, e há, atualmente, uma mescla de sua cultura com a “moderna” sociedade ocidental, ocorrida, principalmente, após a chegada da energia, – que chegou em 2009 com o Projeto Luz para todos, criado pelo Decreto 4.873 de 11/11/2003, nessas comunidades, e do seu acesso aos bens culturais mundiais repassados pelos meios de comunicação:

A cultura humana não é homogênea. É tremendamente variada, e essas variações têm também uma dimensão temporal, pois uma mesma cultura muda com o tempo. A cultura dos Estados Unidos não é hoje o que era há cem anos. A cultura também varia de lugar para lugar: a cultura do estado de Nova York não é a mesma que a da Tailândia. E a cultura varia com os povos: a cultura dos esquimós não é a mesma dos pigmeus de Luzon ou da península da Malásia (WHITE, 2009, p. 32).

Com a chegada da energia na comunidade, os próprios moradores asseguraram que sentiram mudanças tanto no comportamento individual quanto no coletivo, conforme relatos dados em entrevista: “... é assim de noite, assim. Que agora sempre a gente fica assistindo televisão né” (SABOIA, 2016, p.133).

Assim, compreende-se que, de igual modo na vida, na literatura, mais especificamente nas narrativas orais, a ideia de superioridade masculina predomina, a relação familiar tradicional é utilizada fundamentalmente para o bom andamento do sistema falocêntrico, para o predomínio do masculino sobre o feminino. É um sistema que, teoricamente, “protege” a mulher do externo, reconduzindo-a ao modelo familiar, e ao, mesmo tempo, cala-a, tornando-a sempre o Outro.

### **Considerações finais**

Por alguns, são tidas por verdadeiras e sagradas, por outros, como lendas contadas num tempo antigo pelos ascendentes. As narrativas coletadas na Comunidade do Julião são breves, nem sempre anônimas, ainda há pessoas lá que afirmam terem visto a Cobra-grande. Conservadas pela tradição oral, são repassadas através de conversas entre pais e filhos; avós e netos; e conhecidos – vizinhos próximos, e são recebidas pelos ouvintes, que dão início a um novo ciclo.

Observamos que o homem dessa comunidade desenvolveu sua própria literatura e buscou seus próprios meios de representar a vida, a cultura e seu lugar. Foi observado que há dois tipos de moradores: os que vieram do interior do estado e procuraram por uma vida similar a do lugar onde viviam e os da zona urbana, que procuravam um lugar onde oferecesse tranquilidade e entretenimento, ou seja, é a parte da população que vai para lá somente nos fins de semana e feriados.



Mas, diferentemente do narrador de Walter Benjamin, o narrador da Comunidade do Julião não sai de sua cidade e volta para ela com muitas histórias, comparado ao narrador viajante, e nem é o sedentário, aquele que não sai de sua cidade, mas nem por isso apresenta menos histórias para contar. Antes, é um narrador que não volta mais para o lugar de onde saiu e nem é nascido na comunidade. É o narrador da *geopoesia*, o homem do campo que sai dos interiores de seus estados para buscarem melhores condições de vida e buscam se instalar em lugares que amenizem o choque cultural das grandes cidades, e embora não se conheçam, apresentam características em comum, espalhadas por vários lugares do Brasil.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Obras escolhidas, 1).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras.** 11. ed. São Paulo: Gaia, 2010.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura.** Trad. de Ana María Moix, revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

\_\_\_\_\_. **Geografia dos mitos brasileiros.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

DERRIDA, Jacques. “Este perigoso suplemento...”. In: \_\_\_\_\_. **Gramatologia.** Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva (Edusp), 1973.

DONATO, Hernâni. **Dicionário de Mitologia.** São Paulo: Cultrix, [S.d].

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.** Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRAGA, Rafael [et. al.]. **Guia de cobras da região de Manaus - Amazônia Central.** Manaus : Editora Inpa, 2013. Disponível em: [https://ppbio.inpa.gov.br/sites/default/files/guia-cobras-regiaoManaus\\_PPBio\\_CENBAM.pdf](https://ppbio.inpa.gov.br/sites/default/files/guia-cobras-regiaoManaus_PPBio_CENBAM.pdf) Acesso em: 20.03.2019.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é o imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1997.

OLIVEIRA, José Alcimar de; KRÜGER, Marcos Frederico Aleixo. **Filosofia da Educação I: mitos, ciências e educação.** Manaus: UEA, 2010. (Série Pedagogia Intercultural, 2).

SABOIA, C.B. **Narrativas Orais na Comunidade do Julião.** Manaus: UEA, 2016. Dissertação de mestrado.

SILVA JR, A. R. **Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia.** In: Os parceiros de Águas Lindas: Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás. Organizadores: Ana Clara de Magalhães Medeiros [et al.]- Goiânia: Pé de Letras, 2018.

WHITE, Leslie A. **O conceito de Cultura.** Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

ZUMTHOR, Paul.. **Introdução à poesia oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **A letra e a voz: A “literatura” medieval.** Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS, ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS COM AS ALEGORIAS DE PLATÃO NO ENSINO SUPERIOR.

Cleiciane Maia Ferreira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Desde a Antiguidade vários oradores, poetas e artistas fizeram uso dos códigos para identificar, registrar, compreender e repassar os relatos mitológicos e seus símbolos. As narrativas mitológicas cumpriram o papel pedagógico de compreensão do mundo. Com o passar do tempo, sobretudo na atualidade, as narrativas míticas ainda cumprem este ofício. A partir disso, o objetivo deste trabalho é identificar, através dos relatos de experiências, como as alegorias de Platão presentes em “Fédon” e “A República” são ressignificados e aplicados à realidade específica do Ensino Superior. Para relatar as experiências nos fundamentaremos nas publicações Cesare Ripa, Émile Mâle e Erwin Panofsky e o enfoque dos conceitos utilizados pelos autores: Iconografia, Iconologia e Alegoria.

**Palavras-chave:** Platão, Alegoria; Iconografia; Iconologia.

### Introdução

Platão, discípulo de Sócrates e expoente na história da filosofia, via a arte de maneira geral como aquela que corrompe a verdade, oculta e deseduca. Esta posição, tão inquietante para os dias de hoje, precisa ser melhor analisada sob a luz de uma visão mais cuidadosa a fim de não cometermos equívocos de julgamento.

A filosofia de Platão explica o mundo a partir das “Ideias”. As ideias são o local onde está a verdade, a justiça e a beleza. Portanto, se consideramos algo belo, verdadeiro ou justo, essas condições não estão nestes próprios objetos. Para Platão, se algo é verdadeiro é porque participa da ideia de verdade que existe no “Mundo das Ideias”. Só podemos alcançar este mundo, onde está o verdadeiro conhecimento, através da razão. É justamente nesse ponto, onde as coisas já não são tão evidentes quanto possa parecer que podemos rever Platão, a dialética, a dialogicidade e arte de ensinar.

Enquanto discípulo de Sócrates, sua linha filosófica é endógena, ou seja, acreditava que o saber era encontrado mediante o processo de busca individual, através dos constantes questionamentos.

---

<sup>1</sup> Aluna egressa do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Professora do Centro Universitário Fametro – Manaus. Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA. E-mail: cleicimaia@yahoo.com.br.

Assim, vemos em Platão, a disposição da Dialética – do diálogo que inspira, desconstrói, depura, refina e reconstrói o saber, desta vez amadurecido e reflexivo.

Inspirar, desconstruir, depurar, refinar e reconstruir é o processo de criação artística e, por vezes, literária. É o que vemos em suas obras *Fédon* e *A República*. Nestas obras, as tentativas de Platão em expor suas reflexões filosóficas ganham nuances literárias ao introduzir elementos míticos, ao escrever em prosa, ao metaforizar o mundo das ideias e ao produzir o efeito DIALÓGICO que as obras possuem.

Então, qual a questão do Platão com a Arte?

Platão nega que a arte constitua um valor em si mesma. Porém, pode se salvar dominar as regras da Filosofia. É exatamente isso que ele faz. Utiliza a filosofia e seus instrumentos racionais para compor sua poética adaptando-a ao contexto político e educacional, por exemplo. Portanto, Platão utiliza uma técnica (instrumentos racionais da filosofia) para compor uma poética.

Veremos neste trabalho o itinerário da poética de Platão através de suas narrativas mitológicas. O objetivo deste trabalho é identificar, através dos relatos de experiências, como as alegorias de Platão presentes em “*Fédon*” e “*A República*” são ressignificados e aplicados à realidade específica do Ensino Superior. Esta é uma apropriação do texto com nuances literárias. Para relatar as experiências nos fundamentaremos nas publicações de Cesare Ripa, Émile Mâle e Erwin Panofsky e o enfoque dos conceitos utilizados pelos autores: Iconografia, Iconologia e Alegoria.

## **1. O Ensino Superior e o Contexto Dialético e Dialógico**

Platão funda, por volta de 387 a.C, a Academia de Atenas. Tratava-se da primeira universidade da história com intuito de dar continuidade a novos saberes, além da educação formal promovida pelos pitagóricos. Considerada um local público, também era chamada de Hekademia. Havia um parque com alamedas, árvores, adornadas de arte em esculturas, templo e sepulcros de homens considerados ilustres. Recebeu este nome em homenagem à Akademos, um herói ático. Originalmente era formada por membros avançados e também jovens discípulos com diferentes graus de desenvolvimento. Estes últimos eram submetidos a exames de maturidade, no qual eram medidas as qualidades de estudo e reflexões.

Na construção destas reflexões, Platão institui na Academia o ensinamento dialético. A Academia Platônica concorre com o espírito da escola contemporânea à sua, de Isócrates, na qual o saber era uma absorção do que já fora produzido – algo semelhante com os dias atuais.

Não pretendemos aqui estabelecer um critério de legitimidade da primeira universidade da história. Há muitas contestações entre antropólogos e historiadores a respeito desta questão. Entretanto, nosso olhar pretende observar que foi num cenário de produção de novos saberes em níveis maduros que se realizou a Academia Platônica.

O Brasil foi um dos países, dentre os da América, que mais tardou a instituir a universidade. Somente com a chegada da Coroa Portuguesa tem início a estruturação do ensino superior no Brasil, organizados pelo Estado e voltados para a formação profissional. “Os cursos superiores, mesmo quando transformados em faculdade, permanecem como institutos isolados, sem que houvesse interesse na formação de universidades” (ARANHA, 2006, p. 226).

O ensino superior no Brasil que dialoga com a legislação vigente que é um sistema de ensino de massa. A Constituição Brasileira e a própria Democracia garante a igualdade entre todos. Assim a Educação no Brasil tende a uma multiplicidade de características e funções. Mas, sobretudo, a formação profissional. Com os anos, embora as notórias e constantes alterações legislativas ocorridas nos processos ao ensino superior no Brasil interfiram de sobremaneira na evolução do ensino, a pesquisa e extensão ainda procedem de programas de governo, sem permanência e instabilidade. Neste sentido, a universidade não contém raiz da antiga escola platônica, uma vez que os saberes, tão buscados naquele cenário, não se limitavam somente ao mundo do trabalho ou a uma função dentro da pólis; mas sim, se expandiam a todas as grandes áreas da existência humana.

Desse modo, que espaço teria Platão nas universidades brasileiras atualmente? Haveria possibilidade de adaptar as reflexões platônicas aos conteúdos, didáticas ou metodologias no ensino superior? A resposta a estas questões está na própria raiz do ensino da Acadêmica de Platão – o diálogo.

Mas, como justificar a universidade como espaço de diálogo hoje? Justifica-se pela sua própria realidade: a universidade acolhe, em seu interior, a heterogeneidade de pessoas que compõem a sociedade. Portanto, possui a variedade de questões sociais que ela mesma enfrenta. Conforme Chauí (2008, p. 17).

A relação interna ou expressiva entre a universidade e a sociedade é a que, ademais, explica o fato de que a universidade pública sempre foi, desde o início, uma instituição social. Isto é, uma ação social, uma prática social baseada no reconhecimento público da sua legitimidade e das suas atribuições.

A dimensão das mudanças com que a sociedade atualmente se encontra a universidade também tem encontrado de frente. Especialmente aquelas relacionadas à diversidade cultural, às questões

éticas, às diferenças, à inclusão, entre outras que dizem respeito à sociedade de maneira geral. A universidade pode colaborar não apenas para responder questões da sociedade, mas, principalmente, para pensar sobre eles considerando-se a função social que lhe é conferida.

O espaço universitário é o local de debate público por excelência. Nele se encerram as diversas categorias de pensamento e diversas áreas do conhecimento que, afora as questões políticas, faz da universidade o espaço de reunião de diferentes perfis acadêmicos (por vezes militante), por diferentes literaturas de base, por produção de saberes em pesquisa, entre outros elementos. Nesta reunião vemos que o próprio contexto universitário é um espaço propício para o diálogo, uma ágora grega.<sup>2</sup>

Não se trata de construção de opinião pública aos moldes das correntes de pensamento da sociologia da comunicação, embora saibamos que haja formação dela. Trata-se do debate em diferentes níveis de maturidade que retorna o princípio da Academia Platônica e acrescenta novo elemento – dialogicidade.

Até aqui, vimos o diálogo como inerente ao contexto universitário. Também observamos que este diálogo se realiza em meio à diversidade pela qual é constituída a própria universidade. A outra questão é como este diálogo se constrói.

Consideremos que a Thaumásia<sup>3</sup> seja o primeiro passo para construir (no mundo das ideias) um choque ou crise frente à realidade circundante. Temos, portanto, um motivo em comum que confere a todos o mesmo significado. Aquilo que inquieta será falado. Mas não é o suficiente para fazer permanecer o diálogo. E o que pode, em caráter dialógico, estabelecer um ponto em comum entre as diversas áreas do conhecimento a fim de continuar o diálogo? *A arte pode e (por que não?) a literatura também.*

Os clássicos da Literatura mundial são assim denominados porque eles sempre têm algo novo a nos dizer sobre qualquer tema, sobre a condição humana, sobre a sociedade além do tempo em que foram escritos. O escritor italiano Ítalo Calvino, em sua obra “Por que Ler os Clássicos?” enumera 14 proposições que definem uma obra clássica - o que imediatamente justificam as razões pelas quais as estas obras devem ser revistas a fim de atualizar o que elas podem nos dizer ou ressignificar a cada nova leitura. Na sexta observação o autor expõe que: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11)

---

<sup>2</sup> Praça pública da Grécia Clássica. Cenário onde se realizavam as assembleias e reuniões públicas.

<sup>3</sup> Em latim *Miracula*, indica um fato admirável ou assombro.

Uma obra clássica nunca pára de dizer. É o caso das obras de Platão, Fédon e A República. São clássicos na História da Filosofia e aqui, pretendemos uma humilde defesa destas obras como “obras literárias”, ainda que o objetivo principal do artigo seja em analisar as iconografias e iconologias das narrativas mitológicas e suas aplicabilidades no ensino superior, ou seja, a aplicação do texto literário para ensinar. Platão utilizava as narrativas mitológicas para ensinar na Academia. Hoje, são ressignificadas e dizem algo novo sempre que se são abordadas, interpretadas e aplicadas a um campo do conhecimento dentro das universidades. Vejamos como isso acontece. Para tanto, façamos agora uso das contribuições de Cesare Ripa, Émile Mâle e Erwin Panofsky e o enfoque dos conceitos utilizados pelos autores: Iconografia, Iconologia e Alegoria.

## **2. Iconografia e Iconologia**

Iconografia e Iconologia tem tradição nos campos das artes visuais. Porém, Platão utilizou-se das alegorias para criar um imaginário visual iconográfico tanto em *A República* (com a Alegoria da Caverna) quanto em *Fédon* (no cárcere de Sócrates). Por esta razão, também para atender os objetivos deste estudo, faz-se necessário contextualizar o método iconológico para o campo da literatura, preservando sua estrutura elementar e adaptando-o aos elementos das alegorias.

Os estudos em Iconologia iniciam em 1593 quando o italiano Cesare Ripa publica “Iconologia”, uma obra que reunia texto e desenhos. Nela o autor constrói uma espécie de dicionário de signos de estilos artísticos e arquitetônicos na Europa. Ripa escreveu sobre a maneira de abordar as composições das figuras de acordo com seus elementos, incluindo um estudo sobre a relação das cores na interpretação das obras. Na Iconologia, quatro figuras femininas representam as quatro partes do mundo: África, América, Ásia e Europa. Este trabalho acabou criando os padrões de representação dos continentes. Seu trabalho deu status de alegoria para as iconologias.

Inicialmente, no final do século XVI, o termo “iconologia” foi empregado por Ripa para determinar as regras para a representação de atributos e de imagens – nas narrativas alegóricas exploradas em pinturas ou esculturas. Ou seja, “iconologia” era sinônimo de “alegoria”. (SANTOS, 2007 p.01)

Mais tarde, o termo “iconografia” foi utilizado por Emile Mâle, no século XIX, como o processo descritivo para identificar ícones e símbolos que foram talhados na pedra e acoplados às caixas murais das catedrais góticas da França antiga. Por sua vez, no século XX, Erwin Panofsky empregou as palavras “iconografia” e “iconologia” como fases de um método para ler e interpretar das criações visuais figurativas contextualizando com o contexto social, geográfico nas quais as obras foram

produzidas. Erwin Panofsky, em seu ensaio “*Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*” organiza em três momentos seu método iconológico, conforme o próprio autor delinea, em seu método: primeiro, a descrição pré-iconográfica; o segundo aborda do tema secundário ao convencional; e o terceiro momento, o significado intrínseco ou o conteúdo da arte. Aplicaremos este modelo, a as alegorias de Platão. Começemos pela primeira fase do método: pré-iconográfico.

Em *A República*, Platão utilizou-se da alegoria que se ficou conhecida como “Alegoria da Caverna” para criar um imaginário visual iconográfico. Neste texto escrito em prosa e metafórico, conta que havia uma caverna na qual alguns prisioneiros, desde os seus nascimentos, lá habitavam acorrentados. Viam as sombras projetadas nas paredes da caverna que eram compostas pela luz de uma fogueira, e confiavam que as imagens que elas formavam era a realidade propriamente dita. Não havia nenhuma experiência com o mundo fora da caverna. Mas desconfia e inquieta-se um dos homens da caverna, liberta-se das correntes, escapar do local e sai para o mundo externo, fora da caverna. Ao sair, verdadeira luz quase o cega. A princípio, seus olhos doem, mas ele se adapta e percebe que sempre viveu preso, acorrentado numa miragem que acredita ser uma verdade. Lá fora, ele vê os verdadeiros seres dos quais as imagens projetavam-se, mas de forma distorcida no interior da caverna. Ele decide voltar e compartilhar seu conhecimento com os outros que ainda estavam presos às correntes no interior da caverna. No entanto, estes homens não acreditam nele e, em seu relato, o matam.

Em *Fédon* a narração é sóbria o suficiente para configurar, num drama, a atividade intelectual. Desenvolvido dialeticamente trata-se de uma peça que descreve cenário do cárcere de Sócrates - que havia sido condenado no tribunal ateniense. Trata-se de um debate no qual se pode identificar imediatamente um preâmbulo e duas partes: a primeira das partes Sócrates examina o questão da pré-existência, da vida e da natureza da alma, e na segunda elabora nova reflexão as questões relativas à vida futura, a morte. A ação decorre do amanhecer ao por do sol até o momento em que Sócrates, rodeado de discípulos, bebe a taça de cicuta em cumprimento a sentença que o condenara à morte. Também se trata de uma narração indireta, pois Platão atribui-a a Fédon de Elis, também discípulo de Sócrates.

Vejamos a segunda parte do método: o tema secundário ao convencional. Segundo Panofsky (2009, p. 50) “os motivos podem ser portadores de um significado secundário ou convencional”. Aqui consideremos como motivos secundários ou convencionais a linha filosófica do autor.



Platão foi um filósofo que se consagrou pelo estudo de diversos campos. Seus diálogos tratam de diversos temas tais como política, estética, ética, entre outros. Porém, para entender as razões que possivelmente motivaram Platão a desenvolver sua escrita e sua linha endógena de reflexão, faz-se necessário resgatar aspectos do pensamento daqueles que antecederam até mesmo seu mestre Sócrates – os pré-socráticos.

De forma simplificada, sabemos que os pré-socráticos foram chamados de filósofos da *physis* (da natureza), pois se interessavam, sobretudo, pela natureza do homem e pelos processos naturais. Nesta busca consideraram que a realidade circundante era aparente, ou seja, estava em constante transformação (*devenir*). Porém, na filosofia platônica existem dois planos distintos: um deles é estável; e o outro é instável. Esta reflexão foi desenvolvida na teoria conhecida como “Mundo das Ideias”, através da Alegoria da Caverna, especificamente. Conforme nos diz Reale (1994, p.70):

Platão compõe a antítese entre as duas escolas exatamente com a distinção dos dois diversos planos da realidade: não toda realidade é tal como queriam os heraclitianos, mas somente a realidade sensível; analogamente, não toda a realidade é tal como queriam os eleatas, mas somente a realidade inteligível, as Ideias.

O que o filósofo denominou de “Mundo das Ideias” é o imutável, o eterno e o real. O Mundo das Ideias contrapõe-se ao Mundo Sensível, no qual os objetos são passageiros, mutáveis e ilusórios. Este último é mundo das cópias imperfeitas, das aparências. Aquilo que se encontra no Mundo das Ideias é o mundo da *Episteme*, ou seja, das verdades; e o Mundo Sensível, por sua vez, é o mundo traçado pela *doxa* ou opinião, pela qual não se alcança a verdade absoluta. Isto denota que no primeiro mundo as coisas permanecem em sua essência, absolutas e incorruptíveis, enquanto que no segundo, apenas existem de maneira aparente, podendo conferir somente uma parcela da realidade.

O Mundo Sensível é o mundo que vivemos e aprendemos. Neste plano, permanecem apenas cópias das verdadeiras formas que se encontram no Mundo das Ideias. Para Platão, a razão ou o *Logos* é o instrumento que possibilita o conhecimento verdadeiro que estão no mundo perfeito – Mundo das ideias. Por meio do exercício intelectual, o homem pode relembrar verdades que já se encontram em seu íntimo e que foram anteriormente assimiladas pela alma.

O Mundo Sensível é moldado pelas aparências e teria sido criado por um ser superior denominado *Demiurgo* – que significa *artesão*. Este Ser construiu um mundo imperfeito que copia as formas perfeitas. Dessa, há uma origem da qual tudo se deriva. A caverna se configura como este plano em que vivemos e que julgamos ser a realidade (Mundo Sensível). Contrariamente a este plano, existe uma realidade em si com objetos reais no Mundo das Ideias.

Na obra *Fédon*, o debate gira em torno da argumentação filosófica sobre a ascensão da alma, sua natureza e imortalidade. Estas noções eram muito baseadas na cultura religiosa da época. Sócrates repete a convicção de que a passagem para a morte o levará para a companhia dos deuses (da mitologia clássica) que são ainda mais sábios e justos que os homens. O desejo de morrer é, para Sócrates, verdadeiro e legítimo, pois vê neste evento a chance de ter com os deuses. Sócrates acreditava que só a libertação da alma permite a exata contemplação da verdade, e por isso, se estar morto é uma forma de dizer que a alma se separou do corpo, a tarefa do filósofo é nutre-se do desejo de morrer:

Logo, Símiás, continuou, os que praticam verdadeiramente a Filosofia, de fato se preparam para morrer, sendo eles, de todos os homens, os que menos temor revela à ideia da morte. Basta considerarmos o seguinte: se de todo o jeito eles desprezam o corpo e desejam, acima de tudo, ficar sós com a alma, não seria o cúmulo do absurdo mostrar medo e revoltar-se no instante em que isso acontecesse, em vez de partirem contentes para onde esperam alcançar o que a vida inteira tanto amara - sim, pois eram justamente isso: amantes da sabedoria - e ficar livres para sempre da companhia dos que os molestavam? Como! Amores humanos, ante a perda de amigos, esposas e filhos, têm levado tanta gente a baixar voluntariamente, ao Hades, movidos apenas da esperança de lá reverem o objeto de seus anelos e de com eles conviverem; no entanto, quem ama de verdade a sabedoria, e mais: está firmemente convencido de que em parte alguma poder encontrá-la a não ser no Hades, haverá de insurgir-se contra a morte, em vez de partir contente para lá? Sim, é o que teremos de admitir, meu caro, se se tratar de um verdadeiro amante da sabedoria. Pois este há de estar firmemente convencido de que a não ser lá, em parte alguma poderá encontrar a verdade em toda a sua pureza. Se as coisas se passam realmente como acabo de dizer, não seria dar prova de insensatez temer a morte semelhante indivíduo? (PLATÃO, 1987 p. 13)

Assim, o conhecimento é como reminiscência (lembrança) das ideias e as coisas são o que são devido à sua participação no Mundo das Ideias, na proposta platônica. As alegorias que se apresentam em ambas as obras são expressões na linguagem dos elementos sensível e suprassensível, simultaneamente.

Na última parte do método iconológico, Panofsky aborda o significado intrínseco ou o conteúdo da arte, neste caso da literatura. Ressalte-se que o Mito da Caverna, especialmente, possui várias interpretações. Vamos a estas possibilidades e aqui veremos, em particular, as ressignificações de Platão no Ensino Superior.

A educação é um tema central em *A República* e o processo de ascensão da alma é descrita em *Fédon*. Nesta etapa do estudo consideremos a educação (Superior) como instrumento para elevar-se para além das experiências sensíveis, conforme veremos a seguir.

A condição dos prisioneiros da caverna é semelhante à nossa, pois constantemente somos bombardeados pelas ideias de que a felicidade, por exemplo, se reduz as experiências sensíveis da vida - como o trabalho, a ascensão financeira e o reconhecimento social que o uma profissionalização

pode proporcionar. Somos prisioneiros dos nossos sentidos, do nosso corpo. Porém, aspiramos pela libertação dos grilhões, que nos limita e condicionam as nossas visões do homem e do mundo, e desejamos alcançar o Mundo das Ideias à medida que viver o contexto universitário. Neste sentido, a educação ou o ensino superior representa o processo de saída da caverna e ascensão da alma para o Mundo das Ideias.

### 3. O Ensino como Processo de Ascensão da Alma

Platão adverte que a educação não consiste, como muitos crêem, em inserir ciência numa alma em que ela não existe. Não é possível “introduzir a vista a olhos cegos”, como ele mesmo cita. Longe disso, a educação incide em despertar os atributos dormentes na alma - a reminiscência<sup>4</sup>, ou melhor, a educação deve fazer com que a alma se retorne para as essências, para o saber que ela já possui dentro de si mesma.

(...) a existência na alma de uma faculdade e de um órgão como um olho pelo qual aprende, como um olho que não fosse possível voltar das trevas para a luz, senão juntamente com todo o corpo, do mesmo modo esse órgão deve ser desviado, juntamente com a alma toda, das coisas que se alteram, até ser capaz de suportar a contemplação do Ser e da parte mais brilhante do Ser (PLATÃO, 1993.p.34).

Platão considera que a educação deve fazer com que o indivíduo se afaste e transceda o mundo das sombras. O papel da educação é a indicação do itinerário que permita o indivíduo alcançar a saída da caverna; encontrar o caminho correto que o leve a alcançar a verdadeira felicidade que é, para Platão, a contemplação do bem. O tipo de ensino alvitado por Platão apontava para um mundo no qual os homens estivessem o mais próximo possível do bem.

Platão enaltece que o valor da educação adequada para a formação de homens bons, alertando para que esta educação não seja desviada do caminho certo. Assim, segundo ele:

Essa natureza filosófica que postulamos, se, julgo eu, se lhe deparar o gênero de ensino que lhe convém, é forçoso que, desenvolvendo-se, atinja toda espécie de virtudes; se, porém, for semeada e plantada num terreno inconveniente e aí for criada, cairá no extremo oposto. (PLATÃO, 1993.p.54)

Daí a importância e o valor do bem na formação do indivíduo, como condição indispensável para se alcançar o saber mais elevado. Mas, como isto se concretiza no ensino superior

---

<sup>4</sup> Alusão à teoria da reminiscência, segundo a qual conhecer é lembrar-se da ciência que está em nós, e redescobri-la.

especificamente? Podemos inferir duas observações para responder a esta pergunta: a primeira delas está limitada a formação ética universitária, ainda que percebidas à luz de deontologias; e a segunda possibilidade é mais abrangente, porém, mais essencial à filosofia que é a função de ela exerce como discurso aos demais discursos, ou seja, quando a filosofia se ocupa em refletir as questões em torno das outras ciências.

Em primeiro lugar, na educação platônica a alma tem, por sua natureza divina, a tendência a querer libertar-se do corpo e do mundo sensível. A prática da virtude provoca exatamente a limitação dos desejos e renúncia ou o abandono de tudo o que está ligado aos sentidos - uma ascese gradual de libertação do corpo (que só é possível através do estudo da dialética), pois tudo o que diz respeito ao corpo, nasce ou morre e está sujeito a ser corrompido, está distante do bem. Essa concepção se adequaria sem muito esforço ao universo das ciências exatas, da saúde, humanas ou qualquer área do conhecimento dado que se trata do domínio do corpo e do mundo sensível em prol do mundo inteligível, essencial e real. Assim, a formação ética universitária é um dos itinerários pelos quais a proposta platônica de saída da caverna se realiza a outra seria a entrega a “morte”, no sentido metafórico do termo, do indivíduo que se libertou do corpo e ascendeu a outro mundo, tal como vemos em Fédon.

Em segundo lugar, consideremos que na formação universitária o caráter propedêutico<sup>5</sup> do ensino de filosofia é o que permite ultrapassar os fins meramente práticos e utilitários da formação profissional. Quando, munidos de instrumentos racionais inerentes aos fazer filosófico, o universitário, pode reconhecer-se como alguém que sai da caverna através de um processo de reflexão de filosófica propriamente dita.

Assim, as narrativas mitológicas cumpriram o papel pedagógico de compreensão do mundo e a apropriação do texto literário para o ensino revela, além da experiência estética, a própria ascensão da alma como propunha Platão através de sua filosofia.

### **3.1 Relatos de experiência – as saídas da caverna e as libertações das almas.**

Dentre os pensadores mais influentes do Ocidente, Platão é, acertadamente, um dos mais notórios. E essa posição é alcançada em parte pelo uso de suas alegorias para ensinar. Para ter ideia

---

<sup>5</sup> Abbagnano (Dicionário de Filosofia) propedêutica é num ensino preparatório. Foi assim que Platão chamou o ensino das artes (aritmética, geometria, astronomia e música), relativamente à dialética. Referente à parte introdutiva de uma ciência ou de um curso que sirva de preparação a outro curso.

da influência a aplicabilidade ou dialogicidade das alegorias estão percebidas me grande parte grades curriculares, dado que o filósofo se ocupou em debater várias questões.

Ainda que haja na tradição acadêmica uma relação disjuntiva entre literatura e filosofia, o que temos observado é que, neste conjunto iconológico – de interpretações e diálogos possíveis – a relação entre ambas se torna complementar ao passo que remota ao *Devir*, e mantém o movimento de aproximação entre as duas áreas, o que temos visto cada vez mais em produções como a de Aldous Huxley, que em 1932, publicou o romance *Admirável Mundo Novo* e dele podemos extrair essa ideia de movimento de aproximação entre filosofia e literatura, a categorizar a obra como sendo de *Literatura Filosófica*.

Pois dele extraímos reflexões sociais e políticas contundentes, ainda que se trate de uma história imaginária e apresente personagens particulares. Estamos falando da ficção científica, de modo que o texto gravitará em todos de questões relativas a este objeto. Biologia, psicologia, e novas tecnologias serão tematizadas no desenrolar do livro para servir de arsenal a crítica política desferida pelo autor (LEITE; ARAÚJO, 2015. p.122)

Assim também observamos a aplicação das alegorias platônicas: a favor de debate tematizado, adaptando-as aos diversos cenários de formação universitária. Esse é o recurso pedagógico que torna viável leitura, entrega e compreensão do acadêmico sobre um clássico que ainda tem algo a dizer em cada área do conhecimento.

Partindo da realidade, observamos dois cursos diferentes de eixos diferentes de formação: humanas e saúde dos quais foram submetidos a formulário eletrônico com perguntas aberta. Apresentados os objetivos da aula e alegorias, seguida da exploração de seus conteúdos o resultado do diagnóstico de aprendizagem apresentou os seguintes resultados conforme que seguem: do universo de 50 alunos, 13 são alunos do curso de humanas e 37 da área de saúde.

Ao propor as alegorias em sala, ficou claro a necessidade de sempre constituir a filosofia como um discurso que auxilia os demais discursos. Neste caso, as alegorias, apropriando-se do caráter subjetivo da literatura, auxiliam significativamente, pois é possível compreender nas áreas de humanas e da saúde a dimensão humana da existência e da produção de conhecimento. A abordagem foi realizada observando a função preodêutica da filosofia de introduzir debates inerentes ao contexto das áreas de humanas: como o esclarecimento da condição humana, a formação ética profissional, a convivência em sociedade e claro, a produção de conhecimento e ascensão intelectual do profissional, conforme nos mostram os dados abaixo.

## Recorte – formulário 01

**3. Como podemos aplicar os ensinamentos filosóficos de Platão, presentes nas alegorias, ao Jornalismo?**

Para poder ser autônomo em pensamento, para reconhecer como vivemos em uma caverna e poder sair dela. Para ser um melhor profissional, sem estar enganada com a realidade.

A.S. Aluna do 2º período do curso de jornalismo – 2018/2

De igual forma, na área da saúde o enfoque seguiu a mesma linha. Porém, acrescido de novo dado, mais inquietante em Fédon: noção de vida e morte. O debate evoluiu para entender o caráter iconológico da alegoria, a liberação das paixões do corpo frente a um ideário de vida endógeno, conforme nos mostram os dados abaixo.

## Recorte – formulário 02

**3. Como podemos aplicar os ensinamentos filosóficos de Platão, presentes nas alegorias, ao curso de Odontologia?**

É importante ser um profissional com muitas visões e teorias. Platão e suas alegorias mostram que devemos sempre considerar que a vida e morte sempre serão debatidos porque é necessário.

I.B. Aluna do 1º período do curso de Odontologia – 2018/2

Considerando, portanto, a essencial relação entre filosofia e literatura, podemos observar o quanto as alegorias de Platão continuam a dizer a cada novo uso que podemos realizar de acordo com a área de conhecimento, pois são obras clássicas adaptadas a um cenário de formação – uma apropriação do texto literário para o ensino.

Neste estudo poderíamos evidenciar a aceitação desta apropriação quantitativamente. Contudo, nosso foco está nesta demonstração de como um texto literário pode ser usado para o ensino. Dentre as formas de uso podemos conferir que encontramos, além a adaptação temática, o itinerário poético platônico – uma filosofia a serviço da arte e da literatura.

## Considerações Finais

O adjetivo *Filosófico* geralmente envolve uma atividade que se vincula à razão e ao pensamento abstrato. Neste estudo, que se delinea como uma reflexão, tentamos aliar duas tradições que ora dialogam, ora são fronteiriças – a filosofia e a literatura. Nesta empreitada nos valem os métodos que pertencem ao universo das artes plásticas: iconografia e iconologia. Aos nos debruçarmos sobre um método que, via de regra, não é próprio de nenhuma das duas vertentes descobrimos um caminho para entender Platão e aplicar a depuração intelectual – a compreensão do mundo das ideias proposto por ele. Só um artista pode nos conduzir nesta caminhada. Isto porque o caminho que as alegorias elaboradas por Platão para compor sua filosofia é o próprio itinerário poético para realizar a arte de ensinar. E justamente esta característica que compõe um instrumento pedagógico para o ensino superior. Compreender como podemos estabelecer e realizar o diálogo mais maduro, racional e, dada alegorias, mais belo, mais criativo, mais inteligível.

Em Platão, defendemos que tudo o que percorre sua filosofia nos leva a um ouro plano: o da criação poética que, valendo-se dos instrumentos da filosofia, conduzem ao mundo real e verdadeiro. Essa foi uma apropriação que Platão fez da arte para inspirar, desconstruir, depurar, refinar, reconstruir e ensinar.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CALVINO, Ítalo. Por que Ler os Clássicos? Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHAUÍ, Marilena. A Universidade Pública sob Nova Perspectiva. Disponível em: [www.2.uesb.br/pedh/uploads/2014/02](http://www.2.uesb.br/pedh/uploads/2014/02). Acesso em: 02 fev 2019.

\_\_\_\_\_. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2010.

LEITE, Viana; ARAÚJO, Rafael de. Filosofia e Literatura: Diálogos, Relações e Fronteiras. Curitiba: Intersaberes, 2015.

MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia: dos Pré Socráticos à Wittgenstein. 13.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NAGEL, Thomas. Uma Breve Introdução à Filosofia. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. A República. Introdução, Tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

\_\_\_\_\_. Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução e notas: José Cavalcante deSouza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores).

REALE. Giovanni. História da Filosofia Antiga II: Platão e Aristóteles. Tradução: Henrique Cláudio deLima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados dos Termos na História da Arte. Disponível em: [www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index/php/Arte/article/download](http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index/php/Arte/article/download). Acesso em: 02 fev 2019.



## CANÇÕES SHANENAWA DA ALDEIA SHANE KAYA

Cristiane De Bortoli<sup>1</sup>

### 1. Introdução

O presente texto trata da experiência vivenciada junto à comunidade da Aldeia Shane Kaya, do povo Shanenawa, com a realização de um projeto para a gravação de um CD de canções desse povo que são cantadas nesta aldeia, e que teve como objetivo contribuir com o processo de fortalecimento da identidade sociocultural do povo Shanenawa da Aldeia Shane Kaya.

Os povos indígenas continuamente sofrem violações e agressões às suas culturas, memórias, identidades, o que ocasiona muitos danos de difícil reparação, principalmente pelo fato de serem sociedades predominantemente ágrafas e que possuem como principal meio de repasse de conhecimentos a transmissão oral. Muitas dessas agressões e violações ocorreram durante as ocupações das terras por colonizadores, mas continuam acontecendo nos discursos e políticas que ameaçam esses povos constantemente. No Acre, um dos fatos históricos que ocasionou muitos massacres foram as chamadas correrias, que ocorreram no início do processo de contato entre os povos originários e os colonizadores que estavam em busca do caucho e do látex, gerando muitos confrontos que foram responsáveis por inúmeras mortes e escravização da maioria dos povos desta região. Segundo Iglesias:

[...] os povos indígenas que viviam no alto rio Juruá e em seus afluentes foram objeto de ‘correrias’, expedições armadas, patrocinadas por patrões, seringalistas e caucheiros [...] Para os povos indígenas, as ‘correrias’ resultaram em massacres, na captura de mulheres e meninos e na gradual dispersão dos sobreviventes em terras firmes dos fundos dos seringais e pelas cabeceiras principais afluentes do rio Juruá. (IGLESIAS, 2010, p. 19)

O povo Shanenawa, assim como os demais povos que habitam esta parte da região amazônica, foram vítimas dessa violência causada pela ocupação de suas terras em função do extrativismo de caucho e látex. Habitavam inicialmente a região do alto rio Gregório, passando depois para o rio

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre (PPGLI/UFAC); Bolsista da Capes; Pesquisadora do Laboratório de Interculturalidade do PPGLI/UFAC; Docente do Instituto Federal de Educação (IFAC); membro do Grupo de Pesquisa NEACRE/IFAC.

Tarauacá e mais tarde ao alto rio Envira. Trabalharam forçadamente em diversos seringais ao longo do rio Envira até chegarem na região próxima ao município de Feijó, onde estão desde a década de 1950. Após a promulgação da Constituição Federal Brasileira, de 1988, com o processo de demarcação de terras indígenas sendo iniciado, os Shanenawa conseguiram comprovar que habitavam esta região e após vários anos de estudos o processo avançou e em 2003 foi oficialmente demarcada esta terra com o nome de Terra Indígena Katukina/Kaxinawá, na qual habitam Shanenawa e Huni Kuin (ISA, <https://bit.ly/2AVBols>).

O nome 'Shanenawa' é composto etimologicamente pelas palavras shane (espécie de pássaro de cor azul) e nawa (povo), sendo denominados desta forma como o 'povo pássaro azul' e pertencem à família linguística Pano (Cândido, 2004). A população atual dos Shanenawa, segundo dados do Distrito Especial Sanitário Indígena/Alto Rio Juruá (DSEI/ARJ), é de 986 pessoas, que estão divididas em dez (10) aldeias. A comunidade onde foi realizado o projeto de registro de canções Shanenawa é a Aldeia Shane Kaya, que foi criada em janeiro de 2014. O patriarca da aldeia é Shoayne, que em português chama-se Amaral Brandão e possui atualmente 99 anos. É casado com dona Antônia, que tem como nome indígena Tirá. O casal, juntamente com suas filhas, filho, genros, netos, bisnetos, nora, moravam na Aldeia Morada Nova, que é a primeira aldeia Shanenawa, localizada à margem esquerda do rio Envira e próxima da cidade. Em 2013 decidiram procurar um espaço dentro da terra indígena para criarem uma outra aldeia para que pudessem viver a cultura em sua plenitude. Em 2014, encontraram um espaço de mata fechada mais ao sul da Terra Indígena, abriram o caminho e ali se estabeleceram, fundando a aldeia Shane Kaya, com o objetivo de fortalecer os elementos que compõem a cultura Shanenawa. A aldeia, desde sua formação é predominantemente liderada por mulheres, pelas filhas do Shoayne, tendo iniciado com a Puke Shaya, que passou para a Nawashahu, que passou a seu esposo Naynawa e, desde janeiro de 2018 a aldeia é comandada pela cacique Mukani, a filha mais nova do casal e pelo vice-cacique Siã, neto do casal. A aldeia possui atualmente 19 famílias, num total de 86 habitantes. Cabe destacar que há um número de mulheres muito maior que o de homens, sendo que do total de habitantes somente 15 são homens, incluindo as crianças. Desta forma, o protagonismo de lideranças femininas se manifesta nos diversos setores da comunidade, inclusive na musicalidade, onde as vozes femininas se destacam no coro. Desde a criação da aldeia buscam parcerias e auxílio em projetos da comunidade para que os diversos aspectos culturais sejam fortalecidos, envolvendo todos os modos de vida e de expressão. Em outubro de 2015, apresentaram-me a preocupação em registrar as canções e histórias ensinadas por Shoayne, para que este conhecimento não se perdesse e pudessem ter um produto como um CD para ser comercializado

e que também servisse como suporte na escola indígena da comunidade para trabalhar a língua materna. Em 2016 aprovei um projeto em um edital da Pró-Reitoria de Inovação e Pesquisa do Instituto Federal do Acre (PROINP/IFAC), instituição em que atuo como docente desde 2015 no Campus Tarauacá, para atender parte dessa demanda.

## 2. Culturas indígenas em processo de fortalecimento pela música

A partir da década de 1980 os movimentos indígenas no Brasil começaram a ter força e uma das conquistas foi a inclusão do direito de viverem com suas culturas em territórios demarcados expresso no artigo 231 na Constituição Federal Brasileira de 1988. Com isso, cresceu também a importância da revitalização de elementos culturais dos diversos povos indígenas que resistiram aos processos colonizadores. No entanto, esse processo de fortalecimento ainda é instável, uma vez que normalmente os conhecimentos são passados de geração em geração de forma oral, muito se perdeu com a morte dos mais velhos e a ausência de registros. Além disso, com a influência da cultura não indígena, muitos jovens acabam deixando os conhecimentos originários em segundo plano. Durante sua pesquisa de doutorado entre os Shanenawa da Aldeia Morada Nova, Gláucia Cândido (2004) constatou que,

Como ocorre em outras sociedades indígenas, os mais jovens estão migrando continuamente para os centros urbanos, principalmente para a cidade de Feijó, para completar os estudos, já que têm a ilusão de que as escolas da sociedade não-índia oferecem melhores possibilidades de acesso social (...) Evidentemente, ao frequentarem as escolas de Feijó, os Shanenawa sofrem um processo de escolarização que ignora sua língua bem como outros aspectos de sua cultura. (CÂNDIDO, 2004, p.4)

Podemos compreender a cultura indígena como um conjunto de expressões que representam o modo de vida e a identidade sociocultural dos grupos de indivíduos que vivem em contextos singulares, sendo essas expressões manifestadas através da língua materna, artesanato, pintura corporal, música, dança, esculturas, entre outras. A linguagem musical pode ser considerada uma das principais expressões que identificam as particularidades das diferentes comunidades e contribuem para o repasse de conhecimentos tradicionais e de aprendizagem da língua materna. De acordo com Barros, “A música indígena integra-se quase sempre a um evento coletivo ou a uma função social importante para toda a comunidade...um exercício de memória coletiva, uma dramatização mitológica” (BARROS, 2006, p.160). Através das canções se ensina aos mais jovens sobre plantio, tipos de plantas, estações do ano, arte das pinturas, entre outras questões culturais da comunidade. Esses conhecimentos fazem parte da memória social de um povo, que:

(...) articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado. Posto que a consciência histórica pode definir a maneira como um grupo se compreende enquanto unidade, as sociedades, via de regra, se esforçam para disseminar sua memória social entre seus membros, isto é, a se compor como uma “comunidade de memória (...) para não se esquecerem do seu passado, a comunidade se engaja em recontar a sua estória, sua narrativa constitutiva (...) ela desenvolve práticas da memória para manter viva a sua memória, o foco de sua identidade enquanto grupo. (BELLAH ET ALLI, apud REILY, 2014, p.9)

A relação dos povos indígenas com o meio que habitam vai além do aspecto físico. Em sua tese de doutorado, Montardo destaca que “os cantos e as danças são o caminho através do qual ocorre a comunicação e o encontro com as divindades e com os criadores ancestrais viabilizando-se a continuidade da sobrevivência na Terra” (MONTARDO, 2002, p.1). As crenças, mitos, espiritualidade e outros elementos culturais estão imbricados nos modos de viver desses povos. Assim, as canções ajudam a traduzir o mundo que os rodeia, principalmente em sociedades com características ágrafas e baseadas em oralidade. Montardo (2002) descreve o papel da linguagem musical em uma sociedade indígena como sendo uma das formas de comunicação que atravessam vários âmbitos da vida desses povos e que constroem várias relações em diversas categorias dentro de suas sociedades.

Em muitas comunidades indígenas estas canções estão se perdendo com a morte dos mais velhos, detentores dos saberes tradicionais. A ausência de registros destas canções tem contribuído também para que isto ocorra. Muitas comunidades indígenas estão demonstrando o interesse em registrar e documentar as expressões orais de seus povos, até mesmo para que sejam compreendidas as mudanças que naturalmente ocorrem em suas culturas, pois “Investigar a memória, portanto, envolve a documentação das transformações nos conceitos do passado no interior de um determinado grupo, na medida em que seus membros buscam resignificá-lo de acordo com seus interesses atuais” (OLICK; ROBBINS, apud REILY, 2014, p.7).

Nestas últimas duas décadas houve uma ampliação desses tipos de pesquisas e com o concomitante desenvolvimento de tecnologias, que as tornaram mais acessíveis, podemos perceber uma crescente demanda por parte de comunidades indígenas para o registro de canções em CDs e produções de audiovisuais que podem ser utilizados internamente em escolas indígenas e também como meios de divulgar e valorizar suas culturas em outros espaços. De acordo com Montardo,

(...) os pesquisadores são requisitados para atuarem como produtores. Coelho (2004) e Stein (2009) são exemplos de pesquisadores que tematizam e realizam este tipo de pesquisa sobre os Guarani...Recentemente, o antropólogo e indigenista Txai Terry de Aquino, que atua no Acre há várias décadas, declarou em um evento em Manaus, que seus amigos Kaxinawá definem esse interesse da seguinte maneira: “houve o tempo da terra, da batalha pela garantia dos direitos territoriais ameaçados, hoje estamos no tempo da cultura. (MONTARDO, 2011, p. 11)

A comunidade da aldeia Shane Kaya demonstrou esta preocupação e a realização desse primeiro projeto com a gravação de um cd foi um desafio para todos os envolvidos.

### **3. Breve relato da experiência de gravação do cd Xikari Niiti Shane Kaya**

O projeto foi realizado ao longo do ano de 2017 e início de 2018, sendo o produto final lançado em março de 2019 na aldeia Shane Kaya.

Um aspecto fundamental para o bom andamento das ações do projeto foi a participação dos membros da comunidade em todas as etapas, envolvendo o planejamento das atividades, o acompanhamento das entrevistas com Shoayne e o processo de gravação e edição das canções em áudio. As decisões sobre mudanças que se apresentaram necessárias foram tomadas sempre no coletivo.

Como principal detentor do conhecimento das canções do povo Shanenawa, Shoayne é considerado uma biblioteca viva e foi o nosso guia e orientador nesse processo. Além dele, foram realizadas conversas com seus familiares como suas filhas, genros e netos. Shoayne é um dos poucos falantes que domina completamente a língua de seu povo e em um de seus relatos contou que não queria aprender o português, cresceu somente falando a língua materna e aprendeu o português só na oralidade por necessidade de sobrevivência.

Uma das decisões iniciais foi que todas as conversas com ele seriam acompanhadas por alguém da comunidade, que ele indicou seus netos Yawakumã e Naynawa Fake, mas em muitos momentos outras pessoas também estiveram junto, como a sua esposa Tirá e algumas de suas filhas. As conversas sobre as canções aconteceram em português mesclando com a língua Shanenawa, o que muitas vezes precisou que Yawakumã estivesse traduzindo para que eu pudesse compreender. Essa prática, no entanto, fez com que seu neto tivesse que estar atento e prestando atenção nas palavras que ele não conhecia a tradução. Por não serem muito utilizadas, estas palavras se tornam ainda estranhas aos mais novos, mas como estão nas canções, a função de acompanhar e explicar o que Shoayne falava na língua serviu de estímulo para que Yawakumã fosse atrás do seu significado.

Shoayne ressaltou várias vezes que aprendeu as canções com seu avô, que algumas ele criou e que seu interesse neste projeto é que seus netos, bisnetos e as gerações que virão conheçam essas músicas e que dêem valor a essa cultura, assim como ele sempre valorizou e ficou pedindo a seu avô que o ensinasse.

Sobre os tipos de canções, Shoayne explicou que tem canções que usam na hora de fazer o roçado, que poderíamos chamar de canção de trabalho; canções específicas para trabalhos espirituais e de cura, que são usadas quando fazem uso das medicinas de seu povo; e canções para se divertir na festa que chamam de Xikari, que para outros povos da família pano é chamado de mariri. Dentre as músicas apresentadas pela comunidade, existem as que foram ensinadas por Shoayne - tanto as que ele aprendeu com seu avô quanto as que ele compôs - e as que foram criadas por outros membros da comunidade em ocasiões diversas, mas que estão relacionadas com os modos de vida e formas de compreender o mundo sob o olhar Shanenawa. De todas as canções apresentadas, que no total ultrapassou o número de trinta, somente uma é cantada em português. Esta é de autoria de Yawakumã, retrata a alegria de morarem na aldeia Shane Kaya e acabou se tornando uma espécie de hino da aldeia, que é cantado frequentemente nas festas da comunidade. As outras canções são todas cantadas na língua Shanenawa, sendo que algumas já foram registradas em uma cartilha chamada “Shanenawa Tapĩmati”, produzida pela Secretaria Estadual de Educação (SEE/AC), em um trabalho em que professores indígenas Shanenawa pesquisaram as canções com os mais velhos, tendo Shoayne como um dos principais entrevistados.

Como são muitas canções, foi necessário fazer uma seleção e uma escolha das músicas que iriam compor este primeiro CD. Primeiramente foi decidido que seriam canções de Xikari, as que são frequentemente cantadas nessas festas tradicionais. O segundo aspecto considerado foi a questão da autoria, sendo acordado que seriam gravadas as canções de autoria do Naynawa Fake, do Yawakumã, do Naynawa e as do Shoayne já registradas na cartilha “Shanenawa Tapĩmati”. Considerando essas duas questões, foram selecionadas quinze canções para compor o CD, que foi intitulado “Xikari Niiti Shane Kaya”, que significa canções da festa Xikari feita na aldeia Shane Kaya. Destas quinze canções, seis são de autoria do Naynawa Fake, três são de autoria do Yawakumã, uma de autoria do Naynawa, e cinco são do coletivo Shanenawa ensinadas por Shoayne. Durante a gravação das canções na aldeia, um outro neto do Shoayne, chamado Amaral Neto, gravou uma canção que não tinha sido selecionada, que é de autoria de Shoayne, e que também foi incluída no CD como uma canção extra, totalizando dezesseis canções, sendo somente uma em português, a que já foi citada acima.

As gravações para a versão do CD foram realizadas na aldeia em um final de semana, utilizando três espaços físicos, todos abertos, com a organização espacial considerando árvores e vegetações que serviram para a absorção do som. O desafio nesta etapa foi distribuí-los em espaços distantes com microfones separados para captar o som, mas que pudessem estar se olhando para não perderem a conexão que acontece naturalmente quando estão vivenciando a música durante uma festa

de Xikari. Na manhã do primeiro dia a gravação foi no espaço em que chamam de ‘auditório a céu aberto’, entre árvores centenárias com troncos largos que serviram de absorção das ondas sonoras. Na tarde desse mesmo dia, em função de ameaça de chuva, a gravação foi no espaço onde realizam as festas, também a céu aberto, porém encostado na escola para que se chovesse pudéssemos recolher os equipamentos rapidamente. No dia seguinte amanheceu chovendo e foi necessário gravar em uma sala aberta ao lado da escola, com cobertura de palha e piso de madeira. Dois meses depois, quatro membros da comunidade foram acompanhar a edição no estúdio para fazer alguns ajustes e compreender como é o processo de mixagem.

Ao todo, 27 pessoas da comunidade participaram das gravações, entre crianças, adolescentes, adultos e idosos, sendo que as crianças e adolescentes acompanharam o coro de vozes femininas. Eles buscavam sempre se comunicar na língua, deixando o português somente para os momentos em que eu estava presente e precisava compreender. As crianças ficavam observando e tentando falar algumas palavras também na língua, sendo estimuladas pelos adultos.

O produto finalizado foi lançado na aldeia Shane Kaya em março de 2019 com a presença convidados das outras aldeias Shanenawa e Huni Kuin.

#### **4. Considerações finais**

O direito de os povos indígenas viverem com sua organização social, com seus costumes, suas crenças, suas culturas, falando em suas línguas maternas, em terras que tradicionalmente ocupam, está garantido na Constituição Federal Brasileira de 1988, mais especificamente nos artigos 210 e 231. No entanto, para que isto realmente ocorra é necessário enfrentar vários desafios que são consequências de processos históricos, como o pensamento colonizador que impera e contribui para o preconceito e desvalorização das culturas indígenas.

Depois de muitos anos de escravização em seringais acreanos, retomar e revitalizar as culturas, línguas e costumes se tornou um objetivo da maioria dos povos indígenas que habitam a Amazônia acreana. Como eixo central, a língua de um povo está presente em todas as manifestações e linguagens que compõem as suas diversas expressões culturais e modos de vida, faz parte de seu processo de criação. Baniwa (2016) ressalta que a perda da língua para os povos indígenas interfere na relação com o cosmo e com a natureza, gerando um desequilíbrio da vida no mundo.

Ao buscar apoio para gravar um cd de canções, o povo Shanenawa da aldeia Shane Kaya está mostrando a preocupação em manter viva sua cultura, sua língua, em valorizar o conhecimento do

Shoayne que já está fazendo quase um centenário e que é o detentor maior deste conhecimento, que é passado oralmente de geração em geração e que faz “a ponte entre o novo e o antigo (...) sem o qual essa conexão se perde” (BANIWA, 2016, p. 48). Shoayne ressaltou muitas vezes que quer gravar as canções, as histórias, os mitos, para que seus netos e futuras gerações saibam mais da cultura de seu povo, porque tem consciência que os ensinamentos que recebeu de seus pais e avós teve uma interrupção na geração de seus filhos. Passou boa parte deste século de vida trabalhando em seringais, sobrevivendo e vendo sua cultura ser massacrada, ele sabe que é o elo de gerações e que o conhecimento que possui não será ensinado somente pela oralidade, sendo necessária a produção de materiais que auxiliem esse processo de aprendizagem na atualidade.

Quando esses conhecimentos e atividades culturais deixam de ser vivenciados continuamente, a língua também vai desaparecendo, o número de falantes vai diminuindo e corre o risco de desaparecer. Também sabemos que a língua constantemente vai sendo modificada, acompanhando as transformações que ocorrem nas sociedades e só deixa de existir quando “deixa de atender e resolver tarefas comunicativas e de contribuir para a organização cultural, política, econômica, social, e religiosa da comunidade (...) quando perde sua função social” (BANIWA, 2016, p. 49). Aprender as canções na língua é uma forma de fazer com que ela esteja presente na comunidade, mas precisa estar aliada à comunicação entre as pessoas continuamente, e também agregada à educação escolar indígena. O produto do cd será utilizado como material de apoio ao ensino da língua materna, junto com outras atividades orais cotidianas dentro e fora da escola indígena, em rituais, festas, em todo o ambiente da aldeia. As canções ensinam para além da língua e dos sons, elas contam histórias, ensinam como o homem utiliza a linguagem para se situar no mundo e se comunicar cosmicamente com todos os seres da natureza, demonstrando o imbricamento que há entre música, língua, sociedade e natureza.

Ao longo da realização do projeto, Shoayne foi demonstrando confiança no trabalho que estava sendo feito e a cada dia cantava e contava mais histórias e canções, de forma que fez com que eu percebesse que esta parceria não iria se encerrar neste projeto e decidi dar continuidade a este trabalho estudando especificamente as canções através das memórias de Shoayne em minha pesquisa de mestrado que está em andamento. Desta forma, o desafio continua, assim como continua a luta desse povo em viver sua cultura plenamente.



## Referências

- BANIWA, Gersem. Língua, educação e interculturalidade na perspectiva indígena. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues (org). **Das Margens**. Rio Branco (AC): Nepan Editora, 2016, p. 41-56.
- BARROS, J. D. A. **Música indígena Brasileira – Filtragem e apropriações históricas**. Revista Projeto História, São Paulo, p. 153-169, junho 2006.
- CÂNDIDO, Gláucia Vieira. **Descrição Morfossintática da língua Shanenawa (Pano)**. 2004. 292 p. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, SP, 2004.
- DISTRITO ESPECIAL SANITÁRIO INDÍGENA / ALTO RIO JURUÁ. **Relatório de Imunização**. Cruzeiro do Sul – AC, 2018.
- IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. **Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá**. 2008. 415 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). **Povos Indígenas no Brasil: Shanenawa**. Disponível em <https://bit.ly/2AVBols>. Acesso em março de 2019.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do MBARAKA: música e xamanismo Guarani**. 2002. 277p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto "Podáali - valorização da música Baniwa**. Trans. Revista Transcultural de Música, Barcelona, núm. 15, p. 1-13, 2011.
- REILY, Suzel Ana. **A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica**. Música e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, nº1, p 2-18, 2014.

## **A ALFABETIZAÇÃO CIENTÍFICA NA PERSPECTIVA DOS PROFESSORES DOS ANOS INICIAIS DO PROJETO OFICINA DE FORMAÇÃO EM SERVIÇO**

Dandara Lima Viana de Almeida (UEA)

Jediã Ferreira Lima (OFS/SEMED)

Cleusa Suzana de Araújo (UEA)

**RESUMO:** Esta pesquisa tem como objetivo investigar como os professores dos anos iniciais, de escolas públicas da cidade de Manaus, participantes do projeto Oficina de Formação em Serviço (OFS), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), entendem a Alfabetização Científica e se eles a tomam como prática no cotidiano escolar. Para isso, a pesquisa desenvolve-se por meio das observações das experiências nas escolas participantes do projeto, bem como por meio de um questionário sobre Alfabetização Científica aplicado aos professores. De análise qualitativa, tendo como principal referencial teórico acerca dessa temática os postulados de CHASSOT (2000), a investigação parte do pressuposto de que, tão importante quanto alfabetizar e letrar os alunos, é alfabetizá-los cientificamente, auxiliando-os no processo de entendimento do mundo ao seu redor e dos fenômenos naturais que ocorrem sem percebermos. É uma proposta importante no processo de ensino e aprendizagem, uma vez que traz uma temática, embora não muito refletida no espaço escolar, de extrema necessidade para o desenvolvimento de habilidades aos alunos que perpassam pela compreensão do mundo e dos mais variados usos da linguagem em seu contexto social e científico.

**Palavras Chaves:** Alfabetização científica; Anos Iniciais; Professor.

### **1. Introdução**

Esta é uma pesquisa realizada em uma escola pública que atende alunos do Ensino Fundamental Anos Iniciais, localizada na zona leste de Manaus no bairro Jorge Teixeira IV, onde os professores do projeto OFS atuam. Esse é um projeto da Secretaria Municipal de Educação (SEMED) conjuntamente com a UEA em que é ofertado aos professores da Educação Básica um curso de pós-graduação, sendo que as aulas são ministradas no horário de trabalho do professor na própria escola, caracterizando-se como uma formação em serviço.

Pensando também nos alunos desses professores, esse projeto conta com a participação dos Assistentes à Docência (ADs), que são alunos graduandos dos cursos de licenciaturas de todas as áreas da UEA, que vão às escolas e substituem o professor em sala de aula no momento da realização das aulas da pós-graduação. Dessa forma, o projeto contribui para a formação dos professores, assim como oportuniza aos alunos da graduação a experiência de vivenciarem a sala de aula, podendo aplicar, se possível, atividades diversificadas para as turmas, as quais continuam tendo aula mesmo

com o professor realizando a pós-graduação, bem como têm contato com metodologias diversificadas por meio dos ADs e dos professores que estão se especializando, tornando assim, mais enriquecedora sua vivência escolar.

As professoras que participaram da pesquisa fazem parte do projeto OFS, sendo uma professora da Classe Especial, uma da Educação Infantil (essa professora não atua na escola, mas faz o curso da pós-graduação como aluna egressa da UEA), uma do 1º ano do Ensino Fundamental, três professoras do 4º ano do Ensino Fundamental e uma professora do 5º ano do Ensino Fundamental. Contando no total, com sete professoras que participaram da pesquisa em questão.

Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo investigar como essas professoras entendem a Alfabetização Científica e se elas a tomam como prática no cotidiano escolar. Para isso, a pesquisa desenvolve-se por meio das observações das experiências das escolas participantes do projeto OFS, bem como de um questionário sobre Alfabetização Científica aplicado aos professores. De análise qualitativa, tendo como principal referencial teórico acerca dessa temática os postulados de CHASSOT (2000), a investigação parte do pressuposto de que, tão importante quanto alfabetizar e letrar os alunos, é alfabetizá-los cientificamente, auxiliando-os no processo de entendimento do mundo ao seu redor e dos fenômenos naturais que ocorrem sem percebermos.

## **2. Metodologia**

Em um primeiro momento, foram realizadas leituras teóricas pertinentes à temática e realizado o fichamento das citações referentes ao trabalho. Depois, foi elaborado o questionário que foi aplicado para as professoras, com o cuidado de serem perguntas simples e diretas sobre o ensino de ciências, para que não houvesse resistência para responder.

O questionário conta com seis perguntas, sendo as primeiras sobre a prática do trabalho com o ensino de ciências em sala, a terceira sobre a importância que elas dão a esse ensino e as duas últimas mais específicas, a respeito da Alfabetização Científica. Aplicamos o questionário durante a aula de formação das professoras com a permissão do formador, contudo, elas não conseguiriam responder naquele momento por conta do trabalho que estava sendo desenvolvido. Portanto, deixamos os questionários com elas e explicamos a importância do relato delas para a nossa pesquisa, e posteriormente, em uma outra oportunidade elas o entregaram para uma de minhas orientadoras.

O contato com as professoras não foi difícil, pois já nos conhecíamos das vivências do projeto e em muitos momentos fiquei nas suas salas como AD, e a professora que orientou o processo de aplicação do questionário é uma das coordenadoras do projeto que tem contato direto com elas, tornando-se possível que colaborassem com o nosso trabalho, sem estranhamentos.

### 3. Resultados e Discussões

#### 3.1 Alfabetização Científica

Inicialmente tentaremos esclarecer o que é a alfabetização Científica e qual seu papel fundamental através da leitura do livro “Alfabetização Científica: questões e desafios para a educação”.

A nossa responsabilidade maior no ensinar Ciência é procurar que nossos alunos e alunas se transformem, com o ensino que fazemos, em homens e mulheres críticos. Sonhamos que, com o nosso fazer Educação, os estudantes possam tornar-se agentes de transformação – para melhor – do mundo em que vivemos. (CHASSOT, 2006, p. 31)

Nessa perspectiva, o professor é responsável pela formação de pessoas e pode, através de seus ensinamentos, melhorar a vida dos seus alunos, tornando-os sujeitos conscientes da realidade que os cerca e das possibilidades que têm no futuro, e não apenas aquelas que lhe são determinadas pela sua condição de vida. O ensino de Ciências para os alunos pode ultrapassar as barreiras da sala de aula e transformar sua realidade, dependendo de como esse conhecimento está sendo compartilhado.

“Dizemos que é alfabetizado aquele que lê e escreve (usa as letras). Há uma clara referência às duas primeiras letras do alfabeto hebraico ou do alfabeto grego [...]” (Chassot, 1996g). Em nossa cultura entendemos como alfabetizado aquele que decodifica os códigos do alfabeto, contudo, muitos estudiosos defendem a ideia de que é preciso mais que decodificação para o aluno sair da escola com a construção plena do conhecimento. Por esse motivo, surge um outro conceito com o objetivo de trabalhar o aluno por completo. “O termo inglês *literacy* parece muito mais apropriado. Um bom termo em português seria *letrado*, mas este apresenta conotação pernóstica. O próprio termo *iletrado*, também não tem uma exata correspondência com *analfabeto*.”. Ao ser desenvolvido um sujeito letrado entende-se que ele não apenas decodifica os códigos de comunicação social, como também os compreende por completo. Por esse termo Chassot explica que:

(...) termo letramento, palavra não dicionarizada, como resultado da tradução do termo inglês *literacy* significando “resultado da ação de ensinar ou aprender a ler e escrever: o estado ou

a condição de adquirir o grupo social ou indivíduo como consequência de ter se apropriado da escrita.”. (CHASSOT, 2006, p. 35)

Dessa maneira, completando esse entendimento sobre os termos alfabetizado e letrado Chassot (2006, p.35) faz uma observação relevante para discussão. “Veja-se a inadequação de classificarmos como *alfabetizada* a maioria da população da terra que sabe ler e escrever, como chineses, indianos, japoneses, russo etc. que não tem alfabeto, no sentido escrito da palavra.”.

No mundo de hoje é indiscutível a necessidade de *alfabetização em língua materna* e de uma *alfabetização matemática*. Muito provavelmente, uma e outra sejam as maiores causas de exclusão social. (CHASSOT, 2006, p. 36)

Desse modo, um indivíduo não é bem aceito pela sociedade se ele não tem uma escolaridade básica para lhe dar a oportunidade de aprender a ler e escrever e entender os processos das quatro operações matemáticas, pois acaba por se tornar dependente de outros para realização de atividades simples do cotidiano sendo considerado um ‘encosto’ para os que estão lhe auxiliando. Como destaca o autor citado, esse é um dos maiores motivos de exclusão social, por se tornar mais conveniente fingir que essas pessoas não estão ali, ao invés de investir em seus estudos ou oferecer um auxílio.

Entrando na temática da Ciência propriamente dita, Chassot (2006, p. 37) afirma que “Para os propósitos das considerações que apresento, considero a Ciência como uma linguagem para facilitar nossa leitura do mundo.” Logo, a Ciência de acordo com essa análise realizada anteriormente, é uma facilitadora do conhecimento, pois a leitura de mundo facilita o entendimento dos processos que ocorrem na sociedade tornando os códigos menos complexos de serem decodificados, dessa forma o indivíduo torna-se ativamente participativo na sociedade em que está inserido.

A Ciência é umas das mais extraordinárias criações do homem, que lhe confere, ao mesmo tempo, poderes e satisfação intelectual, até pela estética que suas explicações lhe proporcionam. No entanto, ela não é lugar de certezas absolutas e [...] nossos conhecimentos científicos são necessariamente parciais e relativos (1994, p.113).

Dessa forma, a Ciência possibilita ao homem ampliar seus horizontes e torna-o capaz de realizar grandes feitos, criar e recriar invenções e lhe dar a satisfação de aprender e ensinar coisas novas sobre o mundo em todo momento.

No propósito das discussões que este texto quer catalisar, poderíamos considerar a *alfabetização científica* como o conjunto de conhecimentos que facilitariam aos homens e mulheres fazer a leitura do mundo onde vivem. Amplio mais a importância ou as exigências de uma *alfabetização científica*. Assim como exige-se que os alfabetizados em línguas maternas sejam cidadãos e cidadãos críticos, em oposição, por exemplo, aqueles que Bertolt

Brecht classifica como analfabetos políticos, seria desejável que os *alfabetizados cientificamente* não apenas tivessem facilitada a leitura do mundo em que vivem, mas entendessem as necessidades de transformá-lo, e transformá-lo para melhor.

Diante do exposto, percebe-se que tão importante quanto alfabetizar e letrar os indivíduos é possibilitar sua alfabetização científica, posto que ela é facilitadora da obtenção de conhecimentos de mundo, mais que isso, dependendo da paixão e disposição do professor ao ensinar, ela é capaz de transformar um indivíduo e incentivá-lo a fazer o mesmo com outros que estão ao seu redor e com a sua comunidade.

### 3.2 Resultados da pesquisa

Como dito anteriormente, a pesquisa contou com um questionário de seis perguntas, conforme o modelo abaixo:

QUESTIONÁRIO	
Nome:	_____
Escola:	_____
Turma:	_____
1. Em sala, você trabalha ciências?	
2. Com que frequência são ministradas as aulas de ciências na sua sala?	
3. Quais metodologias são utilizadas para o ensino de ciências na sala?	
4. Você considera importante o ensino de ciências na sala de aula? Por quê?	
5. Você já ouviu falar sobre Alfabetização Científica?	
6. O que você entende sobre Alfabetização científica?	

Figura 1 Questionário Aplicado aos professores dos anos iniciais participantes do projeto da OFS.

Sendo assim, cada professor recebeu um questionário e pode levar para casa para responder e nos entregar em outro momento. A pesquisa contou com a participação de professoras de diferentes anos, mas predominantemente do 4º e 5º ano do Ensino Fundamental, não por uma intencionalidade da pesquisa, mas porque é onde existe uma representatividade maior de professores que estão cursando a pós-graduação. Contudo, é interessante levarmos em consideração as respostas dos

professores com um olhar apurado para o ano em que ele está atuando, porque a cada ano faz-se mais necessário a presença da Alfabetização Científica na vida do aluno, para que ele seja capaz de identificar os elementos que vão ficando mais aparentes e significativos no seu dia a dia, bem como para acompanhar seu desenvolvimento intelectual.

**a) O trabalho do professor em sala de aula na matéria de ciências**

Essa primeira parte do questionário trata sobre o trabalho do professor em sala de aula no ensino de ciências. Nas tabelas estão apresentadas as respostas transcritas de cada professor e os anos nos quais eles atuam.

<b>PERGUNTA 1 - EM SALA, VOCÊ TRABALHA CIÊNCIAS?</b>	
<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Todos	Sim

<b>PERGUNTA 2 - COM QUE FREQUÊNCIA SÃO MINISTRADAS AS AULAS DE CIÊNCIAS NA SUA SALA?</b>	
<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Educação Infantil	Quase diariamente
1º ano	1 vez na semana especificamente, mas está todos os dias de forma interdisciplinar.
Classe Especial, 4º e 5º ano	2 vezes por semana

Nas duas primeiras perguntas os professores colocaram respostas parecidas ou iguais. Na primeira pergunta, todos disseram que trabalham a ciência em sala de aula e na segunda pergunta a resposta variou de acordo com o ano escolar.

Destaco a resposta da professora do 1º ano que disse trabalhar em um dia da semana a disciplina específica, mas ensina ciências todos os dias de forma interdisciplinar, esse é o ideal para todas as disciplinas, e que fosse aplicado em todas as salas, pois é integrando os conteúdos que faz-se melhor entender tudo que está se querendo transmitir aos alunos. As disciplinas separadas nos fazem olhar o mundo de forma fragmentada.

Assim, quando paramos para analisarmos o mundo a nossa volta, percebemos que a conexão entre os mais variados assuntos faz mais sentido do que a fragmentação. “Ciência, arte, tecnologia e filosofia, ou seja, raciocínio lógico, criatividade, desenvolvimento de técnicas e capacidade de reflexão e abstração fazem mais sentido conectados e são cada vez mais necessários diante de um mundo cada vez mais complexo” (SILVEIRA, 2018, p. 24). Logo, tudo faz mais sentido conectado, visto que a interdisciplinaridade precisa está cada vez mais presente nas escolas, desde a Educação Infantil até o Ensino Superior. A ciência não precisa ser uma disciplina isolada, que é citada uma ou duas vezes na semana, mas pode estar diariamente presente nas salas de aulas.

Com relação a pergunta três, esta é mais subjetiva pois cada professor tem sua maneira de ministrar as aulas, assim como utilizar a metodologia que mais lhe parece ser adequada a sua turma.

<b>PERGUNTA 3 - QUAIS METODOLOGIAS SÃO UTILIZADAS PARA O ENSINO DE CIÊNCIAS NA SALA?</b>	
<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Educação Infantil	Conversa informal / PESC Ciências.
Classe Especial	Vídeos e Jogos
1º ano	Vídeos, xerocopiado, interpretação textual por meio de desenho e oral.
4º ano A	Livro interdisciplinar
4º ano B	Livro, pesquisas, exposição de painéis, contextualizar os conteúdos na realidade do aluno.
4º ano C	Aula dirigida, pesquisas e experiências.
5º ano	Aulas expositivas, rodas de conversas, relato de experiências, pesquisas, trabalho em grupos, visitas a horta.

Percebemos que cada professor apresentou uma maneira diferente de trabalhar os conceitos de ciências em suas aulas. Alguns de forma mais tradicional usando cópias e aulas expositivas e outros trabalhando em uma perspectiva de alfabetização científica com experimentos, pesquisas, relatos de experiências. É interessante observar que os professores em que suas respostas estão mais voltadas para o ensino científico estão no 4º e 5º ano do Ensino fundamental, talvez por considerarem seus alunos mais seguros para realizarem essas atividades, porém, esse tipo de metodologia pode e deve ser aplicada para qualquer idade ou ano escolar, considerando sempre a maturidade cognitiva dos alunos e percebendo quais as metodologias mais adequadas aquele público. Para isso, é



importante que no decorrer do processo do ensino e aprendizagem o professor utilize diversificadas estratégias de ensino.

A experimentação no ensino de Ciências não resume todo o processo investigativo no qual os alunos estão envolvidos na formação e desenvolvimento de conceitos científicos. (...) o processo de aprendizagem dos conhecimentos científicos é bastante complexo e envolve múltiplas dimensões, exigindo que o trabalho investigativo dos alunos assuma, então, variadas formas que possibilitem o desencadeamento de distintas ações cognitivas. (ZANON e FREITAS, 2007, p. 95)

### **b) A importância do ensino de ciências na sala de aula**

Enfatizamos que a importância que se dá aos assuntos determina se eles devem ou não serem ministrados, e se considerarmos relevantes então compartilhamos. Nessa perspectiva, analisamos as respostas dos professores, verificando a valorização que eles dão ao ensino de ciências.

<b>PERGUNTA 4 - VOCÊ CONSIDERA IMPORTANTE O ENSINO DE CIÊNCIAS NA SALA DE AULA? POR QUÊ?</b>	
<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Educação Infantil	Sim, é importante para a formação do cidadão.
Classe Especial	É importante por conta das variadas especificidades da minha sala.
1º ano	Sim, a ciência aguça o pensamento dos alunos e os faz pesquisar.
4º ano A	Sim, porque os alunos pesquisam o assunto.
4º ano B	Positivo. A ciência está presente no dia a dia, tudo que nos rodeia é a interação do meio ambiente, meio ambiente escolar, é a saúde mental e física que compõem o desenvolvimento do ser humano.
4º ano C	Sim, é a oportunidade que as pessoas têm de adquirirem conhecimento científico e tecnológico para se desenvolver na vida diária.
5º ano	Sim, pois a criança tem a oportunidade de se relacionar com o seu ser e o mundo.

Diante desse contexto, verificamos que cada professora apresentou, de acordo com a sua perspectiva, os elementos em que a ciência contribui na vida dos alunos, umas responderam que incentiva o aluno a pesquisar mais, outras destacaram que é a possibilidade do aluno entender o mundo que o rodeia e a professora do 4º ano C disse que “é a oportunidade que as pessoas têm de adquirirem conhecimento científico e tecnológico para se desenvolver na vida diária.”. Essa professora vê a ciência como uma maneira do aluno conhecer a tecnologia para utilizar na vida diária.

Dessa forma, em suas aulas provavelmente transparecem os elementos que ela considera importantes para que seu aluno conheça.

De acordo com Chassot (2006), a ciência é útil para conseguirmos ler o mundo, e por isso ela é importante para todo ser humano e quando o professor tem essa percepção ele compreende a necessidade de alfabetizar seus alunos cientificamente, ler não só palavras, mas ler tudo que lhe cerca.

**c) A percepção dos professores sobre alfabetização científica**

Nas duas últimas perguntas, a intencionalidade era saber se os professores conheciam o termo Alfabetização Científica, bem como seu conceito. Essa questão surgiu através de experiências em outras escolas do Ensino Fundamental Anos Iniciais em que os professores não eram familiarizados com o termo, e entendendo a importância que essa ação tem para a sociedade optamos por explorar o conhecimento das professoras sobre o assunto e descobrir quais suas ideias quanto a ele.

<b>PERGUNTA 5 - VOCÊ JÁ OUVIU FALAR SOBRE ALFABETIZAÇÃO CIENTÍFICA?</b>	
<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Educação Infantil	Sim, minimamente.
Classe Especial	A alfabetização científica tem alcançado grande repercussão nos ambientes escolares.
1º, 4º A, 4º C 5º ano.	Sim
4º ano B	Sim, são conhecimentos que ajudam a fazer uma leitura do mundo onde se vive, ajudando a resolver problemas.

Conforme os resultados apresentados acima, todas as professoras disseram que já tinham ouvido falar sobre Alfabetização Científica. A professora da Educação Infantil colocou que tinha ouvido minimamente, mas não tinha propriedade sobre o conceito desse termo, pois na pergunta seguinte respondeu que não tinha opinião sobre o que era a Alfabetização Científica. Caso oposto, aconteceu com a professora do 4º ano B, que até mesmo conceituou o termo com muita propriedade.

Sendo assim, enfatizamos que já é um saldo positivo que todos tenham ouvido falar, pois mesmo que tenha pouco entendimento sobre o assunto tiveram algum contato com ele e podem ter aprendido algo sobre.

**PERGUNTA 6 - O QUE VOCÊ ENTENDE SOBRE ALFABETIZAÇÃO CIENTÍFICA?**

<b>Ano</b>	<b>Resposta</b>
Educação Infantil	Não tenho opinião sobre.
Classe Especial	A alfabetização científica é uma via alfabetizadora na cultura cotidiana do indivíduo.
1º ano	Estudo mais aprofundado sobre o meio no qual estamos inseridos atrelado aos conhecimentos prévios do aluno e dos conteúdos do currículo.
4º ano A	Compreender as ideias e os conceitos para que participem da discussão na sala de aula trocando as informações adquiridas.
4º ano B	É estar voltado ao desenvolvimento de novas tecnologias, interagindo com a atualidade.
4º ano C	É o meio de aquisição de conhecimento de ciências através da pesquisa científica.
5º ano	Compreender as ideias e os conceitos, tendo informações e fazendo-se comunicar.

Baseado no que Chassot (2006) define Alfabetização Científica, com exceção da professora de Educação Infantil, todas definiram bem o conceito e cada uma na sua perspectiva abordou a temática de uma forma, umas abordando tecnologia, outras a compreensão das ideias que regem o mundo.

Dessa forma, o importante não é que o professor decore os conceitos exatamente como escreveu o autor, mas se apropriar da ideia principal que ele transmitiu e fazer releituras de acordo com suas próprias ideias e concepções. Logo, através das transcrições das professoras percebesse que elas não eram aprofundadas no assunto, mas compreendiam bem a proposta apresentada, fazendo ligações precisas com o ensino em sala de aula.

Nossas escolas cada vez mais precisam interagir com o mundo, pois elas são os principais meios de transmissão de conhecimentos e o professor é o principal mediador entre o aluno e o saber.

A linguagem científica das Ciências da Natureza e outras áreas estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, necessitando ser decodificada para ser compreendida, mesmo assim, a maioria da população brasileira raramente tem acesso. A escola continua sendo um dos principais trajetos de acesso a estes saberes. (ZANON e FREITAS, 2007, p. 52).

## Considerações Finais

A Alfabetização Científica é a temática do meu TCC e venho pesquisando sobre o assunto há um ano através de leituras e fazendo análises em livros didáticos, mas é a primeira vez que faço a pesquisa em campo. Ouvindo as professoras sobre o tema, realmente me surpreendi, não esperava que elas tinham conhecimento sobre esse conteúdo, não que eu duvidasse de suas capacidades, mas por ter vivenciado outros momentos de conversas informais em outras escolas, com outros professores que não tinham ouvido sobre o termo. Assim, é muito bom saber que tem professores nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental da escola pública que compreendem a importância de se trabalhar nessa perspectiva e colocam isso em prática com seus alunos através de pesquisas, relatos de experiências, experimentos, vídeos entre outros, pois isso nos dá esperança de que as nossas escolas podem fazer a diferença.

Diante do exposto, considero a Alfabetização Científica primordial para a formação do sujeito, e para o professor é uma experiência que agrega tanto a ele quanto ao aluno porque sempre está descobrindo-se coisas novas, visto que o mundo está sempre em movimento e temos a oportunidade de explorar tudo isso e dominarmos os termos e conceitos do que está ao nosso redor. Logo, tão importante quanto é ensinar a ler palavras é ensinar a ler o mundo.

## Referências

CHASSOT, A. **Alfabetização científica: questões e desafios para a educação**. 4. ed. Ijuí: Unijuí, 2006.

FREITAS, Denise de. ZANON, Dulcimeire. **A aula de ciências nas séries iniciais do ensino fundamental: ações que favorecem a sua aprendizagem**. Ciências & Cognição 2007; Vol 10: 93-103 © Ciências & Cognição Submetido em 12/02/2007 | Revisado em 18/03/2007 | Aceito em 20/03/2007 | ISSN 1806-5821 – Publicado on line em 31 de março de 2007

SILVEIRA, J.R.A. **Arte e Ciência: uma reconexão entre as áreas**. Cienc. Cult. vol.70 no.2 São Paulo Apr./June 2018 (p. 24-25). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602018000200009>.

## A ABORDAGEM DAS LENDAS AMAZÔNICAS NO AMBIENTE ESCOLAR: DA LEITURA A PRODUÇÃO TEXTUAL

### THE AMAZON LEGENDS APPROACH IN THE SCHOOL ENVIRONMENT: FROM READING TO TEXTUAL PRODUCTION

Daniel Couto de Oliveira<sup>1</sup>  
Luiz Carlos Braga Celestino Júnior<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo tem o objetivo de analisar a importância do gênero textual “Lendas Amazônicas,” na formação leitora do discente, e como fomentadora de uma produção textual mais regionalista, dentro do ensino médio no estado do Amazonas. Considera as relações de hipertexto que o indivíduo deve ser capaz de elaborar, o qual agrega o seu conhecimento local, valores de historicidade e reconhecimento do desenvolvimento sociocultural da população amazônica à sua produção textual, bem como experiências, misticismo e vocabulário. Dessa forma, chega-se ao entendimento de que o reflexo da cultura regional está intrínseca na produção textual local método de investigação científica é a pesquisa qualitativa, de caráter exploratório, de ordem bibliográfica, pois é o passo inicial na construção efetiva de um protocolo de investigação. Autores como Koch; Elias (2009), Martins (1986) fundamentaram a pesquisa. De antemão, pode-se afirmar que a cultura, de fato, é um tema interessante que deve ser explorado em diversas áreas, especialmente, na escola.

**Palavras-chave:** Lendas amazônicas; Regionalismo; Misticismo.

**ABSTRACT:** The article aims to analyze the importance of the textual genre Amazonian Legends in the reading formation of the student and as a promoter of a more regional text production within high school in the state of Amazonas. Considering the hypertext relations that the individual should be able to elaborate, adding to his production local literary knowledge, values of historicity and recognition of the social development of the Amazonian population to its text, as well as its culture, its mysticism and its vocabulary. The method of scientific investigation is qualitative research, of an exploratory nature, of bibliographic order, since it is the initial step in the effective construction of an investigation protocol. Authors as Koch; Elias (2009), Martins (1986) were used. The theme is so interesting and the school needs to study and show things about it.

**Keywords:** Amazonian legends; Regionalism; Mysticism.

---

<sup>1</sup>Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, Manaus/AM. [danielufam@hotmail.com](mailto:danielufam@hotmail.com)

<sup>2</sup> Especialista em Coordenação Pedagógica e Metodologia do Ensino Superior, Manaus/AM. [luizjrbraga@hotmail.com](mailto:luizjrbraga@hotmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do Curso de Licenciatura em Língua Portuguesa da UNIASSELVI/Manaus. [amandaraujo.inf@gmail.com](mailto:amandaraujo.inf@gmail.com)

## 1 INTRODUÇÃO

O método pedagógico do ensino da leitura e do desenvolvimento do hábito leitor tem papel fundamental no desenvolvimento do discente, visto que o processo de aquisição das capacidades de leitura e escrita e, principalmente, da prática social destas capacidades, oferecem conhecimento sobre aquele determinado assunto, estimula o raciocínio, melhora o vocabulário e ainda incita o bom funcionamento da memória, aperfeiçoa a capacidade interpretativa, além de proporcionar ao leitor um conhecimento amplo e diversificado sobre diversos assuntos.

Na escola, quando o aluno lê, os sentidos e valores que possui acerca dos fatos do mundo, acerca do cotidiano e das pessoas entram em contato com os valores e sentidos veiculados nos textos trabalhados. É preciso dar significado a leitura, sendo importante a adoção de estratégias que visem o oferecimento de uma diversidade tipológica textual e de gêneros.

Um exemplo de valorização da cultura é a abordagem dos temas regionais, em nosso caso, as lendas amazônicas, ricas em peculiaridades, no aspecto regionalista do caboclo e do misticismo cultural.

Para que o aluno consiga dar significância aos valores históricos, sociais e culturais da região amazônica e, diante disto, se apropriar dos valores regionais e difundi-los em suas futuras produções, é necessário uma ação em sala de aula que seja de apresentação, de valorização e conhecimento acerca da realidade que vivenciam, buscando na literatura local um grande eixo pedagógico de formação (um exemplo: as lendas da região).

O artigo tem por objetivo geral compreender a importância das lendas Amazônicas como elemento de incentivo à leitura e à valorização da cultura regional e do meio ambiente. Tem como objetivos específicos: desenvolver a prática da leitura no ensino médio; empregar temas regionais a produção textual no ensino médio; analisar a literatura oral amazônica.

## 2 MITOS E LENDAS AMAZÔNICAS E SUA INSERÇÃO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Para os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), de língua portuguesa, (2000, p.21), “as lendas são adequadas para os trabalhos orais e de produção escrita em sala de aula através de uma perspectiva sociointeracionista, sendo importante, por uma questão de coerência e nomenclatura fazer-se a diferenciação entre mito e lenda”. Para Neto (1977, p.146), “mito é a narrativa da ação de um ser inexistente, é a representação mental e irreal de um elemento com formas humanas, de astros, de peixes, de outros animais ou qualquer coisa, cuja ação em geral causa medo”. Lenda é uma narrativa imaginária que possui raízes na realidade objetiva. É sempre localizável, isto é, ligada ao lugar geográfico determinado (NETO, 1977). Conto é Narrativa ficcional, em prosa ou em prosa e verso, com começo, clímax e final, com a finalidade explícita de entretenimento (NETO, 1977).

Para Marcuschi (2000, p.38), “as lendas representam um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido”, ou seja, as lendas têm caráter fantástico ou fictício e combinam fatos históricos com fatos irrealis. As diferenciações conceituais facilitam as distintas abordagens que podem ser feitas dentro do ensino médio. Conhecer os diferentes gêneros citados contribui para os direcionamentos junto aos discentes. Nas lendas amazônicas, faz-se uso das peculiaridades da mesma, usam-se elementos da natureza nessa mescla com o cotidiano caboclo, sua disseminação na escola provoca um fenômeno que, sobretudo, valoriza e dá status de permanência à cultura amazônica.

## 2.1. O DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA LEITORA NO ENSINO MÉDIO POR UM VIÉS REGIONALISTA.

O estímulo à prática da leitura, dentro do ensino médio, constitui um desafio intenso para o professor. A leitura como obrigação acadêmica, se configura diretamente relacionada ao “rechaço” e “desprazer”. Essa leitura de conteúdos didáticos, regida e cobrada pelo professor em sala de aula, requer trabalho, disciplina e muitas vezes não conduz o aluno à autonomia do hábito de ler. É preciso um modo dinâmico que possibilite o entusiasmo pela leitura. Para Martins (1986, p. 84),

O homem é um ser pensante por natureza, mas sua capacidade de raciocínio precisa de tanto treinamento quanto necessita seu físico para, por exemplo, tornar-se um atleta. Isso vem mostrar que para se tornar um grande leitor é preciso ter atenção, desafiar ludicamente a memória, pensar e ler diariamente.

As estratégias voltadas ao estímulo da leitura devem satisfazer aos interesses do discente e, por conseguinte, desenvolver o hábito de ler. Além disso, pode-se trabalhar e contemplar, neste processo, temas regionalistas com os quais o aluno se identifique como membro de uma comunidade específica, com seus temas culturais e folclóricos.

Para Freire (2008, p.11), “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente”. Essa continuidade de leitura mencionada pelo autor perfaz o conhecimento de mundo e de cultura trazida pela humanidade. Esses elementos serão os subsunçores essenciais no aprendizado pós-leitura e estimuladores de uma leitura mais prazerosa.

Apresentar o gênero lendas amazônicas e, a partir desse, conduzir os discentes a produção textual, englobando os temas tratados na leitura, resulta na valorização da cultura ancestral, da literatura oral do indivíduo amazônico e do estímulo à valorização da sua cultura. Segundo Freire (1995, p. 110): “abrir-se à alma da cultura é deixar-se mergulhar nas águas culturais das massas populares”. Desta maneira, faz-se necessário compreendê-las para desenvolver uma nova prática pedagógica.

## 2.2. A LENDA DO UIRAPURU E A LENDA DO BOTO COR DE ROSA COMO PROPOSTA DE LEITURA E DE PRODUÇÃO TEXTUAL.

Tratar o gênero lenda amazônica no ensino médio, como proposta nas aulas de Língua Portuguesa, é uma estratégia que enfatiza a valorização da cultura de tradição oral. Para isso, cabe ao professor compartilhar sua leitura, promover a leitura dirigida dentro do ambiente escolar, discutir os diferentes temas tratados pelas lendas e estimular a produção textual com os elementos regionais descobertos durante a leitura.

Para Morin (2000, p.61):

A educação deveria mostrar e ilustrar o destino multifacetado do humano: o destino da espécie humana, o destino individual, o destino social, o destino histórico, todos entrelaçados e inseparáveis. Assim, uma das vocações essenciais da educação do futuro será o exame e o estudo da complexidade humana. Conduziria à tomada de conhecimento, por conseguinte, de consciência, da condição comum a todos os humanos e da muito rica e necessária diversidade dos indivíduos, dos povos, das culturas, sobre nosso enraizamento como cidadãos da Terra.

As lendas do Uirapuru e do Boto cor-de-rosa devem, entre outras, serem usadas nesse procedimento de valorização cultural através da leitura e produção textual.

### 2.2.1A Lenda Do Uirapuru

Uirapuru é um pássaro da região amazônica, de cor avermelhada ou marrom, conhecido por seu canto, sendo chamado de “músico da mata”. Esse destaque dentro da fauna amazônica, aliado ao misticismo do indígena e a tradição oral do caboclo, conferiram ao pássaro uma lenda para explicar sua origem. Segundo Colombo (1967), um guerreiro apaixonou-se pela esposa de um cacique. Como não podia cortejá-la, e se aproximar, pediu a Tupã que se transformasse em pássaro. Tupã fez do guerreiro um pássaro vermelho com um canto único. O uirapuru canta na mata para sua amada e espera que um dia ela descubra que, ele na verdade, é um grande guerreiro.

### 2.2.2A lenda do boto cor-de-rosa

O boto cor-de-rosa, conhecido como golfinho de água doce, assim como o uirapuru, é um dos representantes mais conhecidos da fauna amazônica. Considerado vulnerável, corre perigo de extinção. A relação do homem amazônico ribeirinho com a natureza, cercada de misticismo, também originou uma lenda, tendo o boto como seu principal protagonista. Segundo Alves (2007), o boto consegue se transformar em homem bem vestido, com roupa social branca e chapéu da mesma cor. Ele participa das festas e seduz as jovens



ribeirinhas com seu charme e beleza. Com seu jeito galanteador e sua beleza incomparável, o boto convence as ribeirinhas a acompanhá-lo em um passeio no fundo do rio, as engravida e depois volta a ser boto. O boto é considerado amigo dos pescadores da região, os conduz com segurança durante as tempestades

### 2.3 A LEITURA DA LENDA DO UIRAPURU, DO BOTO COR-DE-ROSA, E A INTERTEXTUALIDADE ENTRE AMBAS

Conhecemos a intertextualidade como um elemento textual que produz a relação entre textos por forma ou conteúdo. De acordo com Koch e Elias (2009, p.101): “Todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz (em) parte da memória social dos leitores”.

Das lendas do Boto cor-de-rosa e do Uirapuru, podemos destacar temas comuns como: paixão, encantamento, sensualidade, amor entre homem e mulher, protagonismo de animais presentes na fauna amazônica, entre outros.

O professor, após a leitura dirigida, pode estrategicamente solicitar uma produção textual em grupo, a fim de socializar a leitura das lendas e estimular a produção através da congruência de saberes dos alunos. Assim, essa estratégia, passando pelo viés regional, implica, aos alunos do ensino regular do estado do Amazonas, a difusão da cultura pelas lendas mencionadas.

### 2.4 O ALUNO LEITOR E A CONTRIBUIÇÃO DOS ASPECTOS REGIONAIS NA FORMAÇÃO HUMANA

O processo escolar de letramento traz em si desafios de ordem macro: social e cultural. Por vezes, é necessário que o aluno tenha a capacidade de romper com determinadas crenças e conceitos prévios, a fim de se entregar à leitura em condição imparcial. Esse desafio toma um grau maior de dificuldade quando o mesmo integra um ambiente familiar com pais e responsáveis iletrados. Estes, em linhas gerais, não têm a habilidade representativa de exemplificar ações leitoras aos seus filhos, o que os distancia do desenvolvimento desta habilidade, e reflete nas ações do profissional docente na tentativa de fechar essa lacuna dentro do ambiente escolar. A condição de letramento e o desenvolvimento do hábito leitor propicia, aos discentes, um grau maior de competência, tal como os enunciatários dotados desta competência ampliam sua visão de mundo possibilitando-os fazer a intertextualidade entre diversos textos.

Considerando a escrita e o texto uma representação social e histórica humana, o mesmo está dotado de valores culturais e regionais provenientes da literatura oral.

Conforme Colomer e Camps (2002, p.112),

[..] ao longo da história, vários grupos sociais ampliaram suas possibilidades de comunicação com a invenção de sistemas de signos gráficos [...]. Foram justamente as variações

produzidas com tais finalidades que condicionaram o acesso a diferentes grupos sociais à língua escrita nas várias culturas e ao longo da história.

Ser leitor competente representa ser dotado da capacidade de compreensão de uma diversidade de textos verbais e não verbais, de ser conhecedor do seu meio e de sua cultura, dos aspectos antropológicos embutidos nas lendas e suas temáticas. Desta forma, esse leitor torna-se um potencial difusor da cultura e defensor da mesma. Contribuindo para o fim de um processo histórico de aculturação decorrente da valorização da cultura estrangeira em detrimento a nacional e regional.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A inclusão das lendas amazônicas às aulas de Língua portuguesa colabora para a importância da valorização regional e, conseqüentemente, assinala para as diversidades socioculturais, além disso, possibilita conhecer o desenvolvimento da transversalidade no contexto literário.

Compreende-se que, sendo a realidade multicultural, vários processos de letramentos são construídos e desenvolvidos de acordo com a cultura de um determinado lugar. Na escola, abordar este gênero literário resulta na formação de discentes leitores, conhecedores de sua história, e multiplicadores de sua cultura. As lendas conduzem as discussões sobre a maneira de fazer literatura ancestral, sob aspectos antropológicos, sociais e culturais, neste caso, por se tratar de lendas amazônicas, do povo amazônida.

O desafio ao docente é desdobrar e compreender a sua prática como fomentadora da leitura e desenvolvimento pedagógico das lendas, sendo sabedor das mesmas e atuando como sensibilizador às produções textuais ou demais atividades com temas regionais provenientes desta literatura.

Ao abordar a lenda do Uirapuru e do Boto cor-de-rosa, suas temáticas e a intertextualidade entre os textos, neste trabalho, buscou-se apresentar uma amostra textual para se trabalhar dentro do ensino escolar básico. São lendas com personagens encantados que ora são humanos, ora são animais importantes da fauna amazônica, podendo, a partir de então, serem explorados de temas literários a ambientais dentro do ambiente escolar e na produção textual do aluno.

A proposta buscou garantir um trabalho de apoio a aprendizagem, baseado na diversidade textual, que proporcionasse atividades de leitura e escrita repletas de significados culturais para que a criança passasse a compreender o mundo e a si própria. O objetivo foi o de apresentar a utilização das lendas regionais como uma estratégia de fortalecimento e de desenvolvimento da cultura amazônica nas escolas do Amazonas.

### **REFERÊNCIAS**

ALVES, Maria José. Lendas e mitos do Brasil. Minas Gerais: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão: A tela e o texto, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BRASIL, Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental. Vol. 1. Ed. 1ª NC, 2000.

COLOMBO, Amadeu. O Uirapuru. São Paulo: Pirassununga, 1967.

COLOMER, T.; CAMPS, A. Ensinar a ler, ensinar a compreender. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2002.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler, 23ª Ed, São Paulo/SP: Autores Associados: Cortez. 2008.

FREIRE, Paulo. A educação na cidade. 2e. São Paulo: Cortez, 1995.

KOCH; ELIAS, Vanda Maria. Ler e escrever: estratégias de produção textual. São Paulo: Contexto, 2009.

MARCUSCHI, L.A. – Da Fala para a Escrita: Atividades de Retextualização. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Da fala para a escrita: atividades de retextualização. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MARTINS, Maria Helena. O que é leitura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. São Paulo: Cortez, 2000.

NETO, Paulo. Dicionário de Teoria Folclórica, Guatemala: Editorial Universitária, Universidade de São Carlos de Guatemala. 1977. Disponível em <<http://www.qdivertido.com.br/verfolclore.php?codigo=18>>. Acesso em 26 set. 2017.

## DO PATRIARCADO AO IDEAL MASCULINO: ANÁLISE DOS PERSONAGENS MASCULINOS EM CINZAS DO NORTE.

Danton Henrique Santos D´Almeida (UFAM)

Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (UFAM)

**RESUMO:** O estudo sobre a masculinidade ainda é recente no Brasil. Assim, este artigo, fruto de uma iniciação científica, busca abordar os personagens masculinos no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Arana, Olavo, Raimundo, Ranulfo e Trajano expressam diferentes perfis do homem do século XX, cada personagem age de maneira distinta diante a Manaus em desenvolvimento político, social e econômico.

**ABSTRACT:** The study about masculinity is still recent in Brazil. Thus, this article, the fruit of a scientific initiation, seeks to address the male characters in the novel *Gray of the North* by Milton Hatoum. Arana, Olavo, Raimundo, Ranulfo and Trajano express different profiles of the twentieth century man, each person acts in a different way before Manaus in political, social and economic development.

### INTRODUÇÃO

Há leitores de múltiplos gêneros literários que constantemente não identificam o autor, não dominam os processos de textualização, apenas leem o livro com intuito de frisar o conteúdo, a essência do texto. Antes de descrever as análises feitas em *Cinzas do Norte*, é necessário abordar as principais maneiras de escrita do autor amazonense Milton Hatoum, pois ele estabelece relações (diretas e indiretas) entre seus três primeiros romances são eles: *Relato de Um Certo Oriente* (1889), *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005).

Milton Hatoum desperta a curiosidade para os questionamentos sobre a existência, críticas sociais, morais e entre outros aspectos. Suas narrativas permitem várias linhas de pesquisas, há uma riqueza histórica de Manaus, que com o passar de suas obras, percebe-se um desenvolvimento econômico-político, a cidade que se transforma de extrativista para industrial. A capital que era comandada por grandes barões, passa a ser administradas por militares e a alta hierarquia: as grandes famílias desta região.

A paternidade não é a temática preeminente de Milton Hatoum, isto é, depreende-se dos problemas familiares, a corrupção do governo militar, a exclusão dos desfavorecidos que residem em Manaus, a façanha que há por trás dos seres humanos. De outro modo, a hipocrisia vigente na

sociedade, rompe-se o padrão protagonista e antagonista, todos os indivíduos apresentam seus defeitos e qualidades.

Ademais, é conspícua a envoltura da cultura árabe e brasileira. Seguidamente da cultura Nortista, em especial Manaus, no Amazonas. Observa-se o tratamento dado à população, o funcionamento das empresas, o modo que a economia era gerada e os costumes da sociedade da época. *Relato de Um Certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte* apresentam em seu enredo as famílias de época acompanhada de mistérios e revelações que sucedem ao longo do romance. Em *Cinzas do Norte* a família não tem vínculo árabe, são procedentes de Manaus, lugar onde acontece a maior parte do enredo, assim como, Vila Amazônia, região próxima ao município de Parintins, e no término do romance o Rio de Janeiro.

## **O Estudo do Masculino em Olavo, Ranulfo, Raimundo, Trajano e Arana.**

### **1 A Impessoalidade de Lavo em *Cinzas do Norte***

A princípio, retrata-se do narrador-personagem Olavo, comumente nomeado de Lavo. É este quem apresenta os demais personagens e explica ao leitor suas funções na sociedade Manauara. Em outras palavras, é Lavo quem situa o leitor em um primeiro momento. É certo afirmar, que no decorrer da narrativa, segredos serão revelados, dúvidas irão surgir, e fatos serão evidenciados, como o passado de Alícia, Ranulfo, Trajano, Ramira e Arana, ou seja, eventos anteriores ao nascimento de Olavo e Raimundo. Posto isso, esses episódios serão explanados por Ranulfo, denominados por Milton Hatoum como Pré-História. Abaixo, Milton Hatoum esclarece a polifonia contida no romance e a importância dela para a narrativa:

Senti falta de uma pré-história da vida de Mundo, de sua mãe e de outros personagens que moravam no Morro da Catita, antes do casamento de Alícia com Jano. Então passei uns oito meses escrevendo essa narrativa, até encontrar o tom da voz desse outro narrador, que conta outra história, diferente da história narrada por Lavo. Quis acentuar a aparente “impessoalidade” de Lavo, embora este sinta atração e medo do pai do amigo (HATOUM, apud. BORGES, 2015).

A partir da fala de Hatoum, atenta-se para duas informações, a primeira é a existência de dois narradores, isto é, no primeiro âmbito Olavo, já na segunda esfera Ranulfo. A segunda informação trata-se das duas formas de manifestação da masculinidade por via dos dois narradores. De um lado

Olavo explanando sobre o presente na Manaus em desenvolvimento, por outro, Ranulfo narrando acerca do passado e da Manaus extrativista.

A começar pela observação do apelido Lavo, depreende-se a associação de lava, material geológico expelido do vulcão. Quando o vulcão entra em erupção a lava é expelida em alta velocidade e em temperaturas elevadas. Isto é, o personagem Olavo pode ser associado ao fenômeno da natureza, pois no romance, este cresce órfão, foi criado pelos seus tios Ramira e Ranulfo, ambos de origem humilde, e com o passar dos anos Olavo adentra a faculdade de direito e consegue a vaga de estagiário. Tal evolução provoca revolta em Tio Ran no momento em que ele anuncia o falecimento de Mundo:

Tio Ran tentou escapular, talvez vexado pelo choro. Agarrei-o pelos braços, sacudindo-o, forçando-o a sentar-se; ele se desvencilhou e gritou: “Não vim pedir dinheiro, só vim dizer isto: Mundo morreu seco, sozinho... Nos últimos dias não me deixaram entrar no quarto da clínica”.

Não pude detê-lo por muito tempo; logo jogou na minha cara: por que eu não viajara para o Rio? Por que tanta omissão, tanto descaso nessa amizade?

“Tu e teu egoísmo, teus processos”, berrou, socando a papelada sobre a mesa. “O mais necessitado era teu amigo. Trabalhas que nem Ramira: vocês não enxergam o que está além... Tudo isso é roupa, perfumaria, perda de tempo.” (HATOUM, 2005, p. 267-268)

Constata-se em Lavo a exposição de mistérios e dúvidas, a sua masculinidade é vista como “moderna”, aquela proposta pelas preciosas francesas. Lavo é um homem sensível, aponta uma delicadeza e cuidado perante Alícia, também é visível o apreço com sua tia Ramira, considerada uma mãe para o advogado. Assim, essa cautela evidente com os familiares, não deixa de sê-lo-com o seu melhor amigo, Mundo.

## **2 A Narração e a “Paternidade” de Ranulfo no Romance.**

Retomando a passagem de Hatoum em que se identifica dois planos narrativos, analisa-se nesse momento como são narrados os fatos sob a perspectiva de Ranulfo, e como as marcas da masculinidade são certificadas no romance.

De início, como já explanado, Olavo apresenta os personagens e nesse instante tem-se a primeira visão sobre Ranulfo. Um homem que não busca trabalho vivencia a maior parte em bares, jogando cartas e conversando sobre política, e em certas ocasiões cantando as mulheres que passavam. Em seguida, Olavo descreve o seu tio e suas atividades rotineiras.

Solitário, vivendo do trabalho sazonal, meu tio ignorava a história da cidade e do país. A revolta dele era pessoal, íntima, e em estado bruto. Isso se evidencia nas discussões políticas

amaluca das que tinha com Chiquilito e Corel. Suas palavras inflamadas não formavam opiniões; eram como plantas absurdas, sem raízes na terra ou mesmo no ar. Chocalhos infantis, totalmente inúteis. (HATOUM, 2005, p.60).

No entanto, quando se inicia a segunda narração, esta feita por Ranulfo, denota-se uma nova versão, retomando a Pré-História citada por Milton Hatoum, identifica-se a atuação de Ranulfo na rádio da cidade, o relacionamento às escondidas com Alícia, o seu casamento com Algisa e os cuidados dado a Raimundo.

Pode-se afirmar que desde a gestação de Alícia, Ranulfo acompanha Mundo, seja na criação junto com os castigos dados por Trajano, seja a sua oposição em saber que Mundo estudaria no Colégio Militar, e ainda apoiar Mundo a seguir a carreira das artes. Desse modo, é notável a relação frequente entre Ranulfo e Mundo descrita por Olavo:

Ele e meu tio tinham tanta afinidade que me senti traído por ambos; senti ciúme. O que havia entre os dois? Mais que amizade, eu desconfiava. Estavam tramando alguma coisa e me excluía, pensei, enquanto os via juntos, o braço de Ranulfo agarrado ao ombro do meu amigo, um abraço caloroso que eu presenciava pela primeira vez (HATOUM, 2005, p.166).

Posto esses eventos, em todo o romance intenciona-se que Ranulfo é pai de Raimundo, isso provoca que o leitor crie expectativas para que a informação se oficialize por Alícia, ou até mesmo por Mundo. A preocupação de Ranulfo, os cuidados dado a Mundo, a atenção dada a Alícia, o enfretamento mesmo que indireto a Trajano corrobora para essa idealização.

Na citação abaixo, demonstra-se a aproximação entre Ran e Mundo por meio da criação do Campo das Cruzes, projeto artístico sobre o qual Lavo foi totalmente contrário. Porém Ranulfo acatou o protesto do “filho”, com o objetivo de “fazer-lhe os gostos” e harmonizar a relação entre eles.

Teu tio me ajudou a construir o Campo de cruzes; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares. ‘Tocas de bicho’, dizia. Teu tio tinha uma birra com Zanda. Me contou que tinha sido perseguido por ele... vingança por causa de mulher... Não quis contar mais... e não sei se minha mãe estava metida nisso. Ranulfo juntou a vingança com a política e se entusiasmou com a minha ideia. Queria molhar as cruzes com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo, não concordaram. Ranulfo roubava sobras de pano da tua tia e tingia tudo de preto. Fomos várias vezes ao Novo Eldorado. Ele reunia umas cinco famílias e falava: ‘Vocês foram enganados; prometeram tudo e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...’ (HATOUM, 2005, p.211).

A citação anterior enseja a interpretar não somente a relação entre Ranulfo e Raimundo, contudo, a compelir um elo entre pai e filho. Pois, diferente de Olavo e dos demais personagens, eles têm muito em comum: o temperamento forte discordam das práticas do governo e com a criação de bairros afastados do centro de Manaus. Enfim, verifica-se um vínculo de cumplicidade em meio a

vários pontos em comum, afinidades, que, normalmente ocorrem entre pais e filhos, ou reafirmando a ideia de que o filho tem em seu pai um “espelho de pai”.

### **3 Mundo Vasto Mundo, Se Eu Me Chamasse Raimundo.**

Inicialmente, associa-se o nome Raimundo ao substantivo Mundo, pois na narrativa, este personagem idealiza a seguir a carreira da Arte e conhecer os países divulgando o seu trabalho. Visto que, Raimundo se sente incomodado com a vida que tem em Manaus, e na Vila Amazônia local em que seu pai trabalha.

Mundo diferente de Trajano, não estima a carreira política, o comando da Vila Amazônia, isto é, não quer fazer parte dos negócios da família. Conseqüentemente, ocasiona revolta em Jano, pois este acredita que o filho está predestinado a ser o herdeiro dos Mattoso. Paralelamente, vê-se como a sociedade da época observa com positividade o valor de ter um filho homem para chefiar os negócios.

Conforme a narrativa, apresenta-se a reação de Trajano quando Alícia anuncia a gravidez, é nítido o êxtase bem como os planos futuros já engendrados a partir da notícia sobre a vida de Mundo. Verifica-se tal fato através da narrativa de Ranulfo:

Ela me disse que Jano estava feliz por ter um herdeiro Mattoso, um homem, e não falava em outra coisa, e depois tua mãe percebeu que ele estava envaidecido não com o filho, mas com o herdeiro, até que um dia brigaram por causa da palavra herdeiro, que ela não aguentava mais ouvir, como se tu não fosses um bebê e sim um homem à frente da Vila Amazônia. (HATOUM, 2005, p.216).

O título desse subcapítulo associa a um verso de Carlos Drummond de Andrade ao personagem Raimundo que anseia romper o sistema em que vive, pois discorda do governo militar e dos trabalhos da família. A partir desse momento percebe-se a marca da masculinidade em Mundo, isto é, o personagem não segue o que imposto pela sociedade da época, o protagonista pretende seguir uma carreira que não era comum nos homens da década e das famílias abastadas, assim sendo, desperta uma desconfiança em Trajano, pois pelo seu entendimento não é o comportamento esperado para um homem sério.

Tua mãe quis te aproximar dos garotos da redondeza do palacete, filhos de grandes comerciantes e magistrados. Foi um desastre. Tu ficavas ensimesmado numa redoma de mau humor e mutismo, desprezando aviões metálicos, ursos que tocavam tambor, carrosséis com cavalinhos coloridos. (HATOUM, 2005, p.251).



Em *Cinzas do Norte* é evidente os conflitos entre Mundo e Jano, pois Jano manifesta o comportamento conservador nas famílias brasileiras, em que o homem deve praticar atividades braçais, envolver nas funções da empresa e no momento em que Mundo não se interessa nesse ofício, surge desconfianças acerca de sua orientação sexual. Posta essas desconfianças acerca da masculinidade de Mundo, apresenta-se o Ideal Masculino através de diferentes perspectivas, ou seja, há tipos da masculinidade ser expressa e não apenas de maneira padrão e conservadora. A seguir, será exposto como esses ideais estão entrelaçadas aos comportamentos dos personagens masculinos.

A autora expõe o ideal masculino sob o ponto de vista de dois estudantes norte-americanos. Estes por sua vez, enunciam os quatro imperativos da masculinidade, presentes no século XX e que se perduraram no século atual, por sua vez, enquadram-se nos personagens estudados.

O *Sissy Stuff* representa o lado racional do macho, não é permitido à fraqueza e a sensibilidade presente em algumas mulheres, isto é, são fundamentais a força e a dureza. O segundo trata-se do *The Big Whell* que por sua vez, representa a superioridade do homem perante o outro, representa o poder, sucesso e admiração. No terceiro momento, o *The Sturdy Oak* reflete a dependência do homem, em que este não demonstra emoção e dependência a outro ser, diferente da mulher e por fim, *Give' em Hall*, referente à violência, a audácia do homem e a sua agressividade.

Desse modo, é possível afirmar que estes quatro imperativos estão entrelaçados, assim, não é necessário separá-los. Analisando o protagonista Mundo, é importante salientar que o quarto imperativo é uma característica de sua personalidade, a violência e revolta presente nas suas atitudes, são elas: oposição aos ideais de Trajano, a arquitetura do Campo das Cruzes e o protesto contra os militares.

Ao retornar do colégio militar para visitar a mãe, percebe-se que Mundo está fraco e cansado, devido às atividades no exército, por isso, Raimundo engana Alícia sobre o tratamento recebido para não preocupá-la. De outro modo, associa-se o primeiro imperativo, *No Sissy Stuff* que propõe a força e a negação da sensibilidade e emoções. Também, constata-se o *The Sturdy Oak*, terceiro item encontrado em Mundo, pois este personagem é independente, e não depende de outro homem, aliás, Mundo é um jovem orgulhoso, característica encontrada nos homens tradicionais.

Alícia franziu a testa ao ver os ombros e as costas do filho cheios de feridas; ia passar óleo-de-copaíba, ajudava a cicatrizar; ele não deixou: os arranhões e bolhas estavam secando, o que Mundo sentia mesmo era cansaço [...].  
 “Não são excursões? O diretor nunca me falou de nenhum treinamento”, protestou Alícia.  
 “Tu deves só estudar, os outros que se enterrem na mata”. O que vocês fazem lá?  
 “Nenhum dos estudantes é obrigado a participar do treinamento”, mentiu Mundo.”  
 (HATOUM, 2005, p.34).

#### **4 Autoritarismo e Patriarcado: a Figura de Trajano Mattoso**

A partir da configuração dos cinco personagens masculinos, salienta-se Jano com o perfil mais estável do romance, isto é, representativo em questão autoritária, patriarcal e patrimonial. Essa estabilidade reflete em suas ações durante o enredo, Jano não está aberto a opiniões diferentes das suas, representa a tensão por onde passa, seja em sua casa ou na Vila Amazônia, ao mesmo tempo, é visto com admiração pelos amazonenses, dentre esses, Tia Ramira. Trajano é o reflexo da Ditadura Civil Militar na Região Norte, onde as famílias ricas detinham de privilégios e cargos públicos dados pelos militares, em troca de suas mercadorias, no caso, a juta na Vila Amazônia. A admiração de Jano pelos militares pode ser analisada na passagem: “Palha [...] se derrete todo na frente dos militares. [...] Jano voltou para a roda dos homens, e escutei uma voz elogiar o novo general presidente; a mesma voz recitou um poema em homenagem ao marechal morto: ‘Um escudeiro do Amazonas’ (HATOUM, 2005)”

A citação acima, mostra o espaço apenas entre homens, que são militares e proprietários das empresas extrativistas, onde predomina assuntos político-econômicos, percebe-se a masculinidade conservadora da época e que perdura em nossa política brasileira, em que o presidente eleito é um ex-militar e sua base governamental de militares. Tal masculinidade é incompatível a de Raimundo, esta discordância será fruto da inserção de Mundo no colégio Militar, pois Trajano esperava que o filho se adequasse aos “valores” do exército.

Mundo perdeu três anos, foi humilhado no Pedro II, expulso do Brasileiro. Agora vai enfrentar o internato aqui, perto do pai. Vai conviver com gente humilde, receber ordens de oficiais do Exército e respeitar os valores.

“Ninguém te pôs nos eixos. Uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode. Coronel Zanda vai dar um jeito.” (HATOUM, 2005, p.119-121).

Após anos de intrigas indiretas entre Mundo e Jano, o enfrentamento frente a frente, ou como Mundo diz: “De homem para homem” torna iminente e conseqüentemente causa o falecimento de Trajano.

No fim da manhã fui à desforra. Era véspera do Natal. Entrei em casa chutando a porta e dei meu esporro, falei alto. De homem pra homem, como ele sempre quis. Toquei no medo dele, ouviu o que não esperava: que era um impotente de corpo e alma... a Vila Amazônia estava falida, só ele não enxergava (HATOUM, 2005, p.213).

Observa-se a expressão “de homem para homem”, pois esta construção é recorrente desde o século XX, e presente nas expressões da masculinidade. De maneira geral, é utilizada em situação de conflito, duelos entre duas pessoas do sexo masculino, ambas não têm medo e buscam apresentar a

força física, a moral e medir suas atitudes masculinas. Já em *Cinzas do Norte* Mundo deixa de lado suas atitudes pueris e enfrenta Jano, tão temido por todos. Raimundo quebra a barreira que existia entre os dois, e mostra o quanto é páreo ou superior ao suposto pai, aliás, percebe-se uma quebra de questão cultural, pois são ensinadas as crianças o respeito aos mais velhos, e na narrativa há esse rompimento de valor.

Descreve-se Jano como o pai duro, impaciente, figura comum nas famílias do século XX, representante do patriarcado brasileiro, presente em todas as regiões do país. Neste plano, analisa-se a figura de Jano nos quatro imperativos, relacionando-se especialmente ao *The Big Whel* uma vez que todos o veem como um homem poderoso, rico e inspirador. Lavo narra a admiração que sua tia Ramira tinha por Trajano:

Para tia Ramira, ele tinha sobretudo um nome conhecido, que crescera depois da Segunda Guerra e ainda reverberava com força de autoridade. Essa mistura de riqueza material e correção moral fazia de Jano um ser perfeito. “Isso é uma raridade”, dizia ela. “A única falha desse santo homem foi cair no feitiço daquela mulher” (HATOUM, 2005, p.38-39).

Como citado, *Give´em Hell* trata da agressividade, da violência para conseguir algo e, por fim, ser mais forte que outros homens. Jano enquadra-se neste perfil, principalmente pelo elo com os militares e o uso da educação militar para reprimir seu filho Mundo. Outro marco é o envio de militares para buscarem Mundo após o episódio do Campo das Cruzes, em consequência, Mundo escapa e Tio Ran sofre agressões, o fato é descrito por Mundo:

Deram grana gorda para alguém do Morro. Os homens voltaram no meio da madrugada. A cachorrada latiu, foi o primeiro aviso. Depois teve a gritaria na casa do padre, e o louco do teu tio saiu da nossa casa e deu uns berros... foi enfrentar os capangas. Por instinto, trepei numa mangueira e fiquei lá em cima, quieto. Ouvi os urros, as porradas, destruíram o depósito; acharam o penico no quintal e jogaram a merda na cara do meu tio, eram muitos; só pararam quando o padre chegou com os vizinhos; (HATOUM, 2005, p.212).

## **5 A Carta Coringa: Arana em *Cinzas do Norte***

Outrora, comentara-se sobre o perfil de Milton Hatoum, nesse momento retoma-se uma nova temática comum em suas narrativas. Constantemente, é perceptível em séries, filmes e livros personagens que aparecem em poucos períodos, ou estão presentes na narrativa, contudo, não apresentam tanta importância. Nos romances de Milton, todos os personagens exibem relevâncias, todos estão conectados, principalmente o lugar, aliás, o Norte está em Cinzas, Mundo e sua família vivem o colapso.

Em *Cinzas do Norte*, é perceptível que os leitores não foquem a atenção em Arana, pois, centram-se nos papéis de Alícia, Raimundo e Ranulfo, no entanto, Arana esteve presente em todo o romance observando os personagens e os fatos ocorridos. Não é à toa, que seu nome na língua espanhola significa aranha, o aracnídeo detém de observar sua presa, estudar o território em que vai saltar, posto isso, gera-se um planejamento, marca semelhante ao artista.

As marcas da masculinidade em Arana são fáceis de serem percebidas, residente em um ateliê as margens do Rio Negro, o artista não se interessa na política do estado, não manifesta um espírito de inquietude, resume-se sua vida e trabalho na oficina. Trata-se de um homem egoísta, individual, e diferente de Mundo, ocupa-se a fim de faturar dinheiro e não por prazer artístico o que pode ser verificado na passagem a seguir:

O ateliê dele é uma fábrica de quadros e esculturas. Arana renegou até aquela jaula queimada cheia de ossos e capim seco... Dizia que era uma obra muito crítica, mas hoje acha que é fútil. Uma fase experimental, já passou... Falou assim mesmo, e ainda riu. Arana virou um reles comerciante da arte. [...] Agora ele decora gabinetes, manda presentes a oficiais e políticos (HATOUM, 2005, p.164).

Percebe-se, na passagem “Arana virou um reles comerciante da arte. Agora ele decora gabinetes, manda presentes a oficiais e políticos”, que o artista compactou com o sistema político vigente, no caso os militares, Mundo retrata que Arana deixa seus antigos modelos de trabalho e se adapta ao que meio em que vive, assim, pode-se descrever Arana como aproveitador, onde deixa o ateliê a margem do Rio Negro para usufruir das iguarias em Brasília, sem o propósito de fazer arte, mas agradar o comprador.

Dando continuidade a insatisfação de Mundo, percebe-se na passagem a seguir, a discussão sobre uma “Arte Amazônica”, isto é, Arana não está preocupado com o significado artístico, mas em faturar, conquistar os políticos e os privilégios dados a ele. Porventura, analisa-se a originalidade em Mundo, pois Raimundo busca representar a característica do Amazonas, a Vila Amazônia e a memória de seu pai, ou seja, os momentos de sua vida.

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten. (HATOUM, 2005, p.238).

Imprevisivelmente, revela-se o pai biológico de Mundo, neste caso Arana, assim, esteve ao lado de Mundo em todo o romance, auxiliou em técnicas da arte, abrigou algumas noites em seu

Ateliê, soube das peripécias de Mundo, mas nada fez, não o ajudou. Preferiu cuidar de seus trabalhos e deixar o filho nos cuidados do Mattoso, portanto, afirma-se a falta de compaixão e cuidados ao jovem.

Agora expeliu esse nome na minha cara e confessou tarde demais que esse é o nome do meu verdadeiro pai. Tento lembrar cada momento no ateliê, cada conversa e encontro, mas só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o "aluno" que era seu filho. (HATOUM, 2005, p. 310-311).

Além do mais, vale ressaltar a relação entre Alícia e Arana, um vínculo não amoroso, mas financeiro, pois Arana enviara dinheiro para os investimentos de Mundo na Europa, ajuda esta proveniente dos pagamentos de políticos e militares, o qual sem saber Raimundo criticava, ou seja, percebe-se uma situação cíclica. Analisa-se o fato na passagem “Ela confessou isso também, contou todos os segredos infames, até dinheiro recebia do Arana, dinheiro que ele quis mandar para mim e que ela usou para comprar passagem para Londres e me trazer de volta para o Rio.” (p. 310-311).

## CONCLUSÃO

A partir das análises produzidas, infere-se que a masculinidade é um processo em construção, as características do homem não são inatas, portanto, adquirida pelo meio social, entre eles: a família, a mídia e as redes sociais que ensinam e vendem comportamentos. E em certos momentos, podem provocar atos criminosos como revolta, preconceito, machismo e feminicídio.

Nota-se que Trajano pretende ensinar o comportamento que Raimundo deve ter, seja como empresário, autoritário, amigo dos militares e que não se envolvesse com as artes, visto que, para Trajano as artes não eram atividades para homens. Assim, denota-se que a masculinidade autoritária ocasiona conflitos familiares, revoltas e a degradação como ocorreu em Cinzas do Norte.

Por sua vez, Olavo detém de condutas opostas de Raimundo, pois age com imparcialidade e observação, isto é, conforma-se com o ambiente em que vive, feita essa análise, atenta-se que as masculinidades se expressam de maneiras distintas, e reitera a informação de que esta são construções sociais.

Assim como a paternidade que se exprime de três maneiras diferentes, Trajano que criou Mundo desde seu nascimento, Ranulfo com instintos paternos sendo mais flexível que Jano e por fim, Arana o pai biológico, que nada fez por seu filho artista.

Dado o exposto, afirma-se que o estudo da masculinidade ainda é recente, principalmente no Brasil, assim sendo, há muitas maneiras de abordar o estudo do masculino, seja nos filmes, novelas,

na música, até mesmo na literatura. É necessária a quebra de paradigmas em torno do Homem, e que se estude não só as expressões de sua masculinidade, mas reconheça o patriarcado, o machismo, a violência e o poder que seu gênero usufrui desde as décadas passadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADINTER, Elisabeth. **XY Sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 266 p.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Arquitetura de Memória**: Ensaio sobre os romances *Relato de Um Certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Edua e Uninorte, 2007

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. 10. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, Maria Luiza Germano de. **O sertão revisitado**: o regionalismo literário amazônico em Elson Farias e em Milton Hatoum. Manaus: Edua, 2010. 172 p.

## DO BOI-BUMBÁ AO M.P.A.: A POESIA CABOCLA COMO FERRAMENTA DE CONSCIENTIZAÇÃO DA REALIDADE AMAZÔNICA NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA.

Prof. Esp. Dariany Andrade de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** O projeto teve por finalidade trazer mais para perto dos alunos a realidade amazônica através da poesia cabocla, cantada e decantada por seus diversos artistas e nas diversas formas. Pois, além do contato com as inúmeras formas de representação desse tipo de arte, os alunos também tiveram contato com o (re)conhecimento da beleza de sua própria cultura e, por consequência, a valorização de sua história e trajetória. Entretanto, percebe-se que isso depende de viabilizações não só escolares, mas da sociedade como um todo, pois a inserção da poesia no meio social ainda é uma tarefa difícil, principalmente quando se trata da realidade Amazonense. Assim, este projeto veio propor o contato direto do passado com o presente através dos artistas amazonenses que tanto contribuem para o desenvolvimento da nossa região no âmbito artístico, mas que não têm o devido valor afirmado dentro das escolas e fora delas, fazendo o passado reafirmar o presente, contribuindo para que os alunos ampliem sua visão de mundo através de sua imaginação/interpretação no tempo e espaço, beneficiando o trabalho com habilidades de oralidade, escrita, do relato e relatos de experiências, reconhecendo seu espaço, seu tempo e sua realidade, valorizando e respeitando seu lugar e sua identidade.

**Palavras-chave:** Poesia; Toada; Amazonas; Identidade; Realidade.

**ABSTRAT:** The project aimed to bring the Amazonian reality closer to the students through cabocla poetry, sung and decanted by its various artists and in various forms. For, in addition to the contact with the numerous forms of representation of this type of art, the students also had contact with the (re) knowledge of the beauty of their own culture and, consequently, the appreciation of its history and trajectory. However, it is perceived that this depends on the viability not only of school, but of society as a whole, since the insertion of poetry in the social environment is still a difficult task, especially when it comes to the Amazonian reality. Thus, this project came to propose the direct contact of the past with the present through the Amazonian artists that contribute so much to the development of our region in the artistic scope, but that do not have the due value affirmed inside and outside schools, making the past reaffirm the present, helping students broaden their world view through their imagination / interpretation in time and space, benefiting the work with oral skills, writing skills, retelling and reporting experiences, recognizing their space, time and reality, valuing and respecting their place and their identity.

**Keywords:** Poetry; Toada; Amazonas; Identity; Reality.

---

<sup>1</sup> Secretaria Estadual de Educação do Amazonas-SEDUC/AM

## **INTRODUÇÃO**

Despertar lembranças, desencadear sensações, transformar emoções, inventar mundos, provocar reflexões sobre os mais diferentes aspectos da existência são umas das mais variadas atividades que os textos literários desempenham. Na paixão pela arte, os sons, os sentidos e as imagens que produz adquirem o poder de instigar o imaginário. Esse uso artístico promove a multiplicação dos sentidos e, assim, permite que seu instrumento sofra diferentes leituras e interpretações. A poesia tem o poder de transportar o leitor, provocar alegria ou tristeza, divertir ou emocionar. Em outras palavras, permite “viver” outras vidas, sentir outras emoções e sensações. Se esse efeito é alcançado, a poesia desempenha um importante papel transformador, ainda que de modo indireto, levando a responder, por meio de construções simbólicas, as perguntas que inquietam os seres humanos. Dessa forma, o contato com as diversas formas de poesia acarreta ao indivíduo o engrandecimento de sua carga imaginativa, as comparações de cunho ficção x realidade e assim, a percepção do ser e de seu lugar no mundo.

Entretanto, o contato com a poesia ainda é um tabu a ser vencido. Estimular esse exercício na escola e, principalmente, fora de seus muros não é um trabalho fácil, sobretudo nas comunidades distantes de centros urbanos. Sendo assim, o projeto propôs mediar o contato dos alunos da Escola Estadual José Carlos Mestrinho com a poesia amazonense, mais precisamente toadas e mpa's, aliando o prazer da musicalidade com o conhecimento histórico e representativo da região, seus compositores e obras: suas contribuições e relevância no desenvolvimento social do Amazonas fazendo com que percebam as relações entre texto e contexto, entendendo a importância do (re)conhecimento de sua identidade cultural, seu léxico e suas peculiaridades.

### **JUSTIFICATIVA:**

As relações culturais evidenciadas através da arte levam à reflexão entre o texto e o contexto. Dessa forma, entende-se ou percebe-se a poesia, a música como produtora e produto de permanência e expansão cultural, onde são declamados e decantados hábitos, crenças, conflitos, linguagem e pensamentos de sociedades diversas que vão desde a pré-história até a atualidade.

Nesse sentido, os textos poéticos tornam-se “orgânicos” na medida em que são utilizados como fonte de saber e convicção adquirida pelo homem fazendo com que identifique e respeite suas



raízes e cultura, ou seja, não se pode desprezar o elemento histórico e cultural na leitura de uma obra literária, muito menos, o ato social que ela desempenha, pois funciona como uma via de mão dupla já que ao mesmo tempo em que sofre a ação do meio em que é produzida, também é elemento de reflexão e crítica dos valores sociais.

Por esse motivo, chega-se aos questionamentos em torno do pouco contato dos alunos com poesias amazônicas que retratam o cotidiano caboclo e indígena. Afinal, por qual motivo a poesia amazônica, mais precisamente, toadas e m.p.a's são tão pouco utilizados nas escolas para trabalhar o (re)conhecimento de nossa história e cultura, tão distante da realidade de crianças e adolescentes? Por que esse tipo de texto é difícil de se encontrar nas bibliotecas e acervos escolares no Amazonas? Por qual motivo, não há nenhum tipo de política públicas educacionais voltadas para a ressignificação das toadas e m.p.a's, utilizando toda sua carga imaginativa, cultural, social e política?

## **OBJETIVOS**

### **Geral:**

Utilizar a poesia cabocla, toadas e mpa's, nas aulas de Língua Portuguesa para dar o devido re(conhecimento) e conscientização acerca da realidade amazônica.

### **Objetivos Específicos:**

Evidenciar as características, entre texto e contexto, presentes nas toadas e mpa's que cantam as peculiaridades do Amazonas;

Incentivar, através do contato com compositores, técnicas de produção de poesias amazônicas, propagando assim, nossa identidade cultural.

## **METODOLOGIA:**

Para obter-se sucesso em qualquer atividade, faz-se necessário fazer primeiro o planejamento em que permeie todas as ações que serão desenvolvidas durante a elaboração e execução do trabalho proposto. Portanto, neste capítulo será relatado de forma detalhada o método e as técnicas utilizadas para a coleta dos dados pertinentes a este projeto de pesquisa, que priorizou investigar e evidenciar a contribuição da literatura no desenvolvimento social do homem.

A metodologia lida com a avaliação de técnicas de pesquisa e com a geração ou a experimentação de novos métodos que remetem aos modos efetivos de captar e processar

informações e resolver diversas categorias de problemas teóricos e práticas na investigação (LAKATOS e MARCONI, 2001, p.25).

Para as respostas que se buscam nesta pesquisa será utilizado o Método de enfoque Dialético, pois se trata do modo de compreender a realidade como, essencialmente, contraditória e em permanente transformação podendo o homem, sujeito da historia, mudar e explicar a realidade através da prática social. Ainda de acordo com Lakatos e Marconi (2001, p. 43), “é a atividade básica das ciências na sua indagação e descoberta da realidade. É uma atitude e uma prática constante de busca que define um processo intrinsecamente inacabado e permanente”.

Como métodos de procedimento para obtenção e validação dos dados coletados serão utilizados os métodos Materialismo Histórico Dialético, com o objetivo de interpretar dinamicamente a realidade, estudando os fatos sociais não de forma isolada, mas relevando suas influências políticas, econômicas, culturais etc. E o método Histórico, o qual tem por objetivo investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade de hoje. Com base nisso, esta pesquisa é de natureza Qualitativa, pois do ponto de vista dessa abordagem a relação entre o mundo real e o sujeito é dinâmico e flexível, a visão da realidade é o todo e indissociável do sujeito.

Como formas de pesquisa foram utilizadas a Exploratória, através da constituição de processo de levantamento bibliográfico, assim como, o meio de investigação. E a Descritiva onde será constituído um trabalho de observação, registro, análise e interpretação, mas sem a interferência do pesquisador.

## **ETAPAS DO PROJETO NA ESCOLA**

Após aprovação do projeto, foi realizada a escolha dos alunos que atuaram como monitores e em seguida organizadas reuniões de orientações aos mesmos, para assim, atribuir as devidas tarefas e funções, as quais ocorreram até o final do projeto. A partir de estipuladas as funções, deu-se início à seleção das poesias amazônicas disponíveis para uma pré-seleção e análise. Bem como a divulgação do projeto para a comunidade escolar através dos banners e faixas. Com as toadas e mpa's selecionadas, ocorreram as rodas musicais com os alunos de 6º ao 8º anos nas quais foram trabalhadas, primeiramente, a leitura e identificação do ambiente por trás das poesias expostas e, posteriormente, foi feita contextualização com a realidade através dos relatos das percepções dos enredos, espaços, personagens e linguagem observadas pelos alunos, momento em que eram instigados, quando necessário, a relatarem possíveis identificações vivenciadas em seu cotidiano familiar. Ocorreram

orientações e palestras mais detalhadas sobre o tema através das parcerias com compositores da área, a fim de estreitar a relação sociedade/escola/educação. Por fim, foram induzidos à produção de poesias e uma seleção dos textos para exposição na escola ao longo da execução do projeto e no seu evento de encerramento.

Destá forma, é nessa compreensão a respeito da produção poética existente no Amazonas que sustentamos a proposta para o desenvolvimento desse trabalho. Propôs-se uma leitura e análise das obras evidenciadas, que não se encerra nos objetos observados, pois se pretendeu, nesse trabalho, abordar uma reflexão aproximando as toadas e m.p.a's de questões que fazem parte da realidade, dialogando também com discussões a respeito do resgate histórico e social que há tempos estão esquecidos, abandonados e distantes do conhecimento de crianças e adolescentes em processo escolar.

## **RESULTADOS ALCANÇADOS:**

Espera-se com este projeto, proporcionar ao indivíduo/aluno a oportunidade de alargamento dos horizontes pessoais e culturais, garantindo a sua formação crítica e emancipadora através da percepção da riqueza e da importância literária e social da Poesia Amazonense para a região. Sendo assim, o projeto contribuirá de forma determinante também para que a escola torne-se, de fato, um espaço de formação para cidadania, pois o referido tema deverá ser trabalhado visando a transversalidade. Dessa forma, o ambiente escolar, em sua totalidade, cooperará para que seu alunado obtenha informações necessárias para refletir sobre sua realidade, seu léxico e sua cultura, ou seja, um ambiente privilegiado para desenvolvimento integral e crítico de seus discentes. A literatura Amazonense e a música contribuem no desenvolvimento emocional e cognitivo dos discentes. É uma forma de expressão e desenvolvimento do pensamento criativo e prazeroso no gosto de ler, entender, observar, perceber, reconhecer, valorizar e refazer novas literaturas musicais. A poesia Amazônica, toadas e mpa's, podem ser utilizadas com a finalidade de pensar o processo de transformação social, conceitos para aquisição de conhecimentos práticos e subjetivos, bem como a propagação cultural. A proposta do projeto foi pensada de forma que seja contemplado não só pela disciplina de Língua Portuguesa, mas por todas, e isso trará aos discentes grande contribuição que vai além dos muros da escola como: Domínio interpretativo; Contato direto com leitura e observação; métrica e musicalidade; Instigação da oralidade; Aquisição do pensamento crítico-reflexivo; Valorização de sua identidade e do seu lugar.

Esse poder transformador, manifestado através da representação da ficção, traz consigo imensas fontes de conhecimento as quais o homem, ao entrar em contato, é levado à percepção e recepção de novos sentidos, estimulados por suas próprias experiências, conhecendo e reconhecendo sua história, sua sociedade, sua identidade, sua vida. Nessa perspectiva, pode-se verificar que a arte, a literatura está ligada aos valores ideológicos, cujas dimensões, através da relação autor, texto e leitor, dão ao homem a direta reflexão sobre todos os saberes e sobre o real. Assim, com o estabelecimento desse diálogo, a obra literária revela um instrumento de importante valor para sociedade: interagir como mecanismo de revelação, desenvolvimento social e construção da identidade histórico-cultural.

## REFERÊNCIA

ARROYO, MARGARETE. 2002. **Música, escola e construção de políticas locais de educação musical**: um estudo na cidade de Uberlândia, MG. In: Encontro Anual da ABEM. Natal. Anais... Natal (RN): ABEM, 2002. p. 466-473. Disponível em: [http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/artigos\\_leg.htm#politicass](http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/artigos_leg.htm#politicass)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

AMATO, RITA DE CÁSSIA FUCCI. 2006. **Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira**. Opus, 2006, n. 12, p. 144-166. Disponível em: [http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/artigos\\_leg.htm#politicass](http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/artigos_leg.htm#politicass)

CHIAPPINI, L, NAGAMINE, H., MICHELETTI, G. (coords.) **Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos**. São Paulo: Marca d'Água, 1995.

CHIAPPINI, L., CITELLI, A. (coord). **Aprender e ensinar com textos não escolares**. São Paulo: Marca d'Água, 1995.

FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. 2009. **Projeto Música na Escola**. Disponível em [http://www.fcg.pa.gov.br/musica\\_escola.php](http://www.fcg.pa.gov.br/musica_escola.php)

GERALDI, João Wanderley (org.) **O texto na sala de aula**. 3. Ed. São Paulo: Ática, 1999.

LAKATOS, E.M. MARCONI, M.A. **Fundamento de metodologia científica**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2001.

**MÚSICAS:**

Amazonas, meu amor – Chico da Silva

O Amazonês – Nicolas Júnior

Feira da Panair - Nicolas Júnior

Amazônia - Ketlen Nascimento Gomes

CD Caprichoso 1996

CD Garantido 1996

CD Caprichoso 2009

CD Garantido 2009

CD Caprichoso 2011

CD Garantido 2011

## INVESTIGANDO O SUJEITO AMAZÔNIDA, SEU MODO DE SER E VIVER POR MEIO DAS OBRAS LITERÁRIAS DE INGLEZ DE SOUZA

### INVESTIGATING THE AMAZONIAN, HIS WAY OF BEING AND LIVING THROUGH THE LITERATURE OF INGLEZ DE SOUZA

Dayana Taveira Paixão<sup>1</sup>

Itamar Rodrigues Paulino<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo objetivamos apresentar as características do sujeito matuto amazônida que é composto por um hibridismo há muito conhecido. O estudo foi feito através da obra “O Coronel Sangrado” de Inglez de Souza. Os resultados apontam que a formação deste sujeito é constituída por modo de vida próprio, intrinsecamente ligado à natureza, o que determina seu modo de ser, agir e viver. Ele representa modo de vida com crenças, costumes, linguagem e comportamentos únicos que constituem uma cultura singular e complexa. O conhecimento desse sujeito e as formas únicas pelas quais ele manifesta seu modo de viver é fundamental para entender e valorizar a sua cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Cultura; Identidade; Sujeito Amazônida.

**ABSTRACT:** In this article, we aim to present the characteristics of the Amazonian people who were composed through a long known hybridity term. The study was done based on the book "O Coronel Sangrado", of Inglez de Souza. The results indicate that the formation of the Amazonian people is constituted by a way of life of their own, intrinsically linked to the nature, which determines their way of being, acting and living. This being represents a way of life with beliefs, customs, language and behaviours so singular that constitute a unique and complex format of culture. The knowledge of this being and the ways he manifests his conditions of life is the culture.

**KEY-WORDS:** Literature; Culture; Identity; Amazonian subject.

### Introdução

---

<sup>1</sup> Discente do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade Federal do Oeste do Pará e pesquisadora do Programa de Pesquisa e Extensão Cultural, Identidade e Memória na Amazônia, do Centro de Formação Interdisciplinar da Ufopa. E-mail: day.23tpaixao@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria Literária pela UnB, é professor e pesquisador na Universidade Federal do Oeste do Pará, coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão Cultural, Identidade e Memória na Amazônia (CIMA) e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ), ambos da Ufopa. E-mail: itasophos@gmail.com

Olhar a Amazônia e sua população é contemplar um cenário rico e diversificado. No entanto, essa diversidade não advém apenas de seus recursos naturais, fartamente descritos na literatura que se propõe a escrever sobre Amazônia, essa diversidade se concentra de forma ainda mais complexa nas relações interpessoais e na constituição dos sujeitos que nela residem. No entanto, quando esse lugar é visto de fora, sem o conhecimento de quem vive e vê o mundo da perspectiva do habitante da floresta, as interpretações e descrições da vida amazônica podem ser feitas de maneira insuficiente, falando de um lugar de quem observa apenas a biodiversidade e não consegue ver a riqueza maior que vem das pessoas.

Por este motivo, escritores amazônicos se propuseram a escrever sobre a Amazônia e o fizeram com o intuito de exaltar as belezas de sua terra e/ou tecer críticas à forma como essa organização social foi construída. Dentre esses escritores apresentamos Inglês de Souza, que possui uma rica obra em detalhes sobre a Amazônia, na perspectiva dos habitantes da floresta. Souza pode ser considerado um grande conhecedor da região amazônica, pois escreve obras extremamente detalhadas sobre a paisagem, a população, o comércio, a política, dentre outros aspectos. A riqueza de detalhes e a forma como Inglês de Souza estrutura sua escrita, permite que sua obra sirva como importante fonte de pesquisa.

O romance “O Coronel Sangrado” (1968), nos apresenta todas essas características que são recheadas de detalhes sobre o modo de viver e de interagir com o mundo da perspectiva do sujeito matuto. Dessa forma, a escolha desse romance foi feita afim de buscar as características para poder traçar uma possível identidade matuta.

## **1. A identidade matuta como meio de valorizar o sujeito amazônica**

Os sujeitos que ocupam a Amazônia são diversos e complexos e os termos historicamente utilizados para apresentar os seres que vivem nesse espaço, como o tapuya ou o caboclo, por exemplo, carregam consigo a história dessas pessoas, em menor ou maior grau. Falar dessas categorias requer certo cuidado, já que elas englobam aspectos da vida dessas pessoas que em algum momento as diferenciam, seja pela formação biológica, seja pelos hábitos culturais. Por este motivo, e em busca de usar um termo que possa abrigar todos os habitantes que vivem sob a lógica da floresta, faremos uso do termo *matuto*.

Antes de observar como essa identidade aparece na obra que pretendemos analisar, é necessário entender como elas foram forjadas. Paula (2018) faz um resgate bastante rico para explicar

a origem de dois termos historicamente usados para denominar os habitantes da floresta: o tapuya e caboclo. Segundo a autora, esses termos foram utilizados pelo padre jesuíta alemão Jahannes Joseph Breuer (1842-1925) para designar os índios brasileiros, dividindo-os em duas categorias. Contudo essa posição contrapõe-se ao relato de um padre jesuíta português chamado Fernão Cardim (1548?-1625), em que o termo tapuya não correspondia a nenhuma nação indígena, sendo apresentado então como uma categoria de representação ao invés de nação. Paula conclui que o termo era usado para designar aqueles que não falavam a língua geral, o tupi, e que mantinham resistência ao colonizador.

A autora utiliza ainda os escritos de Cardim ([1583, p. 198-199] *apud* PAULA, 2018, p. 32) que os caracteriza como “pessoas consideradas selvagens, que andam pela selva descalços, não têm roças e vivem de rapina, são bons atiradores de flecha, comem a mandioca crua sem fazer mal, são ágeis corredores.” E complementa com os escritos de Gabriel Soares de Souza, colono português que viveu entre 1540 e 1569:

os quaes são homens robustos e bem acondicionados, trazem o cabelo crescido ate ás orelhas e copado, e as mulheres os cabellos compridos atados detraz, o qual gentio falla sempre de papo tremendo com a falla, e não se entende com outro nenhum gentio que não seja Tapuia. (SOUZA [1879], pp. 316-317 *apud* PAULA, 2018, p. 32).

Também há relatos de sua localização:

Da ponta do rio Maranhão, entrando em conta as dezeseite (*sic*) de sua boca, se contão noventa e quatro legoas até ao Rio grande, que chamão dos Tapuyas [...] Todo este districto até este rio, habita o gentio Tapuya, gente barbara, tragadora de carne humana, amiga de guerras, e treições : e por isso tratavão com elles com cautela, nossos exploradores. (VASCONCELLOS, [1663], [1865], pp. 45-46 *apud* PAULA, 2018, p. 33).  
Nas chapadas centraes, nas regiões de solo mais ingrato, nos grandes vales interiores menos acessíveis que davam-se como encurralados os povos da raça vencida que os *tupis* denominavam commummente *tapuyas*, equivalente a *bárbaro* ou *extrangeiro*, como vieram a chamar tapuytinga, ao europeu e tapuyuna o africano. (SAMPAIO, 1901 *apud* PAULA, 2018, p. 33).

Com base nesses escritos, pode-se entender que os tapuyas eram considerados “bárbaros” pela distância que se encontravam, tornando-os praticamente inacessíveis pelos colonizadores e também pela resistência que mantinham, não se aproximando nem se comunicando com este. Dessa forma, todos os povos que não eram Tupi eram considerados bárbaros e nomeados *Tapuya* por aqueles. Já o termo caboclo é usado para designar o sujeito que era resultante de alguma relação entre povos indígenas e o colonizador português. Paula nos aponta que,

em uma dimensão antropológica, o caboclo é visto como como típico habitante do interior amazônico, com raízes nativas mescladas às raízes brancas e atividades herdadas da cultura indígena: caça, pesca, coleta florestal e pequenas agriculturas. (PAULA, 2018, p. 33-34).

O termo tem origem tupi e é definido da seguinte forma:



Ao descendente do branco denominava *cariboc*, que quer dizer tirado ou procedente do europeu, [...] Ao gentio manso, ou reduzido á civilização, se começou desde logo a denominar *caa-boc*, que quer dizer *tirado* ou *procedente do matto*, donde nos veiu o vocabulo *cabôco*, como ainda hoje o pronuncia o homem rustico, ou *caboclo*, como já o adoptou o portuguez-brasilico. (SAMPAIO, 1901, p. 67 *apud* PAULA 2018, p. 34).

Adiante, apresenta que esse termo passou a ser usado para designar uma “variante cultural diferenciada da sociedade brasileira” (PAULA 2018, p. 36), e tinha como principal característica a capacidade de se adaptar à lógica da floresta, o que foi possibilitado pela herança do estilo de vida das tribos indígenas e também de uma herança colonizadora de se adaptar a realidades diferentes da europeia, o que teria permitido a evolução desses e a construção de uma cultura própria e singular.

Simonian (2005, p. 61) nos apresenta a característica do caboclo amazônico:

[...] Vivem em íntima relação com o ambiente e que, apesar de disporem de uma tecnologia simples, conseguem não apenas sobreviver dos recursos naturais disponíveis, mas desenvolver toda uma cultura, uma complexidade ímpar e que inclui estratégia de conservação.

Paula reconhece a importância dos termos no sentido de que “aglutinam sobre si outros aspectos que os fazem servir de vocábulos reivindicadores de uma cultura que é fruto de hibridismos culturais” (PAULA, 2018, p. 38). Esse reconhecimento visa mostrar que esses sujeitos que são constituídos na Amazônia, vivendo primordialmente com o que a natureza oferece, constituem uma cultura singular e rica, que os torna humanamente iguais àqueles considerados “civilizados”.

Visando resgatar o valor cultural desses termos ela aponta para uma possível identidade que seria capaz de aglutinar essas duas categorias que se organizam sob a lógica da floresta. A identidade matuta, proposta por Paula, abriga o ser que ocupa o espaço amazônico e nele manifesta todas as suas características de sujeito.

A identidade matuta pode ser caracterizada como aquela em que mostra a qualidade de ser do sujeito que ocupa o espaço amazônico, manifestando seu modo de ser, agir e viver de maneira peculiar à lógica da floresta e contribuindo no processo de apropriação e legitimação de símbolos, principalmente a fauna, a flora, o flúvio e o firmamento, cujo valor fundamental está na constituição de saberes que os permita a vida coletiva. (PAULA, 2018, p.38).

Ela também acrescenta:

O matuto é um contrassenso à civilidade, mas não um atraso cultural. Seus trejeitos ganham significado por causa de sua vida intrinsecamente ligada à floresta, e de seus saberes nativos sobre a dinâmica amazônica. Neste contexto, o matuto é uma representação que bem qualifica o caboclo, o tapuio e o ribeirinho, pois na matutice é possível reconstituir o pensamento originário da Amazônia e a herança dos antepassados indígenas, negros e mesmo brancos, que se descobriram coletivos da mata. (PAULA, 2018, p.40)

Tendo em vista esses critérios apontados por Paula (2018) para o uso de um termo mais abrangente para designar a população amazônida, consideramos o termo matuto relevante para abrigar a caracterização que Inglez de Souza faz de seus personagens, visto que eles vivem sob a lógica da floresta, o que nos permite olhar de forma mais ampla para esses sujeitos, considerando-os uma identidade matuta, com o intuito de valorizar essa identidade apresentando-a como complexa, organizada e rica do ponto de vista cultural.

## 2. Por que usar a escrita de Souza como fonte de informação?

Inglez de Souza é um nome de referência quando se trata de autores amazônidas, isso porque além de ter nascido e vivido sua infância em Óbidos- PA até parte de sua juventude, o escritor também se dedicou a escrever sobre seu lugar de origem na perspectiva de um habitante da floresta, evidenciando os conflitos que nela se interpõem, como a rotina doméstica, as relações sociais, as crenças e superstições, a linguagem regional, dentre outros aspectos que integram a totalidade da vida.

Por esse motivo é que a obra de Inglez de Souza é considerada fonte de incontestável riqueza de informações a respeito da sociedade amazônida do século dezenove, conforme aponta Neger (2009, p.13):

Inglez de Souza retratou de modo fidedigno e pormenorizado o ambiente físico e o modo de vida da sociedade cacauzeira amazônica, do terceiro quartel do século XIX [...] Foi precisamente por esquadriharem o cotidiano, retratando os costumes e hábitos populares, que suas obras são consideradas preciosas fontes de informação, rebelando registros de inestimável valia para uma leitura socioantropológica.

A partir desta perspectiva é que consideramos o romance “O Coronel Sangrado” (1968) para nos ajudar a traçar algumas características do matuto amazônida, visto que o romance se passa em uma cidade interiorana do Pará. Amparamo-nos também na divisão que Paula faz do romance em três pontos fundamentais,

O romance O Coronel Sangrado, ao que nos parece, é construído e desenhado em torno de três pontos fundamentais que culminam sobre o discurso cultural amazônida vivenciado no século dezenove, a saber:

- A) A vida do Amazônida em Óbidos do século XIX: Cultura e sociabilidade.
  - [Parte: I; II; III; IV; V; VI].
- B) A vida no Paranameri: Prevalência do jeito Matuto de ser Amazônida.
  - [Parte: VII; VIII; XII; XIII; XIV; XV].

- C) Eleições em Óbidos – Da traição à morte de Coronel Sangrado.  
 ➤ [Parte: IX; X; XI; XVI; XVII; XVIII; XIX; XX; XXI; XXII; XXIII; XXIV; XXV; XXVI] (PAULA, 2018, p.79)

Notamos que o eixo central da obra, na divisão didática de Paula, é a vida no interior de Óbidos, numa localidade chamada de Paranameri, lugar banhado por igarapés e solo com topografia central plano e adjacências que eram periodicamente inundadas no período da cheia do rio Amazonas.

### **3. Caracterizando a identidade matuta a partir do “Paranameri de Cima” em “O Coronel Sangrado”**

O matuto amazônida, vivendo sob a lógica da floresta, desenvolve com essa uma relação de harmonia, desenvolvendo seu estilo de vida baseado no tempo da natureza. Essa relação é notada no romance “O Coronel Sangrado”, especialmente na comunidade do Paranameri de Cima, para qual Miguel Fernandes retorna após cinco anos vivendo na movimentada Belém. Com a volta deste filho da terra é que Inglez de Souza apresenta um panorama sobre o modo de vida das pessoas daquela localidade.

Inglez de Souza, ao detalhar o sítio de D. Ana, mãe de Miguel, apresenta detalhes sobre as paisagens como o lago com muitos peixes atrás da casa e alguns tipos de animais comuns à localidade, bem como relato do cotidiano do porto. Apesar da descrição nos apresentar o sítio descuidado, devido as condições emocionais de D. Ana, ainda é possível perceber como a vida matuta está intimamente relacionada a natureza.

O sítio, sofrível propriedade de criação de gado e plantio de cacau, denotava um descuido e desmazelo tais que dificilmente se podem conceber, mesmo no Amazônas[...] O pôrto e o caminho que levam à casa estavam completamente obstruídos pela canarana; o terreiro coberto de alto capinzal, onde dia e noite cantavam as rãs, [...] Em um lago que do pôrto se avistava e que ficava no fundo do sítio, por trás da casa, ouvia-se de vez em quando o ruído que faziam o pirarucu e o bôto ao virem à tona d’água para respirar. (SOUZA, 1968, p.51)

Neste sentido, é bastante interessante trazer para o debate um relato dado à época pelo naturalista Henry Walter Bates em passagem pela região, que confirma essa relação,

A maioria dos habitantes da cidade Óbidos é proprietária de plantações de cacau, que estão situadas nas terras baixas próximas à cidade. Alguns são grandes proprietários de gado e possuem pedaços de muitos quadrados de mato ao longo do campo, ou distritos de erva-terra, que fazem fronteira com o Lago Grande e com lagos de tamanho semelhante pelo interior, perto das vilas de Faro e Alenquer. Na manutenção de bovinos e no cultivo de cacau os métodos de produção são mais preguiçosos e mais primitivos, e a consequência é que seus proprietários são geralmente pobres. Alguns, no entanto, ficaram ricos por meio da aplicação de uma quantidade moderada de industrialização e habilidade no manejo de suas propriedades. (BATES 1979, 98).

Já no texto de Souza, a descrição evidencia o passatempo das pessoas. Em alguns momentos de frustração o personagem Miguel utiliza-se da floresta como uma espécie de terapia. A caça, que ele faz em determinado momento, não é mostrada, naquela perspectiva, como uma atividade de sobrevivência, apesar de ela também ser base desta, mas como uma chance de Miguel extrapolar a tristeza e angústia que sentira. O mesmo acontece quando após uma noite de insônia ele decide ir pescar no lago, o ato que serve de sustento também é uma “válvula de escape” para que ele pudesse ficar sozinho absorto em seus pensamentos.

No dia seguinte Miguel não se atreveu a ir à casa do tenente Ribeiro; temeu que a palidez o traísse. Logo depois do almoço, que foi tarde, porque Miguel levantou-se às dez horas, abatido e de olhos pisados, foi para o pôrto, desarmou uma montaria, impeliu-a para o lago e saltou dentro dela; tomou do remo e começou a remar ao acaso, ou antes, deixou que a canoa seguisse o rumo da corrente e entregou-se aos pensamentos que tumultuavam na mente, causando grande fadiga. (SOUZA, 1968, p.96)

O Paranameri é descrito como uma localidade rica em recursos naturais. Os frutos, os peixes, a caça, a água, são recursos que se têm em demasia e que estão à disposição de seus habitantes. Por morar na floresta, com todos esses recursos, é explicável que a existência do matuto seja mais amena e paciente. Explica-se com o fato de que se já possuem todos os recursos disponíveis para sua sobrevivência, e os que plantam dão seus frutos no tempo da natureza, não há porque viver sob a agonia da preocupação pelo que virá. É por esse motivo que os dias passam com mais tranquilidade, na convivência com os amigos e familiares, em suas maqueiras nas varandas, ao contrário da lógica dos habitantes dos centros urbanos, que se encontram quase sempre preocupados, inquietos com algo. Este, por sinal, tem sido um dos motivos para o desenvolvimento de tantas doenças da contemporaneidade. Dessa forma, percebemos em Inglês de Souza essa exaltação da habilidade matuta de levar a vida mais sossegada, o que em outras circunstâncias têm sido interpretado, erroneamente, como preguiça.

As crenças e superstições também fazem parte das características do matuto amazônida. Em algum momento o tio Capuxo credita o comportamento de Miguel a feitiçaria que, segundo ele, teria sido feita pelo tenente Ribeiro.

- Senhora dona, quer saber de uma coisa? - dizia o Capuxo com ar convencido e meia voz.  
 – Aqui há uma grande embrulhada que é melhor é a gente não se meter nela. Homem, isto agora anda tão não sei como, que a gente não sabe o que há de pensar. Por que o seu Miguel, que era inimigo de fogo e sangue com o patife do mulato, está unhas e carne com êle? Hum, hum – continuou o velho paraense em tom profundo -, digam lá o que quiserem; também ninguém queria acreditar que o Judeu de Vila Bela era feiticeiro, e um belo dia tiraram-lhe o chapéu e viram que tinha a cabeça furada. Digam o que quiserem, aqui anda história de feitiço. (SOUZA, 1968, p.97)

Em outros momentos também são citadas personalidades da igreja católica, quando D. Ana lamenta a falta do filho. “- Tio Capuxo, eu já não me importava que o maldito tenente ficasse soberbo. Só queria que Nossa Senhora Sant’Ana me fizesse o favor de ver meu filho antes de morrer” (p.52) A atribuição de aspectos do cotidiano a uma entidade superior, a crença e os pedidos aos santos guardiões é uma característica marcante, que até os dias atuais permeia a vida desses sujeitos. Percebemos na constituição das crenças e superstições desses sujeitos um hibridismo resultado da mistura de elementos do catolicismo, trazido pelos portugueses, e também das mitologias e crenças indígenas e africanas.

Outro elemento que merece destaque é a linguagem. Os sujeitos do Paranameri, assim como quaisquer outros possuem suas particularidades, e a linguagem não está fora delas. O uso de expressões como “ara”; “paresque”; “nhum mal”; “mas qual”; “ora biba” entre tantas outras presentes no romance “O Coronel Sangrado” diferenciam o falar matuto. Como podemos notar em algumas falas de diálogos entre as personagens.

- Ara, deixe estar D. Ana, que Deus ainda há de permitir isso, que êle não é nhum mal. [...] – Eu tenho feito uma porção de promessas – disse D. Ana – a todos os santos e santas da côrte do céu. . . mas paresque é castigo dos meus pecados. . . – Quais pecados nem pera pecados! Se aquêle patife do mulato fêz tudo isso foi para vingar-se de D. Ana não querer casas com êle, mas nisto até fêz muito bem. (Souza, 1968. p. 52-53)

Além das expressões também há uma forma própria na fala, na qual é perceptível a nasalidade mais aparente e também o fechamento das vogais marcados pelo acento circunflexo. É claro que para aprofundar mais sobre essa linguagem matuta seria necessário um outro estudo, muito mais aprofundado e que leve em conta aspectos diversos de sua vida e constituição, no entanto, apenas a título de suposição nos arriscamos em dizer que essa forma de falar específica pode ter sofrido modificações devido as dificuldades na aquisição da linguagem. Sabe-se que no processo de colonização a aquisição da língua do colonizador era obrigatória e ensinada de forma bem rústica, em um processo que incluía dificuldades de adaptação do colonizado, que já possuía sua língua materna, o que resultou em alguns desvios na forma padrão de falar, e que, posteriormente, vão constitui o corpus linguístico do sujeito amazônida e, conseqüentemente, do matuto.

## **Considerações Finais**

A constituição dos sujeitos amazônidas, como extensamente mencionado no presente artigo, é complexa, permeada de muitos aspectos. Ao analisar a literatura de Inglês de Souza e observar a forma como ele constrói as personagens e os espaços, é possível perceber que a intenção não é apenas

criar uma história ficcional, mas usá-la como instrumento de disseminação da cultura regional e descrever os aspectos que permeiam a vida do sujeito amazônida. Observamos ele tratar sobre política, comércio, relações sociais, hábitos e rotinas domésticas, conflitos e dramas sociais e amorosos. Tudo isso, para além de uma boa ambientação, é de fato a apresentação de itens e eventos que revelam esteticamente a complexidade da vida dos habitantes da floresta.

Sob essa perspectiva, Souza também apresenta traços que permitiram a caracterização de uma identidade a partir dos hábitos, costumes, crenças, linguagem, entre outros aspectos descritos em “O Coronel Sangrado”. A identidade matuta que caracterizamos aqui é fruto de todos esses elementos que se integram e constituem a sua identidade, manifestada nos modos de agir, ver o mundo, interagir com o outro e com o espaço a sua volta.

O matuto respeita a natureza e seu tempo e se adequa a ele, conhece as vantagens de usufruir de um espaço de liberdade com uma qualidade de vida até maior do que a do civilizado, pois não gesta preocupações em demasia. Utiliza da natureza para seu sustento, deslocamento e lazer. Tem as crenças e costumes baseados no hibridismo que permeia não só a sua constituição genética, mas também cultural, assim como também acontece com a linguagem, que expressa as particularidades únicas desse habitante da Amazônia. Tudo isso constitui um corpus cultural resultado de todas as experiências que completam a sua existência e o tornam igualmente capazes de exercer o domínio dela de forma livre e valorizada assim como qualquer ser humano.

## Referências

BATES, Henry. **Um naturalista no Rio Amazonas**. Coleção Reconquista do Brasil, Vol. 53. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1979.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil - 1583-1625**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925. Acesso Livre: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4788>

NEGER, Raquel Ripari. **Inglez de Souza e a Belle Époque Amazônica: um estudo sobre a ‘Civildade’ e a ‘Matutice’ na Óbidos do Século XIX**. Em: Revista Travessias, v. 3, n. 1 (2009), UNOPAR, Paraná, pp. 1-21. Disponível em: [www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3267/2580](http://www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3267/2580) Acesso em: 19.03.2019.

PAULA, Francenilce Silva de. **Cenários Culturais do Baixo Amazonas na Obra “O Coronel Sangrado” de Inglez De Souza: Uma Leitura Epistemológica do Romance**. 2018. 108f. Tese (Mestrado em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida) - Centro de Formação Interdisciplinar, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, PA.

SOUZA, Herculano Marcos Inglez de. **O Coronel Sangrado**. Coleção Cenas da Vida do Amazonas. Belém, UFPA, 1968.

VASCONCELLOS, Padre Simão de. **Chronica da Companhia de Jesu. Do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos n'esta parte do Novo Mundo [1663]**. Tomo Primeiro (e único), Vol I. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa, J. F. Lopes Editor, 1865. Livre Acesso: <http://www.etnolinguistica.org/autor:simao-de-vasconcellos>.

## RELATOS E VIVÊNCIAS SOBRE DOENÇA-CURA NO QUILOMBO

Deize Freitas Pontes (Universidade Federal do Oeste do Pará)

Itamar Rodrigues Paulino (Universidade Federal do Oeste do Pará)

A presente comunicação tem por objetivo manifestar relatos comunitários de populações do interior da Amazônia sobre manifestações culturais singulares utilizadas em relação à processos de doença-cura, especificamente falas e vivências de moradores da comunidade remanescente de quilombo “Muratubinha”, no município de Óbidos-PA.

“O Brasil é detentor de rica diversidade cultural e étnica que resultou em um acúmulo considerável de conhecimentos passados de geração a geração dentre os quais se destaca o conhecimento sobre o manejo e uso de plantas medicinais, especialmente na Amazônia” (Brasil, 2006). As comunidades tradicionais da Amazônia tais como indígenas, caiçaras, caboclos e quilombolas detêm um vasto conhecimento.

As diversas sociedades afrobrasileiras existentes no Baixo Amazonas detêm formas variadas e complexas de lidar com o processo doença-cura. Os conhecimentos tradicionais são constituídos de práticas, conhecimentos empíricos e costumes passados entre gerações que atualmente, porém, têm sido colocados de lado e silenciados.

O ser humano sempre tem buscado, ao longo da história, alternativas diversas na tentativa de eliminar seus males. Por isso, as diferentes ações de cuidado estão relacionadas ao contexto sociocultural que as caracteriza em cada momento. Desse modo, os padrões de cultura de um grupo, de uma comunidade e de uma sociedade devem ser entendidos como contribuintes nas compreensões que envolvem o processo saúde-doença, bem como na possibilidade de intervenções que permitam desenvolver novas atitudes que permitam a melhoria da qualidade de vida individual e coletiva.

A importância dos fatores culturais para muitos aspectos diferentes da saúde internacional foi reconhecida oficialmente em 1996 pela Organização Mundial de Saúde [OMS] e pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura [UNESCO], que o declararam como o Ano da Cultura e da Saúde. Em sua declaração conjunta, os diretores gerais das duas organizações das Nações Unidas propuseram caminhos subsequentes para a cooperação, de forma que a saúde e a cultura possam ser desenvolvidas de um modo mutuamente sustentador, beneficiando todas as pessoas em todos os países, de todas as formas.



Conforme Paulino (2017), “os direitos culturais estão relacionados ao direito a produção e reconhecimento de bens, e ao direito de respeito mútuo por quem produz e por quem recebe esses bens”. Ao fazer referência a bens culturais produzidos, Paulino sugere que há uma diversidade manifestada das mais diferentes formas, presentes e expressas no contexto mundial. O autor cita como exemplos, a música; dança; literatura; pintura; artesanato; teatro; festejos; contos e cantos; modos de expressão e difusão da fala; hábitos de vida como alimentação, beberagem e vestuário; atividades produtivas de caráter individual e coletivo; modos de relacionamento indivíduo/sociedade e natureza, entre muitos outros.

Essa abrangência conceitual da produção cultural também nos encaminha para nosso foco investigativo, os hábitos culturais que produzem bens e comportamentos passíveis de influenciar a qualidade da saúde das comunidades quilombolas da região do Baixo Amazonas.

De acordo com Sommer (2007), o conceito de saúde, em realidade, “é um processo social dinâmico ligado a outros processos sociais, no qual o indivíduo leva para o seu particular a realidade social dinamizada, num determinado período de tempo”. Neste sentido, podemos afirmar que os modelos de saúde, doença e cuidado não resultam somente da história biológica e pessoal de uma pessoa, não podendo assim ser minimizados à experiência individual, pois envolvem a coletividade, seus valores e costumes intersubjetivamente compartilhados.

Recentemente, a Comissão Nacional sobre os Determinantes Sociais da Saúde (CNDSS) (2006), apresentou os “determinantes sociais da saúde”, mostrando que fatores sociais, econômicos, culturais, etnicorraciais, psicológicos e comportamentais são classificados como determinantes sociais da saúde, pois influenciam a ocorrência de possíveis problemas de saúde – física e/ou mental – e seus fatores de risco na população. Assim sendo, Helman afirma que,

A origem cultural tem uma influência importante em muitos aspectos da vida das pessoas, incluindo crenças, comportamento, percepções, emoções, linguagem, religião, rituais, estrutura familiar, dieta, modo de vestir, imagem corporal, conceitos de espaço e de tempo e atitudes em relação à doença, dor e outras formas de infortúnio – todos podendo ter importantes implicações para a saúde e os cuidados de saúde. Porém, a cultura em que você nasceu, ou na qual você vive, nunca é a única influência. Ela é apenas uma de várias influências sobre as crenças e os comportamentos relacionados à saúde, que incluem: fatores individuais (como idade, gênero, tamanho, aparência, personalidade, inteligência, experiência, estado físico e emocional); fatores educacionais (tanto educação formal quanto informal, inclusive educação em uma subcultura religiosa, étnica ou profissional); fatores socioeconômicos (como pobreza, classe social, status econômico, ocupação ou desemprego, discriminação ou racismo, bem como redes de suporte social de outras pessoas); fatores ambientais (como clima, densidade populacional ou poluição do habitat, mas incluindo também tipos de infraestrutura disponível, como moradia, estradas, pontes, transporte público e serviços de saúde). (HELMAN, 2003, p. 13).

Conforme Helman nos propõe, qualquer que seja a cultura local, a má saúde geralmente está associada à fatores variados. Nesse sentido, é importante considerar o universo sociocultural em que cada indivíduo está inserido, bem como sua experiência de enfermidade, para entender suas necessidades, e qual a concepção de saúde, doença e cultura que cada um constrói para si e, além de como essas percepções influenciarão na escolha dos mecanismos de tratamento a sua aflição e possível cura.

As comunidades quilombolas da Amazônia, em função da forte influência do meio natural em que vivem, apresentam modos de vida e cultura diferenciadas. Seus hábitos estão diretamente submetidos aos ciclos naturais. A forma como apreendem a realidade e a natureza é baseada não só em experiência e racionalidade, mas em valores, símbolos, crenças e mitos. As comunidades tradicionais são portadoras de conhecimento sobre a natureza.

O reconhecimento deste fato destaca papel do negro como “guardião de um saber relacionado à vida e ao meio ambiente, como é o caso da manipulação das plantas medicinais, uso racional da diversidade biológica, aproveitamento de alimentos e principalmente o conhecimento do ciclo da natureza que permitiu a preservação de seu território”. (CANGUSSU e PAES, 2013, p.2).

Dessa forma, a pesquisa voltada para a questão de doença e cura na Comunidade Remanescente de Quilombo Muratubinha, caracteriza-se como uma pesquisa de campo, com abordagem qualitativa. De acordo com Marconi e Lakatos (2007, p. 3), a pesquisa de campo é aquela utilizada com objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para o qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese, que se queira comprovar, ou ainda descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles.

Este estudo foi realizado no decorrer do ano de 2018, em duas visitas realizadas a comunidade, através de observação aos moradores e ambiente em que residem e das falas levantadas nos momentos dos encontros, onde os mesmos relataram seus hábitos culturais para cura no momento de doenças.

Tal pesquisa, está centrada na comunidade remanescente de quilombo Muratubinha situada na Microrregião de Óbidos, em área de várzea. Tomamos o entendimento de Paulino (2013, pp.103-120) sobre várzea.

Entende-se por comunidades de várzea aquelas pequenas aglomerações humanas que habitam terrenos campinados às margens de um rio, igarapé ou lago que são inundados em época de cheia (enchente). Podemos citar como exemplo de várzea as margens do Rio Nilo, do Rio Amazonas, regiões ribeirinhas a esses rios que na época de cheia são alagadas, depositando no solo uma grande quantidade de húmus, material orgânico rico que é utilizado como adubo natural no cultivo de culturas alimentícias para o sustento de um grupo familiar.

Acrescentando ao que apresenta Paulino, temos Lima (2005), para quem o ritmo da vida na várzea segue a variação do nível da água, e os moradores ribeirinhos estão sujeitos às alagações anuais que podem cobrir suas plantações e até suas casas. As enchentes alcançam valores máximos de até 15 metros em algumas regiões da calha e se devem à variação sazonal no regime de chuvas dos afluentes de ambas as margens e de sua própria cabeceira. A alternância entre períodos de águas baixas e altas define calendário de ações econômicas na várzea. Há variações nos padrões de renda, na disponibilidade de recursos naturais e nas condições de saúde e de alimentação dos moradores que respondem ao ritmo das águas do rio.

Na várzea, a produção pesqueira é importante fonte de renda e de alimentação, diferindo da de terra firme, cujos igarapés oferecem uma pesca comercialmente pouco importante. Além desses padrões de sazonalidade e de produção, diferem também as regras de uso dos recursos naturais e as definições de propriedade da terra. A separação entre populações com modos de vida e concepções distintas de identidade é, em geral, bem acentuada.

Para Lima (2004), “os ribeirinhos são identificados como um tipo de população tradicional, orientada por valores que regem um modelo de comportamento comunitário dos recursos naturais”. Condição essa corroborada, por Silva (2005 pp 10-11) ao explicar sobre o ribeirinho,

O termo ribeirinho pode ser entendido como uma categoria que permaneceu às margens dos rios, afetada pela negligência das políticas públicas e sociais, à revelia da expansão de projetos agropolíticos e de debates nacionais ou internacionais sob o seu habitat que é ao mesmo tempo significação, percepção e reprodução social e simbólica. O ribeirinho enquanto categoria designativa favorece a identificação de elementos definitórios como: modo de vida, aproveitamento e exploração de recursos naturais, ocupação e apropriação do território, identidade cultural e simbólica, crenças e valores. Compreender a cultura ribeirinha implicou, inicialmente, na análise histórica da formação dos grupos (indígenas, imigrantes portugueses, imigrantes nordestinos e populações negras) que a consolidaram. A necessidade de sobrevivência que levou o homem, desde os primórdios da civilização, a fixar na natureza certos padrões e ritmos que o adaptaram as novas formas de atividades (plantar, colher, caçar etc.) que confrontaram, enfrentaram, alteraram e modificaram a relação entre ele e as componentes naturais (floresta, solo, animais, água etc). Na Amazônia os ribeirinhos tentam preservar sua cultura de uso, apesar da desestruturação provocada pelo capital, como ocorreu e ocorre em varias regiões brasileira..

Dessa forma, a Comunidade Muratubinha situada na região de várzea é além disso, considerada uma comunidade de remanescentes de quilombos e sua fundação data da época do século XIX, ainda na época da escravidão. Ela está situada em uma região de várzea, ao sul do município de Óbidos, na primeira entrada à esquerda do rio Amazonas a partir do porto de Óbidos em direção ao município de Juruti. Seu acesso é por via fluvial, a aproximadamente três horas de barco, distante da zona urbana do município de Óbidos, no oeste do Pará. A comunidade está situada na latitude - 2.056325 (S) e longitude -55.239606 (O).

Investigar uma comunidade de várzea como o Muratubinha é buscar dados permitam conhecer os habitantes das margens baixas do rio com o maior volume de água do mundo. É também conhecer a região de colonização mais antiga da Amazônia. Percebemos a presença de diversas práticas culturais no cotidiano dos nativos, características de sua adaptação a região. Na referida comunidade, no ciclo das cheias com chuvas intensas, há um elevado índice de doenças e dificuldades de locomoção. Na vazante, o tráfego dos barcos é dificultado pela presença de troncos e árvores arrancadas pela força das águas; e há menor ataque de insetos e de pragas. Na seca, o deslocamento do barco se realiza sob a fuga dos bancos de areia e as famílias sofrem diante das grandes locomoções para acesso à água no canal do rio.

Na referida comunidade moram 51 famílias, totalizando 227 pessoas, que vivem da pecuária, pesca artesanal, agricultura e outras atividades. O maior patrimônio natural desta comunidade talvez seja o próprio Igarapé Muratubinha, um dos afluentes do lado direito do Rio Amazonas, nasce no próprio Rio Amazonas e desagua no Lago Cativo, com 16km de extensão, e cujo nome significa tribo de índios (*mura*) e forte (*tuba*). Ele corta ao meio a Comunidade Muratubinha. Este igarapé é fundamental para a comunidade, pois é o único meio por onde os comunitários trafegam via fluvial, tanto para procurar o pescado, uma fonte alimentícia fundamental para esta comunidade, como para ir à cidade comprar e vender gêneros alimentícios e outros. Esta região já se tentou plantar juta, ainda nos anos 40, cacau e, no momento, tenta-se cultivar hortaliças sobre marombas.

A apropriação da água diretamente do rio Amazonas ou do Igarapé Muratubinha para uso doméstico na limpeza, fazedora de alimentos, higiene pessoal e coletiva, e para uso junto à agricultura e pecuária, devem ser considerados a partir da dinâmica do próprio rio Amazonas, que obedece a uma sazonalidade (periodicidade) de alta e de baixa, o que provoca variabilidade constante do quantitativo de vazante fluvial a partir o Igarapé Muratubinha sobre o rio que o sustenta.

Diversos fatores influenciam na condição da saúde de determinada população, como fatores ambientais, sociais e culturais. Na região do Baixo Amazonas esses fatores são importantes na configuração da relação entre hábitos e consequências à saúde coletiva, pois com raras informações sobre a área, pouco se sabe da real situação do estado de saúde dos habitantes das comunidades no Baixo Amazonas e em que grau esse estado está associado às práticas culturais no manuseio da água, visto que, a mesma possui capacidade de transmitir diversas doenças, acarretando em malefícios à saúde social.

Na Comunidade Remanescente de Quilombo Muratubinha os conhecimentos tradicionais são constituídos de práticas, conhecimentos empíricos e costumes passados entre gerações que atualmente, porém, têm sido colocados de lado e silenciados. Teixeira (2001, p.96) ressalta que:

“Conhecer os conhecimentos sobre o cuidar é conhecer símbolos, conceitos, percepções e transmissões de uma sabedoria comunitária, ou seja, seu repertório cuidativo, que é composto de experiências acumuladas e transmitidas através de gerações anteriores (os mais velhos); de experiências compartilhadas com a mesma geração e aquelas pessoais, obtidas através das múltiplas vias do cuidar”.

Nossa pesquisa identificou narrativas dos quilombolas que favorecem a manutenção do saber, insistência no uso de formas empíricas de lidar com a saúde por meio de recursos locais, como o uso de plantas medicinais e óleos de procedência animal, enaltecendo o valor de seus recursos proporcionados pela natureza ao seu redor e pela transformação cultural do recurso em produto sustentador de qualidade de vida.

Assim, os relatos de experiências e vivências quilombola coletados na pesquisa que resulta nesta comunicação são registros literários da oralidade dos quilombolas do Muratubinha sobre seus hábitos culturais e sua relação com a saúde da coletividade.

Dentre os participantes deste estudo, foram constatadas opiniões diversas quanto ao uso de recursos populares. Entretanto, a maioria acredita na eficácia e utiliza essas práticas para a solução de diversas doenças. As primeiras condutas praticadas antes da procura pelo médico ou serviços de saúde, incluem plantas, em diversas formas como chás, sucos, xaropes tudo realizado de forma caseira.

São informações repassadas entre as gerações, ou seja, estão ligadas a tradições e costumes. São diversas as oralidades cujo enfoque parte do pressuposto dos costumes dos moradores mediante ao processo de cura. Citamos algumas oralidades desvendadas pelos moradores, onde eles relatam como utilizam dos seus saberes para sua própria cura.

*“A gente usa tudo de planta que nós mesmo planta, pra dor no estômago a gente ferve o boldo e toma se. for esperar pra ir na cidade e comprar remédio, a gente fica com dor.”*

*“Eu acho que os chás são muito bons, eles resolvem meu problema, são mais naturais”*

*“Pra problema de asma eu uso a banha do boto, e minha vó usava também”*

*“A banha de Sucuri, a gente usa como desinflamatório e antibiótico. Pode tomar com mel ou passar em cima”*

Através destes trechos emergidos nas falas, nota-se uma teia de saberes que os quilombolas detêm para o cuidado com a saúde. Nas falas, os quilombolas ressaltam que o conhecimento que os

mesmos possuem foram repassados por seus antepassados. Foi fácil encontrar na comunidade pessoas que perpetuam essa prática.

Vale destacar que, na comunidade pesquisada, de maneira geral, as famílias cultivam plantas medicinais em suas casas e costumam preparar diversos remédios caseiros (chás, xaropes, raizadas, etc.) Apesar da utilização das plantas no tratamento das enfermidades, apenas alguns indivíduos da comunidade detêm este saber e produzem, informalmente, remédios caseiros para as pessoas.

Além disso, evidenciamos que antes de procurar o serviço de saúde a maioria dos quilombolas da comunidade costumam utilizar recursos populares em busca da solução para seus problemas de saúde. Dentre esses recursos, as plantas para a preparação de chás caseiros são as que mais se destacam, embora outras práticas, como o uso de óleos provenientes de animais também são utilizados por parte da população estudada. Os resultados da pesquisa demonstram ainda que há uma intensa relação da população estudada com a flora e fauna, utilizando-a para diversos fins medicinais, e que este hábito cultural de fato promove uma melhoria da saúde coletiva.

Dessa forma, a população, no enfrentamento de seus problemas, utiliza diferentes estratégias num processo de apropriação e construção de saberes. Constatou-se que as pessoas que utilizam práticas populares não se preocupam com a cientificidade dos recursos utilizados no tratamento de doenças e sim com as respostas às suas necessidades em determinado momento, sendo que a orientação sobre a forma de utilização das plantas ocorre, principalmente, pela informação de familiares ou amigos.

Práticas não convencionais de saúde, apesar de muitas vezes rejeitadas pela ciência e pela medicina oficial, continuam sendo adotadas pela população. Esses métodos não foram sufocados pelo saber científico, exatamente porque podem oferecer respostas às enfermidades e sofrimentos vividos pelas pessoas em seu cotidiano. Dessa forma, o grau de conhecimento que as pessoas, de toda comunidade têm, é de uma complexidade que não deixa a desejar aos conhecimentos científicos.

O conhecimento proveniente dessas comunidades tem uma forte ligação com os espaços naturais onde elas vivem. São conhecedoras de uma enorme quantidade de plantas e técnicas de cura extremamente importantes, que devem ser cada vez mais valorizadas pela sociedade de um modo geral.

## Referencias

Brasil, Ministério da Saúde. Secretaria de Ciência, Tecnologia e Insumos Estratégicos. Departamento de Assistência Farmacêutica. **Política nacional de plantas medicinais e fitoterápicos / Ministério**

da Saúde, Secretaria de Ciência, Tecnologia e Insumos Estratégicos, Departamento de Assistência Farmacêutica. – Brasília: Ministério da Saúde, 200

CANGUSSU, Maria Mariana Batista; PAES, Sílvia Regina. **Injustiça ambiental, social e educacional em uma comunidade quilombola de Minas Gerais – Brasil**. In: Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Chile; 2013. Disponível em <<http://actacientifica.servicioit.cl/>>. Acesso em: 22 de Novembro de 2018.

HELMAN, Cecil G. **Cultura, Saúde e Doença**. 4ª Ed. Artmed, abril, de 2003.

LIMA MJ. O que é enfermagem? Cogitare Enferm. 2005;10(1):71-4.

MARCONI, MA; LAKATOS, EM. Fundamentos de Metodologia científica. São Paulo: Atlas, 2007.

PAULINO, IR. **A Amazônia entre culturas, identidades e memórias**. Em: LIMA, Rogério e MAGALHÃES, Maria da Gloria (orgs). Culturas e Imaginários: Deslocamentos, Interações e Superposições. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

SILVA, L. Família e redes sociais: o uso das práticas populares no processo saúde e doença.2005.

SOMMER, FL. **Concepções de saúde publicadas em periódicos virtuais de psicologia da base de dados “SciELO”**. Universidade do Sul de Santa Catarina. Relatório de pesquisa apresentado na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, 2007.

## VOZES DA AMAZÔNIA NA ALFABETIZAÇÃO

Denise Teixeira (UFPA-IEMCI-GEPASEA-LASEA)

Elizabeth Lucio (UFPA-IEMCI-GEPASEA-LASEA)

**RESUMO:** Tornar a alfabetização aprazível às crianças da educação básica dos anos iniciais é um desafio enfrentado pelos docentes em salas de aula de espaços formais e não formais de ensino. Diante desse desafio, o presente relato tem por objetivo apresentar uma prática pedagógica de alfabetização baseada na perspectiva discursiva, potencializando a tríade oralidade-leitura-escrita, com uma turma do 2º ano do Clube de Ciências da UFPA, com a temática “Lendas Amazônicas”. Para o desenvolvimento do trabalho, utilizou-se o referencial em Mortatti (2010); Smolka (1986), Gontijo (2003). As aulas ocorreram por meio de indagações; formulações de hipóteses; narrações e produção de materiais, tais como criação de um personagem com massinha de modelar caseira, livros e um banner de autoria dos estudantes. Com o caminhar das atividades, observa-se que a turma tem interesse em dialogar e fazer as atividades propostas. Dentre as reflexões, é considerável primordial o diálogo constituído entre estudantes-estudantes e estudantes- professores, e o professor atentar para os assuntos de maior envolvimento dos alunos nas aulas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oralidade; Escrita infantil; Alfabetização

### A pesquisa do Pró-doutor no Clube de Ciências

O presente escrito é um dos resultados do desenvolvimento do projeto de Iniciação Científica (IC) Pró-doutor, nomeado *Escritura de Licenciando e crianças em elaboração de discursos escritos*, com o *locus* no Clube de Ciências da UFPA (CCIUFPA).

O projeto visa acompanhar o desenvolver da construção da língua escrita nos estudantes do CCIUFPA e ao mesmo tempo ser uma pesquisa-formação ao bolsista que realiza a pesquisa. Vale ressaltar que língua escrita neste projeto é compreendida pela perspectiva discursiva onde esta considera a língua como “constitutiva, mediadora e produto das relações interlocutivas, que se instauram no interior e nos limites de uma determinada formação social e cujo âmbito se constitui o sujeito do discurso como sujeito polifônico, síntese de diferentes vozes” (Mortatti, 2012, pag. 75.); logo, a escrita é concebida através dos processos de interações e interlocuções entre os sujeitos. Outro fator para compreender a língua escrita caracteriza-se pela sua função multissemiótica, no qual a escrita pode ser a interação por um emoji, uma pintura, colagem, dentre outras formas de expressão.



Apresentamos também o *locus* de pesquisa, um espaço de ensino não escolar denominado de Clube de Ciências, onde este é um espaço que desenvolve diversas práticas de ensino antecipada e compartilhada (GONÇALVES, 2000), que prima pela perspectiva de ensino por investigação (CARVALHO, 2013).

Diante deste cenário, a pesquisa ocorre com uma turma do 2º ano, inicialmente com 23 sóciomirins (os estudantes do CCIUFPA são denominados por essa nomenclatura), entre 07 e 08 anos de idade, tendo uma criança autista e 7 professoras estagiárias; todavia, por empecilhos diversos, o trabalho apresentado foi realizado com apenas 08 sóciomirins e 02 professoras-estagiárias.

O escrito tem o objetivo de apresentar um recorte de uma prática pedagógica que foi ministrada em 04 aulas, no período da manhã, aos sábados. Para suprir tal objetivo, o trabalho está dividido em seções: (a) *Contextualizando as aulas* versa sobre a descrição do ocorrido em sala de aula e a apresentação das produções dos sóciomirins com a temática “Lendas Amazônicas” e (b) *As primeiras reflexões* caracterizando as possibilidades e limites que essas aulas apresentaram.

### **Contextualizando as aulas**

Como mencionado, as aulas do CCIUFPA acontecem aos sábados, pela manhã, entre às 8h e 11h; e as aulas que compõem o escrito ocorreram entre setembro e novembro, sendo três aulas em seguida no mês de setembro e uma em novembro.

As aulas sobre a temática “Lendas” surge por interesse dos sóciomirins que dialogam que querem aprender mais sobre o assunto. Desta forma, as professoras-estagiárias completam o pedido nas suas reuniões de planejamento semanal.

### **Aula 01**

Esta aula inicia com uma roda de conversa, um instrumento metodológico que faz o estudante interagir, “ter voz” em sala de aula, assim entendemos esse instrumento como

[...] a construção de um campo dialógico e democrático, no qual a criança ganha vez e voz, mas que não fala sozinha, já que o adulto, parceiro e sensível às suas necessidades, estão com ela em diferentes momentos. Reconhece-se a criança como sujeito de direitos e ativos na construção de conhecimentos[...]” (BARBOSA; HORN, 2008, p. 33).

Por meio dessa perspectiva, o diálogo começa da seguinte forma em sala de aula, ressaltando que neste dia um sóciomirim chegou com uma máscara do Saci Pererê, e a partir desse fato a interação iniciação começa.

- Transcrição de um dos áudios

Professora-estagiária: Bom dia!

Sóciomirins: Boom diia!! (bem agitados nesse momento)

Professora-estagiária: Hoje nosso assunto...<sup>1</sup> olhem para máscara do colega! Quem é esse?

Sóciomirins A: É o Vênio!!! Que é o saci-pererê

(Vênio é o nome pelo qual aquele sócio-mirim chama o colega)

Professora-estagiária: Vocês já ouviram falar do saci?

Sóciomirins: Siim. (Apenas alguns respondem)

Sóciomirim: É o cara do sítio do pica-pau amarelo

Sóciomirim: É do cocoria (referindo ao cocoricó)

Sóciomirim: Eu já desenhei o saci

*(Essas respostas surgem todas juntas)*

Professora-estagiária: Vocês conhecem mais quem do folclore? Só o saci?

Sóciomirim: Eu não!! Tem a Cuca, o boto cor de rosa

Sóciomirim: Eu conheço o pior de tudo!! O mapingari

Sóciomirim: O cavalo sem cabeça

Professora-estagiária: Cavalo sem cabeça?

Sóciomirins: É mula sem cabeça!

Sóciomirim: Eu conheço aquela dona que não deixar a coisa que ela quer ela vai atormentar e fica assobiando (criança começa a assobiar pela sala)

Professora-estagiária: Quem é essa?

Sóciomirins: Matinta perera

Sóciomirim: Ela fica na rua falando quem quer dinheiro!!

Sóciomirim: Na verdade não foi isso que eu vi no desenho... (criança relata como conhece a história)

Ao longo dessa conversa inicial, os sóciomirins relatavam sobre a Iara, o Curupira, João de Barro, A cobra grande (que para alguns é Boi tata) entre outras; e, a partir dessa conversa, a professora

---

<sup>1</sup> Ao utilizar a reticência, indica que houve um momento de pausa.

estagiária explica de forma sucinta o que é o folclore e são selecionadas algumas lendas para assistirem em audiovisual.



Sóciomirins assistindo as lendas selecionadas

Após o momento dos vídeos, os sóciomirins são convidados a confeccionar um personagem em massinha de modelar caseira, em que as professoras produzem a massinha e os alunos colorem, de acordo com a lembrança da aula sobre Cores e suas misturas.

A seguir, temos as imagens de algumas dessas produções



Produção 01 em massinha de modelar, personagem saci pererê



Produção 02 em massinha de modelar, personagem saci pererê



Nesta produção, o personagem confeccionado (Saci pererê) “visita”, como o próprio sóciomirim relata, as histórias dos amigos e dos outros personagens das lendas.



Produção 03 em massinha de modelar, personagem a cobra grande



Produção 04 em massinha de modelar, personagem João de barro, quando era humano.

## Aula 02

Em uma nova roda de conversa, o diálogo começa com um dos sóciomirins relatando sua hipótese do que seria folclore.

- Transcrição de um dos áudios

Sóciomirim: Folclore são lendas criadas não para assustar e sim defender a floresta

Sóciomirim: Para defender a floresta e sim podem existir (ressaltando o que é lendas)

Professora-estagiária: O que mais?

Sóciomirim: Lenda é feita pra...dá medo nas pessoas... e os caçadores não caçarem... e também mais uma coisa, elas são feitas para contar

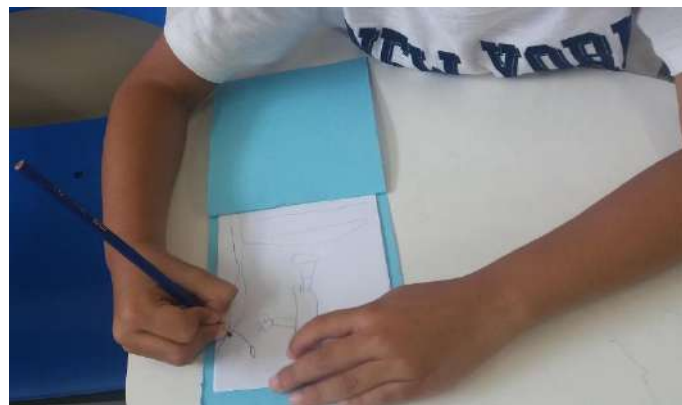
Sóciomirim: As lendas são para cada um contar pros outros, quando vai se espalhando diz que é verdade no interior, mesmo não sendo e sendo ao mesmo tempo...

E assim as crianças apresentam suas hipóteses sobre o que são as lendas e um dos sóciomirins relata um caso vivido pelo seu avô no interior ao encontrar o Boto cor de rosa. Em seguida, foram apresentados vídeos do CATALENDAS<sup>2</sup>, no qual os sóciomirins escolhem as lendas que querem conhecer.

Entretanto, essa aula teve que ser modificada, pois as professoras perceberam que as crianças não conheciam o nome uma das outras e nem das professoras, sendo assim ocorreu uma dinâmica para contemplar tal situação e o assunto lendas teve continuidade na aula seguinte.

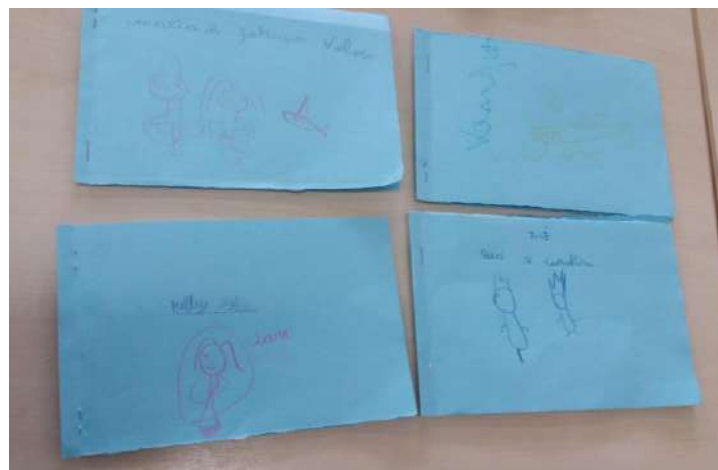
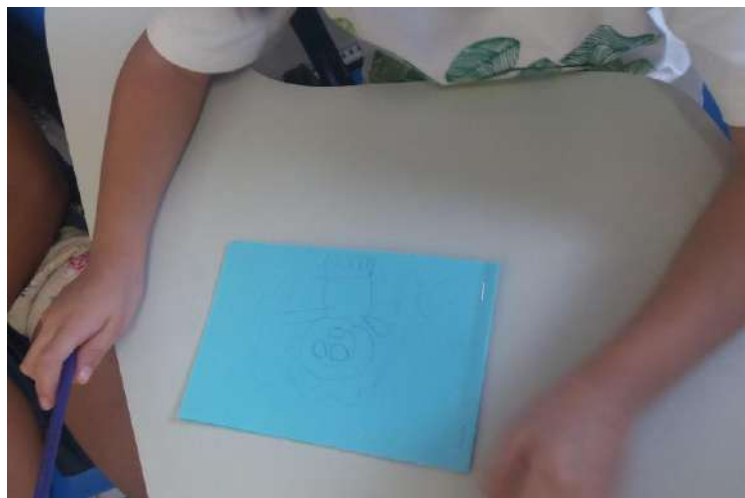
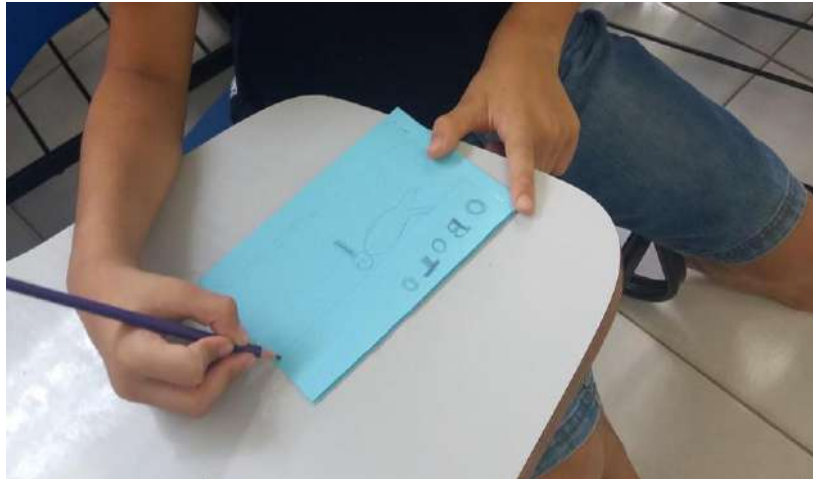
### **Aula 03**

Nesse encontro, continuamos a aula anterior com a produção dos livros de cada sóciomirim. Cada livro remete a uma lenda que a criança quis contar, lenda esta que poderia ser conhecida ou criada pelo infante.




---

<sup>2</sup> Programa de televisão brasileiro didático, que apresenta histórias que retratam as lendas, produzidas pelo In Bust Teatro com Bonecos e exibido pela TV Cultura Pará.

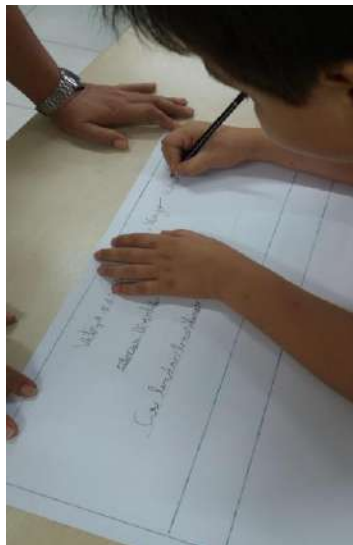


As professoras-estagiárias levaram o “corpo” do livro já pronto para os sóciomirins grafarem de forma escrita ou imagética suas lendas. No final das produções, cada livro foi apresentado à turma.

## Aula 04

A todo final de ciclo do CCIUFPA um trabalho é exposto no Ciência na Ilha<sup>3</sup>; e, ao conversar com as crianças sobre tal atividade, elas escolheram qual tema iriam apresentar nesse evento. A escolha foi pelo assunto lendas. Desta forma, as mesmas produziram um *banner* que contemplasse como foram nossas aulas sobre a temática.

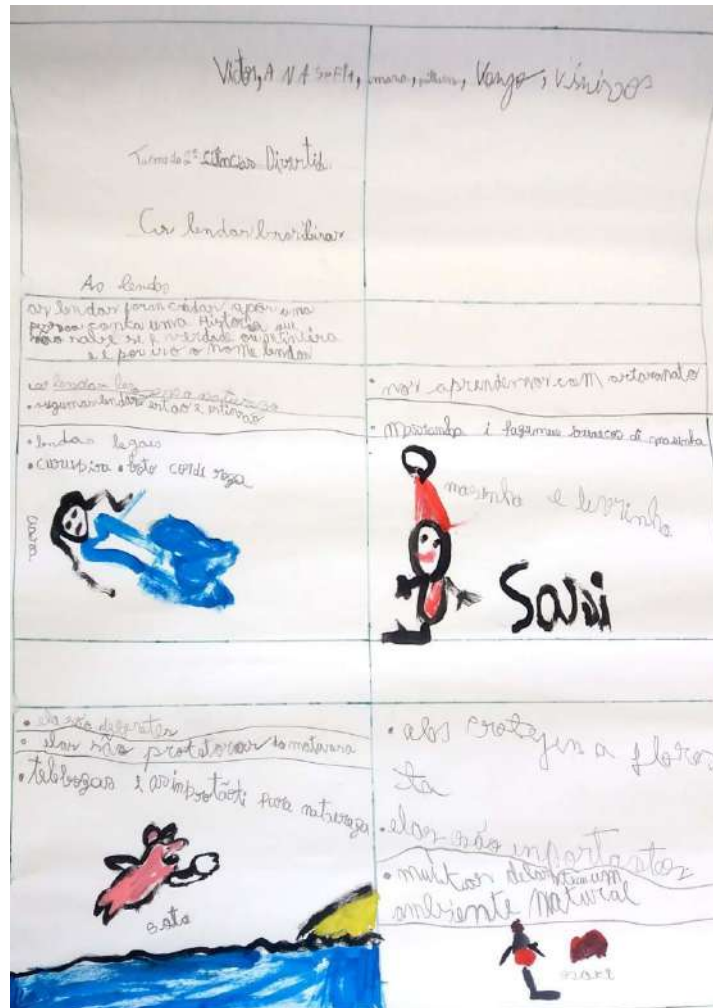
Desse modo, houve a produção do seguinte material:



Escrita compartilhada pelos sóciomirins

---

3 “O Ciência na Ilha é um evento realizado pelo Instituto de Educação Matemática e Científica da Universidade Federal do Pará como uma das ações do projeto Clube de Ciências da UFPA... A ideia é promover o intercâmbio de saberes entre membros das comunidades ribeirinhas amazônicas e pesquisadores que estudam os diversos aspectos relacionados a esses locais” BRABO, 2013.



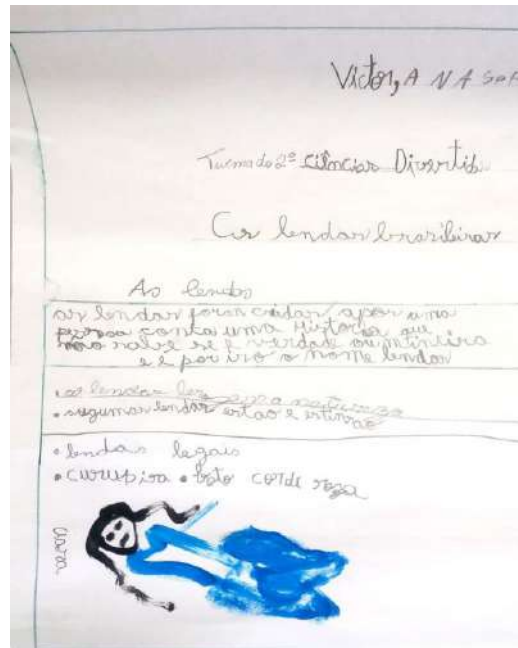
Produção final dos sóciomirins

Para esta produção, foram feitas quatro perguntas para a confecção do *banner* e as crianças se revezavam entre si para respondê-las. Ressalta-se que cada escrita apresentada não teve intervenção das professoras para corrigir ortograficamente o trabalho em relação à língua escrita. Temos uma identificação deste trabalho com o nome das crianças, a turma e nome da turma - Turma 2º Ciências Divertidas - nome escolhido por eles e o título do trabalho “As lendas Brasileiras”, denominado por eles.

A seguir, apresentamos cada seção deste *banner*:

Seção 01- O que aprendemos?





Nessa escrita temos:

- As lendas foram criadas após uma pessoa contar uma história, que não se sabe se é verdade ou mentira e é por isso o nome lendas
- As lendas são para proteger a natureza.
- Algumas lendas estão em extinção (referindo-se aos animais)
- Lendas legais
- Curupira, boto cor de rosa.

Seção 02- O que descobrimos?

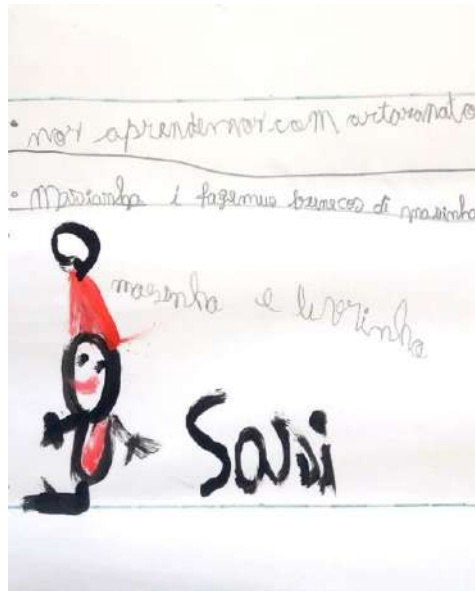


Nessa escrita temos:

- Que elas são diferentes (referindo-se às diversas lendas que existem)

- Elas são protetoras da natureza
- Tenebrosas e importantes para natureza

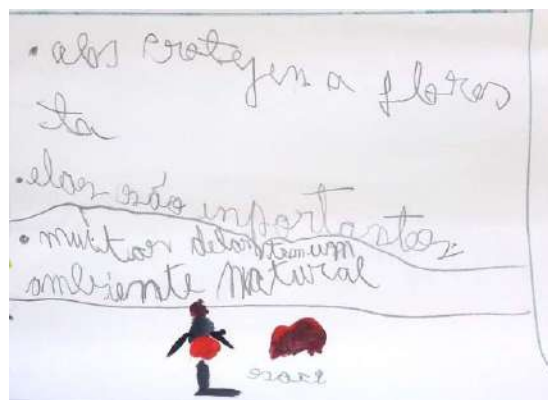
### Seção 03- Como fizemos?



Nessa escrita temos:

- Nós aprendemos com artesanato
- Massinha e fizemos bonecos de massinha
- Massinha e livrinho

### Seção 04- O que aprendemos?



Nessa escrita temos:

- Elas protegem a floresta
- Elas são importantes

- Muitas delas tem um ambiente natural

## Primeiras reflexões

Diante dos escritos apresentados, podemos considerar três pontos de reflexão: (a) a interação das crianças ao terem oportunidade de “voz” em sala de aula; (b) a escrita em suas múltiplas formas em sala de aula e (c) o trabalho pedagógico desenvolvido pelas professoras-estagiárias.

Ao considerar a interação dos sóciomirins, por meio da roda de conversa, temos um entrelaçar com o pensamento de Smolka (2008) e a perspectiva discursiva de alfabetização cuja “criança aprende ouvir, a entender o outro pela leitura, aprende a falar, a dizer o que quer pela escrita”; assim, a criança é vista como um “sujeito de conhecimento” (Sampaio, Ribeiro e Heal) e, ao ser vista dessa forma, a criança aparenta ter mais confiança ao participar da aula e ao dialogar com os pares em classe.

E, no momento em que os sóciomirins “propõem atividades, falam de conteúdos que gostariam de aprender, explicitam o que já sabem e o que não sabem” (Sampaio, Ribeiro e Heal), podemos dialogar com as perspectivas de investigação e discursiva de ensino.

Contemplando as diversas formas de escritas, podemos perceber que os sóciomirins têm mais afinidades por produzirem colagens, pinturas, manusear a massinha, do que escrever nos materiais; tanto que em alguns livros só encontramos figuras imagéticas e no produto final (banner) alguns só ilustram com os personagens, enquanto outros preferem escrever.

Ao refletir sobre as aulas ministradas, podemos perceber que em certos momentos não eram compatíveis com o plano de aula, e que poderíamos ter ampliado mais as apresentações sobre as lendas com mais matérias, principalmente o escrito.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, M.C. S; HORN, M. da G.S. **Projetos pedagógicos na educação infantil**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

CARVALHO, A. M. P. (org.). **Ensino de ciências por investigação: condições para implementação em sala de aula**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

GONÇALVES, T. V. O. **Ensino de Ciências e Matemática e formação docente: marcas da diferença**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas., 2000

MORTATTI, M.do R. L. **Alfabetização no Brasil: Uma história de sua história**. São paulo: Editora

Unesp; Marília, 2012.

SAMPAIO, C.S; RIBEIRO. T; HEAL, I. **Movimentos e itinerâncias alfabetizadoras: reflexões sobre a apropriação da língua escrita.** Revista Contemporânea de Educação Nº11 - janeiro/julho de 2011.

## CONTANDO MULHERES: UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA NO ENSINO MÉDIO

Diana Farias (UEA)

Rebeca Góes (UEA)

Jeiviane Justiniano (UEA)

Rosa Maria (UFAM)

**RESUMO:** Esta comunicação tem como objetivo relatar uma experiência literária no ensino médio com a temática Mulheres e Literatura, desenvolvida em uma escola estadual da cidade de Manaus, participante do Programa de Iniciação à Docência do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. A escola, a partir da perspectiva do Letramento Literário, desenvolveu, ao final de 2018, o projeto “Contando Mulheres”, o que possibilitou um amplo debate sobre gênero e literatura, com foco no poder social, literário e discursivo da figura feminina. Considerando Cosson (2012), a proposta é mostrar o desenvolvimento desse projeto, que culminou em uma mostra literária, destacando as reflexões e os diálogos, realizados pelos alunos, do poder da mulher a partir de leitura de obras, como Capitães da Areia, de Jorge Amado. O tema é de extrema relevância no contexto atual, principalmente, nos embates sociais que envolvem mulher e violência de gênero, e poderia, por isso, ser explorado em várias outras mostras, devido à riqueza do tema. Os resultados revelam o significativo envolvimento dos alunos com essa temática e o desenvolvimento de um pensamento crítico, que indica como a literatura na sala de aula é um rico caminho para a reflexão do cotidiano.

**Palavras-chave:** Literatura; Mulheres; Ensino Médio.

### 1. INTRODUÇÃO

No ano de 2018, em uma escola pública de ensino médio, ocorreu a III Mostra Literária que trazia o seguinte título: Contando Mulheres. O tema central da Mostra era o enfoque nas personagens femininas com o objetivo de gerar uma reflexão acerca do papel que cada uma delas têm perante a sociedade através dos livros que eram apresentados. Sendo assim, a pesquisa aqui apresentada focará no letramento literário pela visão de Cosson, tendo como enfoque a personagem Dora, do livro Capitães da Areia, e o que os alunos compreenderam da personagem, representando-a através de sua encenação.

Antes de tudo é importante esclarecer que o letramento literário nada mais é que "o processo de apropriação da literatura enquanto linguagem." (Cosson, 2006). Ou seja, o letramento literário seria algo que está em processo constante e, por isso, é tomado como próprio para cada pessoa, pois vai além de apenas uma leitura, é algo que adquire um significado para cada indivíduo. Seria, então, o resultado de simples palavras mais a capacidade libertadora de viver que é proporcionado.

Por outro lado, para que esteja presente na prática pedagógica, Cosson afirma que há quatro formas fundamentais: contato direto do leitor com a obra: permitir que o aluno tenha uma relação pessoal com o livro; construção de uma comunidade de leitores: um local que permita a relação de várias pessoas debatendo sobre alguma obra literária, tirando dúvidas, trocando ideias, apresentando novos livros entre si, etc; ter como objetivo a ampliação do repertório literário: o professor oferecendo manifestações culturais para uma obra x, dessa forma, ele mostraria que uma obra literária pode estar além das palavras apresentadas em um livro; atividades sistematizadas e contínuas: criar atividades que possam ajudar o aluno a desenvolver aptidão pelos textos literários.

Sendo assim, seria possível admitir que houve uma introdução ao letramento literário através da Mostra para os alunos que participaram dela?

Analisaremos isso pela turma que ficou com o livro *Capitães da Areia*, mais especificamente com a personagem Dora. Apesar das várias representações e significados que Dora ganha na vida de cada um dos meninos do trapiche, os alunos focaram apenas em sua relação amorosa com Pedro Bala, ou seja, na noiva Dora. Entretanto, isso não significa que houve uma falha na questão do letramento literário fornecido pela Mostra. Cada um dos passos apresentados por Cosson foram seguidos por esses estudantes para que chegassem a definir essa representação para a personagem.

Foi por causa desse processo que houve a formação de leitores literários, que se inicia desde a preparação da Mostra, se intensifica em sua duração, e perdura.

Dessa forma, a Mostra tem como objetivo incentivar a leitura e gerar reflexões sobre os romances e contos escolhidos. E mais ainda, sobre as personagens femininas, protagonistas ou não, cuja história é contada. Nove turmas de Ensino Médio trabalharam as mais diversas personagens, da literatura brasileira e universal. Foram elas: Maria, de Conceição Evaristo, em um conto de mesmo nome que trata sobre o racismo e a pobreza. Dorothy, de *O Mágico de Oz*, teve como reflexão a importância do eu, a importância de valorizar a si mesmo. Em *Venha ver o pôr-do-sol*, de Lygia Fagundes, foi trabalhado o feminicídio, o assassinato de mulheres por seus ex-parceiros inconformados, o que antes se chamaria de crime passionai. Foi trabalhado também o escritor Amazonense Márcio Souza, com o conto *Caligrafia de Deus*, onde a reflexão abordada pelos alunos foi quanto os perigos da prostituição. Além desses foram trabalhados, *Bárbara*, *A Hora da Estrela*, *Pai contra mãe*, *O Alienista* e, nosso objeto de estudo, *Capitães da Areia*.

Dito isso, explicitaremos o funcionamento da Mostra e a o trabalho da obra escolhida na próxima seção desse artigo.

## 2. A MOSTRA LITERÁRIA E OS ALUNOS

No projeto da Mostra Literária, foi pedido que os alunos fizessem algum tipo de apresentação que mostrasse aos outros alunos e aos avaliadores qual era o papel exercido pela personagem Dora. Em um primeiro momento, na abertura da Mostra, os alunos fazem uma apresentação na modalidade banner, onde deveriam apresentar a obra, o autor, e personagem escolhida, juntamente à reflexão feita a partir disso. No segundo momento, foram feitas as apresentações em sala, onde vemos na prática, o que é mostrado no primeiro momento. Nas encenações feitas pelos alunos, é possível observar o letramento literário funcionando de fato, principalmente no que concerne à reflexão apontada por eles. Como dito na introdução, vimos desde a valorização de si até a problematização do feminicídio, baseando-se nas histórias contadas pelas obras escolhidas.

Apesar do objetivo principal ser a leitura, seria ingenuidade achar que os alunos se atermiam apenas a ela. Desse modo, os alunos basearam-se no livro, como ponto de partida, mas também utilizaram o trailer do filme, dirigido pela neta do autor, Cecilia Amado, o qual iniciou as comemorações do centenário de Jorge Amado. Assim, eles elaboraram um roteiro que seguia sequência cronológica do livro, mas com foco voltado para Dora, de forma que puderam mostrar os papéis que ela desenvolve na história e o seu relacionamento com os meninos, os capitães da Areia. O roteiro, portanto, foi construído a partir dessa perspectiva, na estrutura que se segue. Optamos por, nesse artigo, mostrar o roteiro, comparando-o o com a obra, de modo que pudéssemos contemplar a personagem Dora em sua totalidade.

A contextualização se deu da mesma forma que no livro: com uma pequena notícia sobre os jovens meliantes e sua vida de furto em Salvador. Em seguida, seguiram para a adaptação do texto, explicando quem eram os Capitães da Areia e sua situação.

Narrador - os capitães da areia são um grupo de aproximadamente 100 crianças abandonadas que vivem à margem da sociedade nas ruas da Bahia. Eles sobreviviam de pequenos delitos, furtos, e moravam em um trapiche abandonado na praia, daí veio a sua denominação capitães da areia.” (Trecho do roteiro adaptado pelos alunos -3ºano).

Ainda na contextualização, os alunos já apontaram o papel de Dora na história que seria contada, juntamente com a reflexão acerca dos diversos papéis de gênero assumidos por uma única personagem, conforme o trecho: “ao longo do tempo, ela se tornou não apenas a doce Dora, se tornou Dora mãe, Dora irmã, Dora noiva e conseqüentemente Dora esposa. Ela foi de um papel fundamental na vida desses pequenos grandes desassociados da sociedade, os capitães da areia.”

E afinal, quem é a Dora? Para cada um daqueles meninos, Dora tem um significado diferente que se desenvolve dia após dia, furto após furto, afeto após afeto.

A menina vivia com os pais e o irmão mais novo, Zé Fuinha, em um morro em Salvador. Não fica explícito como o pai morreu, mas a mãe, que era lavadeira em uma casa rica, morreu por conta do surto de varíola (ou bexiga, como era chamado). E por conta disso, os dois se veem órfãos e Dora precisa ir atrás de trabalho para que possa cuidar de si e do irmão. Ao chegar na casa da antiga patroa de sua mãe, Dora é rejeitada por conta da doença e do medo de que contaminasse a família, mas não sem antes ser objetificada e desejada pelo filho da patroa, que “espiava os seios mal nascidos de Dora, os pedaços de coxas que apareciam sob o vestido” (p. 175). E durante todo seu trajeto, a menina é vista dessa forma, como uma “mulherzinha”, uma criança com pequenos traços já adultos e sua beleza apesar dos trapos que vestia.

Depois da tentativa fracassada de conseguir um emprego, Dora vai ao encontro de seu irmão, compra comida com uns poucos trocados que Dona Laura, a patroa, lhe deu e quando retorna, se depara com dois dos capitães da areia, Professor e João Grande, que ao ver a terrível situação em que os irmãos se encontram, oferecem o trapiche para passar a noite e seus cuidados. Logo que Dora chega, os meninos têm a intenção de possuí-la, independentemente de sua vontade. O estupro é uma coisa muito presente no dia a dia desses jovens, só que não é visto como tal violência, apenas como uma conquista, algo que torna mais interessante o jogo sexual. Então, quando o Professor e João Grande trazem Dora e seu irmão para o Trapiche, os outros rapidamente se aproximam, referindo-se a ela como a “comida”:

Pedro Bala se adiantou:

- Que é isso?

Boa-Vida falou do chão mesmo:

- Estes frescos arranjaram uma comida e quer que seja para eles só. A gente também tem direito...

- Também. Eu pelo menos quero trepar hoje... – esganiçou o Sem-Pernas

Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro.

- Tão com direito... – falou. – Arreda, João Grande.

O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços, gritou:

- Bala, eu como o primeiro que chegar aqui.

Pedro Bala adiantou mais um passo:

- Sai, Grande.

- Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?” (Amado, 2015, p. 171-172).

Apesar desse momento de extrema tensão, Dora ganha um espaço único na vida no trapiche. Com o tempo, ela participa essencialmente dessa dinâmica a ponto de fazer parte das decisões e ações, mas isso só é possível por conta do relacionamento singular que ela tem com cada um daqueles meninos. E o primeiro papel que ela desenvolve é o de mãe.



Um dos meninos, chamado Gato, pede a Dora que costurasse uma de suas roupas e ela costura no corpo mesmo. O que é mais interessante, é que Gato tinha um relacionamento com Dalva, uma prostituta, e para ele, era a única forma de relacionar-se como uma mulher, ou seja, sexualmente. Mas quando Dora o toca, ele sente um arrepio, mas não um arrepio de desejo, mas uma sensação de carinho e segurança que sua mãe costumava dar enquanto era viva. Durante esse momento, ele recorda que na verdade ainda é uma criança, ao menos na idade. E sente felicidade, felicidade absoluta. E quando Dora termina de remendar sua camisa ele diz: “Você é a mãezinha da gente agora”. Dora tem momentos de “maternidade” com mais dois dos meninos, que lhe contam seus segredos e confiam nela. Porém, enquanto Gato, Volta Seca e Pirulito a viam como mãe, para os outros, Dora ainda desenvolvia a relação como irmã e como noiva.

Quando Dora decide ajudar os capitães, ela abandona seu vestido, ou melhor, transforma-o em blusa, pois percebe que aquela vestimenta atrapalharia seu “trabalho” e passa a usar calça. Ou seja, uma das coisas que a diferencia dos meninos, a maior marca de gênero que ela tem, é preciso se descartada, pois não há espaço para isso na vida de furtos e crimes para sobrevivência. Isso acontece, principalmente, porque Dora não aceita que os meninos cuidem de tudo, que ela não ajude. Em suas próprias palavras, “não tá direito que vocês me dê de comer todo dia. Agora eu tomo parte no que vocês fizer” (p. 183). E com isso, com sua participação nos furtos, ganhou ainda mais a admiração dos meninos, que diziam que ela era “valente como homem”.

Mas apesar de estar na contextualização do roteiro, os alunos não focaram muito nesses diversos papéis para sua encenação, apenas na reflexão que fizeram acerca da personagem escolhida. Centraram-se, dentro do roteiro, na “Dora noiva” e seu relacionamento com Pedro Bala, o chefe dos capitães da areia.

Narrador – Depois de um certo tempo o amor chegou ao trapiche, silencioso e doce, enlaçando Pedro Bala e Dora. Ela chegou os lábios para junto dos de Pedro Bala, os beijou e depois fugiu. Ele saiu correndo atrás dela, mas ela se escondia, não se deixava pegar. Ela, de longe, sorria para Pedro Bala. Não havia malícia no seu sorriso, mas o seu olhar era diferente do olhar de irmã que lançava aos outros. Era um doce olhar de noiva, noiva ingênua e tímida, talvez mesmo nem soubesse que era amor. (Trecho do roteiro adaptado pelos alunos -3ºano).

No entanto, mesmo que os alunos não tenham representado esses papéis e que o foco tenha se voltado para o romance, fugindo um pouco da intenção de quebra de papéis de gênero que dizem que a mulher é um ser romântico, que insistem em afirmar que onde há um homem e uma mulher haverá romance, a reflexão feita por eles mostraram o cumprimento dos objetivos propostos pela Mostra Literária. A começar pela personagem, embora no livro seja descrita como loira, os alunos escolheram

uma menina morena de pele escura para o papel, e em seu roteiro descreveram Dora como tal, dando a possibilidade de representar a personagem com as características locais, que correspondiam à realidade em que se encontram. Além disso, no livro, a menina chora no momento em que se vê em perigo, na sua chegada ao trapiche, no seu roteiro, porém, os alunos fizeram questão de que Dora não demonstrasse medo e mais ainda, que acalmasse o irmão e dissesse: “fica com medo não Zé, eu tô aqui, é só um bando de menino que nem nós.” Assim, deram um poder a ela que o próprio autor não deu, o de se impor e mostrar coragem.

### 3. CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, foi possível alcançar o objetivo de fomentar a leitura. É de extrema importância que os alunos leiam, porque a literatura, muitas vezes, é aquilo que faz com que eles compreendam o mundo em que se vive. Como afirma Cosson (2016), nosso corpo é a soma de vários corpos, e é preciso exercitar-se, portanto é preciso exercitar o corpo linguagem, o corpo escrita e o corpo palavra, e todos eles se encontram plenamente na literatura, ela é “plena de saberes sobre o homem e o mundo, é a incorporação do outro em mim, sem a renúncia da minha identidade”.

Pensando nisso, é preciso também fazer uma reflexão quanto o ensino de literatura na educação pública que mal consegue abarcar o ensino de língua portuguesa, e tem ainda a obrigação de preparar os alunos para os vestibulares, acaba, então, por se tornar um instrumento de avaliação, fugindo da “função essencial de construir e reconstruir a palavra que nos humaniza” (Cosson, 2016). Assim, a Mostra parte também do preceito de que a prática da leitura deve ser feita sem o abandono do prazer, mas com o compromisso com o conhecimento, sendo fundamental que se coloque como prática literária, a leitura de fato, e sabendo que literatura tem um papel específico no ambiente escolar.

Em segundo lugar, o tema da Mostra, a figura feminina, tinha o intuito de fazer questionar o papel da mulher na sociedade partindo da leitura de contos e romances que trouxessem essas identidades bem definidas, a fim de que os alunos conseguissem observar quem são as mulheres dessas histórias e o papel que elas desenvolvem na sociedade, trazendo, no caso das narrativas mais antigas, para o contexto contemporâneo, possibilitando assim, uma análise do papel feminino na sociedade pós-moderna, questionando qual é o papel da mulher na nossa sociedade, fazendo uma crítica dos papéis que lhe são atribuídos. Assim, foi possível observar em todas as apresentações, em todas as reflexões, a contemplação desse objetivo. Vimos que, de forma geral, os alunos conseguiram apreender isso. E de modo específico, com os alunos que estamos citando aqui, vimos a contemplação

desses objetivos, principalmente por conta de sua habilidade em fazer uma releitura da obra que abarcasse os temas propostos.

Em terceiro lugar, enquanto alunos contemplados pelo PIBID, tivemos um contato único com os alunos, pois pudemos acompanhá-los na preparação e ainda assim nos deleitarmos no produto final. Foi até difícil não nos emocionarmos com as reflexões ali apresentadas, primeiro como mulheres, e segundo como mediadoras do processo de letramento, ao vermos que o objetivo tinha sido alcançado em totalidade.

## **REFERÊNCIAS**

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 2 ed. 27 reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: Teoria e Prática**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2016.

## **PERSPECTIVAS EM EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA: UM OLHAR SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES INDÍGENAS NO MUNICÍPIO DE JAPURÁ/AM**

Edilani Ribeiro de Oliveira (UFAM)

Jonise Nunes Santos (UFAM)

**RESUMO:** Este trabalho trata da formação de professores indígenas do Programa de Ação Saberes Indígenas na Escola realizado no município de Japurá/AM. Durante a formação foi possível registrar que cerca de noventa por cento dos professores que estavam no curso não havia concluído o ensino médio. Com vistas para essa problemática, propõe-se com esse trabalho evidenciar as políticas públicas para educação escolar indígena no diz respeito à formação de professores e para um ensino diferenciado, bilíngue e intercultural. O investimento na formação desses profissionais possibilita, dentre outras construções significativas, que o indígena conheça e reconheça as potencialidades da sua região e trabalhe a educação numa perspectiva de valorização do espaço em que vive. É emergente a efetivação de tais políticas para que a garantia de direitos seja respeitada, e todos recebam uma educação que contribua para a manutenção e fortalecimento das culturas e línguas dos povos tradicionais que habitam na região. O Programa de Ação Saberes Indígenas, no presente contexto, apresenta-se como possibilidade para aquisição de novas formas de conhecimento e metodologias para serem aplicadas nas escolas das comunidades, assim como para a construção de materiais didáticos específicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Formação de professores; Educação escolar indígena; Ensino.

### **INTRODUÇÃO**

Este trabalho trata da formação de professores indígenas da rede pública de ensino do município de Japurá, no interior do Amazonas que receberam formação do Programa de Ação Saberes Indígenas na Escola. O Programa é uma iniciativa do Ministério da Educação presente em todo o Brasil, foi instaurada por meio da Resolução nº 54, de 12/12/2013, e tem como Gestora de recursos a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão SECADI/MEC. Na Universidade Federal do Amazonas o Programa é gerenciado pelo Departamento de Educação Escolar Indígena da Faculdade de Educação.

A formação possui três etapas: Módulo I: Alfabetização, Planejamento e avaliação do cotidiano escolar, que trata de questões sobre metodologias de ensino, planejamento de atividades, formas de avaliação; Módulo II: Alfabetização e Letramento: história, conceitos e Aspectos Linguísticos, trabalha questões relacionadas a produção leitora e escrita, o uso da língua em diferentes

contextos; Módulo III: Alfabetização Matemática, destinada ao letramento matemático e as possibilidades de construção de saber por meio das ciências exatas.

O Programa de Ação Saberes Indígenas na Escola é destinado aos professores indígenas que atuam nas escolas públicas em comunidades indígenas e, em especial, que ainda não possuem formação em nível superior. A carência sobre formação em nível superior no Amazonas, ainda com a implantação de campus universitários estaduais, federais e particulares, se faz comum e evidente na região.

A formação aconteceu no mês de novembro de 2018, na Escola Estadual Dorothea de Souza Braga. Foram realizados dois módulos, o módulo I e o módulo III. O segundo já havia sido concluído no ano de 2016. Este artigo tratará apenas da formação do módulo I: Alfabetização, Planejamento do e avaliação do cotidiano escolar. Observando as atividades desenvolvidas durante a formação.

## **Perspectivas em educação escolar indígena**

Há 500 anos de contato entre indígenas e europeus o Brasil foi sendo transformado e reconstruído, tornando-se um país multicultural e multilíngue. As diversas culturas que transitaram ao longo desses séculos, e das muitas que fincaram raízes, contribuíram para a formação do Brasil, para a identidade dos brasileiros. Além dos europeus, os africanos trazidos para América também foram protagonistas para a construção da identidade nacional brasileira.

Diante de tanta diversidade provinda de culturas diversas, muitos grupos indígenas conservaram seus hábitos, costumes e crenças. A força das etnias que conseguiram preservar suas culturas foi de suma importância para o papel que desempenharam nas últimas décadas. Foram anos de luta em prol de direitos que hoje são previstos em lei, o que lhes garantiria viver de maneira digna e igual aos demais cidadãos brasileiros, os não indígenas.

A primeira grande conquista está presente na Constituição Federal de 1988 (CF88), no Art. 231 onde “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições...”. A partir desse momento, os povos indígenas conquistaram direitos a uma educação com vistas para a preservação, manutenção e fortalecimento de suas línguas e culturas, tanto no uso em um espaço social quanto nas escolas.

Tais direitos vão sendo ampliados na medida em que povos indígenas de todo o país se reúnem em Assembleias para discutirem sobre a situação de seus parentes no que diz respeito às políticas públicas e políticas linguísticas específicas para essa população. Contudo, a CF88 por si só não dá

conta das necessidades dos povos indígenas. Assim, outras Instituições passam a discutir e a implantar diretrizes sobre as problemáticas apresentadas pelos povos tradicionais. Logo, o tratamento dado a questão indígena passa a ser organizada em regime de colaboração entre a União, os Estados e os Municípios.

Os Povos Indígenas têm direito a uma educação escolar específica, diferenciada, intercultural, bilíngue/multilíngue e comunitária, conforme define a legislação nacional que fundamenta a Educação Escolar Indígena. E para além da educação escolar em sala de aula, como aponta Oliveira; Santos; Diniz (2018, p. 262):

Em conformidade, a Portaria Interministerial nº 559, de 16 de abril de 1991, garante a educação escolar de qualidade e diferenciada, que possibilite o acesso aos conhecimentos e códigos da sociedade envolvente, mas que respeite e fortaleça os costumes, cultura, tradições e processos de aprendizagem dos povos, inclusive com o uso de língua materna. Assegura também currículo, calendário, material didático, metodologias e avaliação próprios de cada povo e/ou comunidade.

Os povos indígenas possuem formas próprias de viver e lidar com os elementos da natureza. Os recursos naturais para além da garantia de subsistência do ser humano, possuem significados específicos para esses povos. Ensinar a lidar com tais elementos também faz parte da cultura, o comportamento para lidar com as especificidades é que diferencia uma sociedade indígena da outra, além da própria língua. Trata-se do cuidado com a terra, com a mata, com os alimentos, com a confecção de produtos, dentre outras coisas.

A aprendizagem ocorre prioritariamente na forma da oralidade e na ação do fazer, pelo fato da ausência da forma escrita da língua de diversos povos. As escolas indígenas surgem para conciliar os saberes tradicionais indígenas com os saberes dos não indígenas. Devem ser específicas e diferenciada justamente para preservar os aspectos culturais de cada povo, que por isso é diferente. Culturas indígenas são podem ser vistas apenas como “indígenas”, mas num contexto mais amplo e ao mesmo tempo específico, pois toda etnia possui traços específicos que caracterizam determinado povo.

Sobre as escolas indígenas Brasil (1994, p. 10) explica que “deverão ser específicas e diferenciadas, ou seja, as características de cada escola, em cada comunidade, só poderão surgir do diálogo, do envolvimento e do compromisso dos respectivos grupos indígenas, como agentes e co-autores de todo o processo”. É por meio da escola que a comunidade conquista direitos e autonomia sobre aspectos sociais comum para os brasileiros.

A escola proporciona conhecimentos básicos, como a leitura e escrita. É também na escola que muitos conhecimentos são produzidos, ordenados e reorganizados. Para os indígenas a escola é uma ferramenta para a recuperação e manutenção de suas memórias, para a reafirmação da identidade e valorização da língua.

A escola indígena tem que ser parte do sistema de educação de cada povo, no qual, ao mesmo tempo em que se assegura e fortalece a tradição e o modo de ser indígena, fornecem-se os elementos para uma relação positiva com outras sociedades, a qual pressupõe por parte das sociedades indígenas o pleno domínio da sua realidade: a compreensão do processo histórico em que estão envolvidas, a percepção crítica dos valores e contra valores da sociedade envolvente, e a prática da autodeterminação. (BRASIL, 1994, p. 12).

A escola surge numa determinada comunidade dada à necessidade de um grupo social sobre o conhecimento, sobre o que quer conhecer o mundo. Contudo, implantar escola na comunidade sem que sejam tratadas as especificidades e a interculturalidade rá contribuir para a formação educacional dos comunitários. Espera-se da formação escolar indígena elementos norteadores que garantam a permanência das etnias, com registro das culturas e fortalecimento da língua, assim como a integração dos conhecimentos indígenas e não indígenas para a compreensão do entorno ao mundo indígena.

Por conseguinte, a escola, na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em seu Artigo 78, versa sobre o sistema de ensino e assistência aos índios no que tange a oferta de educação escolar bilíngue e intercultural, e estabelece como objetivos que deveriam ser executados no processo de escolarização do índio.

I – proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas; a reafirmação de suas identidades étnicas, a valorização de suas línguas e ciências;  
II – garantir aos índios, suas comunidades e povos, o acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não-indígenas.

O significado deve fazer parte do todo que a escola proporciona. Os povos indígenas lutaram e continuam lutando por uma educação que vise à preservação de suas línguas, suas culturas e costumes. Para a consolidação de uma educação com vistas para a especificidade, precisa-se de profissionais qualificados e aptos a ensinar em escolas indígenas. A Resolução nº 05 de 2012, no seu Artigo 1º define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica (DCNEEI). E em no Artigo 2º apresenta os objetivos das diretrizes, que se constituem em: orientar, assegurar, fortalecer, normatizar e zelar distribuídos em oito objetivos.

Quanto a orientar – orientar as escolas indígenas, os sistemas de ensino para a elaboração, desenvolvimento e avaliação dos projetos educativos, assim como, os processos de construção de instrumentos normativos dos sistemas de ensino, prevendo a garantia as especificidades dos processos

educativos indígenas. Além de inserir como colaboradores desse processo especialistas em saberes tradicionais, aqueles que conhecem profundamente a cultura do povo.

Assegurar por meio de registros legais os princípios da especificidade, do bi-multi(linguismo), da organização comunitária e da interculturalidade. Isso desenvolvido num modelo de gestão escolar com vistas às práticas socioculturais e econômicas das comunidades indígenas.

Fortalecer os laços governamentais valorizando os territórios etnoeducacionais. Normatizar os dispositivos legais e constitucionais. E zelar para que os direitos apontados anteriormente sejam garantidos às comunidades indígenas, não apenas como mais um modelo de educação, sobretudo que vise à qualidade social e que seja significativa.

A Resolução nº 05/2012, sugere que Estados e Municípios reorganizem a escola de acordo com as necessidades da comunidade envolvente. E isso prevê a voz do indígena ao se fazer a pergunta: Por que o índio quer escola? Possivelmente, as necessidades dos povos indígenas por escola não seja a mesma que a população não indígena do município de Japurá almejam. E isso poderia (precisa) ser discutido, como orienta Brasil (2013), entre as esferas Federal, Estadual e Municipal, assim como as populações indígenas.

A Educação Escolar Indígena para sua realização plena, enquanto um direito constitucionalmente garantido, precisa estar alicerçada em uma política linguística que assegure o princípio do bilinguismo e multilinguismo, e em uma política de territorialidade, ligada à garantia do direito a terra, a auto-sustentabilidade das comunidades e a efetivação de projetos escolares que expressem os projetos societários e visões de mundo e de futuro dos diferentes povos indígenas que vivem no território nacional.

## As atividades desenvolvidas durante a formação

No mês de novembro, período em que ocorreu a formação, participaram do evento 36 professores indígenas, 03 coordenadoras de área (não indígenas) e 01 coordenadora da turma (indígena). Dentre as etnias dos professores cursistas, estão:

ETNIA	COMUNIDADE	PROFESSORES	
		M	F
Maku Nadëb	Aldeia Jeremias	3	3
Maku Nadëb	Japurá	1	
Baré	Aldeia Jeremias	1	0



Maku Nadëb	Aldeia Jutai	7	2
Maku Nadëb	Aldeia São Joaquim	5	0
Maku-Yuhup	Aldeia São José do Apoporis	9	3
Tukano	Aldeia São José do Apoporis	2	0

Dos professores indígenas cursistas 28 eram homens e apenas 8 mulheres. O que nos apresenta um dado importante: a posição da mulher na sociedade indígena ainda é posta como inferior e desigual a dos homens.

A tabela acima nos mostra que a maioria dos indígenas que vivem no rio Japurá e seus afluentes são da família Maku. Os professores das etnias Baré e Tukano, segundo relato, vieram da região do município de São Gabriel da Cachoeira.

Outros professores relataram que viviam no município, mas devido à resistência e ao fortalecimento do movimento indígena na luta por direitos e pela demarcação de terras, muitos voltaram para as comunidades de onde haviam saído, e outros fundaram comunidades próximas ao município de Japurá.

Durante a formação foi possível registrar, por meio de um diálogo informal e consensual com os professores cursistas, que cerca de noventa por cento dos professores indígenas do município de Japurá, não haviam concluído o ensino médio. Esta informação foi dada pelos professores e confirmada pela coordenadora da turma Japurá da Ação Saberes Indígenas na Escola.

O primeiro objetivo apresentado para o programa Saberes Indígenas na Escola consiste em “promover a formação continuada de professores da educação escolar indígena, especialmente daqueles que atuam nos anos iniciais da educação básica nas escolas indígenas<sup>1</sup>”.

Para uma formação significativa, que contribua para a construção de conhecimento dos alunos indígenas, onde a formação, como consta nas Diretrizes Curriculares para Educação Escolar Indígena, deve estar pautada pelos princípios da igualdade social, da diferença, da especificidade, do bilinguismo e da interculturalidade, fundamentos da Educação Escolar Indígena. Assim como,

Na estruturação e no funcionamento das escolas indígenas é reconhecida sua condição de escolas com normas e ordenamento jurídico próprios, com ensino intercultural e bilíngue, visando à valorização plena das culturas dos povos indígenas e à afirmação e manutenção de sua diversidade étnica. (BRASIL, 2013, p. 45)

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.fnde.gov.br/programas/bolsas-e-auxilios/eixos-de-atuacao/lista-de-programas/item/6439>

No município de Japurá a denominação educação escolar indígena é apenas ‘uma luz no fim do túnel’. Há esperanças por parte dos professores sobre a real promoção de se desenvolver políticas públicas voltadas especificamente para a realidade dos povos indígenas da região. Contudo, pela falta de formação dos docentes indígenas que moram em comunidades indígenas este ainda é um sonho. Para Brasil (2012, Art. 10, § 1º),

O Ensino Médio, um dos meios de fortalecimento dos laços de pertencimento identitário dos estudantes com seus grupos sociais de origem, deve favorecer a continuidade sociocultural dos grupos comunitários em seus territórios. § 1º As propostas de Ensino Médio devem promover o protagonismo dos estudantes indígenas, ofertando-lhes uma formação ampla, não fragmentada, que oportunize o desenvolvimento das capacidades de análise e de tomada de decisões, resolução de problemas, flexibilidade para continuar o aprendizado de diversos conhecimentos necessários a suas interações com seu grupo de pertencimento e com outras sociedades indígenas e não indígenas.

O quadro sobre a formação dos professores que atuam em escolas indígenas no município de Japurá chega a ser preocupante. Os professores que atuam nas comunidades ainda não possuem formação no nível médio. Com base nos relatos dos professores, muitos esperam ainda pelo Projeto Pirayawara, programa da Secretaria de Educação e Qualidade do Ensino do Amazonas (SEDUC/AM) que oferta Magistério Indígena. Muitas formações são concluídas com mais de dez anos desde a iniciação. Muitos também são as problemáticas enfrentadas pelas Instituições de Ensino em ofertar ensino em comunidades indígenas. Segundo Maher (2006, p. 25):

Os programas para o Magistério Indígena destinam-se a formar um tipo de professor que, na maior parte dos casos, já atua na escola de sua comunidade e tem pouca experiência de escolarização formal: ele sempre traz em sua bagagem um amplo domínio dos conhecimentos acumulados por seu povo, mas seu conhecimento sobre os nossos saberes acadêmicos é restrito. Vai daí que tais programas contemplam não apenas a formação para o exercício profissional em serviço, mas também o aprimoramento da escolarização formal de seus participantes.

Mesmo sem formação adequada para atuarem na educação, os professores indígenas do município de Japurá atendem em diversas séries do ensino fundamental. Vejamos o quadro abaixo:

<b>Séries que os professores atuam</b>				
<b>Não está em sala de aula</b>	<b>5</b>		<b>Multisseriado 7º ao 9º</b>	<b>1</b>
<b>Secretaria de Escola</b>	<b>1</b>		<b>8º ano</b>	<b>1</b>
<b>Multisseriado 2º ao 6º anos</b>	<b>1</b>		<b>EJA 6º ano</b>	<b>1</b>

<b>Creche</b>	<b>1</b>	<b>Multisseriado 1º ao 4º</b>	<b>1</b>
<b>EJA 6º e 7º</b>	<b>2</b>	<b>Educação Infantil</b>	<b>5</b>
<b>Mediado por tecnologia</b>	<b>4</b>	<b>1º ao 5º ano</b>	<b>1</b>
<b>1º e 2º anos</b>	<b>1</b>	<b>9º ano</b>	<b>1</b>
<b>6º ano</b>	<b>4</b>	<b>1º ano</b>	<b>1</b>
<b>Multiasseriado 7º e 8º</b>	<b>1</b>	<b>8º e 9º anos</b>	<b>1</b>
<b>5º ano</b>	<b>2</b>	<b>EJA 2º ao 9º anos (multisseriado)</b>	<b>1</b>

A formação de professores, ainda que seja apenas com ensino médio, é essencial para a orientação de metodologias e uso de materiais que visam construção de conhecimento. Fato evidenciado em duas atividades dentre as que foram realizadas no período de formação. A primeira é sobre a construção do Plano de Aula, atividade básica para qualquer professor. Ao solicitar para os professores cursistas construírem um Plano de Aula, com a finalidade de esclarecer possíveis dúvidas sobre o conteúdo da atividade a maioria não conseguiu formular o plano. Para que a atividade tivesse continuidade, foi exposto um modelo básico com Identificação da Escola; Objetivos; Conteúdo Didático (com base num Tema); Metodologia; Recurso didático e Avaliação. A maior dificuldade esteve em torno dos objetivos e da metodologia.

Sobre a formação de professores indígenas com ensino médio, a Resolução nº 01/2013 (Art. 7º), apresenta, dentre outros citados abaixo, o perfil do professor indígena

- VIII - construção de metodologias de ensino e aprendizagem que sintetizem e potencializem pedagogias ligadas às especificidades de cada contexto escolar indígena;
- IX - compreensão das regulações e normas que informam e envolvem a política educacional dos respectivos sistemas de ensino e de suas instituições formadoras;
- X - compromisso com o desenvolvimento e a aprendizagem do estudante da escola indígena, promovendo e incentivando a qualidade sociocultural da Educação Escolar Indígena;

O que foi evidenciado no município de Japurá em contraste com o que os documentos legais sugerem e aplicam como princípios e objetivos a serem copiados e implantados em escolas indígenas são divergentes. Tem-se necessidade de um olhar humano, consciente e profissional para esses profissionais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Programas de formação para professores que atuam na rede pública e em comunidades indígenas é de suma importância para a construção de identidade e para a consolidação dos direitos indígenas previstos em lei.

O Programa de Ação Saberes Indígenas na Escola trata da formação indígena com base nos saberes tradicionais e de como tais saberes podem ser trabalhados de maneira metodológica na sala aula e para além da sala de aula transformar os conhecimentos tradicionais em conhecimentos significativos para o fortalecimento da cultura, da língua, da identidade, dos costumes e tudo que envolve o ser indígena para o povo.

Ainda com base no que foi vivenciado no município de Japurá, muitos professores aguardam por formação com Saberes Indígenas na Escola como forma de oportunidade para apreenderem conhecimentos. Dessa forma, sentem-se mais preparados e seguros para atuarem na sala de aula.

Assim, pensar em políticas públicas e políticas linguísticas constituídas pelos documentos legais não é suficiente para o atendimento para as necessidades dos professores e das comunidades indígenas como um todo.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <[http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/lei%209.394-1996](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%209.394-1996)> Acesso em: 23/01/2019.

\_\_\_\_\_. **Resolução nº 05 de 22 de junho de 2012**. Brasília: MEC, CNE, CEB, 2012.

\_\_\_\_\_. **Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar**. Elaborado pelo comitê de Educação Escolar Indígena. – 2 Ed. Brasília: MEC/SEF/DPEF, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lei 9.394/1996 de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, MEC, 1996.

\_\_\_\_\_. **Resolução nº 1, de 7 de janeiro de 2015**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores Indígenas em cursos de Educação Superior e de Ensino Médio e dá outras providências. Brasília, MEC, CNE, CP, 2015.

\_\_\_\_\_. **Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Escolar Indígena**. Brasília, MEC, SECADI, 2013.

MAHER, Terezinha Machado. **Formação de Professores Indígenas: uma discussão introdutória**.

In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (Org) Formação de professores indígenas: repensando trajetórias. Brasília: MEC, SECADI, Brasília, 2006.

OLIVEIRA E. R.; SANTOS, J. N.; DINIZ, A. P. **O processo educacional e as escolas indígenas no Amazonas**. Manaus, PPGE/SEINPE, 2018.

## O IMAGINÁRIO OBIDENSE COMO FIGURA DE LINGUAGEM NA ATIVIDADE POÉTICO-LITERÁRIA DA AMAZÔNIA

Elian Karine Serrão da Silva (UFOPA)

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)

**RESUMO:** O imaginário popular está presente de diversas maneiras nos grupos culturais do Baixo Amazonas, revelando reais raízes e tradições. Esse imaginário, expressão do jeito amazônida de ver-se a si próprio tem no Mascarado Fobó, o formato simbólico da atividade poético-literária nessa região Amazônica. Dos estudos e pesquisa *in loco* sobre cultura, identificou-se que o Mascarado Fobó, entre realidade e imaginação é resultante de costumes seculares que mesclam aspectos tradicionais e modernos para compor a identidade cultural amazônida. O personagem, que se manifesta durante o ano, principalmente durante o carnaval, evidencia a memória de vidas e épocas passadas e, sobretudo, da história que traduz luta por sobrevivência cultural iniciada nos anos vinte do século XX até os dias atuais. O Mascarado Fobó é elemento essencial à cultura local e da Amazônia porque revive em suas manifestações momentos de ruptura à normalidade da vida na região do Baixo Amazonas, e condiciona as culturas locais, sejam brancas, indígenas ou negras, a um mesmo nível de liberdade e respeito a partir do deboche não identificado e do esforço indumentário para não ser manjado em sua ação de atos risíveis para com brincantes e foliões.

**Palavras-Chave:** Mascarado Fobó; Carnaval; Cultura; Literatura; Amazônia.

### Introdução

O imaginário popular está presente nas diversas culturas e, a depender da história, da memória, das raízes culturais, das tradições, entre outras particularidades, o imaginário viaja em trajetórias de décadas e séculos das sociedades para reviver nos dias atuais o que foi e o que permanece nos grupos culturais.

O imaginário é uma memória de caráter coletivo que possibilita aos seres humanos produzirem suas ideias e pensamentos sobre si e sobre a realidade. Ele pode ser considerado uma herança cultural formada por imagens, signos e valores que nas relações entre si criam concepções sobre a realidade. O imaginário como criação coletiva, é considerá-lo também como representação social na qual há o diálogo entre os indivíduos, a reflexão sobre a realidade e a criação de conceitos e concepções de mundo em uma dada circunstância e época.

Para Bachelard (1984), o imaginário não é uma concepção simplista como se fosse uma cópia do real, o autor o considera uma rede dinâmica, uma memória coletiva em constante mutação. E é essa dinamicidade que difere o homem dos outros animais, isto é, a capacidade de criar, de refletir,

de produzir história. Ademais, além de enquadrar o real na sua construção, o imaginário permite a expansão das possibilidades de representação da realidade, isto é, amplia o leque de representações.

Discutir sobre o imaginário popular, é discutir também sobre sua importância para indivíduo e coletividade, pois ele é reflexo da cultura dos grupos culturais, é produto de ideias, pensamentos, experiências, de costumes que tradicionalmente vivem e revivem ao longo das culturas. Neste sentido, construir o imaginário é permitir ao homem, criar, repensar, transformar, bem como desafiar a realidade.

Partindo desse aspecto, faremos uma breve abordagem sobre Óbidos e sua manifestação carnavalesca anual para finalmente apresentar o personagem Mascarado Fobó que é figura de inspiração para o imaginário amazônica por meio de textos, músicas e histórias em geral traduzidas por escritores, compositores, músicos, apreciadores de cultura, bem como pela população em geral.

## 1. Carnapauxis na Amazônia e e figura do Mascarado Fobó

Em Óbidos ocorre um evento festivo conhecido como *Carnapauxis: a Festa do Mascarado Fobó*. É um festejo tradicional e legitimado como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará que tem perpassado gerações, mantendo vivas suas raízes até os dias atuais.

O conhecimento que atualmente temos sobre o personagem *Mascarado* é, portanto, advindo do saber popular e coletivo, principalmente de pessoas que acompanharam de perto e ativamente a trajetória cultural do mascarado. Daí a importância do imaginário popular na composição da cultura obidense.

Segundo esse conhecimento, o Mascarado Fobó tem raízes nos territórios português e italiano. Embora ainda não seja possível precisar uma data fixa de início da festividade, o personagem foi moldado ao longo do século XX e início do século XXI a partir de múltiplas influências locais que formam o universo cultural obidense. No decorrer do tempo foi sendo adaptado a diversos contextos sociais, econômicos e culturais do município, chegando aos dias atuais com o trajeiro cultural que é apresentado.

Seu valor simbólico e imaterial enquanto patrimônio é um dos emblemas que fortalece a identidade local e, ao mesmo tempo, dialoga com culturas outras que contribuíram com essa identidade, seja por meio do jogo harmonioso, seja por meio do jogo conflituoso entre os diversos.

O ajuntamento de símbolos, concepções e sentimentos, tais como risos, alegria, gargalhadas, deboche, brincadeiras, anonimato, revanche, seriedade, personificam e dão vida ao personagem

obidense, portanto, conferem a ele identidade e originalidade, e lhe dão o nome de Mascarado Fobó, dotando-o de indumentária cheia de simbolismos. O Mascarado Fobó é um personagem que externaliza o sério e desgastante jogo de relações entre ricos e pobres no cotidiano normal amazônida, no formato debochado do mascarado que, sabedor da impossibilidade dos brincantes conhecerem ou reconhecerem sua identidade de folião mascarado, manifesta sua zombaria em formato bastante peculiar que é com o uso da maisena, dado que o referido polvilho é de baixo custo e, embora sendo simulacro que substitui produtos mais caros como o talco, ou proibidos como o *lança-perfume*, não causa danos à saúde dos brincantes, desde que certos cuidados sejam tomados pelo folião mascarado, como evitar lançar o produto nos olhos dos brincantes.

Em depoimento de Canto (2017), participante ativo dos festejos carnavalescos de Óbidos como folião, brincante e um dos organizadores do Bloco Carnavalesco de Óbidos Xupaosso, o Mascarado Fobó tem o papel de representar os pobres, os menos favorecidos, a classe que possui menos poder aquisitivo e que no carnaval pode ousar com os ricos, numa forma de acerto de contas. Disso resulta a instabilidade, a mutabilidade e as contingências das regras, suprimindo a hierarquia e a seriedade que exigem as festas oficiais (BAKHTIN, 1987). A presença do Mascarado Fobó no Carnapauxis, tomando o que propõe Bakhtin, consagra as extravagâncias da instabilidade, provocando o aparente equilíbrio das estruturas oficiais de organização social. Na verdade, é a manifestação do Fobó que provoca a simetria entre os indivíduos cujo contato era de fato livre e familiar entre indivíduos, mas que o cotidiano os separou com barreiras sociais, econômicas e até mesmo religiosas. É plausível, pois, pensar o Carnapauxis e a manifestação do Mascarado Fobó, numa perspectiva bakhtiniana, evidenciando que este carnaval é uma festa *lócus* de extravasamento do riso popular, marcando a interrupção, mesmo que provisória, do sistema oficial, com suas leis, regras, interdições e hierarquias.

O reconhecimento do ato criativo ou inventivo do Mascarado Fobó como realização do coletivo é fundamental e deve ser considerado como argumento afirmativo de que deve permanecer assim, pois o Fobó pertence ao povo amazônida, criador de cultura popular na sua essência, e não cabe ser apropriada pela cultura erudita. Sobre a festa carnavalesca e a relação com o povo, são memoráveis as palavras de Goethe em sua visita à Itália em 1788. Para ele, o Carnaval romano não é uma festa dada ao povo, “*mas que o próprio povo dá a si mesmo*” (GOETHE, 2017, p. 524). Mais adiante, no mesmo texto, ele complementa, “*na festa, ao contrário, é dado um sinal de que todos podem se comportar do modo mais louco e tolo que quiserem, e que, com exceção de socos e golpes de faca, tudo o mais é permitido*” (p. 525).



Neste sentido, há por um instante no tempo do festejo suspensão das relações hierárquicas entre ricos e pobres; negros, brancos e índios; homens, mulheres e pessoas de outras opções sexuais; adultos, jovens e crianças; visitantes, turistas e moradores. Todo mundo se aproxima; cada um traduz o ato do outro como uma brincadeira; fazendo com que *“a liberdade e a independência mútuas se mantenham em equilíbrio em causa do bom humor universal”* (BAKHTIN, 1987, p. 215). Neste sentido, o Carnapauxis e o Mascarado Fobó, sendo uma festa popular, devolve ao povo sua condição de coletividade, historicidade, liberdade, simetria social e, principalmente, sacraliza o sentido sério da brincadeira. É neste aspecto que se funda a identidade cultural do festejo obidense.

Brasiliense (2017) considera em seu depoimento que o mascarado é uma alegoria que brinca a partir do anonimato porque o encanto deste brincar é promover o mistério a partir de toda a indumentária do personagem, é brincar sem ser identificado, reconhecido ou *manjado*. Travestir-se de mascarado é dar vida a um personagem, criando e recriando a realidade a partir da externalização de expressões da pessoa que assume o papel de mascarado.

Portanto, no Carnapauxis o Mascarado Fobó subverte a ordem e reorganiza as bases rígidas da sociedade obidense, provocando quebra de hierarquias redomizadas e relativização da vida cotidiana. Isso, em outros termos, é reconhecer que o Mascarado Fobó é um elemento transformador de indivíduos e de grupos sociais, porque ele próprio é um elemento de cultura, e também um agente do processo histórico de gerar cidadania e qualidade de vida para foliões e brincantes.

Nota-se, conforme os depoimentos, que a Festa do Mascarado Fobó é uma manifestação popular em que as diferenças sociais são suspensas no espaço do cortejo festivo ao ponto de alcançar o nivelamento entre as classes sociais, e o uso da indumentária resulta dessa tentativa de nivelamento social, ou suspensão das hierarquias, pois o Mascarado Fobó não é um ser preso às hierarquias sociais, mas propriedade do coletivo.

A indumentária do Mascarado Fobó tem toda uma característica que funciona como simbiose entre várias culturas no Baixo Amazonas. A indumentária contém aspectos das diversas culturas, mas não se reduz a nenhuma, exceto que seja o simbólico da autenticidade, da identidade e da singularidade cultural dessa região. A indumentária o distingue dos foliões e brincantes comuns, mas não o identifica na sua personalidade dado que a máscara elimina essa possibilidade da individualização da festa.

O Mascarado Fobó é um personagem que independe de época para se manifestar, não sendo uma obrigação sua aparição somente em épocas de carnaval, isto é, tornou-se praticamente um cidadão comum pelo valor que adquiriu e que lhe é atribuído pelos obidenses. Neste sentido, não é

mais um personagem que surge apenas no carnaval, e sim em qualquer ocasião em que possa intervir, e gerar o confronto com uma festa burocrática e objetiva que é o carnaval de Óbidos, com suas procissões de foliões e brincantes e suas fantasias extravagantes, como devem ser as fantasias carnavalescas, cantando e dançando com ritmos próprios do carnaval de marchas. Nesse espaço coletivo popular, o Mascarado Fobó se manifesta para rir e debochar dos não mascarados, para provocar a desburocratização da vida, articulando provocativamente as práticas festivas do carnaval, as manifestações artísticas do mascarado e a ação política com a crítica à desigualdade social. Essa ação muda a lógica do cenário carnavalesco obidense, que se desburocratiza a partir das manifestações do Fobó, que se resumem em uma razão, a do deboche, e a prática de jogar amido de milho (maisena) nas pessoas.

Ademais, uma das formas de manifestação das identidades sociais é por meio do discurso. Sarup (1996, p. 48) afirma que “*embora a identidade possa ser construída de diversas formas, ela é sempre construída no simbólico, ou seja, na linguagem*”. Sendo assim, é pertinente o uso das falas e depoimentos dos participantes da pesquisa no sentido de fundamentar o personagem Mascarado Fobó, bem como apresentar a identidade social produzida. Hall (1990) compartilha sua ideia em sentido similar ao de Sarup, ou seja, considera que o discurso é construído por seus participantes, bem como as identidades sociais. Isto é, por meio do discurso ou da linguagem as pessoas constroem suas identidades e se posicionam no mundo.

No artigo intitulado *Herança, Sacralidade e Poder: sobre as diferentes categorias do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil*, Canani (2005) coloca em questão o sentido de propriedade, que pode ser entendido como uma criação social individual ou coletiva, considerada relevante se ela receber atribuição de valor pelo indivíduo ou grupo social.

Nesse aspecto, o Mascarado Fobó pode ser considerado propriedade do povo em um sentido coletivo, o qual recebeu uma atribuição de valor por conta de sua história, tradição, peculiaridades mantidas ano após ano e de geração a geração. Esta atribuição de valor confere significado ao mascarado promovendo reconhecimento de sua sacralidade como patrimônio e de sua dimensão simbólica no processo cultural de Óbidos.

Apresentar este estudo sobre o Mascarado Fobó, símbolo cultural de uma manifestação festiva da Amazônia e conseqüentemente do imaginário popular, é despertar variados significados, dentre os quais estão: a identidade, a história, a diversidade, a criação, a transgressão, o diálogo, a crítica, o conflito, a diferença, o entendimento, a literatura e finalmente, a cultura.

## 2. O Mascarado Fobó como figura de inspiração para a atividade poético-literária da Amazônia

Personagem que carrega consigo uma série de adjetivos caracterizadores, o Mascarado Fobó é parte integrante das memórias culturais do povo obidense, bem como agrega características do imaginário desse povo. Embora não exista uma data precisa sobre seu surgimento, sua existência perdura até o presente momento, compondo a história e a riqueza cultural do município de Óbidos. Há, neste sentido, um forte apego afetivo ao mascarado, dado que há um sentimento de pertencimento do símbolo ao município, que surgiu como elemento cultural coletivamente criado.

Primeiramente, não resta dúvida de que o Mascarado Fobó é uma manifestação de cultura autenticamente amazônida, ainda que tenha suas origens enraizadas nas festas do entrudo português e nos festejos italianos de máscara que ocorriam no início do século XX, na cidade de Óbidos. No que se refere às suas características, o personagem, a priori, é uma figura que denota alegria, diversão, risos, brincadeiras, gargalhadas, mas que em seu cerne há algo que se deseja ser liberado. O seu interno ou a sua *persona* se revela como ato racional que evoca crítica, reclamação, reivindicação, protesto e contestação diante das fragilidades sociais, políticas e econômicas que muito prejudicam os cidadãos de bem da sociedade amazônida. Diante disso, foi no espaço de carnaval que o Mascarado Fobó encontrou o lugar ideal para aliar alegria, diversão e arte à crítica, impugnação, contestação debochada e zombaria irreverente, envolvendo os foliões com sua presença e o lançamento de amido de milho sobre os brincantes.

Com a identidade individual preservada, o espírito se manifesta pela máscara e dá existência a uma nova forma de vida na fantasia de cada um. No ato manifestado no cortejo, a identidade individual é absorvida pela identidade coletiva, que é transformada em um rosto único que representaria todos unidos por um mesmo desejo de manifestação – eis o perigo do fato da máscara ser única, impossibilitando o reconhecimento do usuário. Essa impossibilidade de identificação do mascarado é terreno fértil para a transgressão social. Então, o Mascarado se apropria de sua arma, o *amido de milho*, e sai em batalha pelas ruas de Óbidos jogando o pó nas pessoas, mas sempre privando sua identidade, o que potencializa sua crítica, pois a não identificação causa no brincante indagação e curiosidade sobre quem é o mascarado; causa também incômodo e gera situações embaraçosas quando o brincante vitimado pelo Fobó é membro de classes econômicas mais elevadas ou exercentes de cargos públicos.

Por isso, o ritual do Mascarado Fobó é embrenhado de sentimentos, pensamentos e concepções que alternam entre a seriedade e a ludicidade. Nossa percepção pode ser mais bem

justificada pela via da estética, pois no sensível esse símbolo pode apresentar inúmeros significados, cuja expressão transita entre o ato sério e o lúdico.

O imaginário do Mascarado Fobó é visto como um ato descritivo daquilo que é, sem a mínima necessidade de ir além de si mesmo. Pelo ato descritivo do Fobó a aparência e o profundo se relacionam fazendo transgressões sobre si na dinâmica entre mascarado, foliões e brincantes, suspendendo e superando as diferenças por meio da partilha da experiência da arte do Carnaval.

A presença incondicional do Mascarado Fobó nos festejos do Carnapauxis é em nossa concepção uma manifestação mítica, um resgate daquilo que somos a partir de nossas origens arquetípicas, visto que o ato debocheiro do Fobó é um reconhecimento de que sempre rimos para caçar de nós e ao mesmo tempo reforçar nossos vínculos sociais, seja para incluir, seja para excluir as pessoas, desmoralizando os valores que geram o modelo social de classes.

O mascarado está interessado em instigar suas vítimas a deixar se envolver pela experiência da arte na condição de personagem de maneira que o mundo da realidade esteja plenamente envolvido com o mundo do Carnapauxis. A maneira estética com a qual desenhou sua manifestação já nos serve de inspiração para identificar novas formas de arte que possam explorar com mais propriedade a dinâmica da condição de vida humana a partir do misterioso cenário amazônico.

### **Considerações finais**

Apresentar o Mascarado Fobó em sua essência foi uma maneira de demonstrar quanta riqueza ele carrega consigo como símbolo da cultura popular e agregador do imaginário popular obidense. No estudo do mascarado levou-se em consideração a linguagem e as expressões orais e escritas da sociedade traduzidas pelo conhecimento popular oriundo da coletividade.

Na elaboração deste trabalho foi possível perceber que a cada lugar e cada época os grupos culturais se organizam para manifestar a identidade que o sustenta e no caso do município de Óbidos a riqueza do imaginário que o compõe. Percebeu-se também a diversidade de formas pelas quais o imaginário popular pode ser manifestado. São elas: poesia, prosa, linguagem cênica, musical, de artefatos manufaturados, bem como por manifestações festivas de grande aparato que é o caso do Mascarado e do Carnapauxis, o que resulta em materialidade para a composição de textos literários que podem ser musicalizados, a depender do período de sua elaboração.

Neste sentido, a Amazônia também intenta apresentar ao mundo uma forma singular de aproximação da realidade que sirva de representação local para o mundo. As formas estão ainda em

formato experimentalista, frutos de variados modos linguísticos e vivências coletivas e individuais, e que ajude o amazônida e o não-amazônida a constituir suas próprias percepções de verdade, organizar suas memórias, conhecer-se e reconhecer-se na sua condição humana.

Toda a riqueza que compõe o histórico de existência do Mascarado Fobó revela o intenso encontro de culturas, as relações de memórias e os impasses de identidade que resultaram no jeito obidense de ser e ver o mundo.

Pelo viés do Carnapauxis e seu Mascarado Fobó, desenvolve-se um emaranhado de apresentações e representações que acabam por compor um enredo provocativo de *fascínio* nos foliões e brincantes porque mistura o ato racional e sério ao ato criativo e lúdico, causando uma suspensão da normalidade para dar vazão ao extravasamento do peso da vida na região do Baixo Amazonas.

Por isso, o Mascarado Fobó é uma manifestação popular que merece destaque no espaço do Carnaval Pauxiara e precisa ser ainda objeto de mais investigações por reunir múltiplas facetas de manifestação em um espaço que possibilita a democracia do conhecimento, o incentivo e a proteção cultural e o intercâmbio entre as pessoas de um mesmo grupo social, entre diferentes grupos sociais e distintas épocas.

## Referências

BACHELARD, G. *A Filosofia do Não: Filosofia do Novo Espírito Científico*. Lisboa: Presença, 1984.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateshi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BRASILIENSE, R. *Ronaldo Brasiliense: depoimento* [fev. 2017]. Entrevistadora: Elian Karine Serrão da Silva. Óbidos, 2017. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

CANANI, A. S. K. B. *Herança, Sacralidade e Poder: sobre as diferentes categorias do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 163-175, jan/jun 2005.

CANTO, J. R. *José Raimundo Canto: depoimento* [fev. 2017]. Entrevistadora: Elian Karine Serrão da Silva. Óbidos, 2017. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

GOETHE, J. W. V. *Viagem à Itália*. Trad. de Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas. São Paulo: UNESP, 2017.

HALL, S. *Cultural identity and Diaspora*. In Rutheford, J. (org.). *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

SARUP, M. *Identity, culture and the postmodern world*. Georgia (USA): The University of Georgia Press, 1996.

## A COR DA DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DO ETHOS NO POEMA “SOU NEGRO” DE CUTI

Eliana Almeida Marques<sup>1</sup>

Nilmara Milena da Silva Gomes<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho - fruto final de artigo apresentado e aprovado ao Curso de Pós-Graduação Lato Sensu, especialização em Língua Portuguesa e Literatura - pretende depreender o éthos do enunciador negro da poesia, “Sou Negro” do autor Cuti, a partir da concepção (Maingueneau, 1997) sobre a construção da imagem de si no discurso. Na tentativa de compreender as representações discursivas que podem se manifestar nas práticas do eu-lírico na enunciação que levam a uma configuração da imagem do negro no discurso da literatura negra. Para isso, os alicerces teóricos foram Maingueneau (1997), que vereda pela noção do ethos no âmbito da Análise do Discurso, Bernd (1988) e Proença Filho (2004), incumbido pela Literatura Negra. E para análise do estudo foi utilizado a poesia “Sou negro”, autoria de Cuti. Verificou-se que é possível compreender pelo eu-lírico a presença de um éthos que se assume negro na poesia examinada.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ethos*; Enunciação; Sujeito Negro.

**RESUMEN:** En este trabajo - el resultado de la Sensu Curso de Posgrado Lato, la especialización en Lengua y Literatura - pretende inferir el espíritu de la poesía enunciador negro, "Soy Negro", el autor Cuti, desde el diseño (Maingueneau, 1997) sobre el la construcción de la imagen de sí en el discurso. En la tentación de comprender las representaciones discursivas que pueden manifestarse en las prácticas del yo-lírico en la enunciación que llevan a una configuración de la imagen del negro en el discurso de la literatura negra. Para ello, los cimientos teóricos fueron Maingueneau (1997), que vereda por la noción del ethos en el ámbito del Análisis del Discurso, Bernd (1988) y Proença Filho (2004), encargado por la Literatura Negra. Y para el análisis del estudio se utilizó la poesía "Soy negro", autoría de Cuti. Se verificó que es posible comprender por el yo-lirico la presencia de un éthos que se asume negro en la poesía examinada.

**PALABRAS CLAVES:** Ethos; Enunciación; Sujeto Negro.

### INTRODUÇÃO

Somos envolvidos em diversos tipos de discursos e ideologias que acompanham cada época em nossa sociedade. Relações significativas entre o homem e o discurso político imposto, na qual produzem sentidos e identificações. E, não foi diferente com a história do negro em nossa sociedade.

---

<sup>1</sup> Pós-graduanda em Língua Portuguesa e Literatura da Universidade Estadual de Roraima.

<sup>2</sup> Professor(a) orientador(a) do Curso de Letras da Universidade Estadual de Roraima.

A população negra sofreu marginalização, a qual está até hoje inserida nos discursos proferidos pela sociedade branca. No entanto, esse grupo étnico procura desvencilhar-se dos paradigmas construídos historicamente, tanto social quanto literário.

Nesse direcionamento, vislumbramos compreender as camadas da discursividade, e as ideologias construídas no texto, através da imagem produzida no ato comunicativo do discurso. Assim, na perspectiva de preenchimento dessas lacunas deixadas no texto, pretende-se, depreender o *ethos* do enunciador negro da poesia “Sou negro” do autor Cuti, com a finalidade de compreender como configura o estilo próprio dado na enunciação para construção do enunciador do sujeito negro.

Para esse intento, o método utilizado para a pesquisa foi o bibliográfico, utilizada no sentido de se compreender a imagem do *ethos* do enunciador do sujeito negro na poesia de Cuti (2011). Desse modo, pretendemos, também, compreender como os estereótipos são combatidos pelas formações discursivas poéticas, a respeito desse sujeito negro. Assim, torna-se pertinente a conexão entre a noção de *ethos* cunhado por Maingueneau (1997) que permeia o processo do ato de dizer, na qual possibilita a compreensão do processo semântico que tematiza as questões dos afrodescendentes no poema “Sou negro”. Por essas razões, o presente trabalho se estrutura no âmbito da Análise do Discurso, para constatar o estilo do enunciador e descobrir a imagem desse sujeito expressa no texto.

## **A PALAVRA *ETHOS* NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO**

O *Ethos* foi originalmente compreendido pela Retórica como característica da maneira de dizer implícita dos oradores, ou seja, a forma como se expressam para encantar o ouvinte construindo uma representação de imagem favorável de si. Isso não quer dizer que os oradores falam sobre si mesmos, mas revelam algo na forma de se expressarem. Assim, o êxito destes *ethe* surgiu pela maneira que eles atravessam pela enunciação, sem determinar sua função (MAINGUENEAU 1997).

A palavra *Ethos* tem o seu conceito estudado por Maingueneau desde a década de 1980. Dedicou-se ao aperfeiçoamento do conceito de *Ethos*, de modo que as premissas que o norteavam passassem a ser estudadas a partir da esfera da Análise do Discurso.

Diante disso, Maingueneau (2008) retoma a fórmula de Gilbert, mencionada por Aristóteles que trata de um triângulo da retórica que refere aos argumentos, os quais se dividem em três fundamentos: o primeiro nomeado por *logos* que se refere aos argumentos objetivos e racionais; o segundo chamado por *pathos*, referentes as paixões e convencimento do enunciatário; e o terceiro denominado por *ethos*, que se vincula as condutas éticas e morais produzidos pelo enunciador em seu



discurso. Na teoria do *ethos*, alude sobre “[...] o caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão” (AMOSSY, 2005, p. 10). A partir dessa descrição, compreendemos as razões que levaram Maingueneau ao estudo do *Ethos* pelo viés da Análise do Discurso por (apud AMOSSY 2008, p. 70)

seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como uma ‘voz’ e, além disso, como ‘corpo enunciante’, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente.

Assim, Maingueneau (2005b) declara que todo texto escrito ou oral contém uma vocalidade subjetiva que o enunciador produz no enunciado, através de um tom de vestígios oferecido por quem fala, determinando um corpo do enunciador. Assim, “O que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis (MAINGUENEAU, 1997, p. 46). Esses vestígios, ao serem aferidas na dimensão semântica do discurso, mostram o estilo de uma pessoa personificada, formando a imagem do enunciador. Nesse sentido, essas marcas no texto permitem ao leitor subtrair o *ethos* mostrado, por meio das especificidades de apontamentos do próprio corpo no discurso.

Dessa maneira, por intermédio da leitura, o leitor formula a imagem do fiador pelos sinais apresentados no texto, já que “a leitura faz emergir uma origem enunciativa, em uma instância subjetiva e encarnada que exerce o papel de fiador” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 72). Esse fiador se reveste de um caráter e uma corporalidade, isso não que dizer que se trata do autor em si propriamente dito, mas do corpo do enunciador que é manifestado em “um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apoia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar.” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 72).

Diante disso, a compreensão do discurso designa a maneira que o leitor se apropria do *ethos* no processo de incorporação. Esse incorporar se liga à enunciação e não ao conhecimento exterior vivenciado pelo enunciador. Pois, quando os elementos do *ethos* integram a discursividade, o discurso fica indissociável da maneira que “toma corpo”. Diante do exposto, Maingueneau (2005a) fala sobre a noção de incorporação que designa a formação discursiva e o *ethos* que se manifesta no procedimento enunciativo e que atua em três registros intimamente articulados. Maingueneau (2005a, p. 99) explica esse processo:

· a enunciação leva o co-enunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe dá corpo;

- o co-enunciador incorpora, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso.

Nesse sentido, a incorporação permeia diretamente sobre a eficácia do discurso, na questão de atribuição de um posicionamento sobre o que foi explícito. Assim, essa eficácia do *ethos* surge na enunciação sem ser dito no enunciado, mas na “[...] aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos [...]” (DUCROT apud MAINGUENEAU, 2005, p. 71), visto que o *ethos* não é dito, mas sim mostrado.

Desvendados alguns aspectos sobre *ethos*, iremos discorrer, de maneira mais específica sobre como o eu-lírico da poesia “Sou negro” de Cuti (2011) denominada de literatura negra, cria o estilo próprio do enunciador do sujeito negro, pois o discurso à luz de Maingueneau (2005) qualifica pela sua natureza particular como um discurso constituinte, ou seja, ao se tornar particular os elementos que formam o discurso de um sujeito, mostra-se um estilo próprio de representação no enunciado.

## CONCEPÇÕES E SENTIDOS SOBRE A PRESENÇA DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

Desde o século XVI, Freyre (2011) afirma que o negro participou na formação da população do Brasil de maneira ativa, embora na posição de escravos, mas foram co-colonizadores, igualmente aos europeus. Desse modo, não tem como não destacar a importância dessa herança cultural étnica na formação da sociedade brasileira, pois foram fundadores de uma nova cultura.

Posto isto, observa-se que na história da literatura brasileira canônica a figura do negro nas narrativas, não passa de um tratamento marginalizador. Essa noção de raça, Hall (2015) assevera que é formada pelo construto sociodiscursivo, ou seja, a visão do negro foi formada pelo outro. Historicamente, a sociedade produziu um sentido depreciativo desse sujeito. Todavia, evidenciaram-se, dois posicionamentos no percurso literário: no primeiro, o negro está na condição de objeto do discurso, ou seja, a literatura fala sobre o negro, com o olhar distanciado da realidade. Bosi (2002), argumenta que ser objeto na literatura é ser tema, personagem, ou compreender o enunciador desse sujeito como processo simbólico.

Assim, o afrodescendente nas narrativas literárias eram personagens, temas de assunto pertencentes da formação histórica cultural do Brasil. Na qual encadeou, “procedimentos que, com

poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante” (PROENÇA FILHO, 2004, p.161).

Como já foi dito, o negro sempre participou do Sistema Literário brasileiro, porém na maioria das vezes sua voz foi silenciada, já que a descrição proferida era fundamentada na visão do colonizador, ou seja, o outro era o porta-voz. Dessa maneira, divulgou-se uma imagem racista, depreciativa, xenófoba e com aversão religiosa. Destarte, a classe branca que dominava os bens culturais, o negro ficou em um posicionamento a margem da sociedade. Dessa maneira, predominam os estereótipos:

O personagem negro ou mestiço de negros caracterizado como tal ganha presença ora como elemento perturbador do equilíbrio familiar ou social, ora como negro heroico, ora como negro humanizado, amante, força de trabalho produtivo, vítima sofrida de sua ascendência, elemento tranquilamente integrador da gente brasileira, em termos de manifestações. (PROENÇA FILHO, 2004, p.174)

No exemplo acima, configura-se uma imagem estereotipada do negro, vítima quando era escravo, tratado como objeto ideológico, na pretensão de exaltar a liberdade e defesa do absolutismo. Esses acontecimentos vivenciados por eles eram retratados sob a perspectiva do colonizador. Todas as situações postas, mostraram uma literatura sobre o negro

Por sua voz, no segundo posicionamento esse negro se torna sujeito do seu discurso e assume a voz do discurso, numa visão compromissada com a imagem, empenhado em legitimar a sua identidade dentre outros anseios sociais, numa perspectiva engajada. Pois, para Denis (2002, p. 25), a literatura engajada não é a que abdica da atividade sobre o trabalho da forma, “sem a qual ele [o autor] faria literatura de propaganda; é antes uma questão de [...] modificar-lhe o sentido, deixando de fazer disso um fim em si para tentar fazê-la servir [às causas sociais]”. Também nesse sentido,

os escritores consideram-se engajados e definem este engajamento: a) pelo “compromisso em expressar a verdadeira realidade de seu povo”; b) pela contribuição que a literatura trará “ao progresso dos povos negros”; c) pelo comprometimento e, conseqüente, de uma cultura “positiva e fecunda”; (BERND, 1988, p. 28).

Baseado nestes postulados, o autor Cuti (2005) na perspectiva engajada tenta combater as controvérsias políticas impostas, agindo conscientemente, ao se reconhecer com parte do mundo em que está inserido. Esse reconhecimento, entende-se como identidade que pode ser considerada uma qualificação do sujeito no discurso (JACQUES, 1998). Também pode ser envolvido em uma manifestação de consciência, na qual leva a uma intencionalidade de anseios de mudança da ideologia

imposta. É nesse sentido, de tentativa de desvincular os estereótipos sociais que Cuti (2005) expressa em seus escritos.

## **A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DO ENUNCIADOR DO SUJEITO NEGRO NA POESIA “SOU NEGRO” DE CUTI**

Todo problema para ser pesquisado, requer estudos, consultas de bibliografias que abordem o tema, ou seja, pesquisas em livros, artigos, documentos, entre outros. Nessa perspectiva, o método de pesquisa bibliográfica “busca conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado existente sobre um determinado, tema ou problema.” (CERVO,1983, p.55). Isso quer dizer que o pesquisador utiliza dados devidamente registrados para basear o estudo (SEVERINO, 2007, p.122).

Assim, o corpus desse estudo é construído pela análise de alguns versos que propõe deprender o *ethos* do enunciador negro do poema de Cuti (2011) “Sou negro”, publicado em Antologia de poesia afro-brasileira. Na qual pretente compreender o estilo próprio dado na enunciação que contrói um enunciador do sujeito negro. Nesse contexto, o estilo será estudado pelo conceito de Maingueneau sobre o *ethos*, na tentativa de buscar elementos que possibilitam a identificação do *ethos* do eu-lírico como sujeito negro nos versos do poema, por intermédio da linguagem poética.

Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, nasceu em Ourinhos, no interior de São Paulo, em 31 de outubro de 1951. Formou-se em Letras com habilitação em Português/Francês na Universidade de São Paulo, em 1980. É mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp (1999/2005). Ele é um dos militantes mais engajados da literatura afro-brasileira. Criador, fundador e membro do Quilombohoje-Literatura, de 1983 a 1994, manteve uma série Cadernos Negros, de 1978 a 1993.

Cuti, guiado pela palavra resistência, criou uma produção diferenciada, com um estilo específico, inspirado nos elementos culturais de sua origem, com objetivo de resgatar a sua dignidade e a do seu povo. Feitas essas observações, esse estudo baseia-se na Análise do Discurso cunhada por Maingueneau (1997) sob a ótica da constituição do *ethos* como marca de estilo do enunciador do sujeito negro. Na tentativa de encontrar como o eu-lírico desse enunciador constrói caminhos para persuasão na produção de sentidos no texto, pautado em sua origem étnica, principalmente, no modo de dizer desse sujeito, optamos por analisar apenas alguns versos devido a extensão do artigo.

Isto posto, chamamos a atenção para a afirmativa de que é no texto que podemos depreender, reconstruir e averiguar cada especificidade produzida no discurso, através da maneira de dizer do sujeito na enunciação, é no discurso produzido que demonstra sua formação de mundo. Esses elementos significativos instituem uma identidade, individualizam uma imagem, desenhando um esboço do enunciador deixado pelo próprio texto. À luz de tais conceitos, busca-se encontrar nos versos do poema as marcas do *éthos* que identificam o enunciador do sujeito negro.

O *éthos* e o estilo são delineados nos elementos discursivos textuais deduzidos por meio de indicações deixadas pela enunciação anunciada, na qual propõe um referencial de mecanismo para construção de sentidos, define o modo de dizer, ou seja, determina o estilo próprio de Cuti, exposto na poesia que possibilita ao enunciatário uma imagem do enunciador, denominada *éthos*. À luz de tais conceitos, busca-se encontrar na poesia as marcas do *ethos* que identificam o enunciador do sujeito negro. Baseado nos conceitos expostos anteriormente, far-se-á a análise da poesia transcrita a seguir:

Sou negro  
 Sou negro  
 Negro sou sem mas ou reticências  
 Negro e pronto!  
 Negro pronto contra o preconceito branco  
 O relacionamento manc  
 Negro no ódio com que retranco  
 Negro no meu riso branco  
 Negro no meu pranto  
 Negro e pronto!  
 Beiço  
 Pixaim  
 Abas largas meu nariz  
 Tudo isso sim  
 - Negro e pronto! -  
 Bataca em mim  
 Meu rosto  
 Belo novo contra o velho belo imposto  
 E não me prego em ser preto  
 Negro pronto  
 Contra tudo o que costuma me pintar de sujo  
 Ou que tenta me pintar de branco  
 Sim  
 Negro dentro e fora  
 Ritmo – sangue sem regra feita  
 Grito – negro – força  
 Contra grades contra forças  
 Negro pronto  
 Negro e pronto  
 (CUTI, 2011, p. 145)

A abertura do poema se manifesta da seguinte forma “Sou negro”, a imagem construída possibilita sentido ao eu-lírico, tanto que ele se inclui no discurso poético, ao usar a expressão “sou” em primeira pessoa, também marca um eu oculto no verso. Dessa maneira, o enunciador intitula-se pertencente ao enunciado e que o *ethos* da poesia corresponde ao sujeito do eu-lírico, ou seja, o *ethos* é a representação de uma identidade. Com isso, pode-se dizer que o enunciador se declara negro no discurso poético.

Então, o eu-lírico ao se identificar determina uma imagem que reflete um sentido de individualidade, assim, “a identidade passa a ser qualificada como pessoal (atributos específicos do indivíduo) e/ou identidade social (atributos que assinalam a pertença a grupos ou categorias)” (JACQUES, 1998, p.161). Nesse sentido, vale ressaltar que a palavra “negro”, está escrita em letra minúscula como se ela representasse a memória da coletividade afro-brasileira.

Na sequência, ao repetir no primeiro verso o título do poema, reafirma o pertencimento a esse grupo. Equivale a uma compreensão de si como integrante de uma determinada comunidade, promove um sentimento que particulariza e faz referência aos conceitos de identidade, na qual gera “o sentimento pessoal e a consciência da posse de um eu[...]” (BRANDÃO, 1990 p.37). Ainda, alimenta a noção de pertencimento a uma realidade que o eu-lírico toma como referência, perante os outros.

Nesse sentido, Hall (2006), fala que a questão de pertencimento, surge das nossas identidades culturais. Assim, do ponto de vista semântico, a palavra negro possui uma imagem significativa para o eu-lírico, e ao dizê-la, legitima a cor da sua pele. Nesse sentido, Zilá Bernd (2011), afirma que na produção literária, a palavra negro/negra pode levar a identificação da cor da pele do autor. Essa autora também indaga que os termos afro-brasileira e negra são tidos como sinônimos, no entanto literatura afro-brasileira seria mais adequada, pois remeteria à origem étnica dos escritores e à comunhão de valores associados à cultura africana, “deixando de significar/remeter à existência de uma essência negra” (BERND, 2011, p. 20).

Contudo, partindo do princípio de que nomear significa muito mais do que atribuir um nome, percebe no poema que ao se denominar como negro e não afrodescendente, isto quer dizer que o eu-lírico produz sentido de autoafirmação quando faz referência a cor de pele negra, pois atribui sentidos especiais ao grupo pertencente dessa cor, além de recortar da memória toda hostilização posta pela sociedade de dizeres acerca da pejorização da palavra negro e do ser negro, numa tentativa de construir uma nova imagem de si no discurso, numa tentativa de excluir a hierarquia de raças. Com isso, a opção pelo termo negro e não por afrodescendente, dá-se como funcionamento da língua no

título do poema, determinando os espaços de enunciação, que são constituídos ao longo do poema por uma incessante autoafirmação da identidade negra. Assim, os discursos sobre as ações de exaltação da raça são afirmativas que mobilizam dizeres sustentados pelo eu-lírico que ocupa determinadas posições sociais. Logo, compreendemos que ao optar por negro corrobora com suas posições acerca das questões raciais que perpassada pela ideologia do lugar social ocupado pelo eu-lírico.

Na segunda linha do poema é descrito “Negro sou sem mas ou reticências”, observa-se que a palavra “Negro” está com letra maiúscula, o sujeito lirista personifica essa palavra, mais uma vez, o eu-enunciador se assume negro, constrói uma imagem de si, um *ethos*, quando se manifesta portavoza do enunciado. Numa tentativa de romper com os discursos da ideologia hegemônica e, ao mesmo tempo, condói as dores marcada pela classe dominante e assume uma postura de combate, também demonstrada pelo operador adversativo “mas” no segundo verso, que procura desvincular a negatividade do discurso anterior. Outro ponto a ser apresentando nesse mesmo verso são as reticências que vai além do silêncio, numa tentativa de romper as relações do discurso do outro que prologam os dilemas da sua raça.

Outro ponto a ser citado é a intencionalidade do enunciador no discurso, pois através de dois versos, esteticamente invertidos, “Sou negro”, “Negro sou”, em que no primeiro momento, os dois elementos textuais evidenciam a ação do lirista de pertencimento ao discurso, quando profere a palavra “sou” no início do verso. Enquanto, no segundo momento, coloca em evidência o sujeito “negro”. Dessa maneira, ao destacar no verso esse elemento, produz um indício de pertencimento étnico mais do que ação proferida de “ser”. Neste ponto, a raça sobressai no interior da identificação do sujeito enunciador.

No verso que diz “Negro e pronto!”, sua existência prevalece acima de qualquer outro discurso proferido pelo branco, mesmo em situação de discriminação, é quando emerge um sujeito étnico, mostrado no verso “Negro e pronto contra o preconceito branco”. Sobre esse sentimento de sofrimento social, o qual ocasiona um sentimento de pertencimento, Discini (2008) declara que,

[...] a enunciação finca o enunciado no lugar onde veio, ou seja, na sociedade e na História, o ator da enunciação, que é o enunciador [...], terá a imagem entendida em relação a um determinado sistema de restrições semânticas, social e histórico. (Discini, 2008, p.35)

Dessa maneira, quando o eu-lírico faz referências ao fenótipo biológico quando diz “Beijo/Pixaim/Abas largas meu nariz”. Essas palavras fazem menção as características biológicas diferenciais desse grupo, ou seja, a imagem do enunciador é caracterizada como negra. Visto que

“(...) o *ethos* se mostra no ato de enunciação, mas não se diz no enunciado.” (MAIGUENEAU, 2009, p.268). Isso quer dizer que esses elementos referenciais permitem ao leitor uma associação com esse grupo étnico. Pois, “entende-se a noção de *ethos* como fundamento da noção de estilo (DISCINI, 2008, p.34). O estilo da literatura negra vem em oposição a produção literária brasileira do modelo estético do branco que predomina, ainda nos dias de hoje, pois esse nega a subjetividade negra, assim, apresentando pelo lirista no verso “Belo novo contra o velho belo imposto”.

Dessa maneira, pode-se depreender o *ethos* de resistência a essa negação da estética dominante literária. Esse posicionamento contra o “velho imposto”, supõe que é o discurso do “branco”, na qual leva a ser compreendida como estratégia discursiva do enunciador, com a intenção de incorporar seu *ethos* em defesa de si mesmo e do seu povo. Nesse sentido, os elementos discursivos como “Sou negro/Pixaim/Abas largas meu nariz”, permitem ao leitor uma associação de sentido com o grupo afrodescendente, manifestado entre um verso do enunciado e outro, expondo, assim, o estilo do eu-lírico. E ao compreender esses elementos o leitor constrói um corpo, compreendido semânticamente como encarnação do saber do sujeito sobre o mundo.

Em consonância com o pressuposto, Discini (2008) quando fala em estilo, pensa em um efeito de identidade produzido no texto, na qual caracteriza a imagem do enunciador, transmitida por marcas que individualizam a maneira de dizer. No verso “Batuca em mim”, o modo de dizer, julga-se como voz enunciativa, o qual suscita uma maneira de pensar, um ponto de vista, ou seja, o texto permite que o leitor compreenda a maneira que enunciador sente e interpreta as questões do mundo, na qual consente que o co-enunciador incorpore o *ethos* que se forma no discurso. A partir dessa descrição, o sujeito ao se identificar no discurso passa a co-enunciador, cria objetos simbólicos universais que permitem o reconhecimento da voz que surge em sua própria voz, que se predispõe a falar a verdade, nas quais ele possui ideias e as compartilha. Essa voz não diz a respeito ao som produzido pela fala, mas sim a maneira de pensar do enunciador sobre o mundo.

De certa forma, o *ethos* determina a construção de um corpo para o enunciador, e também promove um tom no espaço discursivo. Nesse aspecto, no texto escrito, esse tom promove ao leitor uma representação imaginária do corpo do enunciador, uma ação de incorporação. Esse corpo não é de uma pessoa real, mas subjetiva, denominada de figura do fiador que revela a representação corporal do enunciador na sentença. Maingueneau (2005a), declara que o fiador é uma imagem formada pelo co-enunciador, baseada nas marcas textuais. Ou seja, o *ethos* é determinado pelo fiador por meio do discurso social no qual o leitor está inserido, para validar ou não o *ethos* da obra.



Quando o eu-lírico menciona no verso “Belo novo contra o velho belo imposto”, ao assumir a voz do discurso para si, embarca numa tentativa de mudança do discurso proferida pela sociedade dominante. Trabalha para desconstruir o modelo estético do branco, ao mencioná-lo no discurso, da seguinte maneira “Contra tudo que costuma me pintar de sujo/Ou que tenta me pintar de branco”, e tenta elaborar um estilo próprio “Belo e novo (...)”. Esses sentidos pregados sobre a resistência, constituem um *ethos* identitário. Em conformidade com Bernd (2011), Cuti, expressa “uma linguagem corrosiva que se nutre, com frequência, do léxico de luta e de agressão contra uma realidade que se perpetua cem anos após a Abolição” (BERND, 2011, p. 144). Ainda, oportuniza mencionar pela densidade de presença do sujeito no texto, constatada pelos dêiticos “meu, mim, me”, o *ethos* do poema coincide com o sujeito do discurso da enunciação. Nesta orientação, a presença do eu-enunciador que se faz presente em sua totalidade no poema, por meio dos dêiticos, “meu, mim, me”, em primeira pessoa são elementos que atribuem a literatura afro-brasileira. Pois, Bernd (1988), afirma que essa identificação em primeira pessoa, remete a uma estratégia do sujeito no discurso poético, visto que se expõe em sua plenitude, ao desvelar sua negritude.

Diante disso, através da identificação dos dêiticos “meu, mim, me”, além de iniciar o poema da seguinte maneira “Sou negro/ Sou negro” e finalizar com “Negro pronto/ Negro e pronto”, essa afirmativa utilizada pelo eu-lírico para sustentar a estratégia discursiva de um *ethos* referencial, por meio de elementos que possibilitam a construção de sentido, define uma maneira de dizer, ou seja, um estilo que permite ao enunciatário a construção de uma imagem do enunciador que quer ser negro na poesia “Sou negro” de Cuti.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode ver, o *ethos* do eu-lírico na poesia negra, representa um modo de dizer, por meio de voz enunciativa de eu-enunciador-que-se-quer-negro. Essa voz encontra nas diversidades de expressões poéticas narrada pela pessoa que fala, numa tentativa de emergir discursos que foram silenciados pelo outro, um *ethos* que mostra no enunciado a maneira de sentir e de interpretar o mundo pela visão de um negro.

E, essa interpretação do eu lírico manifestada no texto, forma um caráter do enunciador deixando marcas que apresentam uma voz peculiar na maneira de dizer descrita nos versos. Com isso, os negros na literatura negra, reivindicam e protestam em seus textos contra os sistemas hegemônicos e majoritários, pois buscam vozes audíveis pautado no discurso consciente. Dessa forma, nota-se que

o *ethos* do sujeito negro no poema, ressignifica a palavra “negro” e entoia um canto de exaltação, com intuito de dá visibilidade a seu grupo étnico.

No que tange essa questão, este trabalho, permeiou a compreensão dos conceitos do *ethos* que possibilitou a constução da imagem do *ethos* do enunciador do eu lírico na poesia de Cuti, identificamos que o *ethos* do eu lírico busca construir a imagem de seu grupo étnico, tendo como referência a posição no discurso do eu-enunciador-que-se-quer-negro. A partir de um dizer que se nomeia como sujeito negro, ou seja, é possível visualizar essa figura no discurso poético do enunciador que diz em primeira pessoa nos versos do poema, isto quer dizer que é *ethos* identitário, pois pretende reafirmar a identidade negra que parte do individual para atingir o coletivo.

Dessa maneira, quando o eu lírico assume a posição de sujeito da enunciação, marca a passagem de alienação do outro na literatura negra para a sua tomada de conscientiação. Essa negação do discurso, está nos versos “Belo novo contra o velho belo imposto”. Com isso, pode dizer que *ethos* do eu lírico busca desmitificar os estereótipos sociais. E ao enunciar as expressões de atributo que confere a exaltação de sua raça quando enumera as características físicas “nariz de abas largas, beijo, pele negra, cabelo pixaim”, opõe-se as padrões estéticos, além de afirma uma estética identitária, na qual possibilita uma referência ao leitor ao grupo étnico.

Nesse viés, esse estudo também inclui as concepções dos conceitos da literatura negra. E com análise do poema do autor Cuti “Sou negro”, confirmou as vertentes teóricas, visto que o *ethos* do eu lírico nos versos promove uma resistência à formação de identidade negra no Brasil, posta pelo outro, ou seja, o sujeito branco.

Assim, no poema, notamos que a pessoa que fala no poema, declara-se “negro”, mostra sua intencionalidade ao expressá-la, ressignifica e reiteração o sentido da palavra “negro”, posiciona-se em primeira pessoa, torna porta-voz de uma comunidade, toma a posse do discurso e romper com discurso onde o negro era representado pela perspectiva do outro.

## REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso** – a construção do *ethos*. Editora Contexto: São Paulo, 2008.

BRANDÃO, R. C. **Identidade e etnia**: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERND, Zilá. **Antologia de poesia afro-brasileira**: 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura negra.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CERVO, Amado Luis; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica:** para uso dos estudantes universitários. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.

CUTI. Disponível em: <<https://www.cuti.com.br/autordadosbiograficos>> Acesso em: 02 dez. 2018.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. São Paulo: EDUSC, 2002.

DISCINI, Norma. **A propósito do ethos.** In: MOTTA, Ana Raquel; Salgado, Luciana. Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ethos e estilo.** In: MOTTA, Ana Raquel; Salgado, Luciana. Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.

FREYRE, Gilberto. “**Aspectos da Influência Africana no Brasil**”. in ARAUJO Manuel (org) Textos de negros e sobre Negros, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afrobrasil, 2011.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Z Cultural**, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano VIII, n. 2, 2015.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JACQUES, M. G. C. **Identidade.** In: M. N. Strey et al. Psicologia social contemporânea. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário.** São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação.** 4ª. ed., São Paulo: Cortez Editora, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A gênese dos discursos.** Curitiba: Criar, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso.** Campinas: Martins Fontes, 1997.

PROENÇA FILHO, Dominício. **A Trajetória do Negro na Literatura Brasileira.** In: Estudos avançados 50, dossiê O negro no Brasil. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 23. ed. rev. E atual. São Paulo: Cortez, 2007.

## SONETO XVIII: UMA ANÁLISE DE TRADUÇÃO SOB O VIÉS FUNCIONALISTA

Eliane Milena Noletto da Silva<sup>1</sup>

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Benchimol<sup>2</sup>

### Palavras Iniciais

Desde muito antes da era ultra tecnológica surgir, da revolução industrial ganhar vida, da internet se tornar indispensável, do facebook, whatsapp, instagram, twiitter e Snapchat, entre outras famosas ferramentas da atual comunicação global, se tornarem “essenciais”, a tradução já despontava com grande potencial comunicativo. As célebres escrituras bíblicas, encontradas no livro de Gênesis, ilustram que no início da criação da humanidade, todos os homens falavam uma só língua, eles então decidiram por reunirem-se e iniciaram a construção de uma torre que alcançaria o céu, chamaram a esta edificação de “Torre de Babel”. Indignado, Deus teria confundindo-lhes propositalmente as línguas para que assim não pudessem mais se comunicar e então, desistissem da construção da torre. Como está escrito no livro de Genesis: “Chamou-se lhe por isso, o nome de Babel, porque ali confundiu, o Senhor, a linguagem de toda Terra e dali o Senhor os dispersou por toda superfície dela.” (GENESIS, capítulo 11, versículo 9).

Nesse ínterim, foi fundamental que a tradução estivesse em ação, efetivando sua função mediadora, pois a tradução pode ser considerada “o canal que liga duas comunidades lingüísticas e faz com que a comunicação entre os diferentes povos seja possível.” (SILVA, DANIEL, ESQUEDA. 2007, pg. 77). Presume-se então, que com o decorrer do tempo, aquelas civilizações foram impelidas a utilizarem recursos tradutórios para interagirem. A passagem bíblica, no entanto, apesar de não ter comprovações científicas sob a perspectiva da área da linguística, apresenta uma narrativa interessante de como surgiram tantos idiomas, e de como isso gerou tamanha angústia aos homens

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará, discente da Faculdade de Letras – Curso de Língua Inglesa - 2017, Capanema. elianemilena37@gmail.com. Membro voluntário do Projeto de pesquisa – PROPEP/UFPA Revisitando saberes linguísticos sob a perspectiva do gênero e da tradução de especialidade, coordenado pela Prof. Dra. Silvia Benchimol

<sup>2</sup> 2 Profa. Dra. Silvia Helena Benchimol Barros, Coordenadora do projeto PRODOUTOR - Revisitando Saberes Linguísticos sob a Perspectiva do Gênero e da Tradução de Especialidade; Líder do grupo de pesquisa ELA - Estudos em Linguística Aplicada - Linha Tradução e Ensino de Línguas. Docente da Faculdade de Letras da Ufpa - Campus Universitário de Bragança.

que se depararam com distintas línguas, e variadas formas de comunicação. Menciona Kahmann (2012, p. 65):

[..] para podermos nos relacionar uns com os outros, tivemos que aprender outros idiomas e criar estratégias de tradução. Verificamos assim que, ao longo da história da humanidade, os tradutores foram figuras centrais no desenvolvimento das civilizações.

Diferente dos diversos mitos que cercam o papel desempenhado pelo tradutor, este protagoniza uma função muito mais relevante na era contemporânea do que apenas encontrar equivalentes lexicais entre as línguas a serem traduzidas, ele é responsável por reproduzir sentidos e tomar decisões a partir da interpretação do texto fonte, e então é seu trabalho fazer as alterações necessárias tendo como principal objetivo a compreensão do público alvo, objetivando o mesmo impacto na cultura de recepção da cultura de origem (SILVA, DANIEL, ESQUEDA. 2007). Ainda em seu artigo intitulado *O papel do tradutor e seu enfoque nos cadernos de tradução da universidade federal de santa catarina* (SILVA, DANIEL, ESQUEDA. Ibidem, pp 72 -73) afirmam que:

Os tradutores enriquecem a cultura de um país e trazem um adiantamento literário, científico e técnico para os países com línguas diferentes [...] Atualmente, o tradutor assume papel fundamental para disseminar informações para as diversas sociedades e culturas.

Como podemos constatar, a tradução sempre contribuiu, e continua a contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento das sociedades e da globalização, realizando a intermediação entre culturas.

Este trabalho foi concebido como desdobramento das ações do Projeto de pesquisa – PROPEP/UFPA Revisitando saberes linguísticos sob a perspectiva do gênero e da tradução de especialidade”, coordenado pela Prof. Dra. Silvia Benchimol, que proporcionou aos participantes bolsista e voluntários, um amplo conhecimento na área da tradução de especialidade, apesar do ainda pouco tempo de vigência do projeto, por meio de leituras dos textos selecionados e discutidos em reuniões periódicas com a coordenadora do projeto, além das atividades propostas, que somadas aos resultados dessas discussões em grupo motivaram a seleção do tema e do corpus deste trabalho. Entre os assuntos de base do projeto, debatidos nos encontros regulares, fomos direcionados ao aprofundamento na área dos Estudos da Tradução que extrapolaram o texto de especialidade para outras possibilidades igualmente valiosas para nossa formação. Percorremos a análise de textos, subsidiados por algumas visões teóricas fundamentais, nas quais, ao meu ver se destacou a Linguística Sistêmico Funcional (LSF), segundo as visões de Halliday e Matthiessen (2004), apresentadas por

Záira Bomfante dos Santos, em seu artigo: *A linguística Sistêmico Funcional: algumas considerações*, que serão discutidas no tópico 2 deste trabalho.

A tradução em si está intrinsecamente conectada a cultura, o que me fez refletir até que ponto uma cultura pode ser traduzida. A análise da tradução de uma obra de arte, como a poesia, me conduziu a leituras e reflexões sobre o impacto que ela causa no trabalho dos tradutores, que detém a árdua tarefa de tentar transpor significados de extrema subjetividade, sem que este perca sua carga semântica original e seja compreensível ao público alvo da cultura de recepção, mas que se veem criticados pelos muitos teóricos que condenam esta prática, a este respeito Faleiros afirma (2015, p. 263) “Falar de tradução de poesia é algo bastante complexo, pois, para muitos, a tradução é tarefa impossível.” ainda sobre este assunto Jakobson (2007, p. 71) retrata o seguinte “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra”. Devem ser considerados no processo de tradução poética, as muitas facetas que um ele apresenta em sua forma lexical, que envolvem fatores “fonossemânticos”, etimológicos e sintáticos, além do público que o autor deseja alcançar, levando em consideração a época de produção do poema e não podendo esquecer da métrica, e entonação do mesmo. (FALEIROS, 2015).

Assim se teve origem e se desenvolveu esta pesquisa que tem como objetivo analisar uma tradução interlinguística tendo como objeto o soneto XVIII de William Shakespeare na versão em língua portuguesa da poetisa Thereza Chirstina Rocque da Motta, em seu livro intitulado “154 sonetos: em comemoração aos 400 anos da 1ª edição” publicado no Brasil em 2009 pela editora IbisLibris. A análise foi fundamentada segundo as visões de Halliday e Matthiessen (2004) sob a perspectiva da linguística Sistêmico funcional, usando como base o complexo sistêmico funcional de Halliday (1985, 2004). Este trabalho será dividido em quatro partes, iniciando-se com um breve enfoque sobre o mito simplista da tradução e a complexidade da tradução de poesias, seguido de abordagem sobre a Linguística Sistêmico Funcional e as suas metafunções segundo Halliday e, finalmente, O soneto XVIII de William Shakespeare analisado de acordo com o modelo sistêmico funcional e por fim, fazemos nossa conclusão.

## **1. Breve enfoque sobre o mito simplista da tradução e a complexidade da tradução de poesias**

Muitos leigos aos Estudos da Tradução ainda são levados a pensar que o termo tradução apenas pode ser aplicado quando transpomos um texto escrito ou oral de uma língua para outra, e que esse processo só é válido quando encontramos equivalentes que correspondam a cada sentença do

texto fonte. Segundo Jakobson (2007) a tradução é qualquer manifestação que possa transmitir uma mensagem verbalmente, seja ela oral ou escrita, com gestos ou imagens, podendo ocorrer em uma mesma língua ou não, tal afirmação quebra os paradigmas anteriores de que para um ato tradutório ser efetivado, haveria necessidade de dois idiomas envolvidos. Roman Jakobson esclarece:

[...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewor-ding*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. [pág.64] 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, pp. 64-65).

De acordo com esta afirmação podemos expandir nossa visão do verdadeiro objetivo da tradução, o que Silva (2013 p. 5) conceitua como “[...] uma atividade indispensável para a comunicação entre as diferentes culturas [...]”.

No que diz respeito a tradução interlinguística literária, enfrenta-se um grande dilema, como foi pontuado por Silva (2013) a tradução permite um intercâmbio não apenas linguístico, mas também cultural, e em conformidade, Santana (2008, p. 111 apud SILVA, 2013) declara, “[...] o significado de um texto não se encontra no conjunto de palavras que o compõe.”. Em virtude da sua grande carga cultural a literatura desenvolve certo receio nos tradutores, em especial a poesia, por seu caráter mais íntimo e pessoal. Pois quem ousaria traduzir uma arte tão singular? Paz (2009, p. 25), afirma:

A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à da prosa. Em um caso, à mobilidade dos signos corresponde a tendência de fixar um só significado; no outro, à pluralidade de significados corresponde a fixidez dos signos. [...] apenas penetramos nos domínios da poesia, as palavras perdem sua mobilidade e sua intercambialidade. Os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis. Trocá-las seria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem.

De acordo com Costa (2003), a tradução de um texto pode ser nomeada como um processo de re-textualização, já que o texto traduzido é visto como um objeto independente, mas que está intimamente conectado ao texto base. Costa trata um texto, não como um objeto com apenas uma significação universal, mas como uma fonte capaz de produzir inúmeros outros textos a partir da interpretação particular de cada indivíduo. Levando em consideração sua ótica, podemos então concluir sobre diversos caminhos que a tradução de um poema pode direcionar o tradutor, e o quanto a interpretação influencia esse processo. Daí nos questionarmos se não seria mais adequado, pelas especificidades consideráveis que cercam a construção de um poema, um próprio poeta ser

responsável pela tradução de tal? A este respeito, Paz (2009 p. 23) pontua o seguinte “O bom tradutor de poesia é um tradutor que, além disso, é um poeta [...] um poeta que, ademais, é um bom tradutor”, ao traduzir um poema recomenda-se ter em vista seus aspectos idiossincráticos. Como visto anteriormente, no início deste parágrafo, a tradução de um texto, seja ele escrito, verbal ou visual, entre o mesmo idioma ou mais de um, vai muito além de encontrar equivalentes correspondentes, mas sim de um procedimento de reescrita, onde se cria um novo texto a partir do texto base, já que cada um almeja alcançar uma audiência específica dentro do seu contexto cultural.

Com tudo isto em vista, podemos pensar sobre em que direção estaria a atual civilização sem que as grandes obras de: William Shakespeare, Dickens, Jane Austen, Miguel Cervantes, entre outros famosos autores, não fossem traduzidas e compartilhadas com os demais povos. Não se tem a resposta para essa pergunta, porque felizmente a humanidade pôde ter acesso a esse importante e rico acervo histórico e cultural e progressivamente este acesso à informação que nos chega por meio da atividade da tradução cresceu e evoluiu de forma quantitativa e qualitativa até os nossos dias.

|Os autores de tais obras são alvos de estudo de diversos tradutores que ora focalizam as marcas da manipulação do tradutor, ou o nível de proximidade e/ou afastamento do texto original, suas estratégias e soluções para a resolução das ausências de equivalências. Neste trabalho a obra explorada sob o viés da Linguística Sistêmico Funcional, uma das áreas de análise tradutória, será um dos sonetos do famoso poeta William Shakespeare. O soneto selecionado dentre os 154 sonetos de Shakespeare é o soneto XVIII.

## **2 . A Linguística Sistêmico Funcional e as metafunções da linguagem segundo Halliday**

A linguagem exerce uma função importantíssima na comunicação humana, através dela os seres humanos evoluíram em muitas áreas e desenvolveram ferramentas significativas ao longo dos milênios. No decorrer da história ela ganhou destaque relevante, e sofreu diversas modificações em todos os âmbitos imagináveis, na sua fonética, fonologia, sintaxe, morfologia e semântica, ao acompanhar tais fatos, percebemos que o ambiente que cerca determinada linguagem opera como um fator determinante em seu uso, partindo da perspectiva de que a linguagem age de acordo com a função que lhe é exigida, e que o tempo, o ambiente e objetivo que esta deseja alcançar, influenciam consideravelmente no ato comunicativo entre emissor e receptor. Podemos encará-la como uma prática básica funcional, e é conservando esse pensamento que muitos teóricos a tem usado como aporte para a tradução, considerando que a linguagem desempenha um papel funcional, dinâmico e adaptável às situações contextuais e que, por isso, não pode ser tratada como um fenômeno isolado



do contexto que a cerca, acordando que “a língua é um recurso para a produção de significados em contextos particulares, e não de sequências de elementos ordenados linearmente.” (EGGINS, 1994 apud SANTOS, 2014, p. 167).

Seguindo esta linha referimos Halliday e Matthiessen que ampliam essa visão sob a ótica da tradução, acrescentando que a Linguística Sistêmico Funcional não analisa apenas a construção lexical e gramatical do texto, mas que cada significado se relaciona com experiências sociais e formas linguísticas (SANTOS, 2014, P. 169). Fugindo assim da realidade de muitos tradutores que estudam a construção do texto desconsiderando seu contexto inserido e buscando prioritariamente seus atributos internos. Santos (2014, pp. 168 -169) exemplifica o seguinte a respeito da visão hallidayana sobre a noção de texto e contexto inserida na gramática sistêmico funcional:

O texto é entendido como um fenômeno social e, como tal, é condicionado por outros sistemas funcionais. A língua é um sistema onde o indivíduo faz suas escolhas segundo o contexto social em que está inserido e a gramática tem como função auxiliar na análise dos textos. [...] Logo a relação entre um texto e suas condições de produção passa necessariamente pelo contexto em que é produzido.

Santos (ibidem) apresenta sob o viés hallidayano a linguagem como uma ferramenta multifuncional, pois esta opera metafunções básicas as quais produzem significados ideacionais (experiências compartilhadas), interpessoais (relações pessoais), e textuais (estrutura lexical), estas trabalham simultaneamente na composição do texto sendo responsáveis por efetivar a troca de significados. É seguindo deste ponto que a LSF se integra na tradução, como já visto anteriormente, dado que este processo envolve muita mais que uma transposição de palavras entre dois idiomas, mas sim de uma interpretação semântica.

### 3. O soneto XVIII de William Shakespeare sob uma perspectiva analítica da Linguística sistêmico funcional

Como citado anteriormente, o objetivo deste trabalho é uma análise de tradução interlinguística sob o viés da Linguística Sistêmico Funcional, tendo como objeto o soneto XVIII de William Shakespeare na versão em língua portuguesa da poetisa Thereza Chirstina Rocque da Motta, em seu livro intitulado “154 sonetos: em comemoração aos 400 anos da 1ª edição” publicado no Brasil em 2009 pela editora IbisLibris. A análise teve como aporte o quadro de Halliday (SANTOS, 2014) intitulado de Complexo Sistêmico Funcional, o qual é representado pela figura a seguir:

Figura 1. Complexo Sistêmico Funcional de Halliday.



**Fonte:** (SANTOS, 2014, p. 170)

Iniciaremos a análise de tradução da forma como é especificada pelo ponto de vista funcional. No quadro a seguir podemos ver uma comparação entre os poemas, no lado direito temos a versão original escrita por Shakespeare, e no lado esquerdo a tradução do mesmo feita pela poetisa Thereza Christina.

Quadro 1 – Comparação do texto base e da tradução

William Shakespeare	Thereza Christina
<p>Shall I compare thee to a summer's day?            Thou art more lovely and more temperate:            Rough winds do shake the darling buds of May,            And summer's lease hath all too short a date:</p> <p>Sometime too hot the eye of heaven shines,            And often is his gold complexion dimmed,            And every fair from fair sometime declines,            By chance, or nature's changing course            untrimmed:</p> <p>But thy eternal summer shall not fade,            Nor lose possession of that fair thou ow'st,            Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,            When in eternal lines to time thou grow'st,</p> <p>So long as men can breathe or eyes can see,            So long lives this, and this gives life to thee.</p>	<p>Como hei de comparar-te a um dia de verão?            És muito mais amável e mais amena:            Os ventos sopram os doces botões de maio,            E o verão finda antes que possamos começá-lo:</p> <p>Por vezes, o sol lança seus cálidos raios,            Ou esconde o rosto dourado sob a névoa;            E tudo que é belo um dia acaba,            Seja pelo acaso ou por sua natureza;</p> <p>Mas teu eterno verão jamais se extingue,            Nem perde o frescor que só tu possuis;            Nem a Morte virá arrastar-te sob a sombra,            Quando os versos te elevarem à eternidade:</p> <p>Enquanto a humanidade puder respirar e ver,            Viverá meu canto, e ele te fará viver.</p>

**Nota:** Elaborado pelo autor deste resumo.

Como apresentado na figura 1, analisaremos o poema a partir do contexto de cultura até a esfera léxico gramatical, já explanados previamente. Ao compararmos o soneto original na versão shakespeariana com a da poetisa Thereza, quadro 1, podemos verificar a fidelidade da mesma em manter a função principal do texto, conservando o gênero poema. O soneto XVIII lida com um eu lírico profundamente apaixonado e determinado a eternizar essa paixão através de seu verso, usando como ferramenta a poesia, para declamar ao seu ou sua amado (a), já que não se sabe ao certo para quem Shakespeare teria escritos os sonetos, especulações não faltam, mas provas não existem, o certo é que seu receptor é um enigma completo, por mais que muitos conjecturem sobre isso. A poetisa decidiu-se por destinar sua tradução á um remetente feminino, mas manteve o sentido principal do poema original.

William Shakespeare, britânico de nascença nasceu em meados do século XVI, vindo de uma família de bom nome e construindo uma de igual reputação, viveu uma vida regada pela arte que compunha, seu nome imortalizou-se graças a suas habilidades artísticas e o que inspirava suas obras é motivo de discussão até a atualidade. Mais de quinhentos anos depois nasce uma poetisa, em um século diferente daquele do saudoso Shakespeare. Thereza Christina enfrenta obstáculos ao traduzir o soneto do mesmo, pois lida com uma cultura, língua, e realidade distintas das do grande poeta, mesmo assim compartilham o amor pela arte em versos e dessa maneira a poetisa consumou a árdua tarefa de tentar transpor uma poesia Shakespeariana.

Nascida em São Paulo, passou parte da infância em Boston, Estados Unidos, de volta ao Brasil, a poetisa teve seu contato com a poesia na universidade de direito, ao participar da redação do jornal Análise do DCE, ali Thereza publicou seus primeiros poemas, e não parou desde então. Convidada a fazer a tradução de alguns sonetos de William, selecionados para uma publicação especial comemorativa pelos 400 anos desde a primeira publicação, ela não recusou e assim nasceu o soneto XVIII traduzido pela poetisa.

Ao traduzir a obra de Shakespeare, Thereza reescreve a um público bem diferenciado deste, mas sua obra cativa pela simetria com o poema Shakespeariano, visando alcançar um público atualizado, mas sem perder as marcações de um romance de época. Considerando a procura da poetisa em manter-se próxima ao propósito do texto fonte, percebemos os desafios enfrentados pela mesma, começando pela estrutura métrica do poema original, diferente da organização comum dos sonetos, que se divide seus versos em dois quartetos e dois tercetos, Shakespeare utilizava de um sistema um pouco peculiar, seus sonetos se compunham em três quartetos e um dístico, o qual a poetisa manteve.

Em sua escolha de aproximar a tradução da obra original, Thereza também optou por trocar a posição das rimas. No texto original Shakespeare utiliza de uma rima alternativa, enquanto que Thereza utilizou de uma rima emparelhada, como veremos representado a no quadro a seguir:

Quadro 2 – Análise métrica do primeiro quarteto.

Shakespeare – 1º quarteto	Thereza Christina - 1º quarteto
Shall I compare thee to a summer's <b>day</b> ? Thou art more lovely and more <i>temperate</i> : Rough winds do shake the darling buds of <b>May</b> , And summer's lease hath all too short a <i>date</i> :	Como hei de comparar-te a um dia de <b>verão</b> ? És muito mais amável e mais <b>amena</b> : Os ventos sopram os doces botões de <i>maio</i> , E o verão finda antes que possamos <i>começá-lo</i> :

**Nota:** Elaborado pelo autor deste resumo.

Como podemos observar, no quadro 2, na primeira estrofe do poema as palavras em negrito **day** e **may**, rimam entre si, de forma alternada enquanto, *temperate* e *date* seguem o mesmo parâmetro. A tradutora ainda consegue usar a rima emparelhada como vemos nas palavras destacadas, no entanto a mesma encontra dificuldades em a rima manter conforme segue o poema, e permanecer fiel a estrutura do texto fonte como nas estrofes a seguir, por exemplo:

Quadro 3 – Análise do terceiro quarteto.

Shakespeare – 3º quarteto	Thereza Christina - 3º quarteto
But thy eternal summer shall not <b>fade</b> , Nor lose possession of that fair thou <i>ow'st</i> , Nor shall death brag thou wand'rest in his <b>shade</b> , When in eternal lines to time thou <i>grow'st</i> ,	Mas teu eterno verão jamais se <b>extingue</b> , Nem perde o frescor que só tu <b>possuis</b> ; Nem a Morte virá arrastar-te sob a <b>sombra</b> , Quando os versos te elevarem à <b>eternidade</b> :

**Nota:** Elaborado pelo autor deste resumo.

Na versão de Shakespeare o poema mantém a rima alternada, enquanto que Thereza decidiu por preservar a proximidade semântica ao invés de modificar o possível sentido da palavra em busca da rima e de manter a “estrutura” exigida pela métrica poética. Vale ressaltar que com o decorrer do tempo as palavras de Shakespeare sofreram mudanças das mais variadas na sua semântica, fonética e fonológica, portanto infere-se que apesar do grande intervalo de tempo entre a produção original do poema, e da tradução na versão de Thereza Christina, a autora decidiu por manter-se fiel ao texto fonte, buscando alcançar o mesmo sentido de Shakespeare, como foi comprovado utilizando-se do método Linguístico Sistemático Funcional.

#### 4. Algumas considerações

Conclui-se assim que apesar dos diversos mitos que cercam a tradução, esta tem muitas faces ainda desconhecidas prontas a serem exploradas. A realidade experimentada pela humanidade nos dias atuais, muito se deve a este trabalho, muitas vezes não acolhido devidamente, principalmente no ponto aproximado por este trabalho, a tradução interlinguística literária, mais precisamente a da poesia, o qual espero tenha desmitificado muitos pensamentos preconceituosos no tocante desta especialidade tradutória.

## REFERÊNCIAS

COSTA, Walter Carlos; **The translated text as re-textualisation** (segunda edição). Ilha do Desterro (UFSC), v. 44, p. 41-66, 2003.

DANIEL, Fátima de Gênova; ESQUEDA, Marileide Dias; SILVA, Juliana Aguiar. **O papel do tradutor e seu enfoque nos cadernos de tradução da Universidade Federal de Santa Catarina**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. UFSC v. 2, n. 20, p. 71-100. 2007 ISSN: 2175-7968.

FALEIROS, Á. Tradução & poesia. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução & perspectivas teóricas e práticas [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 263-275. ISBN 978-85-68334-61-4. Acessível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acessado em: 17 março. 2019.

GENÊSIS: A Torre de Babel. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

KAHMAN, Andrea. **Introdução aos Estudos da Tradução**. Apostila elaborada para a disciplina de Introdução aos Estudos da Tradução (Cód. 1403717), do Curso Letras/Libras da UFPB Virtual. Universidade Federal da Paraíba – UFPB 2010-2012. Acessível em: <https://docplayer.com.br/2741323-Introducao-aos-estudos-de-traducao.html>. Acessado em 26/03/2019.

MOTTA, Roque Thereza Christina. **Literatura**. In: BLOG Uma Coisa e Outra. acessível em: <<http://umacoisaeoutra.com.br/literatura/tcmotta.htm>> Acessado em 26 mar. 2019.

SANTOS, Záira Bomfante. **A linguística Sistêmico Funcional: algumas considerações**. SOLETRAS – Revista periódica de Letras da FFP/UERJ, n. 28, pp. 164-181 jul/dez. 2014 ISSN: 23167-8838.

SOARES, Henrique Rodrigues. **Nossa poesia de cada dia**. Acessível em: <<https://hrsoares.blogspot.com/2017/08/soneto-xviii.html>> acessado em 24 de mar. 2019.

SILVA, Valéria Maria de Sousa. **Shakespeare e a (in)traduzibilidade da poesia**. 2013. 71f. (Dissertação de mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2013.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade** (edição bilíngue). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

## INVESTIGAÇÕES SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CULTURA E SUA RELAÇÃO DE COMO A PARTICIPAÇÃO COLETIVA IMPACTA A IDENTIDADE SOCIAL DOS MORADORES DE RUA EM SANTARÉM, PARÁ

Eliriany Lima da Silva (UFOPA)

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)

**RESUMO:** O presente texto é um ensaio investigativo sobre as concepções de cultura e sua relação de como a participação coletiva impacta a identidade social dos moradores de rua. Faz-se uso de Kant e Hegel para desenvolver a concepção de relação cultural e avanço do processo civilizatório a partir do olhar filosófico. Cultura é um termo que se refere a um conjunto grande e diversificado de aspectos principalmente intangíveis da vida social. A palavra cultura tem muitos significados diferentes. Para alguns, refere-se a uma apreciação de boa literatura, música, arte e comida, no mais, a cultura é a gama completa de padrões de comportamento humano aprendidos. Estudar a cultura das pessoas nos ajuda a entender nosso passado, nosso lugar no mundo e nosso futuro, permitindo-nos tomar melhores decisões no presente. Uma grande quantidade de conflitos em relação a identidade social dos moradores de rua se deve à falta de compreensão e, estudando a cultura, podemos evitar muito disso, porque podemos entender a perspectiva do "outro" e podemos aceitar ações que, de outra forma, veríamos como erradas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura; Identidade Social; Moradores de rua.

### 1 INTRODUÇÃO

A intenção deste artigo capítulo consiste em investigar, de maneira ingressiva e preliminar, a problemática que envolve os sistemas de valores partindo do pressuposto dos pensamentos de Kant e Hegel, que dá base para que seja discutido sobre o conceito de cultura e suas implicações, a partir disso contextualizar a Psicologia de massa, o modo como a participação coletiva impacta a identidade social e a identificação coletiva e participação em eventos social.

Mediante a isso, inicia-se uma discussão que destaca os processos culturais e menciona-se que a cultura é a alma de uma sociedade vibrante, expressa nas muitas formas pelas quais contamos nossas histórias, comemoramos, lembramos do passado, nos entretemos e imaginamos o futuro. Nossa expressão criativa ajuda a definir quem somos e nos ajuda a ver o mundo através dos olhos dos outros.

Além de seu valor intrínseco, a cultura proporciona importantes benefícios sociais e econômicos. Com melhor aprendizado e saúde, maior tolerância e oportunidades para se unir a outras

peçoas, a cultura melhora nossa qualidade de vida e aumenta o bem-estar geral para indivíduos e comunidades. A segunda metade do século XX viu o surgimento de movimentos políticos de larga escala, o feminismo da segunda onda, os direitos civis negros no Brasil, a libertação gay e lésbica e os movimentos indígenas brasileiros, por exemplo, baseados em alegações sobre as injustiças feitas a grupos sociais específicos.

O termo “morador de rua” usado ao longo deste artigo emerge como aquilo que é socialmente construído através de vários discursos e consiste em um amálgama de estereótipos, fato este que continua a influenciar as percepções e tem sérias implicações para aqueles que vivem em situação de rua, assim como para o senso de si. Em tal prática, uma “identidade sem lar” torna-se a característica definidora do caráter de uma pessoa, ofuscando todos os outros eixos de identidade.

Se levarmos algum tempo para pensar em nossa genealogia social, é provável descobriremos ou, pelo menos, imaginaremos e assumiremos corretamente uma complexa rede de histórias sociais das quais viemos. Além disso, nossa complexa vida de múltiplas escolhas e interesses, que vão desde a ocupação a amizades e diversões, e à participação em atividades orientadas a políticas públicas, tudo nos leva a laços com outros de formas ainda mais complexas. Desempenhar papéis em cada um desses segmentos de nossa vida social nos leva à união com os outros.

O conhecimento e a prática da cultura dentro desses domínios delimitados sinalizam a estreita relação entre a consciência e a sociedade e satisfazem os propósitos teóricos e práticos. Avaliando e ajustando constantemente a conduta de acordo com as expectativas conhecidas ou assumidas de outros membros dentro de qualquer circuito relacional, muda-se o foco de sua conduta de si para o grupo, onde a manutenção de valores compartilhados tem precedência.

## **2 Construção racional do mundo e da estruturação dos sistemas de valores de acordo com Kant e Hegel**

### **2.1 Visão de Kant**

Uma parte relevante do trabalho de Kant aborda a questão “O que podemos saber?” Mediante a tal interrogação, a resposta, mais direta a este pensamento é que nosso conhecimento é restrito à matemática e à ciência do mundo natural e empírico. Diante do olhar de Kant é improvável que o conhecimento seja estendido ao domínio supersensível da metafísica especulativa. Tal fato ocorre em



detrimento da mente desempenhar um papel ativo na constituição das características da experiência e na limitação do acesso da mente somente ao domínio empírico do espaço e do tempo.

Duas das questões mais importantes da filosofia crítica de Kant dizem respeito à razão. Uma questão é central para sua filosofia teórica, haja vista que ela emerge das afirmativas advindas da metafísica de filósofos ditos como racionalistas, especialmente Leibniz e Descartes. Uma segunda questão é central para sua filosofia prática, a mesma emerge do papel subserviente que é atribuído à razão pelos empiristas britânicos, tal como foi declarado por Hume, que a razão é totalmente inativa, e nunca pode ser a fonte de um princípio tão ativo como consciência, ou um senso de moral. Dito isso, que tipo de relevância prática a razão pode alegar? Tais questionamentos encontram-se refletidas nos títulos de duas obras consideradas como chave, a monumental *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática*.

Kant acredita que a razão humana é, por natureza, arquitetônica, ou seja, de acordo com sua visão todas as cognições pertencem a um sistema unificado e organizado, a razão seria a faculdade que possuímos de fazer inferências e identificar os fundamentos por trás de toda verdade, fato este que nos permite sair do particular e contingente para o global e universal. A razão vai em busca de níveis cada vez mais altos de generalidade para explicar como as coisas são, acerca disso pode-se exemplificar a classificação do biólogo de cada ser vivo em um reino, filo, classe, ordem, família, gênero e espécie ilustra a ambição da razão de incluir o mundo em um sistema ordenado e unificado.

Por meio da visão de Kant entende-se que todo o mundo empírico deverá se originar a partir da razão como causalmente necessário. Os indivíduos deverão estar conectados com um estado anterior sobre o qual o estado segue de acordo com uma regra, diante disso menciona-se que cada causa, e causa de cada causa, e cada causa ascendente adicional deve ter uma causa. A razão gera essa hierarquia que se combina para fornecer à mente uma concepção de todo um sistema da natureza, Kant entende que faz parte da função da razão lutar por uma compreensão completa e determinada do mundo natural. No entanto, está mais do que evidente que nunca podemos ter conhecimento da totalidade das coisas, porque não podemos ter as sensações necessárias da totalidade, portanto, uma das condições necessárias do conhecimento não é atendida.

Mesmo diante do destacado anteriormente, é possível afirmar que a razão busca um estado de repouso a partir da regressão de julgamentos empíricos e condicionados em algum terreno não condicionado que possa completar a série. É claro que a razão prática é a base da filosofia moral de Kant, ele insiste que a metafísica é totalmente impossível, ou na melhor das hipóteses, um esforço desordenado e desorganizado se não separarmos ideias da razão de conceitos do entendimento. Mas

enquanto ele enfatiza a solidez do conhecimento empírico obtido através do entendimento, a razão e suas ideias frequentemente aparecem como meras fontes de erro e ilusão.

Juntamente com a derivação de seu princípio moral supremo, as questões mais difíceis sobre a visão de Kant da razão prática centram-se em sua relação com a liberdade. Embora as linhas gerais sejam consistentes, os pontos de vista de Kant sobre esse tópico parecem mudar mais do que o habitual em seus escritos críticos. Por um lado, a liberdade implica que a razão prática pode ser pura (não instrumental, incondicional) e, portanto, estamos sujeitos às exigências do imperativo categórico. Por outro lado, nossa sujeição à moralidade implica que devemos ser livres.

Mediante a tais fatos, discorre-se que o argumento de Kant da liberdade para o Imperativo Categórico é muito pequeno, nessa premissa, se o indivíduo é livre para se afastar de todas as inclinações, tais inclinações não são capazes de fornecer uma razão convincente para que se possa agir de qualquer maneira particular, diante disso, tudo o que lhe resta para determinar o seu modo de agir é a mera forma de dar lei universal. Acerca disso, pela mera forma de lei de Kant significa dizer que deve haver algum princípio, alguma política ou estrutura geral, determinando o que o sujeito faz, pois caso contrário suas ações seriam meramente aleatórias e, portanto, ininteligíveis: ninguém seria capaz de segui-las. (nem mesmo o próprio sujeito).

Para Kant, como todos veem o impulso para o conhecimento total e sistemático da razão só pode tende a ser satisfeito a partir da premissa que a observação empírica não é capaz de suportar, ademais, é relevante destacar que os fatos metafísicos sobre a natureza permanecem um mistério para nós por causa das restrições espaço-temporais da sensibilidade. Quando pensamos sobre a natureza das coisas em si mesmas ou sobre o fundamento último do mundo empírico, Kant argumentou que ainda estamos constrangidos a pensar nas categorias, não podemos pensar de outra forma, mas não podemos ter conhecimento porque a sensação fornece nossos conceitos com sem conteúdo. Assim, a razão é colocada em conflito consigo mesma porque é limitada pelos limites de sua estrutura transcendental, mas procura ter um conhecimento completo que a leve além desses limites.

Outro fato a ser destacado, é que a liberdade possui em si um papel central na ética de Kant, porque a possibilidade de juízos morais pressupõe isso. Quando se fala em liberdade, a mesma emerge como uma ideia da razão que tem como pressuposto uma função prática indispensável, pois sem a suposição de liberdade, a razão não pode agir. No caso se pensarmos em nós mesmos como completamente causalmente determinados, e não como causas não causadas, então qualquer tentativa de conceber uma regra que prescreva os meios pelos quais algum fim pode ser alcançado é inútil, a partir dessa ideia chega-se a conclusão de que o indivíduo não pode pensar em si mesmo como

inteiramente sujeito à lei causal e como sendo capaz de agir de acordo com a concepção de um princípio que dá orientação à sua vontade, não se pode deixar de pensar em suas ações como o resultado de uma causa não causada, caso queiram agir e empregar a razão para alcançar fins e entender o mundo.

Portanto, a razão tem um interesse inevitável em se considerar livre. Ou seja, a razão teórica não pode demonstrar liberdade, mas a razão prática deve assumi-la para o propósito da ação, o fato de se ter a capacidade de fazer julgamentos e aplicar a razão coloca o ser humano fora desse sistema de eventos causalmente necessários.

Além de afirmar que a liberdade implica sujeição ao Imperativo Categórico, Kant tem ainda como sustentação o fato de que a obrigação moral implica no processo de liberdade. Ao longo dos escritos críticos, Kant argumenta que nada nas aparências pode ser explicado pelo conceito de liberdade, é diante disso que ele de modo frequente afirma que a moralidade existe no mundo sensível, mas sem infringir suas leis. Toda e qualquer ação, que é tida como um evento no mundo das aparências, deverá então ser considerada como causa, diante disso é relevante destacar que a experiência do mundo objetivo, não nos dá garantia para assumir a liberdade.

## **2.2 Hegel: pensamento social e político**

Em buscas de referências e leituras que discorressem sobre Hegel, foi possível identificar que o mesmo é considerado um apologista nacionalista do Estado prussiano do início do século XIX. No entanto, quando se fala de seu significado, este se apresenta de um modo muito mais amplo, além de que não resta dúvida de que o próprio Hegel considerava sua obra uma expressão da autoconsciência do Espírito Mundial de seu tempo.

No cerne do pensamento social e político de Hegel estão os conceitos de liberdade, razão, autoconsciência e reconhecimento, é relevante destacar que há existência de conexões importantes entre a articulação metafísica ou especulativa dessas ideias e sua aplicação à realidade social e política, e pode-se dizer que o significado completo dessas ideias só pode ser compreendido com uma compreensão de sua incorporação social e histórica.

Uma abordagem que pode ser descrita como frutífera à lógica de Hegel é como uma teoria da cognição, o detalhamento do modo como as pessoas chegam ao conhecimento do mundo, ainda menciona-se que a lógica é também uma teoria do desenvolvimento do pensamento na escala histórica. A lógica trabalha a base de cada perspectiva, sua contradição interna e para onde ela leva,

desse modo a lógica fornece também um modo para a compreensão de distintas personalidades, diferentes pontos de vista e tendências políticas e sociais e métodos que coexistem dentro de uma determinada situação.

### 2.2.1 Ser - noção – ideia

A filosofia do Ser é antes de tudo a consciência. Entre os psicólogos sociais, a escuta ativa expressa de perto o ponto de vista do Ser. Também é chamado de serialidade, uma maldita coisa após a outra.

O Ser Puro é o mundo em um instante antes de poder vê-lo, é o mundo através dos olhos de um bebê recém-nascido. Como diz Hegel, não há absolutamente nada que se possa dizer sobre ficar sem fazê-lo, "determinando-o ainda mais", sem colocar no lugar do puro Ser algum particular, algum finito. Assim, como Hegel diz "Ser é nada", uma descoberta que nos impulsiona para frente, para a necessidade de mais determinação, para reconhecer as coisas, para descobrir o que está por trás do Ser.

Tal reflexão só é possível porque somos seres humanos naturais, com cérebros materiais, órgãos sensoriais e necessidades materiais fundadas na Natureza, em outras palavras, porque somos parte do Ser. Mas todo ato de reflexão ou reconhecimento, toda determinação, pressupõe uma noção, essas Noções são produtos sociais adquiridos ao longo de milênios e repassados aos indivíduos por meio da relação social com a natureza. Em outras palavras, o Ser torna-se apenas porque também não somos do mundo, porque nos separamos do mundo e somos o Outro.

A noção é o conceito que temos do mundo é abstrato no sentido de que cada noção corresponde a apenas um aspecto do mundo. No entanto, como um resumo de milênios da prática humana, em comparação com o modo como o Ser vem diante de nós como "uma coisa após a outra", é rico e concreto. A abstração, portanto, é uma separação do concreto e um isolamento de suas determinações; através dele apenas propriedades e momentos isolados são apreendidos, o seu produto deve conter o que é em si, mas a diferença entre essa individualidade de seus produtos e a individualidade do conceito é que, no primeiro, o indivíduo como conteúdo e o universal como forma são distintos um do outro, apenas porque o primeiro não está presente como forma absoluta, como o próprio conceito, ou o último não está presente como a totalidade da forma.

No entanto, esta consideração mais detalhada mostra que o produto abstrato em si é uma unidade do conteúdo individual e da universalidade abstrata, e é, portanto, um concreto e o oposto do que pretende ser.

Em seu desenvolvimento, o conceito se torna cada vez mais concreto. Se compara-lo ao movimento do Ser ao Conceito (que é chamado de Essência) com o desenvolvimento das noções que caracterizam os ramos separados da ciência, o desenvolvimento do conceito é o processo de crescimento conjunto das ciências em um único corpo de conhecimento. Em que cada uma das noções das ciências separadas não são superadas pelos outros, como estão na história das ciências separadas, mas absorvem e se fundem umas com as outras em noções mais abrangentes e concretas. Desse movimento da noção, para a Ideia Absoluta, Hegel observa que a ideia absoluta pode ser comparada com o velho que profere o mesmo credo da criança, mas para quem ela está grávida do significado de uma vida inteira.

Nesse processo, o conceito é continuamente enriquecido pelo "fluxo" do Ser e aproxima-se cada vez mais da concretude da representação imediata com a concretude da representação conceitual. Assim, o movimento da noção para a ideia absoluta é um retorno ao ser, o movimento em direção à identidade do ser e da noção, a ideia, a saber, em se postular como unidade absoluta da noção pura e sua realidade e assim se contrair na imediaticidade do ser, é a totalidade nesta forma, a natureza.

Assim, o movimento da lógica pode ser comparado ao movimento da humanidade da condição animal de unidade com a natureza através da ruptura da natureza e do desenvolvimento da ciência e civilização para a harmonia consciente com a natureza baseada na transcendência das contradições sociais e compreensão das leis da natureza. e adaptação consciente da humanidade e da natureza.

### **2.3 O sistema de necessidades**

Essa dimensão da sociedade civil envolve a busca da satisfação das necessidades. Os seres humanos são diferentes dos animais em sua capacidade de multiplicar necessidades e diferenciá-los de várias maneiras, o que leva a seu refinamento e luxo. A economia política descobre as interconexões necessárias no lado social e universalista da necessidade, o trabalho é o modo de aquisição e transformação dos meios para satisfazer necessidades, bem como um modo de educação prática em habilidades e compreensão. O trabalho também revela a maneira pela qual as pessoas dependem umas das outras em sua busca pessoal e como cada indivíduo contribui para a satisfação das necessidades de todos os outros.

A sociedade gera um capital permanente universal em que todos, em princípio, podem recorrer, mas as desigualdades naturais entre os indivíduos se traduzirão em desigualdades sociais. Além disso, o trabalho passa por uma divisão de acordo com as complexidades do sistema de produção, o que se reflete nas divisões de classe social: a agrícola (substancial ou imediata); o negócio (refletindo ou formal); e os funcionários públicos (universais). Ser membro de uma turma é importante para obter status e reconhecimento em uma sociedade civil.

Diante do descrito anteriormente, Hegel menciona que um homem se atualiza apenas em se tornar algo definido, isto é, algo especificamente particularizado, o que significa restringir-se exclusivamente a uma das esferas particulares de necessidade. Nesse sistema de classes, o estado de espírito é, portanto, retidão e a mão-de-obra passa por uma divisão de acordo com as complexidades do sistema de produção, que se reflete nas divisões de classe social: a agrícola (substancial ou imediata); o negócio (refletindo ou formal); e os funcionários públicos (universais).

Dito isso, entende-se que fazer parte de uma turma é necessário para que se possa obter um status e reconhecimento em uma sociedade civil, nessa premissa Hegel afirma que um homem se atualiza apenas em se tornar algo definido, isto é, algo especificamente particularizado, o que significa restringir-se exclusivamente a uma das esferas particulares de necessidade. Nesse sistema de classes, o estado de espírito é, portanto, retidão e a mão-de-obra passa por uma divisão de acordo com as complexidades do sistema de produção, que se reflete nas divisões de classe social: a agrícola (substancial ou imediata); o negócio (refletindo ou formal); e os funcionários públicos (universais).

Ademais, quando se faz parte de um grupo, passasse a obter status e reconhecimento em uma sociedade civil. Diante disso, relembremos o pensamento de Hegel, quando o mesmo afirma que um homem se atualiza apenas em se tornar algo definido, ou seja, especificamente particularizado, fato que ressalta o ato que o mesmo deverá ter de se restringir de modo exclusivo a uma das esferas particulares de necessidade.

## **2.4 Conceito de cultura e suas implicações**

De acordo com Porto (2011) a origem da palavra latina cultura é um derivado do verbo colo (infinitivo colere), que significa “tender” e “cultivar”, entre outras coisas. Pode levar objetos, daí a agricultura, cuja o significado literal é “campo de lavoura”. Objeto possível do verbo colo é animus (“personagem”). Nesse caso, a expressão se referiria ao cultivo do caráter humano,

consequentemente, o latim o substantivo cultura pode ser associado à educação e ao refinamento, no mais, a análise etimológica da “cultura” é bastante incontroverso.

Williams aponta que, em meados do século XVIII, o termo "cultura" passou a ser usado como sinônimo de "civilização". Ser "civilizado" ou "culto" significava "ser bem-educado", saber apreciar arte, música e literatura. Nós nos deparamos com um uso semelhante do termo ainda hoje, a referência aqui é frequentemente para o indivíduo. Com a industrialização, todas as coisas associadas ao "mecânico" são vistas como opostas ao "cultural", isso dá origem a algum tipo de distinção entre os atributos "espirituais, internos, culturais" de um indivíduo/povo e os reinos "mecânicos, exteriores e materiais" em que eles habitam, aos quais o rótulo de "civilização" se liga.

A literatura de estudos culturais prestou pouca atenção às qualidades intelectuais distintivas adquiridas por esse conceito ou aos usos a que foi colocado no processo contínuo de remodelação que caracterizou sua interpretação antropológica na América durante a segunda, terceira e quarta décadas do século XX.

Mas no campo de antropologia, definições de cultura são abundantes e variam de muito complexo a muito simples. Por exemplo, uma definição complexa foi proposta por Kroeber e Parsons (1958), os quais transmitiram e criaram conteúdo e padrões de valores, ideias e outros significados simbólicos como fatores na formação do comportamento humano.

Destaca-se também a definição fornecida por White (1992), o qual destaca que por cultura entende-se um contínuo extra somático, temporal de coisas e eventos dependentes da simbolização. Muitas vezes citada é também uma definição por Kluckhohn (1951), sendo mencionado que a cultura refere-se a formas padronizadas de pensando, sentindo e reagindo, adquirido e transmitido essencialmente por meio de símbolos, constituindo as conquistas distintivas de grupos humanos, incluindo suas formas de realização em artefatos.

No outro extremo tem-se a definição simples e estreita de Hofstede (2001) que menciona que a cultura é software mental compartilhado, o coletivo da programação da mente que distingue os membros de um grupo ou categoria de pessoas de outro. Hofstede acredita que sua definição também se aplica a outros coletivos, como regiões, etnias, ocupações, organizações ou mesmo faixas etárias e gêneros.

Segundo Jahoda (1984), “cultura” é o termo mais elusivo no vocabulário das ciências sociais e o número de livros dedicados ao tema preencheria muitas prateleiras da biblioteca. Uma solução prática foi proposta por Segall (1984), que acreditava que não valia a pena o esforço para melhorar a clareza do conceito ou tentar articular uma definição universalmente aceitável. Em sua opinião, os

analistas culturais deveriam abandonar a luta para conceituar a cultura, em vez disso, eles deveriam voltar-se para o real negócio à mão, que é intensificar a busca por quaisquer variáveis ecológicas, sociológicas e culturais que possam ligar com variações estabelecidas em comportamentos humanos.

O apelo de Segall pelo pragmatismo na análise transcultural é louvável. Debates teóricos sobre o significado que deveria ser atribuído ao conceito de cultura são inúteis, não há razão absoluta porque um conceito teórico abstrato deve ser melhor que o outro. Contudo, discordâncias foram expressas não só com respeito a definições abstratas de cultura, mas também em questões específicas, bem como os artefatos deveriam ser considerado parte da cultura. A resposta a uma questão deste tipo pode ter consequências práticas, pois pode determinar o que deve ou não deve ser estudado com a finalidade de dissertação sobre cultura ou ser publicada em uma revista dedicada à cultura.

Definindo o conteúdo e os limites de cultura também pode ser necessário para fins de clareza e evitar declarações confusas. De acordo com Jahoda (1984), se a cultura é vista incluindo comportamentos, é incorreto dizer que a cultura provoca comportamento porque isso seria uma explicação circular. Da mesma forma, Fischer e Schwartz (2011) discutem a questão se a cultura determina valores, pois este só faz sentido se os valores não forem visualizados como parte da cultura; caso contrário, o debate seria como a questão de saber se a luz produz fótons.

Portanto, pode ser útil que aqueles que apresentam análises culturais expliquem como eles conceituam cultura, especificando seu conteúdo e limites. Isso poderia ajudar a evitar uma situação que exista um perigo de inferir a cultura como um fenômeno a partir de praticamente qualquer contraste que emerge de uma comparação de organizações em diferentes países, diante disso, mesmo se tais contrastes são inequivocamente nacionais no escopo, eles poderiam possivelmente ser advindos de outros fenômenos não culturais, como riqueza nacional, nível de industrialização, ou mesmo clima.

Um comentário de Fischer (2009) ilustra outra razão prática para definir cultura. Em sua opinião, se os pesquisadores não se concentram sobre o aspecto compartilhado da cultura, não há necessidade de investigar o acordo entre os membros de uma cultura nacional que fornecem informações a um pesquisador. Mas se alguém adota uma definição de cultura em que a partilha é enfatizada, tal investigação se torna necessária.

Existem também outras razões para definir cultura. Alguns metodologistas trabalhando no domínio da psicologia transcultural trataram a cultura como uma variável que se assemelha a algum tipo de ruído que precisa ser reduzido ou eliminado. Poortinga e Van de Vijver (1987) sugeriram que um procedimento para explicar as diferenças medidas entre sociedades através da introdução de várias



variáveis, cada uma das quais explica parte da variância observada, até que o efeito da cultura desapareça.

Algumas das variáveis claramente externas em relação à cultura também conhecido como “Exógeno” ou “estranho” são o clima, a localização geográfica e a prevalência do patógeno. Mas o que acontece com a riqueza nacional, principal tipo de economia ou grau da democracia? Segundo van de Vijver e Leung (1997), o produto nacional bruto, sistemas educacionais, e até mesmo cuidados de saúde instituições são variáveis relacionadas à cultura. Cabe a seguinte indagação: Esta posição é aceitável? Mediante a isso, pauta-se em duas visões trazidas por Javidan e Hauser (2004) que descrevem que a riqueza de uma sociedade não deve ser confundida com sua cultura e essa riqueza é parte integrante da sua cultura.

Nessa premissa, é possível descrever que a posição que adotamos pode determinar nossa metodologia de pesquisa. Se a riqueza é uma variável estranha, pesquisador pode decidir pará-la fora de medidas culturais utilizando ferramentas estatísticas e se a riqueza é vista como parte integrante da cultura, não há necessidade de controlá-la quando variáveis culturais e as relações entre eles são medidas. Então, a solução é uma questão de escolha subjetiva.

Essas perspectivas formaram uma parte do meio intelectual do qual emergiram os estudos culturais, devido ao impacto que a antropologia americana teve nos debates britânicos e nos compromissos práticos com a cultura nas décadas de 1930 e 1940, particularmente por meio da observação de massa.

Tendo conquistado seu autor, José María Pérez Gay, a Cruz Austríaca de Honra para Artes e Ciências, esta aclamada e concisa biografia enfoca a preocupação do romancista Hermann Broch com sua herança austro-judaica e examina sua obsessão com a moralidade humana, social e decadência moral e psicologia de massa, especificamente, em relação aos trágicos eventos históricos da primeira metade do século XX. Em contraste com a fama mundial de Franz Kafka, o efeito que Broch tiveram no mundo literário fora da Europa Central permaneceu, até bem recentemente, bastante desvalorizado.

## 2.5 Psicologia de massa

O conceito de “massa” não é historicamente bem visto. O filósofo Baudrillard (1985) considerava que as massas seriam selvagens, agindo apenas com vistas ao presente e, por isso, não teriam História. Essa visão é calcada em conceitos que se formaram ao longo dos tempos.

Diante disso, Jesus (2013) menciona que a Psicologia de massa também conhecida como psicologia de multidão, é um ramo da psicologia social. Este campo se relaciona com os comportamentos e processos de pensamento dos membros individuais da multidão e da multidão como uma entidade, o comportamento da multidão é fortemente influenciado pela perda de responsabilidade do indivíduo e pela impressão de universalidade do comportamento, ambos aumentam com o tamanho da multidão.

Silva (2004) afirma que a Psicologia de massa é um âmbito amplo de estudo de como o comportamento individual é afetado quando grandes multidões se agrupam. Esse campo das ciências sociais progrediu desde o exame inicial de agrupamentos sociais negativos até o estudo de multidões em ambientes mais proativos socialmente ou emergenciais, cita-se que exames anteriores falharam em atribuir os impactos sociais mais positivos que os grupos podem ter no comportamento de um indivíduo, e há muito mais trabalho a ser feito nessa intrigante área de estudo.

Gustave Le Bon expandiu essas ideias ao argumentar que ditadores como Hitler e Mussolini ganharam poder e força utilizando técnicas de psicologia superpovoadas, ele apontou o princípio básico que se tornou o fundamento básico dessa teoria: os indivíduos tendem a perder seu senso de responsabilidade e responsabilidade por simplesmente fazer parte da “multidão”. Seus escritos sugerem que, ao se tornar um membro da multidão, um indivíduo literalmente desce a escada do comportamento civilizado e permite que seu estado primitivo, emocional, assuma o controle.

É imperativo entender as limitações da dura crítica de Le Bon (1947) em relação à aglomeração. Movimentos sociais e multidões estão, na maioria dos casos, longe das multidões irracionais descritas por tais teorias. Enquanto grandes encontros como eventos esportivos, podem criar uma atmosfera um tanto bárbara de comportamento irracional e espontâneo, a maioria das multidões não se comporta dessa maneira. Schweingruber e Wohlstein publicaram um artigo em 2005, apontando algumas das principais falhas nos conceitos tradicionais de psicologia de massa. Eles argumentam que as alegações de que as multidões são espontâneas, sugestionáveis, irracionais, destrutivas, emocionais e unânimes são, em grande parte, mitos que não são apoiados por exemplos da vida real. Apesar de ter sido perpetuado pela maioria dos livros introdutórios de sociologia, Schweingruber e Wohlstein não encontraram evidências empíricas para tais ideias.

Magnoli (2003), afirma que a psicologia da multidão pode ser testemunhada em muitas situações de palavras reais. Um dos fenômenos mais interessantes é a maneira pela qual as multidões respondem em situações de emergência, segundo as teorias sociológicas tradicionais, grupos de pessoas em pânico deveriam ser irracionais, egoístas e de um modo de sobrevivência primitivo.

Vários estudos descobriram que o oposto é verdadeiro, de forma chocante, mesmo aquelas pessoas que se retiraram do World Trade Center depois dos ataques terroristas de 11 de setembro saíram de uma forma ordenada que salvou inúmeras vidas. Outro fenômeno de aglomeração crítico para analisar é o tumulto.

Milton Santos (2007), destaca que o impacto do "pensamento de grupo" tem sido extremamente intrigante para psicólogos, sociólogos e historiadores bem antes da disseminação aterrorizante da mentalidade nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Desde o estudo inicial da ciência social, os efeitos negativos da mentalidade da multidão foram bem examinados. Ainda há muito a ser aprendido sobre a psicologia de massa e o papel que ela desempenha no início do progresso social, auxiliando em emergências e defendendo pacificamente seus direitos individuais.

## **2.6 Como a participação coletiva impacta a identidade social dos moradores de rua**

De acordo com Wetherell (2010) o estudo da identidade social tem sido sinônimo do estudo de categorias sociais, papéis e localizações sociais. Para os pesquisadores atuais que compreendem a identidade dessa forma, ela continua sendo um dos pontos mais importantes e significativos nos quais novas formações de raça, colonização e império, etnias, sexualidade, gênero, deficiências e classe social etc. podem ser interrogadas.

Aqui, abordamos a questão de que tipo de experiências levam as pessoas comuns a investir em determinadas identidades. Nossa suposição subjacente é que as identidades servem para orientar e guiar as pessoas através do mundo social, elas nos dizem como viver e como agir. Assim, as identidades devem "encaixar-se" na estrutura da experiência social, se quiserem ser adotadas, e aqui o interesse é particularmente nas experiências de identidade das pessoas nos eventos de massa.

Durkheim (1995) propôs que os eventos de massa, especialmente os eventos coletivos ritualizados, criam e consolidam as identidades sociais que moldam nossas interações cotidianas. Isso levou historiadores e antropólogos sociais a supor que tais eventos (por exemplo, festivais e dias comemorativos) têm importantes consequências sociais e políticas. No entanto, tem havido pouca investigação empírica sobre se a participação realmente revivifica as identificações sociais dos participantes e, em caso afirmativo, além disso, tem havido pouco trabalho relacionando tal experiência com a organização social e política da sociedade.

No Brasil, revoltas e mobilizações coletivas permeiam a formação da nacionalidade e possibilitam a conquista de direitos fundamentais, das lutas contra a escravidão às manifestações de trabalhadores.

Em parte, isso reflete uma tendência a assumir que a psicologia dos eventos de massa é distinta e removida da vida cotidiana. Seguindo a análise de Le Bon (1947) do comportamento da multidão, a psicologia tendeu a supor que o comportamento das pessoas em reuniões de massa que nos diz pouco sobre o funcionamento normal dos indivíduos na sociedade. Tal é o poder dessa caracterização da psicologia de massa que leituras ainda mais compreensivas de eventos de massa tendem a sugerir que elas são bastante exóticas e de relevância limitada para a vida cotidiana.

De fato, os eventos coletivos caracterizaram-se tipicamente como oferecendo uma forma de alívio ocasional da estrutura da realidade cotidiana, e não como sendo importantes na formação de uma estrutura.

Dentro da mídia e da literatura, as pessoas que passam pela falta de moradia são frequentemente categorizadas em vários estereótipos que giram em torno de sua falta de moradia. Em tal prática, uma "identidade sem lar" torna-se a característica definidora do caráter de uma pessoa. Muito poucos estudos teóricos abordaram criticamente essa construção discursiva e suas implicações.

A imagem projetada de pessoas sem moradia é importante porque pode ter implicações para quem é visto como sem teto, como essa pessoa é recebida pelo público, bem como por pessoas que trabalham no campo da falta de moradia. Como a falta de moradia é definida é fundamental para o progresso no sentido de acabar com ela.

O estudo etnográfico mais antigo que trata da identidades de moradores de rua, realizado por Snow e Anderson (1987), assim como vários outros estudiosos reforçaram a noção de identidade das pessoas em situação de rua como um traço central. Como Parsell (2008) propõe, estudos demonstram que as pessoas que estão desabrigadas fazem coisas que seriam consideradas fora da norma, seja implorando ou passando por lixo. Colocar ênfase em atividades "fora do comum" é problemático por várias razões. Tais construções são em grande parte negativas e colocam "muita concentração nos aspectos de doença dos moradores de rua, negligenciando seus bens" (Boydell et al., 2000, p.28). Pascale (2005) menciona que isso serve para reificar o morador de rua como "outro", enfatizando diferenças problemáticas e resultando na produção das condições de alienação que tais estudos tentam descrever.

Pessoas sem lares têm pouca opção a não ser mostrar o que normalmente seria considerado atividades privadas que de outra forma seriam ocultadas. Isso não significa que eles sejam "fora do

comum", simplesmente 'out-in-the-open, como cita Parsell, (2008). Contação de histórias fictícias, como Radley et al.(2005) afirmam ser resultado de extrema exposição urbana e não parte inerente de uma identidade sem lar.

A identidade dos moradores de rua não é simplesmente apresentada como unidimensional e definidora, mas essa identidade imposta e mal ajustada raramente é informada por um envolvimento próximo e de longo prazo com os indivíduos sobre os quais supostamente diz algo.

Portanto, o identidades que os sem-teto constroem e mantêm não são estáticos, mas mudam com o passagem do tempo. Ser sem-teto cria problemas de identidade para as pessoas. Identidades positivas que existiam antes de tornar-se sem-teto são mantidos, mas o eu passado estabelecido é frequentemente perdido e os sem-teto a identidade do presente é desvalorizada.

### 2.6.1 Identificação coletiva e participação em eventos social

A política quase sempre envolve grupos sociais. Ao pensar na corrida eleitoral de 2018 entre Jair Messias Bolsonaro e Fernando e tentar listar todos os grupos sociais que se ouviu falar sobre a cobertura de suas campanhas, pensa-se sobre as diferentes maneiras pelas quais mulheres e grupos de mulheres eram discutidos e representados, ou sobre como os negros, homossexuais e as minorias étnicas eram centrais em muitos debates. Ou se pode estar pensando sobre o que significa ser capitalista ou comunista, de esquerda ou de direita, essas diferentes categorias sociais são uma parte fundamental da política. No entanto, eles também formam uma parte importante das psicologias das pessoas, contribuindo para o seu senso de identidade.

Grande parte do estudo nesta área baseia-se na Teoria da Identidade Social (TIS), desenvolvida por Tajfel e Turner, que queria compreender os processos psicológicos sociais que sustentam as relações intergrupais. Existe agora uma coleção de teorias psicológicas sociais, que se baseiam nos pressupostos básicos da TIS, que é geralmente chamada de Abordagem da Identidade Social (SIA - Social Identity Approach). O principal pressuposto dessa abordagem é que cada pessoa tem uma identidade pessoal distinta, mas também identidades sociais que as conectam a outras pessoas. De acordo com a SIA, os membros do grupo são partes importantes do autoconceito de uma pessoa e de como ela se valoriza (por exemplo, sua autoestima), eles proporcionam às pessoas um senso de seu lugar no mundo e onde elas estão em relação aos outros.

Reicher (2011) comenta que as análises recentes do comportamento de massa começaram a desafiar a caracterização de eventos coletivos como marginais a questões psicológicas sociais

centrais. Baseando-se na abordagem da identidade social ao comportamento de grupo, os estudos mostraram que o comportamento das pessoas nas multidões não é aleatório nem insignificante. Em vez de perder a identidade (e, portanto, perder o controle de suas ações), o comportamento dos membros da multidão reflete o conteúdo da identidade coletiva e é significativo para os envolvidos. Além disso, as identidades sociais representadas em tais eventos têm suas raízes nas experiências cotidianas dos membros da multidão.

Os membros de grupos desfavorecidos que não querem aceitar passivamente sua tarefa precisam encontrar maneiras de melhorar sua situação. Para isso, eles podem adotar uma variedade de estratégias que podem variar desde estratégias individuais de mobilidade social até estratégias de mudança social. O primeiro baseia-se na crença de que sua própria posição pode ser melhorada, passando de uma posição social para outra como indivíduo. Estas estratégias individuais envolvem assim a saída de um grupo desfavorecido fisicamente ou pelo menos psicologicamente.

As estratégias coletivas incluem não apenas militantes formas de comportamento intergrupais ou ação coletiva, como revoltas e greves, mas também formas mais moderadas, como assinar um petição ou participar de uma reunião dos moradores de rua. Embora as estratégias individuais de mobilidade social sejam frequentemente preferidas às estratégias de mudança social coletiva, nem sempre é o caso. Sob certas circunstâncias, membros de grupos desfavorecidos, de fato, se envolvem em comportamento coletivo para melhorar a sua situação. Movimentos sociais foram definidos, de um ponto psicológico de vista, como esforço (s) por um grande número de pessoas para resolver coletivamente, um problema que eles sentem que têm em comum, tal como cita Toch (1965).

Snow e Anderson (1993) citaram que para criar significado enquanto na situação dos moradores de rua, os indivíduos invocam “motivos casuais ou atribuições de senso comum” para entender suas circunstâncias. Um motivo é que eles creditam sua situação a imprevistos ocorrências que estão fora de seu controle, como azar ou um infeliz incidente. Uma segunda atribuição é que, uma vez que eles estão sofrendo agora, a sua sorte mudará para melhor no futuro e eles estarão no topo. Com o motivo final, acredita-se que eles tenham cumprido as pré-condições para uma corrida de boa sorte devido a suas experiências sem lar.

Infelizmente, enquanto os moradores de rua, os indivíduos precisam lidar com mais do que simplesmente tentar suas necessidades diárias básicas. Eles também são frequentemente confrontados com condições incapacitantes, como doença mental e abuso de álcool ou drogas. Para os doentes mentais, há uma busca contínua por descobrir significado em suas vidas. Significado e uma

autoimagem positiva é infundida em suas vidas pelo relato de histórias que podem envolver fantasias elaboradas e pessoas e eventos importantes.

Para alcoólatras e viciados em drogas, o significado é inculcado por permanecer ocupado com atividades como encontrar fontes pelas quais possam comprar álcool ou drogas, buscando metas alcançáveis como estar bêbado ou fazendo uso de drogas, e participando da vida social das ruas.

### 3 CONCLUSÃO

Pôde-se discutir que a cultura pode ser definida pragmaticamente pelo conteúdo e os limites dos interesses dos estudiosos que o estudam. Melhor ainda, devemos olhar para o que está no foco dos seus interesses, por exemplo, um culturologista pode estudar as diferenças climáticas, por exemplo, embora o clima seja improvável de ser visto por alguém como parte de cultura. No entanto, esse pesquisador não estar interessado no clima em si, mas em como afeta a variação de valores, crenças e comportamentos, que podem ser considerados elementos ou expressões da cultura.

As abordagens de identidade social, por outro lado, analisam as maneiras pelas quais o comportamento se relaciona com os grupos aos quais as pessoas pertencem e destacam a importância dessas identidades sociais compartilhadas para o entendimento da ação coletiva.

O artigo pergunta como alguém que vive em situação de rua pode resistir ou desafiar identidades prescritivas e como a literatura e a pesquisa sobre a falta de moradia podem progredir. Conclui-se que uma abordagem interseccional enriquecerá uma literatura que tende a se concentrar em uma identidade do morador de rua de modo singular. Tal abordagem abordará a interseção de linhas de diferença e reconhecerá que a identidade de qualquer indivíduo é múltipla e fluida.

De fato, é através do processo subjetivo de aquisição de identidades sociais, que as pessoas se unem, formam solidariedades dentro dos limites da identidade e desenvolvem antagonismos através dos limites da identidade, por meio deste processo, eles constituem as forças sociais através das quais o mundo é constituído. Em resumo, o estudo das identidades sociais reúne dinâmicas psicológicas e processos políticos.

O que é significativamente novo é que as consequências morais e sócio-políticas dessas mudanças levaram a novas teorias proporcionais, tanto na academia quanto na arena pública, todas pretendendo, supõe-se, delinear o melhor dos princípios e valores que podem e devem universalmente melhorar e protegem os direitos de todos os indivíduos e grupos dentro e através das fronteiras das várias ordens socioculturais e políticas.

Esse artigo como um todo destaca as maneiras pelas quais os conceitos psicológicos sociais são vitais para ajudar a entender como e por que as pessoas se envolvem em processos e estruturas políticas. Além disso, destaca as maneiras pelas quais a psicologia social pode ser ela mesma política: assumindo uma posição política explícita sobre como deve ser o mundo social.

## REFERÊNCIAS

BOYDELL, K.M; GOERING, P. E; MORRELL-BELLAI, T.L. Narrativas de identidade: Re-apresentação de si mesmo em pessoas que estão desabrigadas. **Revista Pesquisa Qualitativa da Saúde**, v. 10, p. 26-38, 2000.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**. (K. Fields, Trans.) Nova Iorque, NY: Free Press, 1995.

FISCHER, Ronald. Where Is Culture in Cross Cultural Research? An Outline of a Multilevel Research Process for Measuring Culture as a Shared Meaning System. First Published April 1, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1470595808101154>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

FISCHER, R; SCHWARTZ, S. H. Whence Differences in Value Priorities? Individual, Cultural, or Artifactual Sources. **Journal of Leisure Studies**, v.3, p. 297-299, 2011.

HOFSTEDE, G. **Consequências da Cultura: Comparando Valores, Comportamentos, Instituições e Organizações Através das Nações**. 2ª ed. Sage, Thousand Oaks, CA, 2011.

JAHODA M. Social institutions and human needs: A comment on Fryer and Payne, 1984. Disponível em: [https://doi.org/10.1016/0732-118X\(86\)90063-2](https://doi.org/10.1016/0732-118X(86)90063-2). Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

JAVIDAN, M.; HAUSER, M. The linkage between globe findings and other cross-cultural information. In R. J. House, P. J. Hanges, M. Javidan, P. W. Dorfman, & V. Gupta (Eds.), *Culture, leadership, and organizations: The GLOBE study of 62 societies* (pp. 102-121). Thousand Oaks, CA: Sage. (PDF) Humane orientation as a new cultural dimension – A validation study on the GLOBE scale in 25 countries, 2004. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/235763850\\_Humane\\_orientation\\_as\\_a\\_new\\_cultural\\_dimension\\_-\\_A\\_validation\\_study\\_on\\_the\\_GLOBE\\_scale\\_in\\_25\\_countries](https://www.researchgate.net/publication/235763850_Humane_orientation_as_a_new_cultural_dimension_-_A_validation_study_on_the_GLOBE_scale_in_25_countries) Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

JESUS, J. G. Psicologia das massas: contexto e desafios brasileiros. **Revista Psicologia & Sociedade**, v.25, n.3, p.493-503, 2013.

KROEBER, A. L; PARSONS, Talcott. The concepts of culture and of social system. **The American Sociological Review**, v.23, 1958.

KLUCKHOHN, C. **Values and value orientation in the theory of action**. In T. Parsons & E. A. Shils (Orgs.) *Toward a general theory of action* (pp. 388- 433). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951.



LE BON, G. **A multidão: Um estudo da mente popular**. Londres, Reino Unido: Ernest Benn, 1947.

PASCALE, C. Não há lugar como o lar: a criação discursiva da falta de moradia. **Estudos Culturais e Metodologias Críticas**, v.5, n. 2, p. 250-268, 2005.

PARSELL, C. **Problematizando a 'identidade sem-teto': Considerando pessoas além de sua falta de moradia**. In: 3ª Conferência Anual dos Pesquisadores da Habitação da Austrália, 2008.

POORTINGA, Ype H; FONS VAN DE VIJVER, P. Explaining Cross-Cultural Differences: Bias Analysis and Beyond. **Journal of Cross-Cultural Psychology**, v.18, v.3, p.259-282, 1987.

PORTO, CM. **Um olhar sobre a definição de cultura e de cultura científica**. In: PORTO, CM., leituras contemporâneas [online]. Salvador: EDUFBA, 2011.

RADLEY, A.; HODGETTS, D.E; CULLEN, A. Visualizando a falta de moradia: Um estudo em fotografia e estranhamento. **Journal of Community & Applied Psychology**, v.15, p. 273-295, 2005.

REICHER, SD. Ação de massa e realidade mundana: um argumento para colocar a análise da multidão no centro das ciências sociais. **Revista Ciências Sociais Contemporâneas**, v.6, p.433-450, 2011.

SEGALL, M.H. Mais do que precisamos saber sobre cultura, mas tem medo de perguntar. **Journal of Cross-Cultural Psychology**, v.15, n.2, p.153-162, 1984.

SNOW, D.; ANDERSON, L. Trabalho de identidade entre os sem-teto: a construção verbal e a declaração de identidades pessoais. **American Journal of Sociology**, v. 92, p. 1336-1371, 1987.

SNOW, D; ANDERSON, L. **Down on Their Luck**. Berkeley, Ca: University of California Press, 1993.

VAN DE VIJVER, F. J. R; POORTINGA, Y. H. Towards an integrated analysis of bias in cross-cultural assessment. **European Journal of Psychological Assessment**, v.13, n.1, p.29-37, 1997.

WETHERELL, M. **O campo dos estudos de identidade**. Em M. Wetherell & CT Mohanty (Eds.), O manual de identidades do Sábio (pp. 3-26). Londres, Reino Unido: Sage, 2010.

WHITE, Harrison C. Identity and Control: A Structural Theory of Action. **Rev. Princeton Leisure Studies**, v.3, p.297-299, 1992.

## A INFÂNCIA MARGINALIZADA EM *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO, E *TIO, MI DÁ SÓ CEM* DE JOÃO MELO

Ellen Aline da Silva de Sousa (UFPA)<sup>1</sup>

Francisco Pereira Smith Junior (UFPA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa consiste em um estudo literário com base comparatista entre as obras *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado e o conto *Tio, mi dá só cem* (2008), de João Melo. Trata-se de uma análise sobre a infância marginalizada presentes nos dois contextos, de meninos de rua que vivem das sobras, de assaltos e como pedintes, para assim compreender como a modernização e o período pós-colonial interfere diretamente no cotidiano e na forma de vida dos menos afortunados, fazendo com que muitas vezes recorra a criminalidade para sobreviver. Portanto, ao utilizar o método comparado, tem-se como objetivo descrever as características acerca da infância de meninos de rua na literatura, e evidenciar as suas semelhanças e diferenças, para desse modo analisar o comportamento dos personagens que estão inseridos em situação de vulnerabilidade social. Como base para o trabalho, dentre outros teóricos, são utilizados os textos da Literatura Comparada, tais como Machado e Pageaux (2001), Carvalhal (2006), Nitrini (2000), bem como Bonnici (2009), Macêdo (2004) e Resende (1988).

**Palavras-chave:** Infância; Marginalização; Literatura comparada.

### INTRODUÇÃO

O romance *Capitães da Areia* de Jorge Amado escrito em 1937, narra o cotidiano da década de 30 através das vivências de menores desabrigados na cidade de Salvador, o bando é comandado pelo chefe Pedro Bala, esse personagem é temido pela sociedade e visto como herói pelos meninos delinquentes, sendo muito respeitado entre eles. Os “pequenos” são descritos como crianças sem família e lar, essa situação de exclusão os leva a terem ódio da classe alta baiana e conseqüentemente a realizarem furtos e falcruas para sobreviverem, além de ser uma forma de vingança desse sistema que tanto os oprimem.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA), bolsista CAPES, membro do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE). E-mail: aline.sousa182@gmail.com

<sup>2</sup> Professor orientador e vice coordenador do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA), coordenador do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE). E-mail: fsmith@ufpa.br

Esses órfãos dormem em um trapiche abandonado na cidade de Salvador, majoritariamente composto pelo sexo masculino à exceção de Dora que mais tarde se integra ao grupo e é identificada por eles como a figura do ser materno. Os principais personagens do bando são: Pedro Bala, o líder; Professor, intelectual, lê para eles histórias de livros roubados; João Grande, corajoso e forte, é bom para os menores; Gato, galã e trapaceiro; Boa Vida, o malandro do grupo; Sem-Pernas, que por não ter superado suas marcas psicológicas e físicas, sente ódio por todos; Volta Seca, afilhado de Lampião; e Pirulito que se tornou religioso após ter conhecido o padre José Pedro.

Todos eles representam um indivíduo da sociedade, visto que uma obra baseia-se no posicionamento social do autor, um dos quatro momentos da produção: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2010, p. 31). Logo, no texto literário o autor, o conteúdo e a transmissão permeiam no meio social, interferindo-o ou sendo interferido.

As condições em que os Capitães se encontram são precárias, raramente possuem alguma refeição completa, vivem na penúria e são humilhados diariamente, e a vida de órfão na rua fez com que esses meninos tivessem contato com a violência desde cedo, alguns apresentam uma agressividade que beira a crueldade. No entanto, entende-se que a revolta que sentem é devido aos momentos sofridos, muitas vezes causados por aquela sociedade, pela ausência de afeto e repulsa que as pessoas sentem ao vê-los, não mais como crianças, mas como criminosos.

Diante disso, são poucas as oportunidades as quais podem esquecer as mazelas sofridas, pois os indivíduos que os rodeiam estão sempre a lembrar-lhes que são marginais, ladrões e que deveriam ser levados para o reformatório ou para a cadeia. O padre José Pedro, uma das poucas figuras a quem os Capitães permitiam uma certa proximidade, passou a ser visto com maus olhos por andar com eles em razão de que para algumas pessoas, os meninos não mereciam atitudes complacentes, muito menos de alguém que representa a fé cristã, o qual deveria ser exemplo para seus fiéis.

O autor Jorge Amado utiliza em suas obras uma linguagem mais coloquial, com muitas marcas linguísticas, entendendo, assim, que o uso dessa linguagem oral foi resultado da ruptura feita pela Semana de Arte Moderna de 1922, levando-os a escreverem de forma mais livre, destacando, desta maneira, a fala das várias regiões para exaltar a diversidade linguística e o cotidiano.

O seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna. Neste sentido, não apenas celebraram a máquina, como os futuristas italianos, mas tomaram por temas as coisas quotidianas, descrevendo-as com palavras de todo dia, combatendo a literatura discursiva e pomposa, o estilo retórico e sonoro com que os seus antecessores abordavam as coisas mais simples. (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 12-13).

Portanto, além da mudança na forma de escrever, da escolha das palavras para aproximar dos falantes do português brasileiro, do regionalismo, o modernismo também descreveu através da literatura o modo de vida da população, abordando temas do cotidiano do período em questão, fazendo com que a vida habitual das pessoas fosse expressa pelos escritores modernistas.

A outra obra a ser comparada, *Filhos da Pátria* de João Melo trata-se de um livro que reúne dez contos publicado em 2001 na Angola, que chegou ao Brasil em 2008, entre os contos se encontra o que será analisado neste artigo *Tio, mi dá só cem*. O livro pertencente a literatura pós-colonial angolana, traz resquícios de uma ruptura com a literatura colonizadora, e é conceituada como “[...] toda literatura, inserida no contexto de cultura ‘afetada pelo processo imperial, desde o primeiro momento da colonização europeia até o presente’” (BONNICI, 2009, p. 267). Sendo assim, para chegar-se a esse status de literatura pós-colonial é preciso uma conscientização nacional e compreender as diferenças da literatura europeia, ou seja, a colonizadora. Para conceituar mais claramente o que é pós-colonialismo, o autor Appiah destaca que:

O pós-colonialismo é a condição do que poderíamos chamar, de maneira pouco generosa, uma intelectualidade *comprista*: a de um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental e formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial. (APPIAH, 1997, p. 208)

Portanto, esse termo está associado em como a cultura africana contemporânea é mostrada ao mundo e aos próprios africanos. Os contos de Melo (2008) apresentam o cotidiano angolano através de homens e mulheres que vivem em um momento de pós-independência e suas consequências para os marginalizados, apresentando temas que em muitas ocasiões são considerados polêmicos, como em *O feto*, retratando sobre o aborto e a prostituição para conseguir o sustento da família.

O conto *Tio, mi dá só cem* é narrado por um menino que não tem seu nome divulgado, que fica a pedir dinheiro para um homem num carro, este não fala nada, suas reações são registradas pelo menino pedinte, como as risadas de desprezo sobre as histórias contadas pelo garoto.

Nessas histórias narradas por ele estão o porquê de estar nas ruas mendigando, comendo restos de alimento e até mesmo cometendo crimes para conseguir o seu sustento, inclusive o garoto possui uma arma de fogo para quando o argumento não for o suficiente, tentar de outra forma mais agressiva adquirir o que precisa, ameaçando suas vidas.

Em vista disso, percebe-se a semelhança nas duas obras em questão, ambas revelam a infância de meninos que por variados motivos estão nas ruas cometendo crimes para sobreviver, em *Capitães da Areia* em que esses meninos decidem juntar-se de forma organizada para conseguir

elaborar assaltos e se protegerem, e em *Tio, mi dá só cem*, de um menino que sozinho tenta escapar de um mundo de fome.

Percebe-se então a necessidade de analisar as duas obras usando o método da literatura comparada, a qual também possibilita o confronto literário de diferentes países, visibilizando que essa problemática está presente em outros lugares, em cenários que o processo de modernização em grande parte não ampara todos os indivíduos, em um sistema excludente que não consegue beneficiar a todos, sendo perceptíveis essas ações com os meninos da década de 30 na Bahia e na Angola contemporânea.

## LITERATURA COMPARADA: UM MÉTODO INTERDISCIPLINAR

O contato com o termo literatura comparada não causa estranheza ao leitor ou estudioso da área da teoria literária, pois de maneira generalizada o estudo comparado trata-se de uma metodologia de comparar obras literárias para se chegar à conclusão de determinado aspecto. Além disso, “percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem a literatura comparada um vasto campo de atuação.” (CARVALHAL, 2006, p. 5), em que ainda de acordo com Carvalho (2006), já que são diversificadas as suas formas de pesquisa, os estudos comparados apresentam várias possibilidades de análise. Mesmo que a palavra comparada seja de imediato compreendida, não se pode tomá-lo como sinônimo de comparação, pois

Antes de tudo, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). (CARVALHAL, 2006, p. 6)

Ao defrontar-se sobre as origens da literatura comparada, verifica-se que a mesma não se iniciou nos estudos propriamente literários, mas sim em outras áreas das ciências durante o século XIX, e é na França que ele se fixa. Assim, rememora-se que esse método ocorre há muitos anos, nas mais variadas áreas de estudo, dado que o ato de comparar é natural no homem e faz parte da dinâmica das sociedades.

Nos estudos literários, comparar é principalmente relacionar duas ou mais obras e na concepção de Machado e Pageaux aprende-se “a conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo.” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 166), dessa maneira, na comparação confrontam-se paradigmas presentes em outras culturas, apoiados nas

leituras feitas, viabilizando o encontro de obras de diferentes realidades, sendo um dos aspectos que se difere de outras disciplinas universitárias.

A literatura comparada é uma forma de proceder, um pôr à prova de hipóteses, um modo de interrogação dos textos [incluindo] a seguinte questão fundamental que distingue, sem dúvida, a literatura comparada das outras disciplinas: que se passa quando uma consciência humana integrada numa cultura, na sua cultura, é confrontada com uma obra que é expressão e parte constituinte de uma outra cultura? (CHEVREL, 1989 apud CLAUDON, 1994, p. 15).

Então, utilizando a comparação como método na literatura, proporciona o diálogo entre os escritos e a fase histórica ao qual está inserido, “Leva a uma leitura crítica inteligente e, rapidamente, esta deixa de se limitar ao texto na sua simples realidade ‘filológica’ para se apoiar, em contrapartida, sobre a sua dimensão policultural.” (CLAUDON, 1994, p. 16), assim a comparação é marcada pela sua capacidade historicista, que é o de estudar as culturas, o período histórico, assim como faz a disciplina de história, com objetivo de compreender o objeto de estudo.

O método comparatista destaca-se também por seu caráter intertextual, ou seja, por sua capacidade de construir relações entre textos, sejam eles escritos ou não, ampliando seu campo de estudo para além de um único gênero. Pois como salienta Carvalhal (2006, p. 55) “ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários)”. Com isso, ainda utilizando os pressupostos da autora, o método comparado propõe-se ao diálogo com os textos de forma crítica, verificando como os dois textos se entrecruzam. A comparação ainda estabelece relação com outras disciplinas, uma vez que ela também é um método interdisciplinar.

É um caminho que propomos ao estudante português para chegar a uma dupla tomada de consciência: por um lado situar-se melhor na sua própria cultura e nas culturas estrangeiras; por outro lado, compreender a importância da aposta interdisciplinar da literatura comparada e do valor explicativo, heurístico, de alguns problemas que levanta. (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 11).

Desse modo, a interdisciplinaridade é uma característica essencial para o pesquisador de literatura comparada, a qual leva a novas concepções, pois não se restringe em um único conceito, a um campo específico, mas abrange outras disciplinas das ciências humanas, visto que não está limitado a apenas a uma área de estudo. Por isso é importante o método comparado para a análise desses meninos de rua, pois entende-se que dessa maneira é possível compreender o papel desempenhado por eles na literatura.

Por consequência, é levado em consideração não somente as semelhanças mais perceptíveis ao se analisar uma obra, “mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais” (CARVALHAL, 2006, p. 86). Desse modo, a literatura comparada apresenta tais possibilidades para

entender as personagens em seu contexto social, já que as mesmas refletem o entendimento da sociedade de um determinado período e assunto, em que a personagem é quem desempenha esse papel na narrativa, pois sendo ela “uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO, 1981, p. 55), concretizando assim, o ser fictício na literatura.

## A INFÂNCIA MARGINALIZADA NA LITERATURA

A literatura enquanto reprodutora e produtora de mundos absorve características de vivências cotidianas, assim os meninos de Jorge Amado e João Melo representam a infância de moradores de rua, que por questões econômicas do país ou outros, como epidemias, tornam-se órfãos e refugiam-se, como no caso do conto angolano. Antes de adentrar a análise, é importante ressaltar que a atribuição do termo infância é uma construção social, “[...] a infância é um modo particular, e não universal, de pensar a criança” (COHN, 2009, p. 21), ou seja, é determinada pela época e o local em que é dito, a criança tem vivências e experiências diferentes para cada lugar.

No entanto, ao colocar a infância na ficção é preciso atentar para não distanciar-se do poder da imaginação dessa criança, “Se a infância é evocada no processo da escritura de alguns escritores, resta saber se serão suficientemente habilidosos, para não deixar a sua serenidade adulta prejudicar a ludicidade da criança que eles querem recuperar na sua escrita” (RESENDE, 1988, p. 22), é preciso saber equilibrar a seriedade do autor e a fantasia da criança.

O menino na literatura de Jorge Amado está entrelaçado ao realismo, dando valor ao regionalismo, “Se passamos à sondagem dos textos de Jorge Amado, é fácil reconhecer a intenção que os dirige: a de repetir aquilo que a realidade (baiana sobretudo) é, ou foi, em certos momentos históricos, com grande dose de descritivismo” (RESENDE, 1988, p. 162). O autor escreve sobre a realidade baiana, o cotidiano daquele período histórico a partir do contato direto que teve com o povo nordestino, trabalhadores na produção de cacau, entre outros, e como tal encontramos personagens que provavelmente foi possível existir de fato.

Na obra *O Menino Grapiúna* do mesmo autor, por exemplo, é notável essa associação do cotidiano para os seus escritos, além do que trata-se de uma autobiografia memorialística,

Convém dizer que, se Jorge Amado opta por voltar-se à realidade, como confessa, para descrevê-la sem falsificação, a escrita de *O Menino Grapiúna* não negou o compromisso do escritor; ao contrário, denotou-o, com justeza e coerência, comportando o espaço regional “grapiúna”, com suas peculiaridades, como, também, a história particular do homem Jorge Amado, que tirou daí o realismo das memórias. (RESENDE, 1988, p. 165-166)

Posto isto, mesmo em outros livros de Jorge Amado é possível verificar esse afinco para a escrita da realidade, de modo a criticar certos costumes e valores vigentes, e voltar o olhar para a Bahia, o que deu certo, pois teve suas obras traduzidas em várias línguas e ainda continua sendo lido como referência sobre o povo baiano e o Brasil.

Uma das características em comum nas obras a serem analisadas, e que se verá mais adiante, é a agressividade dos meninos de *Capitães da Areia* e *Tio, mi dá só cem*, os mesmos são descritos como violentos nas suas atitudes, muito em função das experiências que a rua ofereceu a eles, ao mesmo tempo em que é uma forma de conseguir o que querem, bem como uma maneira de proteger-se dos demais.

A criança, como o adulto, desde cedo manifesta na estrutura da sua personalidade características ambíguas, transmitidas por um comportamento nem sempre inocente. A sua conduta pode encerrar a concomitância de contraditórios, como: bondade e maldade, intolerância e complacência, docilidade e agressividade, pureza e perversidade. (RESENDE, 1988, p. 169)

Sendo assim, a infância na literatura, principalmente as que serão comparadas, nem sempre são sinônimos de inocência ou figuras que são remetidas a um ser angelical, como comumente é associada, mas apresentam características comuns a todo ser humano, que é provido de raiva, angústia, e outros sentimentos que se distanciam daquele que é visto como o ideal. A agressividade, sendo um instinto natural no ser humano, aparece também nesses meninos em condição de rua, além de que as condições sociais as quais estão inseridos interferem diretamente em seu comportamento.

A mutilação e a repressão que os seres menores sofrem da parte daqueles que exercem o domínio sobre eles, no caso os adultos, são des-recalcadas através de uma agressividade não saudável, concretizada em atos sádicos, a que a mente infantil já se predispõe em termos normais. (RESENDE, 1988, p. 178)

Diante disso, compreende-se que nem sempre a criança é um ser inocente, desprovido de malícias, mas que podem manifestar atitudes sádicas. Outro tabu no que diz respeito a criança é quando se trata sobre sexualidade infantil, “O mito da inocência infantil costuma gerar, na concepção adulta, um segundo mito ou equívoco: a criança é ser sem sexo” (RESENDE, 1988, p. 174-175). De acordo com a autora, cria-se uma outra visão para a criança, pautada na inocência sobre relações sexuais, o que é desconstruído nos meninos de Jorge Amado e de João Melo, já que nos dois casos as crianças além de falar abertamente sobre, também praticam, no caso dos Capitães acontecem também relações homoafetivas as escondidas, mesmo essa prática sendo proibida entre eles.



Em relação a criminalidade infantil, no início do século XX em São Paulo, circulavam notícias para alertar as mulheres do perigo que era andar pelas ruas da cidade, consequência aos constantes assaltos cometidos por meninos delinquentes, aterrorizando os cidadãos.

Tratava-se ainda de precavê-las e inseri-las naquele cotidiano que se transformava devido aos novos padrões de convívio impostos pela modernidade, padrões estes estabelecidos e permeados pela industrialização, urbanização e crescente pauperização das camadas populares. (SANTOS, 2016, p. 211-212)

Momentos estes semelhantes aos que se encontram na obra de Jorge Amado, em que fatores como a urbanização levam cada vez mais meninos às ruas e à criminalidade, em vista das informações dispostas, a infância na literatura possui nuances que se diferenciam de algumas concepções já impregnadas na sociedade, os integrantes dos *Capitães da Areia* comportam-se como adultos e gostam de serem tratados como tal, ser respeitado e ter a credibilidade de um homem, além de apresentar as características dispostas acima, possuem tantas outras, como o hábito de fumar e ingerir bebidas alcoólicas. No entanto, os mesmos foram condicionados a uma vida criminosa, meninos que perderam os pais, foram surrados nas ruas, tanto por outros grupos como por policiais, são discriminados diariamente pela classe alta e religiosa, entre outros contextos em que se torna perceptível a vida marginalizada que levam.

Em *Tio, mi dá só cem* o menino que está a pedir dinheiro também tem uma vida conturbada, descobriu cedo que para conseguir comer deveria ir em busca de outras alternativas, a vida no campo estava caótica devido as consequências de guerras, por isso foi para Angola, e o que conseguiu foi sobras de comida que dividia com ratos, se quisesse algum dinheiro teria que pedir para homens que estavam escondidas com mulheres em seus carros, caso negassem, apontava o revólver para eles pondo em risco suas vidas.

Portanto, nas duas obras vê-se a infância idealizada como inocente e fragilizada sendo quebrada pela necessidade de comida, carinho, lar e demais fatores, por meninos que desvendaram precocemente as dificuldades que a classe pobre acaba passando perante o progresso.

## **MENINOS DE RUA: DA LITERATURA BRASILEIRA À ANGOLANA**

*Capitães da Areia* e o conto *Tio, mi dá só cem* da obra *Filhos da Pátria* apresentam diálogos interdisciplinares com pontos semelhantes, bem como divergentes a serem relacionados, tais como o fato de não terem família, estar em condição de rua, cometer crimes, a fome e a sexualidade aflorada.

Nestas obras os meninos fazem assaltos para adquirir dinheiro e outros objetos, para contextualizar, assim como na Bahia de 1937, a marginalidade e a criminalidade estão presentes nas crianças paulistas do início do século passado, elas também praticavam atividades ilegais em que a prostituição, roubar, furtar e mendigar eram as ferramentas que os menores faziam para resistir na cidade.

Inúmeros são os relatos da ação destes meninos e meninas pelas ruas da cidade, em bandos ou sozinhos, compondo o quadro e as estatísticas da criminalidade e da delinquência. O moleque travesso que alegremente saltitava pelas ruas, era também o esperto batedor de carteiras, que com sua malícia e agilidade assustava os transeuntes. (SANTOS, 2016, p. 218)

Ações essas que podem ser vistas no bando de Pedro Bala, demonstrando desse modo que a criminalidade infantil era comum naquele período, em *Capitães da Areia* as crianças não têm família, muitos perderam os pais em epidemias ou foram mortos, em consequência preferiram as ruas ao morar com vizinhos, outros parentes e em reformatórios, o qual era muito rigoroso, já nas ruas tinham liberdade, o que é de suma importância para eles, apesar de toda a pobreza das ruas, “Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas” (AMADO, 2009, p. 27). São descritos pobres e moribundos, no entanto são livres, o bem maior que possuem.

O menino angolano, também não tem mais família, ainda diz que não tem mais nome e pode ser chamado pelo o que os outros quiserem, morava em Chitepa, cidade de Angola, com seus pais e irmãos, até que sua mãe foi estuprada e morta por bandidos e ele presenciou toda a cena junto dos irmãos sem poder fazer nada, em seguida veio o desaparecimento do pai, assim ficam sozinhos e então decide sair de casa e refugiar-se em Angola, fugindo da fome e da miséria e deixando para trás o que sobrou da sua família.

[...] o meu pai recebeu umas visitas, foram num canto da sala, beberam cachipembe, conversaram baixinho, ninguém que ouviu nada, depois quando as visitas saíram ele disse vou na lavra, três dias que passaram e ele nada, a minha mãe já tinha morrido, os meus irmãos andavam só à toa, parados, sem fazer nada, eu perguntava estão à espera do pai mas eles não respondiam, o olhar deles era branco, pareciam mulojos, as minhas irmãs se arrastavam no chão cheias de ranho, moscas, lágrimas, era a fome, tio, o mundo lá em Chitepa era só fome e silêncio, só ficaram velhos e crianças, as mulheres que escaparam de ser violadas como a minha mãe foram sequestradas em plena luz do dia, os homens diziam vou na lavra e desapareciam, então eu tomei uma decisão, não espero mais, bazei no avião do PAM e pronto, [...] (MELO, 2008, p. 34-35).

Após pedir para viajar no avião da PAM<sup>3</sup>, dizendo que os pais haviam morrido e que não tinha mais ninguém, chega em Angola. Devido a guerra, o garoto saiu de Chitepa, já que havia perdido seus genitores e a situação estava caótica onde morava, restaram os mais necessitados, os idosos e crianças, por isso decidiu ir embora da cidade, e ao chegar em Angola foi para uma casa de padres, mas acaba fugindo e indo morar nas ruas.

[...] quando cheguei fiquei um pouco assustado mas logo controlei a situação, primeiro puseram-me num lar de padres mas no terceiro dia fugi, agora estou aqui na Ilha, tenho o meu buraco, saio de dia pra fazer uns biscates, de noite fico mesmo aqui a controlar os carros que chegam pra fazer sacanagens [...] (MELO, 2008, p. 33).

Morar nas ruas é só o que resta para sobreviver, o que se assemelha aos meninos da Bahia, a situação de rua para eles também é a única saída, em relação às alternativas, como o reformatório, assim a comparação proporciona o diálogo entre esses textos de diferentes países, “Uma das tendências atuais da teoria da literatura comparada é antes de tudo transcender as fronteiras nacionais e linguísticas, a fim de examinar as questões literárias gerais de um ponto de vista internacional” (NITRINI, 2010, p. 117). Os chefes dos Capitães da Areia e mais alguns moravam no trapiche do cais, mas ainda haviam muitos outros espalhados pela cidade.

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola. E o grupo era mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche. Se espalhavam nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha. (AMADO, 2009, p. 44)

Apesar da liberdade, não tinham auxílio de outros em momentos de necessidade, alguns morriam por doenças, por vezes tinham ajuda de uma mãe de santo ou do padre, logo não era a mesma coisa de se ter um lar, com pessoas que cuidem umas das outras. A fome é algo que une os meninos de rua das duas obras, em *Tio, mi dá só cem* como já havia fugido por causa da miséria em que estava, agora em Luanda vive de sobras, a vida não é muito diferente da que tinha, não há uma ascensão social, a fome continua sendo um grande entrave, divide restos de alimentos em estado de putrefação com outros animais de rua.

[...] às vezes mesmo encontramos coisas boas, carne de vaca moída que até não é preciso lhe mastigar mais, é só engolir e pronto, pedaços de pão todos esburacados parece levaram tiros, latas de cerveja, latas de gasosa, latas de sardinha, latas de atum, latas de feijão, latas de frutas, latas de doce, tantas latas, tantas, que eu acho que o mundo é uma granda lataria, o

<sup>3</sup> “O Programa Alimentar Mundial (PAM) foi criado em Setembro de 1961 a pedido do presidente dos EUA Dwight Eisenhower como uma experiência para fornecer ajuda alimentar através do sistema da ONU.” Disponível em: <https://onuanguola.org/agencias/pam/>. Acesso em: 06/04/2019

problema é só os ratos, os cães, os gatos, os sacanas são mesmo atrevidos, [...] (MELO, 2008, p. 28).

Luanda possui diversas riquezas, em certos lugares da cidade é possível admirar grandes avanços, no entanto para a população pobre a realidade é de outra maneira, devido a alarmante desigualdade social e econômica que existe no país, há um enorme contraste de vidas.

Mas há uma outra realidade de Luanda: [...] em suas ruas congestionadas e com pavimentação quase inexistente, com um grande número de crianças de rua, ao lado de uma frota de automóveis de luxo, de casas gradeadas e guardadas por cães e empresas privadas de segurança, de bairros clandestinos que crescem assustadoramente do dia para a noite, da ruína dos edifícios históricos ou da destruição do patrimônio urbano. A Luanda em que as falhas de energia elétrica e de água são constantes e na qual as doenças diarreicas, a malária e a AIDS são os males que dizimam a população mais pobre. (MACÊDO, 2004, s/p)

E é essa a realidade que a criança do conto vivencia, uma Luanda que só há pobreza, sua fome é tamanha que a compara com a sua dor, passa dias sem comer nada, cheira até gasolina para se entorpecer e esquecer a fome. Ninguém os ajudam, e só vê como possibilidade comer restos e cometer assaltos, aparecem somente uns integrantes da Juventude Verde, com visões ecológicas “[...] dizem temos aqui umas mudas de árvores pra vocês plantarem, lhes olhamos então de uma maneira que eles não entendem, são burros, muxoxamos entre nós árvores, árvores, queremos masé pancar [...]” (MELO, 2008, p. 28), eles não entendem que o que precisam é alimentar-se, outras coisas não os preocupam, não são importantes, não merecem atenção comparado a necessidade de comer, querem mais é ter o básico, comida. Para isso, anda armado, chegou ao limite de matar um homem com um tiro na cabeça depois que o mesmo tentou trapaceá-lo e dito para a menina que o estava acompanhando não sair do carro, tudo acontece quando o menino vê a garota que estava com o homem e lembrar de sua irmã, diz então para ela sair do carro com a intenção de protegê-la.

[...] não tenhas medo porra, este cabrão não te vai fazer nada, se ele quer foder que foda a mulher dele lá em casa, vá, garina, sai do carro [...], de repente, tio, eu mesmo não sei explicar nada pois as coisas aconteceram muito depressa, o muata berrou Aninhas, não sai, e baixou a cabeça pra escapar do cano da kilunza ao mesmo tempo que esticava a perna esquerda pra fora atingindo-me os joelhos, eu desequilibrei-me um pouco, ah, tio, mas nessa tarde eu tinha cheirado muita gasolina, o meu pulso estava firme, nem um tremor, tio, nem um remorso, tio, quando abri os olhos a cabeça do muata estava debruçada sobre o volante toda rebentada [...] (MELO, 2008, p. 31).

Percebe-se a violência desse menino, que mesmo depois do homem ter dado todo o dinheiro que possuía, atirou na cabeça do mesmo. A agressividade se faz presente em *Capitães da Areia*, o chefe Pedro Bala é como um herói para os meninos, alguém admirável pela sua coragem, justiça e liderança, mas por isso mesmo é temido pela sociedade, como descrito em cartas a redação do jornal local.

Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de Capitães da Areia porque o cais é seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus catorze anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a identidade deste chefe é desconhecida. (AMADO, 2009, p. 9)

A visão que a população tem dessas crianças não é mais como meninos inocentes, mas de pessoas criminosas, dado ao que fazem para sobreviverem, e essa agressividade não está presente somente no chefe, mas em todos eles, principalmente em Sem Pernas, que devido a deformidade das pernas e agressões psicológicas e físicas que sofreu na cadeia, não consegue refrear seus sentimentos, fica a importunar os outros e os recém chegados no bando se tornaram o público alvo.

Ridicularizava tudo, era dos que mais brigavam. Tinha mesmo fama de malvado. Uma vez fez tremendas crueldades com um gato que entrara no trapiche. E um dia cortara de navalha um garçom de restaurante para furtar apenas um frango assado. Um dia em que teve um abscesso na perna o rasgou friamente a canivete e na vista de todos o espremeu rindo. (AMADO, 2009, p. 35)

Além de Volta Seca, que é obcecado por Lampião, e depois de ter entrado para o cangaço, ficou conhecido por suas atrocidades e como um dos mais temidos. Não são meninos comuns, aliás, vale frisar que os meninos do romance brasileiro não se consideram crianças, sabem que há muito tempo perderam os traços de inocência e fragilidade que uma criança normalmente apresenta, o convívio naquela situação os obrigou a crescerem desse modo.

[...] os Capitães da Areia eram como homens, eram iguais a homens. Toda a diferença estava no tamanho. No mais eram iguais: amavam e derrubavam negras no areal desde cedo, furtavam para viver como os ladrões da cidade. Quando eram presos apanhavam surras como os homens. Por vezes assaltavam de armas na mão como os mais temidos bandidos da Bahia. Não tinham também conversas de meninos, conversavam como homens. Sentiam mesmo como homens. (AMADO, 2009, p. 235-236)

As crianças de ambas obras cometem crimes para se defender dos demais que não se importam em lhes ajudar ou mesmo como uma maneira de vingança pela vida que levam, como no caso descrito em que o menino do conto angolano comete assassinato, ação também resultante de tudo que já vivenciou, a morte da mãe, o sumiço do pai, a fome que sente, a lembrança das irmãs ao olhar para a outra menina que estava no carro, no entanto queria que essa menina fugisse dali, mas ela queria ficar, pois queria um filho com o homem que agora está morto. De acordo com Resende, esses traços fazem parte da natureza humana, em que essas ações são resultantes do que é dado ou negado a criança.

Fatores, tais como: promiscuidade, fome, carência afetiva e material, abandono, repressão e violência podem gerar condutas de revolta perigosa, apatia, amargura, impotência etc. que

velam uma inevitável desforra às vezes até inconsciente, face ao que foi oferecido ao sujeito, independente de sua própria vontade ou escolha. (RESENDE, 1988, p. 178)

Desse modo, a comparação conduz a ponderações sobre o tema, fazendo-se necessário leituras de diversas formas, que validem a problemática da abordagem, pois o método comparado não pertence exclusivamente a área literária e vai além de deduções e hipóteses, as leituras enriquecem a pesquisa, levando a reflexões mais gerais.

Leituras laterais, transversais, pendulares: são essas leituras que dão legitimidade e dinamismo à comparação, à série de comparações que vai desenvolver-se ao longo da pesquisa, indo de um texto a outro, dum conjunto de textos a outro, fundamentando a síntese, os eixos, as linhas mestras que não só permitem passar dum texto a outro, mas também ler esses textos no seu todo como elementos que formam um novo conjunto. (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 155)

Outro ponto a não convencioná-los como qualquer indivíduo, é sobre a descoberta do sexo, desde muito cedo todos os meninos do grupo baiano mantinham relação sexual, perseguiam moças que andavam sozinhas pelo areal, ou mesmo entre eles que durante a noite procuravam um menino para tal ato, porém quando descobertos eram expulsos do grupo, pois as relações homoafetivas eram proibidas e consideradas indignas para os mesmos. Falavam sobre sexo com muita naturalidade, como quando Gato, de *Capitães da Areia*, rouba um anel para ficar mais atraente.

-Arriscar cadeia por uma porcaria! Um troço feio...  
 -Que tem tu com isso? Eu acho bom, tá acabado.  
 -Tu é burro mesmo. Isso no prego não dá nada.  
 -Mas dá simpatia no meu dedo. Tou arranjando uma comida.  
 Falavam naturalmente em mulher apesar do mais velho ter apenas dezesseis anos. Cedo conheciam os mistérios do sexo. (AMADO, 2009, p. 32)

Igualmente no relato do menino angolano sobre a sua primeira relação sexual com a mesma menina do carro com o homem, “[...] fomos na praia, tirei-lhe a roupa, fodi-lhe, fodi-lhe, fodi-lhe, parece que não estava a lhe foder mas a vingar-me do mundo, ela não dizia nada, só ria e chorava [...]” (MELO, 2008, p. 35), desse modo percebe-se a sua angustia sobre as coisas pelo que passara, desconstruindo a imagem da criança que predomina na sociedade, a de ingenuidade, esses meninos concebiam a mulher somente para a obtenção do próprio prazer, o que desconstrói o fato de que a criança é desprovida de sexo, quando no entanto,

[...] o espaço da sala, a forma das mesas, os arranjos dos pátios de recreio, a distribuição dos dormitórios (com ou sem separações, com ou sem cortina), os regulamentos elaborados para a vigilância do recolhimento e do sono, tudo fala da maneira mais prolixa da sexualidade das crianças. [...] articula-se, em grande parte, sobre a constatação de que essa sexualidade existe: precoce, ativa, permanente. (FOUCAULT, 1988, p. 30)

Sendo assim, o autor afirma a sexualidade existente na criança a partir de como as instituições escolares estão dispostas, em que os meninos devem ser separados das meninas, assim o sexo seria uma forma reguladora, de controlar os corpos. Esses sentimentos perturbadores que o faz levar a menina a praticar tal ato, em seu íntimo é uma forma de vingança, pois está só, sem família, a qual remete a carinho e afeto, “[...] só a saudade é pior que a fome, eu não como nada desde antesdntem, nesse dia matei um homem e fodi pela primeira vez uma mulher, agora ela foi embora, fiquei outra vez sem nada, sem pai, sem mãe, sem irmãos [...]” (MELO, 2008, p. 36), depois de presenciar a morte da mãe e o desaparecimento do pai, ao encontrar essa menina recorda de todos esses passos, e ao vê-la partir percebe-se que está novamente sozinho, vazio de conforto e alimento.

Em *Capitães da Areia* quando Dora morre, a única menina que entrou para o bando, eles sentem que irão voltar a ficar sozinhos, sem carinho, semelhante ao sentimento do menino angolano, “Ela beijou Zé Fuinha, mandou que ele fosse dormir. Ele não compreende bem. Sabe que ela está doente, mas não pensa um momento que ela o poderá abandonar. Mas os Capitães da Areia temem que isso aconteça. Então ficarão novamente sem mãe, sem irmã, sem noiva” (AMADO, 2009, p. 214). A presença feminina colocada aqui como o alento que os meninos dos dois textos precisam para preencher essa ausência.

Em *Tio, mi dá só cem*, esse vazio existencial o faz questionar o porquê que todos o rejeitam, o ignoram, fica sem entender por que as pessoas gostavam de maltratá-lo, “[...] no fundo sou um canuco porreiro, não gosto de fazer mal a ninguém, então porquê que todos me fazem mal, um dia ainda vou descobrir, tio, ainda vou descobrir porquê que todo o mundo me faz mal [...]” (MELO, 2008, p. 30), enquanto observa todos esses acontecimentos, se considera que é um bom menino e que por isso não merece tanto sofrimento.

Bem como o menino de Angola, em *Capitães da Areia*, Professor fica a se perguntar o porquê que as pessoas os odiavam tanto, reflete sobre isso após ter sido espancado por um homem que não gostou da caricatura feita pelo menino, no qual destacava o sobretudo que o homem usava. Eram crianças sem família, e além de serem maltratados, sentiam falta de um lar, e em troca, recebiam desaforos.

Ele quisera agradar o homem, merecer uma prata dele. Tivera dois pontapés e palavras brutais. Não compreendia. Por que eram odiados assim na cidade? Eram pobres crianças sem pai, sem mãe. Por que aqueles homens bem-vestidos tanto os odiavam? Foi com sua dor. (AMADO, 2009, p. 96-97)

E ainda justificavam seus feitos por não terem casa, família e comida, era por necessidade que assaltavam, iam mais além, que a culpa de todo esse descaso era justamente da sociedade, pois o crescimento e a modernização não são para todos e somente uma revolução poderia mudar esse fator.

O padre José Pedro dizia que a culpa era da vida e tudo fazia para remediar a vida deles, pois sabia que era a única maneira de fazer com que eles tivessem uma existência limpa. Porém uma tarde em que estava o padre e estava o João de Adão, o doqueiro disse que a culpa era da sociedade mal organizada, era dos ricos... Que enquanto tudo não mudasse, os meninos não poderiam ser homens de bem. E disse que o padre José Pedro nunca poderia fazer nada por eles porque os ricos não deixariam. (AMADO, 2009, p. 107-108)

Em *Tio, mi dá só cem* as mudanças no país modificaram a vida do menino, as quais foram responsáveis pela necessidade de o mesmo fugir de sua cidade natal. Angola passava por um período de pós independência, crises se instalaram no país, sucedendo em fatores agravantes para os que estão abaixo na pirâmide social, tanto o local em que estava e o outro em que se encontra, a pobreza se faz presente, o que torna compreensível que esses processos não visam a toda a população.

[...] uns meses depois, apareceu um primo meu como irmão, me disse o tio António foi na UNITA<sup>4</sup>, mano, eu não senti nada, nem tristeza, nem alegria, nada, tio, depois quando estava sozinho perguntei mas quem é o meu pai, ele já foi na lavra há tanto tempo, não me lembro mais dele, só recordo mesmo a minha mãe, lhe foderam, lhe espetaram a baioneta na cona e depois ainda por cima lhe queimaram, porra, tio, como é que o meu pai foi na UNITA [...] (MELO, 2008, p. 35).

Ocasionalmente, assim, refugiados em todo o país, pessoas que saem de seus lares em busca de condições melhores, mas muitas vezes o que encontram são outras formas de miséria, o ambiente muda, mas a falta de oportunidades, casa, comida, segurança, continuam as mesmas. É importante ressaltar também um dos aspectos em que as obras se diferem, pelo fato de que as divergências são relevantes para as pesquisas comparatistas.

Ora os textos são escolhidos, na maioria dos casos, em função do que os une, mas também do que os opõe. [...] É inútil pretender, graças a uma construção engenhosa, negar estas diferenças: elas estão lá para enriquecer a perspectiva e não para a reduzir. (CLAUDON, 1992, p. 46)

Em vista disso, os meninos dos dois textos estão nas ruas sem a certeza do que viverão, mas a visão que tem da vida que levam é divergente, como descrito em *Capitães da Areia*, “E os dois riem, e logo a risada se transforma em gargalhada. No entanto, não têm mais que uns poucos níqueis no bolso, vão vestidos de farrapos, não sabem o que comerão. Mas estão cheios da beleza do dia e da

<sup>4</sup> “A União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) é um partido fundado em 1966 por dissidentes da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e do GRAE (Governo de Resistência de Angola no Exílio), é o segundo maior partido de Angola, sendo também o maior partido de oposição do país.” Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/uni%C3%A3o-nacional-para-a-independ%C3%Aancia-total-de-angola-unita/t-17424583>. Acesso em: 06/04/2019.



liberdade de andar pelas ruas da cidade” (AMADO, 2009, p. 131). Para os Capitães apesar da pobreza, tem a liberdade e sabem como isso é importante, sabem apreciá-la, aproveitam as ruas da Bahia, enquanto que o menino angolano não consegue ver a beleza dos dias, pois a miséria e o sofrimento o cegaram de ver certos detalhes.

E enquanto no conto a vida do menino não tem perspectiva de mudança, para grande parte dos *Capitães da Areia* a única forma de mudar é através da luta, de fazer parte de movimentos populares, pois assim a mudança seria para todos. “Agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos” (AMADO, 2009, p. 259). Esse momento acontece quando os que chefiavam o bando ao lado de Pedro Bala começam a irem embora, e Pedro entende que o seu destino é a revolução, como se recebesse um chamado para protestar em busca pelos direitos dos pobres.

Sendo assim, os textos colocados em diálogo a partir da literatura comparada, propuseram discussões que podem ir além do texto literário, “A análise literária não é aqui um fim em si mesma, da mesma maneira que o não é o estudo específico dum texto. Ela surgirá sempre como um meio, sendo a comparação, aliás, sempre inacabada” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 155), portanto novas interpretações podem surgir, já que o texto se modifica através de um outro olhar.

## CONCLUSÃO

As infâncias retratadas nos textos analisados mostram meninos que foram submetidos a condições de desigualdade e exclusão perante o progresso, narrando a criança marginalizada em espaços e períodos históricos diferentes. Na década de 30 vê-se que a classe pobre são os que mais sofrem com a disparidade de recursos, com epidemias e a falta de emprego, ainda mais aos meninos de rua que contribuem com a criminalidade, causando revolta à população que pedem aos seus representantes que esse problema seja resolvido de qualquer forma, sem levar em consideração a vida de crianças que por diversos motivos vivem “escondidas” na cidade.

Com o menino angolano, a marginalidade infantil é consequência direta de conflitos sociais que, geralmente, empobrece ainda mais os povos que se encontram no meio de guerras, sem ter condições básicas de vida, fogem de seu lugar natal e refulgiam-se em busca de algo melhor, porém

muitas vezes não encontram, assim consegue sobreviver aquele que de alguma forma se adequa a essas situações, procurando alternativas extremas como em *Tio, mi dá só cem*.

Diferente de alguns dos garotos baianos, o menino angolano não encontra outra saída para a sua situação, seu olhar é pessimista em relação ao futuro, está fadado ao sofrimento. Outro aspecto em que foi possível averiguar divergências nas obras é quanto a visão que têm em morar nas ruas, pois para os Capitães apesar da miséria possuem a liberdade de fazer e viver da forma que quiserem, se sentem os verdadeiros donos da cidade, conhecem todos os becos e moradores da baixada, apreciam a cidade e a liberdade, já no conto o menino não se dá conta de tais detalhes, uma vez que o que passou modificou a percepção acerca do mundo.

Ao analisar a infância neste trabalho é perceptível a carência por falta de uma família, logo essas discussões vão além do texto literário, dado ao seu caráter comparatista em tratar desses problemas sociais “Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural” (CARVALHAL, 1991, p. 13). Por várias vezes relatam o quanto estão sós na cidade, e para alguns dos *Capitães da Areia* essa ausência é maior do que ter a liberdade, ou seja, é preferível ter um lar e carinho ao invés de “ser livre”, do mesmo modo encontram-se esses aspectos no conto quando o menino chora lembrando de sua irmã, sua família e ao ser deixado pela menina na praia, como já descrito na análise, se diz novamente abandonado.

Assim sendo, a literatura é uma forma eficaz de representar a realidade da sociedade de cada momento histórico em que foi realizada, através de um olhar crítico sobre o comportamento de determinados sujeitos e de uma sociedade como um todo, conduzindo desse modo, a reflexões necessárias que se fazem atuais pela abordagem temática atemporal, ultrapassam o tempo em que foi escrito. Com isso, percebe-se a capacidade das obras em dialogar sobre o mesmo tema, discutindo como a problemática de crianças moradoras de ruas atingem tempos e ambientes distintos.

Isto posto, a literatura comparada provocou o encontro de duas obras com nacionalidades diferentes e que foi possível averiguar situações semelhantes, a vida de crianças moradoras de rua. Seja por diversos motivos, como o progresso das cidades e a independência de países, são fatores essenciais para o crescimento de um povo, no entanto, nem todos acompanham essa modernidade igualmente, geralmente a classe baixa tende a permanecer estagnada, são poucos os que mudam social e economicamente, e é justamente o que acontece com os meninos de *Capitães da areia* e *Tio, mi dá só cem*, que acabaram perdendo os pais e foram parar nas ruas, sem que nenhum representante do poder público os auxiliasse de alguma forma.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. 1ª ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica pós-colonialistas*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.
- CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- \_\_\_\_\_; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica – v.2*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada: A estratégia interdisciplinar*. Rev. Bras. de Lit. Comparada, nº 1 - 03/91. P. 9-21
- CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. *Elementos de Literatura Comparada: Teorias e métodos da Abordagem Comparatista*. Tradução de Luís Serrão. Portugal: Inquérito, 1992.
- COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª ed. Lisboa: Presença, 2001.
- MELO, João. *Filhos da Pátria*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: Teoria e Crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. *Criança e criminalidade no início do século XX*. In: PRIORE, Mary Del. *História das crianças no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2016. Pág. 210-230.

## LITERATURA DE CAMPO E CRÍTICA POLIFÔNICA GEOPOESIA, ETNOFLÂNERIE E DIALOGISMOS NOS BRASIS LIMINARES

### Quando a cura acontece no Silêncio: vozes da benzeção em uma comunidade quilombola de Óbidos (PA)

Eloísa Amorim de Barros (UFOPA)

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)

**RESUMO:** A presente comunicação tem como objetivo apresentar diálogos e vivências de benzeção e práticas populares de cura e proteção na comunidade quilombola “Silêncio”, ligada à cidade de Óbidos – Oeste do Pará. Buscou-se identificar e analisar possíveis elementos que caracterizam práticas populares de saúde, considerando adequações das matrizes africanas à lógica da floresta amazônica. Na investigação do trabalho das benzeções na comunidade e a procura pelos comunitários por serviços espirituais identificou-se a organização dos praticantes da medicina popular por especialidades, tais como os que rezam para retirar mal olhado e quebranto; os que benzem para resolver problemas na garganta e os que desenvolvem ações espirituais para cura de picadas de cobra e lesões de ordem física. Tais práticas parecem configurar o resultado de processo histórico, social e cultural de acumulação conhecimentos por seus detentores, entre eles Benzedeadas e Produtores de Garrafadas, ao longo de sucessivas gerações. Uma vez que nossa investigação gerou como resultado a identificação da produção de medicamentos retirados diretamente da natureza - “garrafadas”- e, também, modos de realizar rezas - letras e variantes práticas da geopoesia - nosso intento é apresentar panorama das benzeções, trazendo ao debate textos das receitas e vozes das Benzedeadas e dos Benzedores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quilombola; Benzeção; Cultura; Garrafadas.

### Introdução

Vivenciar a Amazônia heterogênea, composta por uma variedade de modos de vidas, crenças, manifestações artísticas e religiosas, experiências e conhecimentos acumulados e transmitidos entre gerações, é experimentar um processo de entrelaçamento cultural que perpassa por diálogos, interações específicas entre seres humanos e natureza e formação de hábitos a partir de então.

O presente texto tem por finalidade apresentar diálogos e vivências de benzeção e práticas populares de cura e proteção na comunidade quilombola “Silêncio”, localizada na cidade de Óbidos – Oeste do Pará. Buscou-se identificar e analisar possíveis elementos que caracterizam práticas populares de saúde, considerando adequações das matrizes africanas à lógica da floresta amazônica.

O ato de benzer e o consumo de remédios retirados diretamente da natureza fazem parte da rotina das cidades e comunidades ribeirinhas e quilombolas da Amazônia, e podem ser consideradas práticas de cuidado e proteção à saúde amplamente utilizadas pela população da comunidade investigada. A medicina tradicional amazônica apresenta uma pluralidade cultural que atua concomitantemente ao modelo oficial de saúde, não necessariamente de uma forma harmônica, porém há de se admitir que a maneira como tal comunidade lida com a saúde coletiva, a partir das práticas populares de cura influencia na qualidade da vida das pessoas e fortalece os hábitos culturais saudáveis.

Assim, o sentido deste texto é, também, dar voz aos que chamaremos de agentes da benzeção, apresentando um panorama das rezas e garrafadas utilizadas na cura dos mais diversos males, que envolvem lesões de ordem física e espiritual.

### **As vozes do Silêncio**

A comunidade quilombola Silêncio está localizada em uma região denominada Cabeceira de São Paulo. Vieira (2008) afirma que a comunidade se originou a partir de constantes fugas de negros escravizados na região de Óbidos – Pará, que recorriam a lugares de difícil acesso, onde o branco não conseguisse achá-los. O nome Silêncio, é uma leitura dos nativos para a situação da área, que é de difícil acesso, e de reserva calma e tranquila, um verdadeiro silêncio para os habitantes desse local. Atualmente a comunidade do Silêncio possui 1.321 habitantes, distribuídos em 122 domicílios, conta com um posto de saúde localizado em uma comunidade vizinha chamada São José, por onde o acesso se dá via estrada e rio. A principal fonte de renda das famílias da comunidade está voltada para a farinha de mandioca, geralmente produzida nos fornos rústicos localizados nos quintais das casas. A população costuma frequentar a igreja católica e têm como padroeira, Nossa Senhora de Aparecida.

Uma das idas dos pesquisadores à comunidade foi exatamente no período da festa da padroeira. Na ocasião foi possível perceber o envolvimento dos comunitários na construção da festa, na produção de alimentos, nos leilões e nas apresentações culturais, o que pode mostrar forte relação com as crenças religiosas. Além disso, a comunidade também é conhecida na região por realizar a Folia de São Benedito, uma manifestação religiosa com características do catolicismo popular, da qual participam desde crianças até as pessoas mais idosas.

Portanto é nesse cenário de crença, cultura e participação ativa da comunidade nas manifestações populares que o trabalho dos agentes da benzeção e produtores de garrafadas, se

apresenta como uma das formas de produção de saúde na localidade, baseados na união de elementos da natureza e espirituais. Quando se propõe dar voz aos agentes da benzeção parte-se da compreensão de que as práticas populares de saúde ainda são marginalizadas, principalmente por profissionais da saúde oficial. Assim, tais atores adquirem e transmitem um saber que cura male do corpo e da alma, utilizando um modelo de cuidado à saúde baseado em uma concepção de doença para além de concepções apenas biológicas.

Laplantine (2010) defende a ideia de que a intervenção médica oficial pretende apenas fornecer uma explicação experimental dos mecanismos químico-biológicos da morbidez e dos meios eficazes para controlá-los, as medicinas populares apontam respostas integrais baseadas em aspectos psicológicos, sociais, espirituais para alguns, e existenciais para todos. A hegemonia da medicina oficial no Brasil se apresenta desde a colonização, quando os europeus chegaram ao Brasil com objetivos de exploração econômica. Os ciclos do pau-brasil, da cana de açúcar, da mineração, do café foram o foco principal da exploração, segundo Bertolozzi e Greco (1996). Os expedicionários que passaram pela Amazônia produziam relatos sobre o cotidiano da população, elaboravam inventários sobre a fauna e a flora que encontraram, buscando enaltecer o potencial de exploração econômica do novo lugar descoberto.

Bertolozzi e Greco (1996) afirmam que, em um contexto geral, sabe-se que um sistema de saúde formalmente estruturado era inexistente no Brasil no período colonial, fazendo com que grande parte da população (e também os colonizadores que precisaram lidar com doenças que seus remédios não curavam) utilizasse a medicina popular, e o acesso aos profissionais legais da medicina, que eram trazidos de Portugal, só era permitido aos senhores proprietários de fazendas. Nessa época, foi criada, em fevereiro de 1808, a Escola de Cirurgia da Bahia, a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro (1829), que se tornou Academia Imperial de Medicina (1835), e está vinculada ao início da institucionalização da higiene no Brasil. Essas instituições foram constituídas com o objetivo de proteger e cuidar da saúde da população segundo os modelos europeus e a defesa da ciência.

Azevedo (2016) ressalta que os valores nos quais toda cultura está apoiada, possibilitam um sentido coletivo e existencial a um determinado grupo, sendo a benzeção uma prática popular medicinal inserida no contexto da cultura popular que surge em um contexto de afastamento e de resistência à cultura de elite ou, nesse caso, da saúde oficial.

De acordo com Mendes e Cavas (2018), aliada às práticas tradicionais empregadas pelas benzedeadas e benzedeiros quilombolas na promoção da cura e proteção há uma dinâmica religiosa sincrética. O sincretismo é produto de contextos históricos específicos na vida do povo brasileiro, que

se manifesta na junção cultural entre as matrizes africana, indígena e europeia. Os autores ressaltam que às práticas tradicionais empregadas pelas benzedeadas e benzedores quilombolas, na promoção da cura e proteção, alia-se uma religiosidade sincrética pelas influências culturais das matrizes africanas, católicas e indígenas, produto dos contextos históricos específicos que marcam o povo brasileiro. O sincretismo religioso atribuído às mulheres e aos homens benzedores quilombolas, não se dá na mesma medida para todas e todos, mas as primeiras observações do campo revelaram que maioria delas e deles se declara pertencente à religião católica, embora suas práticas, as imagens dos santos canonizados ou não, além das representações de outras divindades mantidas em seus âmbitos domésticos, demonstrem a convivência pacífica entre elementos de proveniências religiosas diversas.

Embora haja uma predominância das estruturas católicas, portanto da cultura branca, com as práticas vinculadas a imagens dos santos canonizados ou não, as representações de outras divindades são mantidas em seus âmbitos domésticos e demonstram a convivência amena entre elementos religiosos diversos.

Assim, durante as idas à comunidade foram entrevistadas duas benzedeadas e um benzedor atuantes e reconhecidas pelos comunitários como pessoas que cuidam da saúde. Os pesquisadores tiveram acesso a essas pessoas através de indicações dos próprios comunitários que, quando questionados quem fazia esse trabalho na localidade, imediatamente repassavam os nomes, as especialidades de cada pessoa e, principalmente, comentavam sobre a eficácia da prática.

Sobre a importância do reconhecimento social, Quintana (1999) apresenta a ideia de que a benzedeadada precisa do reconhecimento do grupo para exercer com êxito suas funções. Entretanto, o ritual de cura não está destinado unicamente ao cliente, ele também tem como alvo o seu grupo social, pois cada processo bem-sucedido reforça, por sua vez, o universo simbólico desse grupo.

As três pessoas abordadas afirmaram ter o catolicismo como prática religiosa e quando questionadas sobre qual a visão da religião que praticam para seus trabalhos como benzedeadas e benzedor, respondiam que as pessoas católicas que os procuram agradecem e, se procuram, é porque têm certeza que a prática funciona.

A pergunta foi realizada pois sabe-se que no Brasil, dado ainda um forte grau de preconceito com relação às religiões de matriz africana, as pessoas procuram o pai-de-santo, ou a mãe-de-santo ou mesmo o preto-velho quando estão altamente necessitadas, mas não se declaram frequentadoras nem crentes. A utilização da prática de maneira sigilosa pode estar relacionada ao conservadorismo e à intolerância religiosa que assola o Brasil desde o processo de catequização de indígenas e, posteriormente, com a chegada dos negros africanos que foram escravizados e não podiam cultuar

seus orixás, precisando aderir aos santos católicos e sincretizar sua fé. Neste sentido, a marginalização e a depreciação da fé de matriz africana, é um tipo de violência simbólica que ameaça as pessoas que assumem sua identidade negra.

Por esse motivo, cabe a reflexão de quanto a vivência fervorosa do catolicismo na comunidade até os dias atuais apresentam um componente originário na colonização quando todas as pessoas que realizam práticas de cura populares se autodeclaram católicas.

As práticas populares de atenção à saúde em Silêncio são divididas em especialidades. Uma das participantes reza para quebranto<sup>1</sup> e recomenda garrafadas para anemia, problemas gástricos e, também, ginecológicos; Outro participante reza responso<sup>2</sup>, para quebranto e para o que ele chamou de “ezipla”<sup>3</sup>; A outra pessoa reza para retirar espinha de peixe da garganta. O peixe é a base da alimentação na comunidade e, por isso, casos como esse são comuns e a benzedeira é conhecida por rezar e, também, pela eficácia da reza.

Os arranjos de uma comunidade em prol da resolução das necessidades coletivas fazem com que sejam criadas maneiras próprias e específicas que se originam da história e que compõem a identidade daquele grupo. Buchillet (1991) afirma que as chamadas sociedades tradicionais não esperaram a implantação da medicina ocidental para disporem de toda uma gama de alternativas e de especialistas terapêuticos aptos a resolver seus problemas de saúde. A autora reitera que em tais sociedades, o paciente e seus familiares costumam indicar o diagnóstico desses especialistas empíricos como critério de orientação significativa para a escolha do recurso interventivo e dos tratamentos para a recuperação da saúde, assumindo de maneira convincente tarefas que, no mundo ocidental, se atribui geralmente a médicos e especialistas acadêmicos. Diferente do modelo oficial de cuidados à saúde, no qual o paciente é passivo, nas sociedades tradicionais o paciente se torna ativo e responsável pelo seu próprio cuidado.

A autonomia do paciente diante do seu adoecimento acontece na escolha do tratamento popular e, principalmente, após o ritual de benzeção, pois quase sempre há uma recomendação de uma garrafada, de um banho com ervas ou, até mesmo, de comportamentos para a proteção daquele indivíduo, que, segundo os relatos precisa de concentração e fé para promover a eficácia da prática de cuidado.

---

<sup>1</sup> O estado de abatimento, desânimo ou fadiga que se diz produzido pelo mau-olhado de certas pessoas em crianças, animais, plantas e alimentos;

<sup>2</sup> Reza para encontrar objeto perdido ou roubado;

<sup>3</sup> Segundo os comunitários é uma ferida infeccionada.



Na aparição de uma doença, um primeiro diagnóstico é estabelecido pelo paciente, sua família ou a comunidade, diagnóstico baseado tanto na observação das manifestações patológicas da doença como na consideração de elementos que presidiram sua aparição. A preocupação, neste nível, é unicamente o alívio dos sintomas, o tratamento consistindo de plantas ou mesmo de remédios. No caso do agravamento, da persistência ou aparição de novos sintomas, etc. a doença será reclassificada e procurar-se-á a causa última, que é aquela que vai relacionar a doença particular do paciente ao seu meio físico e social de modo a poder responder à questão do “por que eu”. A busca desta resposta motivará o recurso a um especialista, um xamã, por exemplo. Em outras palavras, o caráter crônico que colocará a doença num nível de interpretação mais profundo. Neste nível, a causa da doença é divorciada do sintoma, contrariamente ao esquema biomédico ocidental, e o tratamento visará mais a causa da doença (cosmológica ou social) que o sintoma ou a manifestação física da doença. (BUCHILLET, 1991, p. 28)

A experiência da doença de cada paciente advém das diferenças socioculturais. Langdon e Wiik (2010) sustentam que as questões inerentes à saúde e à doença devem ser pensadas a partir dos contextos socioculturais específicos nos quais os mesmos ocorrem. A cultura compartilhada pelos indivíduos que formam uma determinada comunidade, como exemplo as comunidades quilombolas da região do Baixo Amazonas que são focos de nossa investigação, tornam as potencialidades de formação e desenvolvimento humano, diferenciadas e simbolicamente inteligíveis e comunicáveis.

Ao se partir do pressuposto de que a cultura é um fenômeno total e que, portanto, provê uma visão de mundo às pessoas que a compartilha, orientando, dessa forma, os seus conhecimentos, práticas e atitudes, a questão da saúde e da doença está contida nessa visão do mundo e práxis social. [...] Dessa maneira, o sistema de atenção à saúde não está desacoplado de outros aspectos gerais da cultura, assim como um sistema social não está dissociado da organização social de um grupo. Consequentemente, a maneira através da qual um determinado grupo social pensa e se organiza, para manter a saúde e enfrentar episódios de doença, não está dissociado da visão de mundo e da experiência geral que esse tem a respeito dos demais aspectos e dimensões socioculturalmente informados. (LANGON e WIİK, 2010, p. 178)

Sendo assim, entende-se que cada indivíduo experimentará o processo de adoecimento da forma com a qual foi construído e constituído no seu sistema cultural, buscando possibilidades de cuidado e de cura que estejam em consonância com a cultura na qual se desenvolveu e com os sentidos e significados atribuídos para sua doença. Portanto, o que os participantes apresentaram como fé nas ervas, nas rezas e garrafadas em relação aos remédios vendidos em farmácias, pode estar atrelado ao que vivenciaram e aprenderam na comunidade acerca de cuidados em saúde relacionados não somente com cuidados físicos, mas também apresentando a espiritualidade como um dos fatores fundamentais na promoção à saúde e cura.

## Considerações Finais

Este texto é parte de uma pesquisa de mestrado que investiga as práticas de agentes da benzeção atuantes em uma comunidade quilombola de Óbidos – Pará. A pesquisa se encontra em processo de finalização e análise dos dados, por esse motivo poucas falas foram incluídas. Contudo, pôde-se observar que na comunidade em questão, as pessoas que benzem e produzem garrafadas são referências de saúde na região.

Mesmo que haja um posto de saúde com profissionais que prestam serviços no nível básico de atenção do Sistema Único de Saúde (SUS), a comunidade ainda busca uma garrafada para curar males do estômago e/ou uma reza para São Brás para que uma espinha de peixe seja retirada da garganta, fazendo com que, mesmo que ainda haja uma hegemonia das práticas médicas oficiais, a medicina popular seja uma opção amplamente utilizada e, com eficácia comprovada empiricamente pelos comunitários.

## Referências

AZEVEDO, Gilson Xavier de. Das Relações entre a Cultura Popular e as Benzedeadas. **FRAGMENTOS DE CULTURA**, Goiânia, v. 26, n. 2, p. 231-238, abr./jun. 2016. Disponível em: < <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/4897/2745>> Acesso em: 15/08/2018.

BERTOLOZZI, Maria Rita; GRECO, Rosângela Maria. As Políticas de Saúde no Brasil: Reconstrução Histórica e Perspectivas Atuais. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, vol. 30, nº 03, 1996. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/reeusp/v30n3/v30n3a04>>. Acesso em: 12/08/2018.

BUCHILLET, Dominique. **Medicinas Tradicionais e Medicina Ocidental na Amazônia**. Belém, MPEG/CNPq/SCT/PR/CEJUP/UEPA, 1991.

LANGDON, E.J.; WIIK, FB. Antropologia, saúde e doença: uma introdução ao conceito de cultura aplicado às ciências da saúde. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, 2010. Acesso em: 20/02/2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/pdf/rlae/v18n3/pt\\_23](http://www.scielo.br/pdf/rlae/v18n3/pt_23)> Acesso em: 03/03/2018.

LAPLANTINE, François. **Antropologia da Doença**. São Paulo, Editora SMF Martins Fontes, 2010.

MENDES, Dulce Santoro; CAVAS, Claudio São Thiago. Benzedeadas e Benzedeiros Quilombolas – Construindo Identidades Culturais. **Interações**, Campo Grande, MS, vol. 19, nº 1, 2018. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1518-70122018000100003&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1518-70122018000100003&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 12/08/2018.

QUINTANA, Alberto Manuel. **A ciência da benzedura : mau-olhado, simpatias e uma pitada de psicanálise**. Bauru-SP, EDUSC, 1999.

VIEIRA, Daniel Hudson Carvalho. **Folia de São Benedito: Um Estudo de Mudança em uma**

**Manifestação Religiosa na Comunidade do Silêncio do Matá – Óbidos, Pará.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2008.

## RELAÇÕES ENTRE LINGUAGEM E CULTURA NO GRUPO SEMENTE DE TEATRO AMADOR

Emilly Nayra Soares Albuquerque<sup>1</sup>

### APRESENTAÇÃO

A presente comunicação tem o objetivo de realizar uma breve apresentação do andamento de pesquisa que está sendo desenvolvida junto ao programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, em nível de mestrado, pela Universidade Federal do Acre, iniciada no ano de 2018, com orientação do docente Dr. Gerson Rodrigues de Albuquerque. Farei uma breve apresentação do objeto de estudo e da temática em geral, bem como o percurso e deslocamentos da pesquisa, as escolhas teóricas e metodológicas que estão sendo trabalhadas para a construção da dissertação.

A temática de estudo consiste em analisar a relação entre linguagem e cultura no Grupo Semente de Teatro Amador. Este grupo artístico foi criado ao final da década de 70 e perdurou até início dos anos 80 na cidade de Rio Branco, no Estado do Acre. Entre os ideais do Semente, podemos compreender que havia uma vontade de seus idealizadores, em desenvolver trabalhos artísticos que também retratassem o contexto político, econômico e social do período, ou seja, as apresentações artísticas eram trabalhadas em torno de temáticas que traziam reflexões em torno do que estava sendo vivenciado durante o período de existência do Grupo artístico.

O conceito de linguagem será analisado de acordo com as concepções teóricas de Volóchinov (2017), assim como considerações discutidas e embasadas em pensamentos de Foucault (2000), já a perspectiva para o estudo do campo cultural que pretendo seguir, caminha pelo viés teórico de Williams (1979). Utilizarei ainda duas obras de Certeau (1998 e 2011) e outros autores que trabalham o âmbito da cultura e que auxiliam na delimitação da perspectiva teórica que pretendo percorrer. Vale ressaltar que, pelo fato da pesquisa está em andamento, pode ocorrer a inclusão de outros autores e outras análises a serem incluídas em torno da temática, tendo em vista que a pesquisa tem a capacidade de nos direcionar a caminhos distintos que muitas vezes diferem daqueles que delimitamos no projeto de pesquisa inicial.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras: Linguagem e Identidade.  
Universidade Federal do Acre.

## **Procedimentos metodológicos**

Antes de iniciarmos as considerações gerais em torno da apresentação da pesquisa, se faz necessário apresentar os procedimentos metodológicos e as fontes de pesquisa utilizadas até então para a apreensão do objeto de estudo, ressaltando previamente a importância do rigor metodológico para que a pesquisa adquira seu caráter científico, caminhando de acordo com procedimentos precisos com o intuito de que a mesma alcance os objetivos traçados pelo pesquisador.

A história oral é utilizada enquanto procedimento metodológico para a apreensão de fontes orais, precisamente para a coleta de entrevistas realizadas com integrantes do Semente. Partindo da perspectiva trabalhada por Portelli (2010) que tem como objetivo maior, a utilização da fonte oral como alternativa de percepção para abrir espaços de falas para memórias que sobrevivem enquanto um processo de luta, na lembrança de quem a vivenciou, utilizo o viés metodológico do autor com o intuito de estabelecer um diálogo com a memória dos integrantes do grupo artístico, a fim de analisar a partir de suas falas, como as narrativas conseguem construir possibilidades de linguagens passíveis de estudo a partir do uso da história oral.

As pesquisas em jornais impressos do “O Rio Branco”, durante o período de existência do grupo artístico também é utilizada, tendo em vista a importância do meio de comunicação do período para a propagação de informações em torno do contexto da época, bem como as publicações semanais em uma das colunas que compõem o documento histórico, em que são redigidas informações, entrevistas e divulgações sobre o trabalho realizado pelo Grupo Semente. Entretanto, a investigação nos jornais impressos é analisada como uma narrativa, problematizada e refutada pelas suas publicações e informes gerais.

Vale ressaltar ainda, a importância da pesquisa bibliográfica em torno do que já foi produzido sobre outros grupos artísticos existentes no período e manifestações culturais como um todo, pois mesmo não existindo um estudo que retrate precisamente sobre o Semente, a análise bibliográfica se fez necessária a fim de ter conhecimento do que já foi escrito e delimitando o que contribui para o desenvolvimento desta pesquisa.

## **O Semente**

Semear e plantar com o objetivo de disseminar e germinar para a sociedade o que estava sendo retratado e trabalhado pelo grupo artístico. Para os integrantes do Semente, o nome do grupo carregava a finalidade maior da sua existência, expandir e propagar debates em torno das temáticas da região acreana, aguçando a consciência crítica através da arte, ou seja, o grupo agia como um embrião, problematizando questões de cunho político, econômico e social através de suas produções artísticas.

Publicado em uma coluna de jornal da década de 70, os integrantes do Semente delimitaram algumas das motivações que os levaram à montagem do Grupo artístico, bem como aproveitaram para a expor seu trabalho e realizar o convite aos interessados em assistir sua produção e debater sobre as temáticas trabalhadas por meio da arte.

Esse grupo surgiu da necessidade que sentiram algumas pessoas em participarem da formação sócio-cultural do povo acreano. Como o veículo de expressão dessas pessoas era o teatro, elas se reuniram em torno do texto de um jovem autor nosso, Antônio Manoel, para com esse texto concretizarem sua intenção.

#### **ASSIM, SEMENTE DEFINE SEU TRABALHO**

“Um jornal da cidade noticia o bárbaro crime acontecido numa vila afastada, distante da grande movimentação de quem tem seu tempo tomado demais para lembrar o quanto está só com a sua única companhia; o lucro. O desenrolar da peça de Antônio Manoel procura mostrar alguns dos motivos/ sentimentos dos envolvidos no crime que o jornal ignora e a cidade não sente. Não justifica o crime nem inocenta o assassino, apenas denuncia o cúmplice silêncio de uma sociedade geradora de assassinos e que se fecha aos seus próprios filhos. Mostra os contraste moralismo/ realidade sofredora dos que lutam contra a fome com suas próprias armas”. A direção é de José Dourado. Um elenco composto por Henrique Silvestre, Acirema Oliveira, Maria Vilma, Paulo Carvalho, Clarisse Batista, Carlos de Souza, José Souza e Luiz Barbosa. A estreia está marcada para o próximo dia 14 (sábado), às 19horas, no Bairro Bahia.

(Chico Pop. A cidade se diverte. Matéria do Jornal O Rio Branco, 13 de agosto de 1978. Folha 07.

Um crime que aconteceu em um espaço distante e que por motivos políticos e econômicos e por retratar problemas que fazem parte da ordem social da realidade dos bairros periféricos, não é alvo para ser informado e problematizado, pelo fato de suas principais causas se encontrarem omissas pelo Estado. Esta é a temática levantada por Semente em sua peça piloto que deu início a atuação de jovens que tinham anseios de expressão e reflexão em coletividade, materializando e moldando suas vontades individuais na construção do grupo artístico de teatro amador. Podemos compreender que através do meio artístico, jovens buscaram problematizar a situação em que viviam, levando questionamentos para aqueles que os assistiam e acabavam por familiarizar-se com o ocorrido, por tal fato fazer parte da vivência das periferias de Rio Branco.

O incentivo para a implantação da pecuária na região e desativação dos seringais onde trabalhavam homens chamados “seringueiros” com a extração do látex das seringueiras<sup>2</sup>, era uma posição governamental que buscava encontrar êxito para uma nova atividade econômica para a região e que acabava por determinar a desocupação destes sujeitos que viviam da atividade gumífera. A saída desses sujeitos com suas respectivas famílias, desempregados e desprovidos de condições financeiras para habitarem e desenvolverem outra atividade rentável, fez com que o espaço urbano passasse a ser alvo e alternativa de habitação.

O mesmo jornal de grande circulação que retratava as propagandas governamentais para o investimento em terras da Amazônia, enfatizando a corrente “onda” de investimentos para a atividade pecuária, também registrava os problemas sociais que ocorriam na cidade, relatando o aumento da criminalidade como consequência de um “inchamento demográfico”, assim como afirma o colunista “criando-se um problema social que não cabe aqui analisar com a profundidade devida” (Matéria do jornal O Rio Branco, 10 de agosto de 1978).

A matéria intitulada “O ex seringueiro marginalizado”, descreve a queixa de um deputado sobre a situação dos ex seringueiros que após a desativação dos seringais e o incentivo para o desenvolvimento de outras atividades econômicas na região, predominando a pecuária, fizeram com que estes sujeitos fossem deslocados e reportados para espaços insalubres. “O fechamento dos seringais cria a marginalização do homem, passando a viver como pária na periferia das cidades, principalmente em Rio Branco, cita como exemplo os bairros Bahia, Cidade Nova e Palheral” (Matéria do jornal O Rio Branco, 15 de agosto de 1978).

O texto “Meritíssimo senhor juiz e senhores jurados”<sup>3</sup> foi considerado o marco inicial do Grupo Semente enquanto grupo artístico que realizava apresentações públicas. Este ensaio posteriormente ganhou uma nova feição, passando por readaptações elaboradas por seus membros, para dar vida a uma peça teatral denominada “Vila Beira do barranco”.<sup>4</sup>

[...] mas surgiu um texto que foi dum colega meu de ensino médio, o Antônio Manoel, e... esse texto ele fez durante as aulas que a gente tinha lá, de ensino médio, do CESEME, que hoje é o CEBRB, era um texto poético que ficou o título chamado “meritíssimo senhor juiz, senhores jurados”, né, que era um julgamento de um assassinato que aconteceu, num bairro periférico aqui da cidade, um caso passional mas que retratava toda uma realidade das pessoas que tinham sido expulsas do seringal e tinham vindo pra cá né... Esse texto então, nos chamou muita atenção, e aí eu comecei a trabalhar uma possibilidade de transformar esse

<sup>2</sup> Nome científico *Hevea brasiliensis* e também conhecida como árvore da borracha.

<sup>3</sup> Peça de teatro readaptada de autoria de Antônio Manoel

<sup>4</sup> 1977, primeira apresentação no Bairro Bahia, bairro periférico de Rio Branco.

texto e... numa peça de teatro. E aí nós fomos trabalhando, trabalhando, e findou saindo um texto chamado “vila beira do Barranco”, aí esse texto vila beira do barranco é que marca a afirmação do grupo semente, como um grupo de teatro [...] (Entrevista de **José Dourado de Souza**, 24 de fev. 2016).

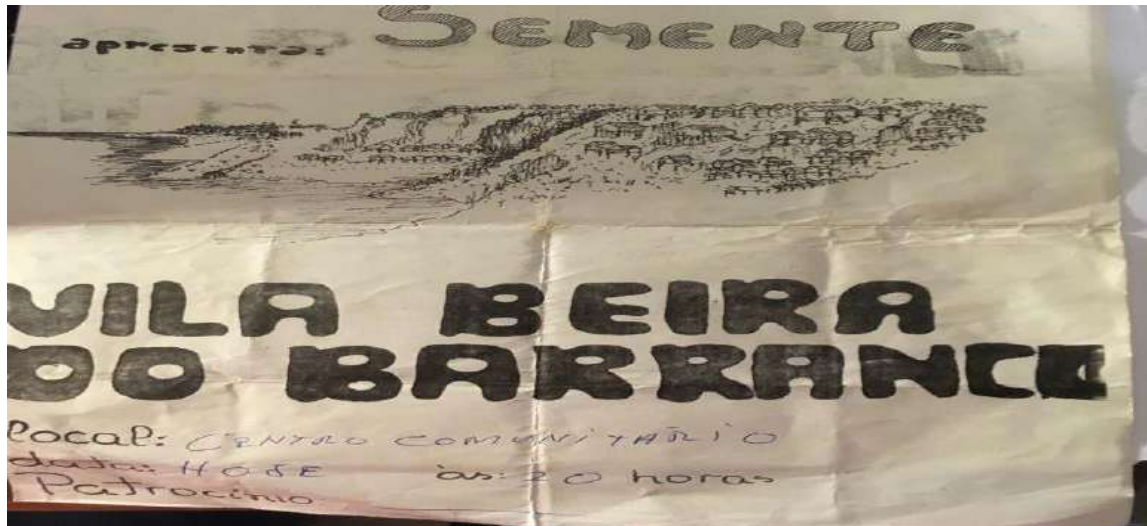
Através da fala de Souza, integrante e precursor da montagem do Grupo, podemos compreender que mesmo antes de realizarem espetáculos públicos, jovens já se manifestavam em conjunto, produzindo reflexões e expressões com o intuito de exteriorizar vontades de “dizer”, em busca de uma linguagem que movimentasse uma narrativa que encontrava sua feição através do meio artístico.

Integrante que esteve presente desde as primeiras discussões e debates em torno da criação do grupo, Silvestre expõe as articulações que permeiam a sua lembrança sobre como sucedeu a montagem do primeiro espetáculo e de que maneira o Semente materializava este anseio de expressão e de como havia uma sustentação para se discutir as particularidades da região, constituindo assim, um espaço de diálogo e de manifestação cultural.

A gente montou finalmente, quase um ano e pouco depois a gente estreou o Vila Beira do Barranco, então assim né, com muitos ensaios e a gente conseguiu. O que era interessante era porque essa experiência e essa vinculação com as comunidades eclesiais de base nossa, que era predominante, fez com que o grupo tivesse uma feição também muito politizada, a nossa atuação era teatral, mas muito mais com o intuito de promover uma conscientização social, então por essa razão que o espetáculo não podia ser outro, porque era uma preocupação do Antônio Manuel e de todos nós, a gente foi e levou e estreou o espetáculo em um bairro, bairro Bahia que estava nascendo naquele momento, que era uma invasão devido a expulsão dos seringueiros. A cidade começa a explodir em bairros, o bairro Bahia, que até então só existia o Bahia e o Sobral, não existia esse amontoado de hoje. (Entrevista de **Henrique Soares Silvestre**, em 10.03.2016)

Cedida por Silvestre, a imagem a seguir foi produzida pelos integrantes do Semente para divulgar a apresentação do espetáculo, todavia, para a análise desta pesquisa, há representações e narrativas que moldam e refletem tanto sobre linguagens, no que diz respeito às formas de construir narrativas, posicionamentos e discursos, como também de culturas por retratar o espaço, tempo e a vivência de sujeitos na região.





Fonte: Acervo pessoal de Henrique Soares Silvestre

Podemos perceber que o traçado acima do nome da peça teatral, é ilustrado em forma de rabiscos, pequenas casas, moradias simples, construídas em forma de aglomerados que não aparentam seguir modelos habitacionais. Podemos compreender que não há padrões e ordenamentos, mas sim um agrupamento de casas em meio a vegetações e contornos que ilustram as feições de barrancos e profundezas no solo.

É interessante observar que o desenho ao mesmo tempo em que aparenta ser elaborado por pequenos traços e linhas descompromissadas em atingir um nível de perfeição e rigor de ilustração em sua plenitude, o mesmo consegue exprimir o espaço central em que a peça teatral retrata aos espectadores. Um lugar longínquo, afastado, com moradias construídas de maneira desordenada mas extremamente habitável pela quantidade de casas esboçadas conforme a ilustração.

### Linguagem e cultura no Semente

A perspectiva de cultura que analiso no grupo artístico, baseia-se nas reflexões de Williams, no sentido de compreender conceitos enquanto fruto de relações em sociedade, ou seja, é a partir deste encadeamento de fatos, acontecimentos e interações sociais, que devemos compreender de que maneira determinados conceitos passam a existir e coexistir de acordo com outros existentes. A partir desta compreensão, o campo cultural a partir do olhar sobre o Semente é explorado enquanto parte da construção cultural na cidade de Rio Branco, um Grupo artístico que buscava através da arte, maneiras de refletir em torno do contexto da época.

As produções artísticas, articulações dos integrantes para produzirem algo de maneira coletiva, as apresentações e debates em torno do que era apresentado para a sociedade, são analisados enquanto parte de manifestações culturais, carregadas de especificidades da região, que traziam marcas do contexto político, econômico e social que buscavam dizer algo sobre o espaço e tempo em que foram produzidas.

O autor de *“Marxismo e Literatura”* problematiza o conceito de cultura para que possamos compreendê-lo de maneira múltipla, aberta e coexistentes com outros conceitos. Parte da contribuição do marxismo, para apreender “o homem que se faz a si mesmo, pela produção de seus próprios meios de vida”. (WILLIAMS, 1979, p. 24).

Caminhando por esta concepção, analisamos as articulações desenvolvidas pelo Grupo Semente como formas de representações culturais fruto do meio social em que foi gerada, as articulações dos sujeitos que integravam o grupo foram motivadas por interesses, para finalidades coletivas que desejavam pronunciar algo sobre o que estava acontecendo na cidade, de tal maneira que suas produções artísticas carregavam o que estava sendo vivenciado naquele período, ou seja, discursos e narrativas não eram construídas de maneira ingênua, mas segundo o pensamento de Williams, podemos analisá-las enquanto ações carregadas de subjetividades, que foram produzidas a partir de intencionalidades que ensejavam expressar ideias, abrir diálogos e reflexões através da arte.

Seguindo a perspectiva de Valentin, pretendo trabalhar a questão da linguagem enquanto uma problemática de caráter social, os signos como possuidores de sentidos ideológicos, que um objeto passa a adquirir determinado valor, a partir das relações sociais que o definem daquela determinada maneira. Analisei a relação da linguagem com o Grupo Semente, no viés teórico que visualiza a linguagem enquanto ferramenta de poder do sujeito e enquanto construção desse meio, ou seja, ela não existe por si só, mas carrega consigo as relações sociais que motivaram e criaram significações dentro deste campo.

A palavra não deve ser a representação única e o mais importante dos signos que na área da linguagem, para Volóchinov ela não tem a capacidade de apreender a complexidade de acontecimentos e da realidade como um todo. Partindo deste pressuposto, pretendo analisar as articulações do Grupo Semente enquanto formas de linguagens, ou seja, o ato de encenar, articular apresentações artísticas, com peças teatrais que manifestam o contexto da época, é uma forma de linguagem e que palavras por si só, não dariam conta de apreender a multiplicidade de sentidos, intenções e de desejos que faziam parte daqueles acontecimentos.

O próprio sujeito é um fenômeno sócio ideológico e as suas produções psíquicas não poderiam fazer parte de outro âmbito que não fosse o social, seguindo esta perspectiva, é que a obra serve como base para compreender que é no âmbito social que a linguagem se move, se articula com os interesses, passa a definir certos sentidos e não outros. Por tanto, é com base na percepção que a linguagem tem sustentação no âmbito social, que busco conceituá-la no eixo teórico da minha pesquisa, ressaltando a importância de percebê-la enquanto produção, criação social e histórica baseado na interação social de sujeitos.

Analisando o Grupo Semente a partir do campo da linguagem, na condição de um grupo que criava suas possibilidades de dizer algo através de suas produções artísticas, produzindo sentido, construindo narrativas através de encenações, diálogos e apresentações para a sociedade no geral, é importante ressaltarmos a obra de Said (1993) em que ao mesmo tempo que questiona a pretensão e o poder que apenas a palavra escrita é legitimada e considerada “válida” e detentora da verdade, também nos questiona a ver além da escrita, buscar outras formas de “dizer” e de representar. Seguindo este viés metodológico, busco analisar as articulações dos integrantes do Semente, enquanto um espaço carregado de subjetividades, simbologias e anseios que fogem da forma tradicional da escrita para expressar algo, ou seja, a arte torna-se uma ferramenta de expressão.

A partir de Certeau (1987), podemos compreender a produção de linguagem e cultura do Semente como formas de expressões que emergiram em sociedade em um determinado período histórico, articuladas por sujeitos que tinham o anseio de manifestar e problematizar temáticas da região acreana e que a partir delas, buscavam interação com a população que os assistiam, por meio das apresentações em bairros periféricos, centros comunitários e até mesmo fora da cidade, em outros municípios do estado do Acre.

Para Certeau, o passado e o presente precisam ser analisados em conjunto, combatendo formas de análises que os isolem, segundo esta perspectiva, voltar ao passado não significa realizar um estudo sobre um objeto de estudo imóvel e morto, mas compreender e encontrar outros meios de significar aquele determinado acontecimento histórico, ou seja, o presente nos possibilita trazer visibilidades que até então não foram alcançadas e que muitas vezes estes sentidos se encontram às margens para que outras perspectivas se legitimem.

O percurso de pesquisa de Certeau em sua outra obra intitulada “*A invenção do cotidiano*”, também é relevante em vários aspectos, tanto em relação a construção da base metodológica tendo em vista que o autor aponta para a importância de trazer novas perspectivas sobre um objeto de estudo, ou seja, o autor nos impele a ir além do que se encontra posto enquanto percursos de estudos para se

compreender um determinado objeto. Considerando que as suas produções são utilizadas como referências de estudos que buscam trazer relativizações de conteúdos, refutando verdades tidas enquanto únicas e imutáveis e buscando romper com a noção de objetividade.

Considerando que pretendo analisar o Grupo Semente de Teatro Amador voltado para o campo da linguagem e da cultura, a obra me auxiliou também a pensar alguns apontamentos e conceitos que me deram suporte para a construção e delimitação do campo teórico. As articulações de sujeitos com o objetivo de transformar as determinações políticas, econômicas e sociais da região em temáticas das apresentações artísticas e debates, de modo a levantar questionamentos a partir do que estava sendo vivenciado, é uma abordagem que vale ressaltar, tendo em vista que pretendo analisar as articulações em torno de um fazer artístico produzida no Grupo semente, enquanto formas e meios de produzir reflexões que se encontravam fora dos modelos convencionais da região acreana naquele período.

O alvo da análise partindo da perspectiva de Certeau é compreender os fazeres artísticos enquanto parte da construção cultural da região, considerando-os a partir da percepção do autor em que há várias maneiras existentes para que homem passe a reinventar seu cotidiano, transformando aquilo que lhe é imposto e ordenado em alguma atuação que lhe sirva em seu dia a dia, adaptando a sua realidade e ao seu condicionamento enquanto sujeito em sociedade.

Desta maneira, apreendo as articulações desenvolvidas pelo Semente enquanto práticas culturais que o autor denomina em seu estudo como “arte de fazer”, isto é, as práticas comuns carregam suas formas específicas de aplicabilidade, portanto, não devemos nos atentar somente no ordenamento que foi imposto para uma sociedade em um determinado contexto, mas sim analisar a aplicabilidade destes feitos, em como os sujeitos conseguem subverterem o ordenamento em que se encontram.

Direcionando ao Semente, podemos compreender as apresentações artísticas, o engajamento dos integrantes em debater questões sobre a região como uma “arte de fazer”, tendo em vista que há o interesse para levar os espectadores a debater questões econômicas, políticas que influenciaram o âmbito social, como é o caso da peça “Vila Beira do Barranco” que retrata os problemas comuns que eram recorrentes em um bairro periférico da cidade.

Para Certeau, as atividades cotidianas como ler, conversar, habitar um determinado espaço são exemplos de ações corriqueiras que muitas vezes são vistas como invisíveis, no sentido de não carregar nenhuma significação, mas utilizando este status de passividade é que o homem vai tornar-se autor daquilo que ele modifica e transforma, de acordo com seus interesses naquele período e

espaço de tempo. Partindo desta perspectiva, procuro analisar o Grupo Semente enquanto um grupo formado por sujeitos comuns que tinham vontades de um “fazer” e transformaram seus interesses em atividades coletivas carregadas de subjetividades em torno de novas possibilidades retratar linguagens e culturas da região. Busco trazer o enfoque de como as articulações dos sujeitos que integraram o Grupo Artístico, diziam algo sobre o período e o espaço em que se encontravam, ou seja, havia um anseio em produzir expressões por meio da arte, dos debates, dos encontros e de outras ações organizadas pelo com o intuito de torná-las possibilidades de retratar o que estava sendo vivido naquele período.

O autor nos leva a refletir que além do discurso, existe todo um aparato que nos levam a afirmarmos o seu posicionamento daquela determinada forma, ou seja, precisamos problematizar o que está posto como legítimo, precisamos mover as palavras para que elas nos levem a pensar outros significados e outros sentidos.

A linguagem no possibilita mover significados para outros caminhos, seguindo a perspectiva de Foucault, esta não é um sistema fechado tal como é defendida em algumas teorias linguísticas, ela é composta por signos carregados de valores ideológicos, e essa ideologia presente nos leva a compreender que existem interesses que movem os signos a fim de satisfazer os objetivos de quem os utilizam, devido seu caráter ideológico que passa a atuar de acordo com interesses.

As palavras não conseguem apreender o real e muito menos são detentoras da verdade, partindo desta perspectiva, o autor aguça o nosso olhar crítico para não aceitarmos o que nos é oferecido como algo pronto e delimitado para ser eternamente o que se diz ser. Na minha condição de pesquisadora, pretendo utilizar os apontamentos de Foucault para pensar novas perspectivas em torno do campo da linguagem, desnaturalizando ordens que são impostas para que pensemos apenas de determinada maneira, limitando a nossa capacidade de percepção, o autor nos convida a sair do ordenamento linguístico a pensar outras maneiras de dizer o que já foi possível de ser dito.

O próprio sujeito é condicionado a ocupar um determinado espaço e conseqüentemente a sua percepção também sofre interferências para que veja o mundo de acordo com um enquadramento maior que o limita. Em torno das palavras, homens exercem o poder sobre as coisas, como o ato de nomear, assim como a autonomia para ditar o lugar que o outro deve ocupar, e é por este pensamento que devemos ter a percepção que as palavras foram construídas com determinados sentidos mas que podem simbolizar outros e que suas simbologias passam a ser representadas por meio de discursos.

Além de me trazer importantes apontamentos que me fizeram refutar as fontes, e compreender que as palavras não são as únicas detentoras de sentidos e significações, mas que podemos encontrá-los em formas não escritas e não verbais, como em jornais impressos e fotografias, é relevante ter a

compreensão que estamos rodeados de narrativas que não foram criadas de forma ingênuas mas sim com um objetivo, com interesses que nos levam a analisá-las enquanto uma escolha política e ideológica. Todo objeto histórico foi socialmente determinado para simbolizar algo e alguma coisa naquele espaço e tempo em que foi criado ou utilizado, e é nesta perspectiva de linguagem enquanto um espaço móvel, aberto e passível a deslocamentos que pretendo analisar a passagem do Grupo Semente.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, G. R. de. **Amazonialismo**. Uwakürü: dicionário analítico / Organizado por: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Agenor Sarraf Pacheco. – Rio Branco: Nepan Editora, 2016.

CERTEAU, M. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed., Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1998.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas**. Trad. Salmma Tannus Muchail 8. Ed., : São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, 2005.

PORTELLI, A. **Ensaio de História Oral**. Tradução de Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Editora Letra e voz, 2010.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo (SP): Cia das Letras, 1995.

SILVESTRE, H.S. Grupo Semente: Depoimento. [03 de Outubro, 2016]. Rio Branco, Acre. Entrevista concedida a Emilly Nayra Soares Albuquerque.

SILVESTRE, H.S. Grupo Semente: Depoimento. [07 de Abril,2017]. Rio Branco, Acre. Entrevista concedida a Emilly Nayra Soares Albuquerque.

SOUZA, J.D. Grupo Semente: Depoimento. [24 de Fevereiro, 2016]. Rio Branco, Acre. Entrevista concedida a Emilly Nayra Soares Albuquerque.

VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed., São Paulo: Editora 34, 2017.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.

## O ACADÊMICO INDÍGENA NA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS: ALGUNS DESAFIOS, ALGUMAS CONQUISTAS

Estélio Lopes Cardoso (UEA)

Célia Aparecida Bettioli (UEA)

Ytanajé Coelho Cardoso (UEA)

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é refletir sobre a condição do acadêmico indígena na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), apontando as dificuldades por ele enfrentadas no processo de formação inicial nos cursos de licenciatura da Escola Normal Superior/UEA, apresentando também os caminhos percorridos por esses estudantes para o desenvolvimento de uma política intercultural que vem possibilitando a marca de um pertencimento étnico no contexto universitário. A metodologia centra-se em uma reflexão de caráter bibliográfico, baseada na documentação dos estudantes indígenas na UEA e nos pressupostos teóricos que versam acerca da identidade (SILVA, 2014), da cultura (LARAIA, 2001) e do ensino superior indígena (LUCIANO, 2006). Os primeiros dados (ESTÁCIO, 2014) revelam a presença significativa de indígenas, de diversas etnias do Amazonas, na unidade das licenciaturas da UEA, cuja atuação, em movimentos étnicos e em projetos de extensão e pesquisa, favorece a marca de uma identidade ameríndia e um diálogo da diversidade cultural nos espaços de formação de professores. Com este trabalho, espera-se contribuir com outras investigações que têm como foco a presença do indígena na universidade.

**Palavras-chave:** Acadêmico Indígena; Ensino Superior; UEA.

### INTRODUÇÃO

A importância de assegurar a inclusão social de povos indígenas no ensino superior é fundamental. Assim, fica explícita a luta por igualdade de oportunidades, que ao longo dos anos vem ganhando a adesão de instituições no sentido de se ampliarem as discussões a respeito da ampliação das políticas afirmativas dentro e fora das universidades. Atualmente, essas políticas, pelas quais o movimento indígena organizado e instituições parceiras têm lutado, vêm sofrendo ameaças, uma vez que estamos entrando em um momento, na história do Brasil atual, cujo discurso da “meritocracia” acaba por desconsiderar as especificidades socioculturais existentes em nossa sociedade.

Falando, especificamente, da Universidade do Estado Amazonas, é uma das instituições que mais oferece vagas, por meio de cotas, a indígenas de todo o Estado do Amazonas. Assim, no que se refere às políticas afirmativas da UEA, já há pesquisas que apontam para problemas não de acesso aos cursos, mas na permanência desses indígenas na universidade, conforme consta no livro *As*

*Quotas para indígenas na Universidade do Estado do Amazonas* (2014a), de Marcos André Ferreira Estácio. Durante a pesquisa de Estácio, ficou constatado que, embora a UEA tenha oferecido, no período de 2005 a 2013, cerca de 1.469 vagas, apenas 796 foram preenchidas e, desse total, apenas 52,29% seguiram nos cursos (ESTÁCIO, 2014a, p. 37). Esse é um dado que revela o quanto ainda temos que avançar se quisermos amplificar a participação dos indígenas dentro da universidade.

Nesse sentido, sendo a Escola Normal Superior/UEA a unidade acadêmica das licenciaturas, que tem apoiado as causas indígenas por meio de projetos e pesquisas promovidas pelo curso Pedagogia Intercultural, visa dialogar e trabalhar as ações afirmativas voltadas aos indígenas dentro da universidade, como vem ocorrendo com o Projeto de Extensão Intercultural, iniciativa importante da Universidade, reivindicado pelo Movimento dos Estudantes Indígenas do Amazonas – MEIAM. Este projeto inclui os próprios estudantes indígenas de vários cursos desta unidade, na busca de valorizar e dar maior visibilidade à presença indígena na universidade. Além disso, são desenvolvidas atividades que vêm ganhando importância na unidade através de amostras culturais, reuniões, rodas de conversas e debates envolvendo a comunidade acadêmica. A ideia dessas discussões é buscar soluções conforme as necessidades enfrentadas por cada indígena. Enfatizamos algumas dessas dificuldades, tais como: a escrita, interpretação de texto, português falado e o preconceito. Tudo isso enfrentamos nos anos iniciais de faculdade. Sendo assim, essas iniciativas vêm suprir muito das nossas necessidades. Outra importante ação é o Grupo de Pesquisa Educação Escolar Indígena e Etnografia, liderada pela prof. Célia Aparecida Bettiol, do Curso de Pedagogia, junto com os demais professores. Essa linha de pesquisa envereda por uma discussão que tenta aprimorar as propostas de educação escolar indígena diferenciada e de políticas indígenas no contexto universitário. É em torno destes caminhos percorridos que circunscrevemos nossa reflexão a respeito da situação dos estudantes indígenas, de maneira a apresentar um painel histórico-crítico dos avanços por que vem passando a verdadeira realidade dos acadêmicos indígenas dentro da UEA, sobretudo no que concerne às relações dos indígenas com o *habitus* universitário, com novas formas de percepção e o impacto que essas percepções causam no seu próprio modo de vida enquanto sujeito atuante na sociedade. É bem verdade que não podemos deixar de apontar, na mesma medida, os desafios a serem enfrentados ao longo do percurso acadêmico, principalmente em se tratando da permanência do estudante na universidade.

Portanto, esse trabalho tem como objetivo refletir sobre a condição dos estudantes indígenas na Universidade do Estado do Amazonas, apontando as dificuldades enfrentadas ao longo dos cursos. Como já foi referida, a unidade de delimitação de nossa reflexão é a Escola Normal Superior, onde



foi criado, por professoras do Curso de Pedagogia, grupo de pesquisa e projetos já citados acima, do qual fazemos parte. Foi nas discussões desse grupo que surgiu a ideia de submissão de um trabalho a fim de discorrer sobre a realidade dos estudantes indígenas da UEA, pois ainda há muito a ser feito para que o estudante conquiste seu espaço dentro da universidade, cuja identidade seja reconhecida não pelo aumento do número de estudantes, ou pela caracterização estereotípica da figura indígena, mas pela qualidade do diálogo que esses futuros profissionais da educação possam proporcionar dentro do ambiente intelectual acadêmico.

## **METODOLOGIA**

A metodologia utilizada neste trabalho foi a pesquisa bibliográfica, tendo como fonte principal os trabalhos já realizados sobre a situação dos estudantes indígenas na Universidade do Estado do Amazonas. Um desses trabalhos é a já citada obra de Estácio (2014), a qual, por meio de métodos quantitativos e qualitativos, procurou revelar as condições dos estudantes indígenas a fim de propor alternativas para permanência deles dentro da universidade. Quanto ao referencial teórico, enveredamos nas leituras que versam sobre identidade (SILVA, 2014), cultura (LARAIA, 2001) e ensino superior indígena (LUCIANO, 2006).

## **DISCUSSÕES**

Vale ressaltar que durante décadas os indígenas eram vistos apenas como objeto de pesquisa, e ainda hoje existe essa tendência, mas a história vem dando testemunho de que os indígenas não querem mais ser objetos, mas sim os próprios protagonistas da investigação. Mas para isso é preciso percorrer um doloroso caminho, cujo primeiro passo é a saída da aldeia. Muitas vezes o estudante não tem sequer o recurso para se deslocar de sua aldeia até a cidade, tendo que emprestar de parentes ou de terceiros. Outro grande desafio é encarar a vida acadêmica cotidiana. A dificuldade reside no fato de muitos estudantes não dominarem com fluência o português falado, muito menos o escrito. E para aqueles que já dominam o português, a dificuldade é na escrita acadêmica, que exige a norma culta. Esse é um grande problema, pois a realidade do Ensino Básico nas aldeias, ou mesmo nas sedes dos municípios, não segue o mesmo ritmo que a educação dos estudantes da capital. As condições de acesso à informação das aldeias ou dos municípios são precárias: ausência de bibliotecas, de internet, de equipamentos tecnológicos, e até mesmo falta de professores com formação superior.

Tudo isso impossibilita ao estudante indígena concorrer em igual medida com estudantes que têm tudo isso e muito mais à sua disposição. Não que na cidade não haja estudantes sem acesso a esses meios de informação, mas é um número bastante reduzido se comparado aos números do interior do Estado do Amazonas.

Outro problema que o estudante indígena enfrenta, infelizmente, ainda é o preconceito. Mesmo que já tenha havida mais aceitação da sociedade em geral para com os indígenas, é evidente que ainda existem discursos preconceituosos: “o índio tem mais direito que o branco”, “o índio nem deveria sair de suas aldeias”, “os índios estão tomando vagas dos outros”, ou, em casos mais extremos, “os indígenas são incapazes”, como revela o discurso de um estudante indígena documentado por Estácio, ao dizer que “muitos pensam que nós, indígenas, não temos capacidade de estudar aqui na universidade” (2014a, p. 261).

Nesse sentido, não é condição biológica que torna o indígena ou qualquer outra etnia incapaz de lutar por seu objetivo, mas sim as condições econômicas e socioculturais que muitas vezes não são compatíveis com o modelo de vida do não indígena. Desse modo, temos como exemplo o caso de muitos indígenas que abandonam a faculdade por não ter como se manter em seu curso de formação. Esse é um dos fatores que também acarreta a desistência de muitos universitários indígenas que saem das suas aldeias e vão morar na capital. Aqueles que conseguem permanecer na faculdade sofrem com as dificuldades da vida citadina e sobretudo com as dificuldades da vida acadêmica. Como se não bastasse a dificuldade econômica, surge o receio de se manter o contato com outros acadêmicos não indígenas pela desconfiança em sobre algum tipo de preconceito.

Assim, já há resultado significativo do projeto desenvolvido na Unidade. Com esses trabalhos, a presença indígena no ambiente universitário vem se tornando cada vez mais evidente, ganhando importância, dessa forma, o diálogo entre o universo indígena e a universidade. Tal diálogo acaba por promover discussões promissoras no combate aos estereótipos que se criaram a respeito dos povos, pois os próprios estudantes indígenas apresentam sua versão da história do contato, que nós próprios estamos vivenciando. É verdade que ao longo de cinco séculos os povos indígenas viveram na sombra da história, apenas nessas últimas décadas que começamos a ganhar voz na política do nosso país. Nesse meio tempo, passamos a fazer parte da sociedade e exercer alguns direitos conquistados, buscando a cada dia vencer outros desafios, sobretudo, através de muitos diálogos, discussões e organizações de entidades, como movimento estudantil indígena e outras instituições parceiras que somam luta, força e resistência à paridade, principalmente, das políticas afirmativas na universidade. Através destas reivindicações postas aos direitos conquistados, é possível observar a presença

significativa (em comparação com a década passada) de estudantes indígenas na UEA, principalmente na unidade de licenciatura da Escola Normal Superior, como já mencionado.

A princípio, fazendo uma breve relação da era passada e dos dias atuais em que vivemos, atualmente o acadêmico indígena tem mais oportunidade de conseguir finalizar qualquer curso, diferente do que ocorria anteriormente. Assim, houve perseverança dos movimentos indígenas de assegurar políticas afirmativas nas instituições e a partir disso, obter, até o presente momento, resultados positivos. Um bom exemplo são os projetos de extensões e outros benefícios oferecido pela UEA. Enfatizamos que esse é um marco na história do Brasil, e como as políticas tem mudado sua perspectiva sobre aos direitos de permanência do indígena nas instituições de ensino superior, uma realidade que antes não existia, a presença indígena nas discussões da universidade vem ganhando cada vez mais espaço.

Sem dúvida, a universidade é o espaço de relações e compreensões dos contextos socioculturais. Seguindo essa perspectiva, é na ENS/UEA onde acontece movimento cultural e desenvolvimento a partir dos trabalhos realizados em prol das causas indígenas. Como foi citado acima, o projeto de extensão intercultural mantém o objetivo de estabelecer uma conexão de relações entre diferentes culturas, da mesma forma o projeto visa contribuir para suprir as dificuldades enfrentadas e construir um espaço de igualdade no que se refere ao conhecimento mais aprofundado das causas indígenas, principalmente, porque a maioria são acadêmicos vindo do interior do Estado.

Desse modo, muitos acadêmicos indígenas participam das aulas realizada nos sábados, coordenadas pelas professoras Celia Bettiol e Jeiviane Justiniano, juntamente com os monitores do Curso de Letras, os resultados são significativos para a continuação do projeto na Universidade. A partir disso, alguns objetivos foram alcançados, como por exemplo, o reconhecimento do acadêmico indígena e suas dificuldades enfrentadas ao longo dos estudos. Outro objetivo é mostrar, na Unidade, quão presente a diversidade se configura no âmbito universitário.

E muito além disso, é a relação desses conhecimentos, tanto indígenas quanto não indígena, que promovem a troca de experiências dos diferentes lugares. No momento em que o projeto iniciou, as pesquisas feitas por este mesmo grupo de extensão mostraram a variedade de etnias e línguas faladas presente na ENS/UEA. Esta acaba por enfatizar um dado significativo para desenvolver o projeto de modo que pudesse expandir para outras unidades da UEA, onde há outros acadêmicos que cursam diferentes áreas. Assim, são através das parcerias institucionais que o indígena vai conquistando o lugar na sociedade, principalmente na educação, seja no ensino básico ou no ensino superior.

Portanto, o reconhecimento dos estudantes indígenas enquanto futuros intelectuais é uma necessidade que precisa ser posta no centro do debate. É preciso abrir espaços para que os estudantes possam expressar suas inclinações e propor alternativas para que a universidade possa se adequar a uma realidade sociocultural específica, e não o contrário, isto é, a universidade não deve impor uma forma de pensar e de fazer a povos com culturas totalmente diferentes, mas sim estimular a discussão sociocultural no sentido de a instituição compreender as especificidades desses povos e encontrar alternativas mais compatíveis para a promoção sociocultural e linguística dos vários povos indígenas do Amazonas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preocupados em compreender a situação dos estudantes indígenas da Universidade do Estado do Amazonas, o Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Escolar Indígena e Etnografia vem promovendo debates profícuos no sentido de impulsionarmos a ampliação de políticas afirmativas na educação superior indígena. Daí que uma das propostas deste trabalho é exatamente explicitar as propensões desse grupo e os efeitos de suas ações reflexivas, tendo como referência, é claro, outras pesquisas que já foram realizadas.

## REFERÊNCIAS

- ESTÁCIO, Marcos André Ferreira. As quotas para indígenas na Universidade do Estado do Amazonas. Manaus: Edua, 2014a.
- ESTÁCIO, Marcos André Ferreira; CARDOSO, Ytanajé Coelho. Alunos indígenas no curso de ciências biológicas da Universidade do Estado do Amazonas. *Latin American Journal of Science Education*, v. 1, p. 22044-1-22043-14, 2014b.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LUCIANO, Gersen dos Santos. *O Índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje*. LACED/Museu Nacional, Brasília, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SOUZA, Adria Duarte de; BETTIOL, Célia Aparecida. Educação Escolar e Educação Escolar Indígena. In: CARDOSO, Fábio Coelho; CABRAL, Romy Guimarães (orgs). *Pedagogia Intercultural Indígena*. Manaus: UEA Edições, 2012.

## POR UMA ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA DAS NOTÍCIAS FALSAS (*FAKE NEWS*)

Ester Cordeiro<sup>1</sup>

Claudiana Nair Pothin Narzetti<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende analisar as chamadas notícias falsas (também conhecidas como *fake news*). Seu objetivo é investigar as características linguísticas e discursivas mais marcantes desse novo gênero. Para isso, serão investigadas notícias, já confirmadas como falsas, publicadas em sites, blogs ou mídias sociais que são conhecidos por divulgarem informações desse tipo. Pretende-se fazer uma descrição e uma comparação com o gênero discursivo notícia, verificando possíveis pontos semelhantes e distintos entre eles. A fundamentação teórica do trabalho baseia-se na tese de Bakhtin (2016) de que os gêneros discursivos são históricos, portanto são apenas relativamente estáveis e se originam de outros gêneros já existentes. Nesse sentido, serão analisados os três aspectos constitutivos dos gêneros do discurso: conteúdo temático, forma composicional e recursos linguístico-estilísticos, visando alcançar uma descrição mais apurada da organização textual-discursiva desse novo gênero.

**Palavras-chave:** Bakhtin; *fake news*; gêneros discursivos.

### INTRODUÇÃO

Gradim (2000, p. 57) define a notícia, enquanto gênero, como:

textos eminentemente informativos, relativamente curtos, claros, diretos, concisos e elaborados segundo regras de codificação bem determinadas: título, lead, subtítulos, construção por blocos, e em forma de pirâmide invertida.

Além disso, cada elemento estrutural da notícia, geralmente, possui questões básicas. O lead informativo, por exemplo, tende a apresentar seis elementos em sua composição: O quê, Quem, Quando, Onde, Porquê e Como.

No entanto, o jornalismo, segundo Pollyana Ferrari (*apud* BRIANEZI, 2018),

se distanciou de sua essência ao priorizar o ‘jornalismo de aspas’. [...] o excesso de opinião empobreceu o jornalismo. Cada pessoa pode ter suas próprias opiniões, mas não seus próprios fatos. Opiniões não são fatos.

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: [estercordeiro123@gmail.com](mailto:estercordeiro123@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora Adjunta no Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA (Mestrado). E-mail: [cn.narzetti@gmail.com](mailto:cn.narzetti@gmail.com).

Tem-se, assim, duas formulações acerca da notícia, de sua estrutura e de sua evolução nos últimos 15 anos, do ponto de vista da comunicação social, formulação estas não suficientes para que se possa identificar notícias falsas no momento em que se está diante de uma delas. Com efeito, as notícias falsas tratam de fatos e não de opiniões e são divulgadas em veículos que possuem toda a aparência de verdadeiros veículos de comunicação (portais de notícias), apresentando os elementos estruturais da notícia.

O presente trabalho de pesquisa visa, portanto, analisar as chamadas notícias falsas (também conhecidas como *fake news*), que geralmente circulam em sites, blogs ou mídias sociais, buscando investigar a sua estrutura discursiva, ou seja, suas características linguísticas e discursivas mais marcantes, a partir do referencial da teoria dialógica do discurso do Círculo de Bakhtin. O trabalho busca fazer uma descrição mais apurada da organização textual-discursiva desse novo gênero do discurso. Desse modo, será feita uma descrição do gênero discursivo notícias falsas, sempre tomando por base a tese de Bakhtin (2016) de que os gêneros discursivos são históricos, portanto, são apenas relativamente estáveis e se originam de outros gêneros já existentes. Nesse sentido, serão analisados os três aspectos constitutivos dos gêneros do discurso: conteúdo temático, forma composicional e recursos linguístico-estilísticos (BAKHTIN, 2016). A hipótese é que, em relação aos dois primeiros aspectos genéricos, não há grandes diferenças entre as notícias falsas e as verdadeiras; mas, em relação ao último, pode haver diferenças marcantes.

Como já falado, o principal objetivo da pesquisa é analisar as notícias falsas (*fake news*) e identificar as suas características linguístico-discursivas mais marcantes. Desse modo, busca-se descrever, de acordo com a teoria dialógica do discurso, o gênero notícias falsas, analisar características do gênero discursivo notícia, verificando possíveis pontos semelhantes e distintos entre essas características e os textos coletados. Procura-se destacar, também, possíveis traços recorrentes das notícias falsas, como: se eles possuem datas ou assinaturas, expressões que denunciem discursos extremistas e juízos de valor nos textos selecionados como indício de notícias falsas.

## **1. Fake News: Elementos históricos**

As notícias falsas como são conhecidas hoje, muitas vezes propagadas por meio das redes sociais e associada à propaganda, existem muito antes do avanço do mundo tecnológico. Como afirma o historiador americano Robert Darnton (2017) “os precursores do sensacionalismo e das mentiras hoje disseminadas por redes sociais vêm de muito antes (...) remontam pelo menos à Idade Antiga,

mais precisamente ao século VI”. Darnton (2017) traça um paralelo entre o atual fenômeno das *fake news* e o passado, citando o historiador Procópio e seus escritos acerca do Império Justiniano. Procópio escreveu, entre outros textos, o que ele chamou de “Anekdotá”, que continham notícias falsas sobre Justiniano, arruinando assim sua carreira.

Com isso, Darnton (2017) lembra das campanhas presidenciais dos Estados Unidos no ano de 2016, momento fortemente marcado por notícias falsas, que prejudicaram o desempenho eleitoral dos candidatos. Esse momento é considerado, por muitos, decisivo na vitória de Donald Trump na corrida presidencial. O historiador acredita que sem as *fake news*, as redes sociais e a nova mídia, Trump não teria sido eleito, pois as pessoas acreditam mais “nessas coisas”, referindo-se às notícias inventadas, do que na mídia séria.

Parkinson (2016), afirma que “his team ran a highly successful social media operation, which took advantage of targeted Facebook ads and scooped up millions of email addresses in the process”, referindo-se à equipe do presidente Donald Trump e a suas operações na mídia durante as eleições. Read (2016) afirma, ainda, que o Facebook foi o principal responsável pelo vasto alcance das notícias falsas divulgadas pela equipe de Trump, uma vez que as inverdades sempre fizeram parte de campanhas eleitorais, mas dessa vez contou com um aliado pra sua disseminação. Manchetes como “The Pope endorses Trump”, “Hillary Clinton bought \$137 million in illegal arms”, “The Clintons bought a \$200 million house in the Maldives”, circulavam com muita frequência na rede social, prejudicando, evidentemente, o desempenho da candidata Hillary Clinton. Obter vantagem política é um dos maiores intuítos das *fake news* e consiste, justamente, “na perda de prestígio do político opositor quando a ele se atribui fato ou característica infame” (BRAGA, 2018, p. 207). Assim, Read (2016) acredita que o Facebook não foi só um agente crucial na campanha de Trump, mas, também, que ele é “the most efficient distributor of misinformation in human history.”

Assim, fica evidente que, por mais que as inverdades em formato de notícia sejam antigas, foi após a campanha presidencial dos EUA e a vitória de Trump que esse “problema passou para a primeira fila da consciência de uma parte da opinião pública ocidental” (LLORENTE, 2016, p. 21), sendo fortalecidos pelas mídias sociais, que são, consideravelmente, recentes. É o momento que o fenômeno ganha estudos mais aprofundados no meio das comunicações sociais.

Conforme Llorent (2017, p. 9),

o panorama político e social dos próximos meses será marcado por esta conjuntura da pós-verdade, na qual o objetivo e o racional perdem peso diante do emocional ou da vontade de sustentar crenças, apesar dos fatos demonstrarem o contrário.

Esse momento é marcado pela repulsa à objetividade, onde a emoção ganha peso e a checagem de dados fica em último plano. Além do desprezo aos fatos objetivos e da perda de credibilidade das formas tradicionais de jornalismo, mediante ao fortalecimento da mídia digital, existe ainda uma problemática marcada pelo desejo que as pessoas possuem em sustentar suas crenças pessoais por meio das mentiras, acreditando na versão dos fatos que mais legitima suas ideologias. Assim, segundo Llorente (2017, p. 11), “a pós-verdade não é sinônimo de mentira (...). A pós-verdade consiste na relativização da verdade, na banalização da objetividade dos dados e na supremacia do discurso emocional”.

Com esse cenário, em 2016, o Dicionário Oxford nomeou o termo “*post-truth*” como a palavra do ano, definindo-o como “relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief” (OXFORD, 2016), na tradução, “relativa a circunstâncias em que fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que emoções e crenças pessoais” (SANTO; ESPINELLI, 2017). *Post-truth* (*Pós-verdade*, no português) é, portanto, um termo que pode definir amplamente não só o ano de 2016 e o cenário político e midiático, mas também os anos que se sucederam.

O *Viés da confirmação* ou *Confirmation bias* é uma teoria da psicologia que propõe uma explicação para a popularização das *fake news*. Braga (2018) afirma que os seres humanos possuem dois sistemas: sistema 1 e sistema 2. O sistema 1 é ativado para a realização da maioria das atividades humanas, pois opera de maneira rápida e com pouco esforço. O sistema 2 designa mais atenção para as atividades. Porém, o sistema 1 evita o acionamento do sistema 2, pois este último, quando ativado, deixa o cérebro em estado de alerta, demonstrando que algo não está indo bem, demandando muita energia. Assim, é muito mais “confortável” para o indivíduo receber sinais que reafirmem suas convicções, pois caso contrário, ele estará em um estado de perigo.

Ao ignorar dados ou notícias contrárias às preconcepções individuais (evitando assim a dissonância cognitiva), o leitor experimenta uma sensação de recompensa na medida em que a notícia encontrada ratifica suas concepções de mundo. O sistema 1, portanto, continuaria em estado de conforto, evitaria o acionamento do sistema 2 e o dispêndio de energia. (BRAGA, 2018, p. 212, 213)

Na necessidade de reafirmação de ideologias, são criadas as bolhas, uma vez que ideias contrárias, que não fazem parte do interesse de determinados grupos, não chegam ao alcance dos mesmos, e se chegam “são feitas para serem desacreditadas” (LLORENTE, 2017, p. 20). Segundo o CGI.br (2018), as redes sociais recolhem vastos dados pessoais de seus usuários, a fim de oferecer-lhe produtos, sugestões de amizades, notícias, entre outros itens, com base no que imaginam que será de nosso maior interesse e que, portanto, nos fará permanecer mais tempo em suas plataformas. É



uma forma confortável, mas altamente perigosa de navegação, pois os usuários não desenvolvem o hábito de lidar com a pluralidade de ideias, logo, de possíveis discussões e debates. A consequência disso é o ódio às diferenças e o desprezo pela verdade. É por esse motivo que as *fake news* e o discurso de ódio andam de mãos dadas.

## 2. Os gêneros do discurso

Bakhtin (2016), em sua obra intitulada *Os Gêneros do discurso*, definiu os gêneros discursivos como *tipos relativamente estáveis de enunciados* (BAKHTIN, 2016, p. 12). Mas é importante discorrer acerca das esferas das atividades humanas, que são um elemento primordial para que esses enunciados sejam relativamente estáveis, ou seja, para que possuam características comuns, mas que mudam de acordo com a necessidade de cada esfera.

As atividades humanas e o uso da linguagem estão ligados, e o “emprego da língua efetua-se em forma de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 11). Dessa forma, cada campo de atividade terá uma finalidade, que será refletida nos enunciados, por seu conteúdo temático, estilo e construção composicional.

Nota-se ainda que Bakhtin não pretende elaborar regras fixas a respeito dos gêneros, como comumente se vê atualmente, principalmente no discurso pedagógico, ele levou em conta, sobretudo, o processo de produção desses gêneros, atentando para a infinidade de formas que a utilização da língua pode se dar nas esferas das atividades humanas, como no campo artístico, político, científico, religioso, entre tantas outras (FIORIN, 2016). Há, então, o que Fiorin (2016), chama de “vínculo intrínseco” entre a linguagem e as esferas, configurando um processo de interação, função importante dos gêneros.

Como já foi dito, os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados e, dessa forma, percebe-se que nos comunicamos através de gêneros, logo, enunciados concretos, que são construídos por um tema, um estilo e uma organização composicional.

Bakhtin (2016) atenta para a importância de se definir a diferença entre gêneros discursivos primários e secundários. Os primários são aqueles gêneros mais simples, principalmente orais, e que se formam de maneira mais espontânea e imediata, é o caso dos bilhetes e outros que não necessitam de uma estrutura tão elaborada para se constituírem no cotidiano. É o caso especialmente do diálogo

(conversação face a face). Já os gêneros secundários são mais complexos e são predominantemente escritos. Eles surgem a partir de um convívio cultural mais desenvolvido e organizado, são os gêneros científicos, políticos, ficcionais, etc. Vale lembrar que os gêneros primários são aqui incorporados. Um acontecimento do cotidiano pode virar conteúdo de um romance. Fiorin (2016, p. 78), traz o exemplo da obra *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, que “têm a forma e a significação desse tipo de comunicação cotidiana”, porém um romance é um evento artístico e os fragmentos do livro “participam da realidade concreta somente por meio da totalidade do romance”. Assim, nesse momento o gênero primário perde seu valor imediato e passa a ser secundário.

O primeiro elemento, dos três elementos constitutivos do enunciado, a ser tratado na obra é o estilo, a estilística. O estilo está totalmente ligado à exigência do gênero, ou seja, alguns gêneros possuem um estilo próprio, como é o caso dos cumprimentos, formulários, memorandos, documentos oficiais e militares, que contam com estilos mais padronizados, com uma estruturação específica e técnica. Existirá, também, um estilo individual, pois a ideia do enunciado será marcada pela visão de mundo do falante. Sendo assim alguns gêneros estarão mais propícios à expressividade desse estilo individual, como é o caso dos gêneros de literatura ficcional, cartas, editoriais jornalísticos, artigos de opinião e outros que podem refletir a individualidade do enunciador.

Como foi visto, cada campo possui uma condição específica de comunicação, cada gênero corresponde a essas condições e cada estilo corresponde a esses gêneros. Sintetizando, existem funções e condições de comunicação que vão gerar determinados gêneros, logo, gerarão enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.

O conteúdo temático pode ser definido como o tema geral do gênero, “ele não é o assunto específico de um texto, mas é o domínio de sentido de que se ocupa o gênero” (FIORIN, 2016, p. 69). O autor traz ainda os exemplos das cartas com conteúdo de relações amorosas, que podem ter um assunto como o rompimento ou a traição. Dessa forma, ao tratar do gênero notícia, tem-se como conteúdo temático os fatos e acontecimentos de importância coletiva, nos campos da educação, saúde, esporte, violência, na qual cada notícia trará um assunto sobre esses mais diversos campos.

A construção composicional é, de acordo com Fiorin (2016, p. 69), “o modo de organizar o texto, de estruturá-lo”. É, portanto, o modo em que o texto está ordenado, como estão organizados seus parágrafos. Ainda usando a carta como exemplo, o autor afirma que é preciso ancorá-la num tempo, num espaço e numa relação de interlocução, para que os dêiticos usados possam ser compreendidos. Da mesma forma, as notícias que, na maioria das vezes contam com datas e

assinaturas, como um suporte do gênero, para inseri-las em determinado dia, mês e ano (não sendo o caso das notícias falsas).

O estilo está ligado à historicidade dos gêneros do discurso, ou seja, às mudanças que ocorrem na vida de uma sociedade. Assim, “os enunciados e seus tipos (...) são correias de transmissão entre a história das sociedades e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20). A forma que um gênero se dá numa determinada esfera da atividade humana muda e se amplia de acordo com o tempo, isso acontece tanto nos gêneros primários, quanto nos gêneros secundários. Dessa forma, “tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem aos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 21).

Fiorin (2016, p. 70), indica os diferentes tipos de estilo. Há, então, o estilo oficial, que apresenta uma linguagem formal; o estilo objetivo-neutro, “marcado pela ‘objetividade’ e pela ‘neutralidade’”; o estilo familiar, que é aquele inserido em um contexto mais informal, com amigos, e longe do “âmbito das hierarquias”; e o estilo íntimo, “em que há uma espécie de fusão entre os parceiros da comunicação”.

Bakhtin define o enunciado como a “unidade da comunicação discursiva”. Os participantes presentes no processo de comunicação são muito importantes para que haja a atitude responsiva, que é a posição de resposta e compreensão do enunciado, ou seja, o ouvinte se torna falante, pois responde ao enunciado, seja concordando, discordando ou questionando-o. Dessa forma, “toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta” (BAKHTIN, 2016, p. 25), sendo processada desde o início do enunciado, até o seu “fim”. As atitudes responsivas acontecem a todo momento, pois os falantes estão sempre respondendo a um enunciado anterior. Além disso, “o falante não é um Adão bíblico” (BAKHTIN, 2016, p. 61), o objeto de seu enunciado já foi falado por outro falante. Enunciados refletem-se em outros enunciados, mas possuem limites precisos, por esse motivo Bakhtin (2016) afirma que todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva.

Ao se deparar com uma notícia, por exemplo, mais especificamente com uma notícia falsa compartilhada nas redes sociais, pode haver diversas atitudes responsivas da parte do leitor. O leitor pode questionar a veracidade da notícia e demonstrar tal questionamento ao compartilhá-la, ou apenas passar a notícia adiante, sem contestações e checagens, apenas como uma forma de reafirmar seu pensamento. Além disso, o leitor pode compartilhar a notícia já inserindo uma fonte mais segura e que retrate a verdade sobre o acontecimento em questão.

Ao falar-se de “início” e “fim” de um enunciado, há de se questionar qual é o limite que esse possui. Segundo Bakhtin (2016), o limite do enunciado se dá por meio da alternância dos sujeitos do

discurso, ou seja, quando um falante termina seu enunciado e passa a vez ao ouvinte que, por sua vez, será falante. Esse processo está intimamente ligado às *atitudes responsivas*, pois é o momento que os participantes do discurso demonstram posições de compreensão do enunciado. Essa compreensão pode se dar em voz alta ou não, pode ser tardia ou imediata, pode ser uma compreensão que concorda, que discorda, que questiona, mas que a todo modo será uma resposta ao enunciado. Bakhtin (2016) afirma que o diálogo diz respeito a essas formas simples de comunicação, sendo, portanto, a forma clássica de comunicação discursiva. Ele afirma ainda que a *conclusibilidade* será uma especificidade do enunciado, e que as posições responsivas já citadas (objeção, concordância etc.) não podem ser realizadas em uma oração, uma vez que só se dão por meio de discursos que possuem diversos sujeitos falantes.

Para Bakhtin (2016), as obras de diferentes gêneros são réplicas do diálogo, já definido como forma clássica de comunicação verbal. Assim, em uma obra o autor está respondendo aos enunciados anteriores, como em um diálogo simples, esse do cotidiano, havendo aí, a alternância do sujeito da mesma maneira. Essa obra irá, também, obter uma atitude/ compreensão responsiva, uma vez que será lida por diversos leitores, sujeitos do discurso. Desse modo, observa-se outra característica própria do enunciado, já citada: a *alternância entre sujeitos do discurso*.

Retomemos agora a um elemento peculiar do enunciado: a *conclusibilidade*. A conclusibilidade está ligada à alternância dos sujeitos e às atitudes de compreensão, uma vez que é nesse momento que o sujeito percebe que aquele enunciado teve um fim, um limite. Quando um sujeito lê uma notícia, por exemplo, o processo de compreensão dessa notícia começa desde o início de sua leitura, em algum momento o sujeito perceberá o limite (fim) do enunciado, logo, sua conclusão, e terá a possibilidade de responder a ele. A possibilidade de resposta é um critério da conclusibilidade, nesse caso, o sujeito poderá discordar, questionar, e tomar uma posição sobre aquilo que leu. Assim, existem alguns fatores para que haja “essa plenitude acabada do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 36). Conforme o autor, são elas: 1) a exauribilidade semântico-objetiva; 2) projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas da composição e do acabamento do gênero.

O primeiro diz respeito à exaustividade de exploração de um tema, sabendo que estes são inesgotáveis e que podem sempre ser relacionados com outros, mas que no momento em que são estudados de um ponto de vista ou que se encaixam dentro de condições específicas, terão um acabamento, uma conclusão. O segundo elemento diz respeito à intenção discursiva do falante, ou seja, a “vontade de produzir sentido”. Aquilo que o falante quis dizer em seu enunciado produz a

conclusão e totalidade do enunciado desde o início de sua produção, e mediante essa intenção é que há uma resposta, por meio de um determinado gênero. Essa escolha por um determinado gênero faz parte do terceiro, e mais importante, elemento de conclusibilidade, são as formas típicas ou *estáveis* de gênero do enunciado. Estáveis porque mudam de acordo com as peculiaridades de cada campo de comunicação discursiva, pela temática e composição.

Bakhtin (2016) afirma que falamos por meio de gêneros dos discursos, ou seja, usamos enunciados pra nos comunicarmos. Esses gêneros são os mais diversos e, por isso, é importante que esses não sejam limitados, pois em cada situação e atividade eles serão moldados mesmo que não tenhamos completa consciência de sua existência.

Nesse momento, surge uma problemática, bem explorada por Bakhtin, entre *oração* e *enunciado*. Bakhtin (2016) define a oração como *unidade da língua* e o enunciado, como *unidade da comunicação discursiva*. Assim, a oração não se relaciona com o contexto da realidade, tampouco com o falante enunciatador e com outros sujeitos do discurso, ela é analisada do ponto de vista gramatical, com leis gramaticais, podendo ser incorporada a um enunciado, de forma a ganhar significados e atitudes responsivas, capacidades que não possui somente como oração. Essa também não possui *entonação discursiva*; se o falante a pronúncia com entonação, a oração se torna um enunciado, pois foi colocada em uma condição discursiva específica, e agora possui um *significado concreto*, em uma *realidade concreta*. As palavras, de forma isoladas trazem seu significado dicionarizado, mas ganham sentido e “tom” no enunciado, antes disso são de natureza neutras, isso está intimamente relacionado ao estilo individual-contextual da comunicação. Assim, a palavra, segundo Bakhtin (2016, p.53), existe como a) palavra neutra; b) palavra *alheia*; e c) *minha* palavra. A última diz respeito às palavras que carregam sentido empregado pelo falante em determinada situação e atuação, ou seja, possui um contato com uma realidade externa individual. O falante pode empregar a expressão “Que momento alegre!” em um cenário totalmente triste, a palavra “alegre” vai, dessa forma, carregar o sentido concreto e uma entonação expressiva atribuída pelo falante, diferente de sua entonação gramatical. Bakhtin afirma, portanto, que o estilo e a composição do enunciado irão depender desse elemento semântico-objetual, um elemento expressivo.

Além da conclusibilidade, logo, da possibilidade de resposta que um enunciado possui, há outro elemento importante e que exerce influência na sua composição e na definição de seu estilo: a possibilidade de *direcionamento*, ou seja, a quem é destinado determinado enunciado. Assim, Bakhtin (2016, p.63) afirma que o destinatário “pode coincidir pessoalmente com aquele (ou aqueles) a quem responde o enunciado”, como em um diálogo do cotidiano, na qual o falante se dirige a um

destinatário e desse espera resposta, resposta essa que o falante também procura antecipar em seu enunciado. De qualquer forma, nessa construção o destinatário sempre é levado em conta, no momento em que o falante considera o campo de percepção desse destinatário, quais suas condições para que haja compreensão, seu título, posição social, para então escolher o gênero, logo, sua composição e seu estilo (meios linguísticos).

Dessa forma, o enunciado possui algumas características peculiares, tais como conclusibilidade, alternância dos sujeitos do discurso, possibilidade de respostas (compreensão/attitudes responsivas), possibilidade de endereçamento, gerando ressonâncias dialógicas.

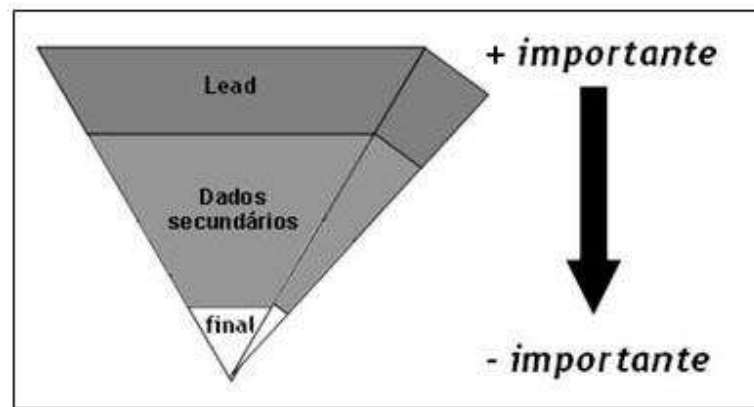
## 2.1 O gênero notícia

Ao definir os gêneros discursivos como *tipos relativamente estáveis do enunciado* (BAKHTIN, 2016), há de considerar a historicidade dos gêneros, ou seja, as mudanças que ele passa de acordo com o tempo, dependendo de diversos fatores. Com essa forma de abordar os gêneros, especificamente os gêneros jornalísticos, “realizar uma classificação universal dos mesmos é praticamente uma tarefa impossível, visto que estão sempre em transformação” (MEDINA, 2001, p. 45). Essa capacidade de ampliação e mudança acontece, pois, os gêneros se desenvolvem nas esferas das atividades humanas, e essas estão em constante desenvolvimento (FARACO, 2009). A notícia, assim como qualquer outro gênero discursivo, guarda a expressividade verbal gerada em cada tempo.

Assim, muitas são as tentativas de se definir esse gênero. Em suma, suas principais características são a “veracidade, sendo que os valores que imprimem interesse a fatos atuais e verdadeiros são a proximidade, a importância, o conteúdo humano e a originalidade” (GRADIM, 2000, p. 47). A notícia traz como conteúdo temático, então, relatos de fatos relevantes e objetivos para uma sociedade, sendo, na maioria das vezes, publicado por jornais. Esses fatos estão divididos nos mais diversos campos de atuação humana. Segundo Gradim (2000, p. 55), “(a notícia) refere-se a textos eminentemente informativos, relativamente curtos, claros, diretos, concisos e elaborados segundo regras de codificação bem determinados: título, lead, subtítulo, construção por blocos e em forma de pirâmide invertida.”

Portanto, geralmente, a estrutura composicional de uma notícia segue uma regra tradicional, estabelecida através da pirâmide invertida, na qual os itens da notícia se sucederão por uma ordem decrescente de importância.

Figura 1 – A técnica da pirâmide invertida



Fonte: (CANAVILHAS, 2006)

O primeiro elemento é a manchete. As manchetes são grandes responsáveis por atrair e chamar a atenção do público-alvo, e por esse motivo, utilizam-se de verbos de impacto que estão, geralmente, no presente do indicativo. São, na maioria das vezes, frases curtas e objetivas, que possuem a informação principal da notícia.

Sucedendo-se à manchete, encontra-se o lide, ou *lead*, o primeiro parágrafo da notícia, que deverá responder a seis questões: “o Que, Quem, Quando, Onde, Porquê e Como; sendo que as duas últimas questões (...) podem as mais das vezes omitir-se do *lead* guardando-se para o parágrafo subsequente” (GRADIM, 2000, p. 55). Com o avanço dos meios de publicação de notícias na Internet, essa forma de construção do *lead* é questionada por alguns estudiosos e profissionais da área do jornalismo, uma vez que ela pode trazer um certo condicionamento ou limitação a quem escreve o texto. De qualquer forma, o *lead* é responsável por transmitir “tudo quanto um leitor apressado necessita de saber sobre o assunto antes de decidir se prossegue a leitura” (GRADIM, 2000, p. 59). Os parágrafos seguintes são organizados por blocos autônomos, ou seja, blocos que não se preocupam em apresentar uma ordem cronológica dos fatos (ANDRADE, 1997).

Figura 2 – Elementos composicionais da notícia

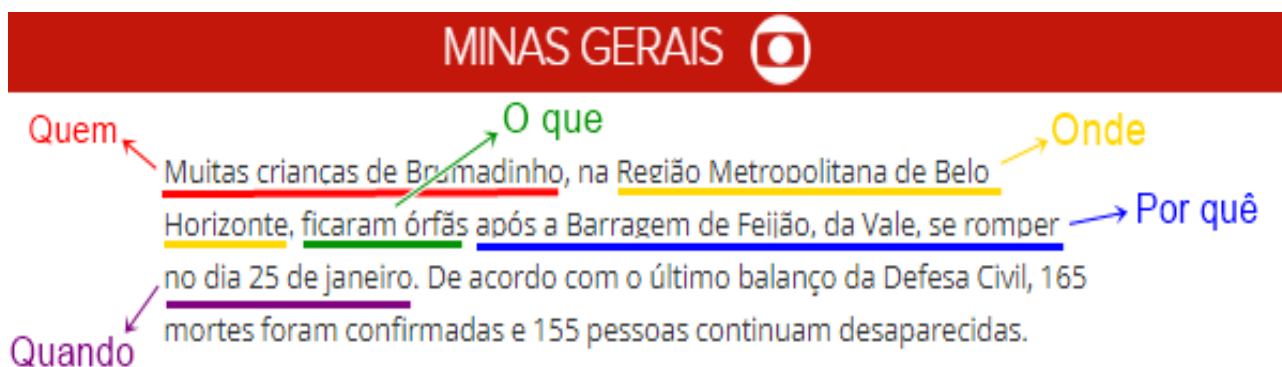


Fonte: G1. Capturado em 11/02/2019.

Vê-se no exemplo, a primeira parte da estrutura composicional de uma notícia. Nela, estão presentes o título principal, o título auxiliar e um elemento muito importante na notícia que é a assinatura, o local em que foi publicado e a hora e data de publicação.

No segundo momento, o *lead* aparecerá no primeiro parágrafo da notícia, respondendo às seis questões básicas: o Que, Quem, Quando, Onde, Porquê e Como. Lembrando que nem sempre as seis respostas se encontrarão no parágrafo.

Figura 3 – O *lead*



Após isso, os parágrafos seguintes serão apresentados em blocos, ou seja, eles serão dependentes uns dos outros. É comum que, nesse momento, fotos do acontecimento apareçam na notícia.

Figura 4 – Os parágrafos: construção em blocos



MINAS GERAIS 

Ana Luiza completa um ano dia 24 deste mês. Já estava tudo prontinho para a festa, muito esperada pelo pai dela, Edmar da Conceição de Melo Sales, orientador técnico da Vale. Ele está entre os mortos da tragédia.



Buscas por vítimas e desaparecidos após rompimento de barragem da Vale em Brumadinho continuam. — Foto: REUTERS/Adriano Machado

Daiana Caroline da Silva Santos, auxiliar administrativa, de 32 anos, ainda está desaparecida. Ela voltava de licença-maternidade no dia 25 de janeiro ao deixar em casa o filho Heitor de cinco meses. Ele viu a mãe pela última vez por uma chamada de vídeo no celular uma hora antes do desastre.

As informações relatadas em uma notícia precisam carregar uma objetividade. Tomar distanciamento do caso relatado é uma forma de atribuir credibilidade ao texto, levando em conta que a neutralidade no jornalismo é um mito, e que segundo Rebelo (*apud* MEDINA, 2001, p. 50) “entre ele (o jornalismo) e o objeto da sua intervenção não há verdadeiro distanciamento”. Assim, ao narrar uma notícia, o jornalista expõe, também, a sua forma de ver o mundo.

Objetividade - não existe objetividade em jornalismo. Ao redigir um texto ou ao editá-lo, o jornalista toma uma série de decisões que são em larga medida subjetivas, influenciadas por suas posições pessoais, hábitos e emoções. Isto não o exime, porém, da obrigação de procurar ser o mais objetivo possível. Para retratar os fatos com fidelidade, reproduzindo a forma em que ocorrem bem como suas circunstâncias e repercussões, o jornalista deve procurar vê-los com distanciamento e frieza, o que não significa apatia nem desinteresse. (MANUAL *apud* MEDINA, 2001, p. 50)

Na busca pela objetividade e neutralidade, o gênero notícia possui um estilo objetivo-neutro. É, portanto, necessário que o texto não possua juízos de valor em sua exposição, ou seja, opiniões

próprias dos jornalistas, evitando, assim, adjetivos. As notícias relatam fatos recentes, logo, que já aconteceram, e que, necessitando de uma marcação no tempo, utilizam-se verbos no passado.

## 2.2 O gênero da desinformação nas redes sociais

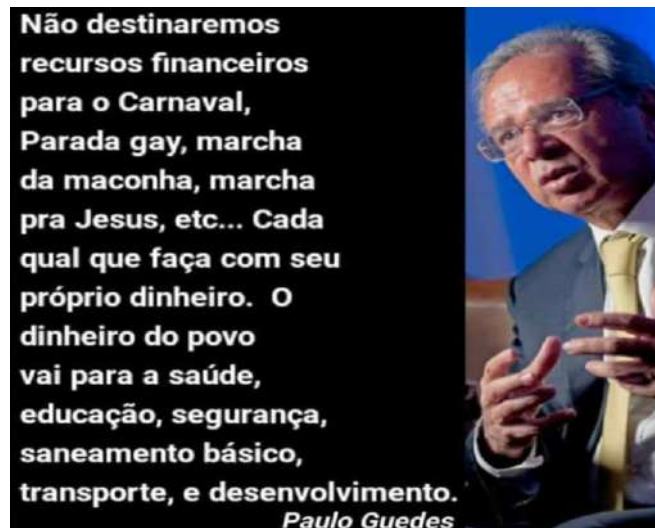
As redes sociais possibilitam que seus usuários compartilhem uma gama de conteúdos nos mais diversos formatos. Soares (*apud* BRAGA, 2018, p. 6), chama essa capacidade de disponibilizar em um só terminal vários recursos de mídia e conexões com outros sites e links de multimedialidade. Uma vez que a tecnologia tem um grande impacto na forma que as pessoas se comunicam, elas utilizam todos os mecanismos que a linguagem midiática pode oferecer para repassar seus mais diversos pontos de vista sobre acontecimentos diários. Com isso, as redes sociais oferecem a opção de compartilhamento de links, logo, de notícias vinculadas a *sites* ou portais desse gênero. No contexto de pós-verdade, reforçadas pelo momento das campanhas eleitorais nos Estados Unidos e no Brasil, é comum ver notícias falsas circulando por redes como *Facebook*, *WhatsApp*, *Twitter*, entre outras.

Allcot e Gentzkow (2017, p. 2) afirmam que as *fake news* são “sinais distorcidos não relacionados com a verdade”. Dessa forma, o conceito de notícias falsas abrange outros elementos, que não só o texto escrito, com a estrutura composicional e o estilo similares às notícias verdadeiras, vinculados a sites. As *fake news* podem aparecer em formato de imagens, memes, *gifs*, *tweets*, correntes no *WhatsApp* etc. Esses formatos possuem até mesmo uma facilidade no momento do compartilhamento.

Durante a pesquisa, notou-se que as notícias falsas mais compartilhadas no período de eleição faziam parte de um outro grupo de gêneros. Foram encontradas, especificamente, um número maior do que chamaremos de “montagens” e correntes no *WhatsApp*.

Abaixo, há dois exemplos do gênero “montagem”, que podem ser incluídos nesse conceito mais amplo de desinformação.

Figura 5 – A “fala” de Paulo Guedes

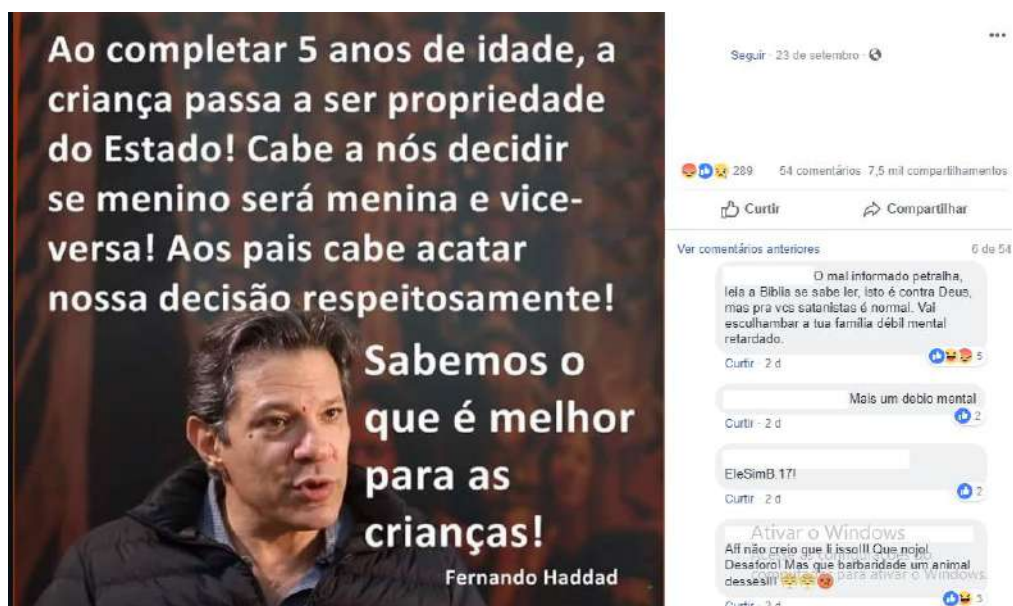


Fonte: Twitter. Capturado em: 28/02/2019.

A imagem acima circulou, principalmente, no *WhatsApp* e no *Twitter* durante o mês de janeiro de 2019 e trata-se de uma montagem, pois não há publicações que registrem essa fala do ministro Paulo Guedes.

A imagem compõe-se de três elementos básicos: um texto curto, a foto de quem emitiu a fala do texto, que, como é possível perceber, está em momento de fala, possivelmente em alguma palestra, entrevista etc., e a assinatura do mesmo. O primeiro verbo colocado no texto está em primeira pessoa do plural, o que denota aproximação, um envolvimento pessoal do emissor, e do governo no qual faz parte, com a fala produzida.

Figura 6 – A “fala” de Fernando Haddad



Fonte: Folha Piauí. Capturado em: 28/02/2018

Da mesma forma, a montagem acima conta com os mesmos elementos composicionais: texto, foto, assinatura. Nesse caso, o texto compõe-se de frases bombásticas, como “ao completar 5 anos de idade, a criança passa a ser propriedade do Estado!”, “cabe a nós decidir se menino será menina”, “aos pais cabe acatar nossa decisão”. Ao se deparar com uma fala bombástica, dita por um candidato à presidência do país, o sentimento gerado não poderia ser outro, se não o de revolta e repúdio, como é possível ver nos comentários ao lado da foto. Vale lembrar que se trata de um print publicado na “Folha Piauí”, já retirado de uma postagem no *Facebook*. Com a mesma finalidade de aproximar o(s) emissor(es) de sua(s) fala(s), os verbos são colocados em primeira pessoa do plural.

Pode-se afirmar, portanto, que as notícias falsas não são um gênero informativo, tal como as notícias “verdadeiras”, elas são “desinformativas”. Esse neologismo compreende o intuito maior das *fake news*: o de desinformar, pois trazem informações mentirosas, com o objetivo de induzir o leitor ao erro com um discurso apelativo, que confirme determinada crença pessoal.

### 2.3 As notícias falsas em sentido restrito

Como exposto anteriormente, as notícias falsas e notícias verdadeiras carregam similaridades. A respeito dessas similaridades entre gêneros discursivos, Faraco (2009, p. 130) afirma:

Ao gerarem expectativas de como serão as ações, eles nos orientam diante do novo no interior dessas mesmas ações: auxiliam-nos a tornar o novo familiar pelo reconhecimento de similaridades e, ao mesmo tempo, por não terem fronteiras rígidas e precisas, permitem que adaptemos sua forma às novas circunstâncias.

Assim, as notícias falsas e as notícias verdadeiras carregam aspectos constituintes semelhantes, o que dificulta o reconhecimento imediato por parte do leitor ao se deparar com notícias falsas. Além disso, nem todos os leitores possuem conhecimento acerca da estrutura composicional de uma notícia. Já o estilo pode causar uma certa estranheza, uma vez que os grandes portais de notícia procuram manter uma linguagem objetiva, afastada, evitando juízos de valor e os portais que publicam *fake news* optam por um estilo mais simples e menos objetivo.

Nas notícias falsas, o autor, na maioria das vezes, quer alcançar o maior número de pessoas possíveis de um grupo para que ocorra a divulgação das mesmas. Assim, levando em conta que essas notícias se popularizam, o autor destina seus textos às pessoas leigas, obtendo uma imagem formada de seus destinatários. Avaliando esse destinatário como pessoas sem um profundo conhecimento sobre determinados assuntos e que compartilham notícias que reafirmam seus pensamentos,

independente da veracidade das mesmas, podemos compreender o estilo e a composição dos enunciados.

Dessa forma, o autor de notícias falsas opta por uma linguagem mais simples, com expressões diferentes das que costumamos observar nas notícias verdadeiras, além dos muitos adjetivos. A notícia acima representa bem esse estilo trazido nas notícias falsas.

Figura 7 – Manchete da notícia falsa publicada no “Jornal da Cidade Online”



Fonte: Jornal da Cidade. Capturado em: 10/08/2018.

Nesse outro exemplo, a notícia está na coluna de “opiniões” e traz a manchete, a data e a hora de publicação no início, e a assinatura aparece apenas no fim do texto. A notícia conta, atualmente, com 32.455 compartilhamentos. A frase que inicia o corpo da notícia é: “Fernando Haddad, o **poste** de lula”. A terceira frase da mesma notícia é: “Hoje, na condição de **‘poste’**, se revela uma pessoa humana **mediocre, desprezível**”. Como se pode observar nas palavras destacadas, essa notícia é carregada de opiniões pessoais de quem a escreve, deixando um texto, que deveria ser o mais objetivo possível, deveras pessoal. Além da expressão “poste”, há também adjetivos negativos destinados ao ex-candidato à presidência, Fernando Haddad. A respeito da estrutura do texto, se trata de uma estrutura simples, com parágrafos curtos. A notícia pode ser considerada umas das muitas que foram publicadas durante as campanhas presidenciais no Brasil, a fim de obter vantagem política.

## CONCLUSÃO

O avanço da tecnologia e o fortalecimento das mídias possibilitaram um acesso maior aos veículos de notícias, como os jornais e blogs *online*. As configurações do jornalismo atual também mudaram e fizeram com que o jornalismo tradicional perdesse força e credibilidade. Além disso, os

acontecimentos no contexto político, principalmente no que se refere às campanhas eleitorais nos Estados Unidos e no Brasil, nos anos de 2016 e 2018, respectivamente, contribuíram ainda mais para o *boom* do fenômeno denominado *fake news*.

Portanto, levando em consideração esses acontecimentos e as breves análises feitas, visto que a pesquisa ainda se encontra em andamento, é possível perceber que as notícias falsas são produzidas com o intuito de obter vantagens, sejam elas políticas e/ou financeiras. Analisando o seu destinatário e a força de influência que o mesmo possui perante o enunciado, pode-se compreender, de uma melhor forma, os três elementos constituintes do gênero discursivo notícias falsas: conteúdo temático, construção composicional e estilo.

As notícias falsas carregam marcas linguísticas e discursivas que a assemelham às notícias verdadeiras. Dessa forma, a partir da notícia analisada, viu-se que as notícias falsas em sentido restrito, postadas em sites ou blogs responsáveis por esse tipo de publicação, podem carregar traços composicionais como a manchete, os elementos de identificação – como data e hora, são raras as que possuem assinaturas. Porém, essas não obedecem ao estilo proposto do gênero que seria o objetivo-neutro. As notícias falsas carregam, no corpo do texto, adjetivações, o que a torna pessoal e subjetiva e o que a aproxima do estilo familiar. Além disso, para uma rapidez de alcance e leitura, a maioria das frases do corpo da notícia são formadas por períodos simples.

No decorrer da pesquisa, foi possível visualizar e desenvolver um conceito mais amplo: o de desinformação, que engloba uma gama de outros gêneros discursivos. O mais encontrado foi o gênero que denominamos, por hora, de “montagens”.

## REFERÊNCIAS

ALLCOTT, Hunt; GENTZKOW, Matthew. Social media and fake news in the 2016 election. **Journal of Economic Perspectives**, Pittsburgh: American Economic Association, v. 31, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://web.stanford.edu/~gentzkow/research/fakenews.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

ANDRADE, Maria Margarida de; MEDEIROS, João Bosco. **Curso de língua portuguesa para a área de humanas**: enfoque no uso da linguagem jornalística, literária, publicitária. São Paulo: Atlas, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENASSI, Maria Virginia Brevilheri. **O gênero “notícia”**: uma proposta de análise e intervenção. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá.

Anais... Maringá, 2009, p. 1791-1799. Disponível em: <[http://ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_linguisticos/pfd\\_linguisticos/069.pdf](http://ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_linguisticos/pfd_linguisticos/069.pdf)>. Acesso em: 08 fev. 2019

BRIANEZI, Aruana. ‘**Para combater as fake news é preciso desconfiar de tudo**’ – entrevista com Pollyana Ferrari. *A Crítica*, Manaus, 15 de abril de 2018.

CANAVILHA, João. **Webjornalismo: Da pirâmide invertida à pirâmide deitada**. 2006. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-webjornalismo-piramide-invertida.pdf>>

CGI.br lança Guia “Internet, Democracia e Eleições. Disponível em: <<https://cgi.br/noticia/releases/cgi-br-lanca-guia-internet-democracia-e-eleicoes/>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 15., 2017, **Pós-verdade, fake news e fact-checking**: impactos e oportunidades para o jornalismo, SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, ECA/USP, janeiro, 2019. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/330763998\\_Pos-verdade\\_fake\\_news\\_e\\_fact-checking\\_impactos\\_e\\_oportunidades\\_para\\_o\\_jornalismo](https://www.researchgate.net/publication/330763998_Pos-verdade_fake_news_e_fact-checking_impactos_e_oportunidades_para_o_jornalismo)>. Acesso em: 06 fev. 2019.

GRADIM, Anabela. **Manual de jornalismo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2000.  
**MANUAL Geral da Redação**. 2. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.

LLORENTE, J. A. **A era da pós-verdade. Realidade versus percepção**. Uno, n.27, Abr. 2017, Disponível em: <[https://www.revista-uno.com.br/wp-content/uploads/2017/03/UNO\\_27\\_BR\\_baja.pdf](https://www.revista-uno.com.br/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27_BR_baja.pdf)> Acesso em: 02 set. 2018.

MEDINA, Jorge Lellis Bomfim. **Gêneros jornalísticos: repensando a questão**. In: Revista Symposium, Ano 5, n. 1, janeiro a junho de 2001. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3196/3196.PDF>> Acesso em: 24 set. 2018.

POST-TRUTH. In. English Oxford living Dictionaries. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>>. Acesso em: 06 fev. 2019

READ, Max. 2016. **Donald Trump Won because of Facebook**. *New York Magazine*, November 9. Disponível em: <<http://nymag.com/intelligencer/2016/11/donald-trump-won-because-of-facebook.html>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

REBELO, José. **O discurso do jornal: o como e o porquê**. Lisboa : Editorial notícias. 2000.

SOARES, Fabiana de Menezes. **Produção do direito e conhecimento da lei a luz da participação popular e sob o impacto da tecnologia da informação**. 2002. 342f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito, defendida em 2002.

PARKINSON, Hannah Jane. 2016. **Click and Elect: How Fake News Helped Donald Trump Win a Real Election**. *Guardian*, November 14. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/nov/14/fake-news-donald-trump-election-alt-right-social-media-tech-companies>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

VICTOR, Fábio. ‘Notícias falsas existem desde o século VI, afirma historiador Robert Darnton’ – entrevista com Robert Darnton. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1859726-noticias-falsas-existem-desde-o-seculo-6-afirma-historiador-robert-darnton.shtml>> Acesso em: 23 set. 2018.



**“AQUELE MUNDO JÁ ME ESTAVA MATANDO”:  
REPERCUSSÕES DO SÉCULO XX EM MIA COUTO E EM GUIMARÃES ROSA**

Everton Luís Teixeira (UFPA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Ao observar o declínio humanista no século XX alguns escritores lançaram mão da linguagem literária para compor criações cuja maior resistência contra as manifestações de violência ou de barbárie é o ato de narrar. Baseando-se nos pressupostos estético-recepcionais de H. R. Jauss e na historiografia contemporânea de Eric Hobsbawm, esta comunicação traça um exame comparativo entre *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e *Terra sonâmbula* de Mia Couto. Nestas narrativas a recriação da palavra serve tanto à poetização dos relatos de memória, quanto à invenção da última forma de sobrevivência em um período de gradativa redução da civilidade. Resistindo à brutalidade, narradores como Riobaldo e Muidinga se lançam nas sendas profundas da ficção, ansiosos por compreender os fatos ocorridos em suas respectivas existências e também em suas geografias sempre em movimento e em mutação. A presente análise objetiva apontar nas produções estéticas supracitadas a relevância do pacto forjado entre o literário e o factual na compreensão da História recente de países periféricos, cujas literaturas enveredaram-se na restituição do aprendizado do sonho e na tentativa de responder às questões metafísicas dos indivíduos, sujeitos em incessante trânsito entre o épico e o real, numa luta contra as práticas intoleráveis de sua época.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Mia Couto; *Grande sertão: veredas*; século XX; *Terra sonâmbula*.

[É] preciso que a realidade suceda ao sonho; então fica o sonho sendo vida, e a vida sonho: mas que diferença nesta transfiguração! quer dizer, comparando as dores da existência real com os gozos da existência fictícia, o senhor nunca mais quererá viver, mas sim sonhar sempre (DUMAS, 2008, p. 298-299).

## Introdução

Com exceção de historiadores profissionais e de alguns estudiosos habituados ao convívio diário com as narrativas documentais e artísticas, a maioria da população mundial atravessa as

---

<sup>1</sup> Everton Luís Teixeira é Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará (UFPA — Campus de Bragança, Brasil) onde leciona as disciplinas de Literatura Africana, Brasileira e Portuguesa. Doutor e Mestre em Letras na área de Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (Belém), no qual pesquisa as relações entre a Literatura e a História dentro de uma aproximação da obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) com os pressupostos teóricos de Eric Hobsbawm (1917-2012). Autor do livro *Intérpretes do mundo-sertão: literatura e sociedade na recepção crítica de Grande Sertão: Veredas* (CRV, 2011) e coorganizador de *Guimarães Rosa: Novas perspectivas* (CRV, 2010), ambos publicados com financiamento do CNPq.

primeiras décadas do século XXI vislumbrando um contínuo presente, no qual se busca — de acordo com o historiador Tony Judt (1948-2010) em seu céptico e melancólico *Reflexões sobre um século esquecido* — “ativamente o *esquecimento*, em vez da lembrança, em negar a continuidade e proclamar a inovação em todas as ocasiões possíveis” (JUDT, 2010, p. 14) quebrando os elos com nossos antecedentes culturais e passando de uma Era das catástrofes — que foi boa parte do século XX — para um Império do esquecimento.

Este desejo de demanda pelo inédito nem se trata de um silenciamento ocasionado pela nossa incapacidade de transmitir uma experiência tão anômala quanto a guerra como destaca Walter Benjamin (1892-1940) em ensaios escritos na década de 1930 acerca da teoria da narração tais como “Experiência e pobreza” e “O narrador” nos quais sua arguta compreensão da História lhe proporcionou prever uma Segunda Grande Guerra quase vinte anos depois dos conflitos que abalaram violentamente as economias e as sociedades das mais poderosas nações europeias, divididas ao final de mais um combate entre ideologias opostas que se defrontavam e se mediam mutuamente em competições tecnológicas e em promessas de uma nova batalha em escala global, a qual abandonaria as trincheiras elevando os combates a espaços ilimitados do planeta.

Dentro deste panorama crítico que foi o século XX, no qual a diplomacia e o altruísmo, ambos os valores originados durante o decurso de todo o “longo século XIX”, chegaram ao seu declínio com a expansão do morticínio e da intolerância aos mais distantes territórios campesinos do planeta, o século passado foi, nas palavras de Eric Hobsbawm (1917-2012),

o mais mortífero de toda a história documentada. [...] Se considerarmos 1914 como seu início real, foi um século de guerras praticamente ininterruptas, com poucos e breves períodos em que não houve conflitos armados organizados em algum lugar. [...] O período entre 1914 e 1945 pode ser visto como uma única “Guerra dos Trinta Anos”, interrompida apenas por uma pausa na década de 1920. [...] O mundo como um todo não teve paz desde 1914 [...] (HOBSBAWM, 2007, p. 21-2).

Neste lúgubre espetáculo em que se caracterizou o século XX, coube à Europa indubitavelmente, o papel de principal tablado para a grande maioria das atrocidades cometidas contra os valores da humanidade cultivados após a Revolução Francesa. Estes, cujos ecos emitidos desde a segunda metade do século XVIII deixaram de ser ouvidos na passagem do século XIX para o XX, foram sendo, aos poucos pulverizados, como

[a] igualdade jurídica [que] não encontrava correspondência na prática; a liberdade sem a igualdade transformava-se em mito; os governos representativos representavam apenas uma minoria, pois a grande maioria do povo não tinha representação de fato. Um após outro, os ideais presentes na Declaração dos Direitos do Homem foram revelando seu caráter ilusório.

A resposta não se fez tardar (COSTA, 2012, p. 8).

Todas estas práticas, somados a outros fatores ainda mais complexos como a destruição dos grandes e pequenos impérios coloniais europeus e asiáticos, abriu estradas para onde a maldade pôde se espalhar para territórios considerados economicamente periféricos, espaços onde os movimentos e as grandes catástrofes sociais auxiliaram a construção de um exército de indivíduos excluídos de suas sociedades, estes — em alguns casos — vieram a formar um contingente de guerrilheiros pós-independência ou de “rebeldes primitivos” que em sua resposta, justiceira, violenta e vingativa, passou a desafiar as ordens políticas e socioeconômicas destes rincões, os quais estes homens encontram-se historicamente à margem.

Grandes observadores participantes deste período, Guimarães Rosa (1908-1967) e Mia Couto aproximaram-se dos métodos da pesquisa histórica, focando a sua escrita naqueles grandes personagens do século XX, “as pessoas comuns” como afirmou o autor de *A era dos impérios* (1994) ao tratar destes indivíduos que, em sua eterna mobilização, mudaram consideravelmente o cenário deste breve século ao assumirem, inclusive papéis relevantes dentro da administração da coisa pública e encontrando novas formas de sub-existir em meio ao morticínio e a desintegração político-cultural de suas sociedades. Algumas destas defesas surgem poetizadas em obras como *Grande sertão: veredas* (1956) e *Terra sonâmbula* (1992), nas quais se observa a infiltração de acontecimentos da história contemporânea do Ocidente por meio da construção de personagens sobreviventes da brutalidade e dos desmandos advindos, em Guimarães Rosa, de um modelo muito peculiar de “banditismo social”, o jaguncismo; e em Couto dos refugiados da guerra civil moçambicana da segunda metade da década de 1970. O primeiro movimento instaurou na Região Nordeste do Brasil um acontecimento específico na passagem do século XIX para o XX, a eclosão dos primeiros Estados-paralelos de origem rural, dominados por controversos grupos sociais dos bandoleiros armados, os quais em sua “liberdade de movimentos” (HOBSBAWM, 2010, p. 16),

[d]eixavam de ser vistos como simples bandidos e passavam a ser considerados bandidos “especiais” ou sociais. Por isso gozavam de proteção [...] à custa dos aldeões. [...] À parte essa situação especial, o banditismo, como fenômeno social na [...] sua história, está relacionado à classe, à riqueza e ao poder nas sociedades camponesas (HOBSBAWM, 2010, p. 17 e 23.).

Enquanto na realidade do país africano, o conflito entre as forças da FRELIMO e da RENAMO levaram Moçambique a uma luta sangrenta por quase duas décadas, a qual resultou — somando-se as perdas de Angola — em cerca de 1,5 milhão de mortos e “12 milhões [de] deslocados

de suas terras ou ameaçados de fome” (HOBSBAWM, 1995, p. 422).

Como afirma o historiador Tony Judt, “o passado recente é o mais difícil de se conhecer e compreender” (JUDT, 2010, p. 14), paradoxalmente, no entanto, foi este tempo nebuloso e de difícil entendimento que forjou alguns de seus melhores intérpretes em meio às experiências pessoais de horror e de temor. Nomes como os de Hobsbawm, Judt, João Guimarães Rosa e Mia Couto se não puderam conhecer a totalidade da historiografia e da cultura de sua época, ao menos estes dois últimos erigiram o ato de narrar como derradeira e maior forma de resistência, originando pela palavra artística uma existência que pode se sobrepor a catastrófica realidade factual.

## 1.

Ainda que expressamente não levantem bandeiras à esquerda ou à direita, Guimarães Rosa e Mia Couto arquitetam no conjunto de suas ficções uma atitude excepcional em prol da liberdade, como pede Walter Benjamin, e contra a forjadura do contingente de excluídos dos regimes políticos adotados pelos Estados sejam estes totalitários, ou o que é pior, caracterizados como democracias plenas. De acordo com as notas preliminares de Paulo Sérgio Pinheiro, expostas em “Estado e terror” — artigo inscrito na coletânea *Ética* (1992) — além das graves violações dos direitos humanos, outra violência que se apresenta no *esquizofrênico* Estado moderno é a prática de segregações de grupos, o que leva este estudioso a pensar que

[o] mais democrático dos Estados é sempre regime de exceção para enormes contingentes. Loucos, prostitutas, prisioneiros, negros, hispânicos, árabes, curdos, judeus, ianomâmis, aidéticos, homossexuais, travestis, crianças, operários irão nascer e morrer sem terem conhecido o comedimento do Leviatã. As graves violações dos direitos humanos pelo Estado revelam a rotina do Terror no cotidiano das populações (PINHEIRO, 1992, p. 193).

Pelo menos quatro dessas categorias citadas são catapultadas pela elaboração estética rosiana e duas pela criação estética do autor de *Estórias abensonhadas* (1994) de suas margens sociais onde atuam como figuras degradantes e passam, ou a protagonizar o enredo das narrativas, ou — o que não deve ser considerado de pouca relevância — configuram papéis importantes para a economia literária de suas obras.

No que toca *Terra sonâmbula*, estreia de Mia Couto no gênero romance, somos apresentados ao pequeno Muidinga e ao velho Tuahir, dois refugiados da guerra civil que assolou Moçambique, os quais fogem do campo de deslocados, espaço vulgarmente de ataques dos bandos armados, sobretudo, da RENAMO, a qual “em conjunto com comandos rodesianos”, destruiu “estradas, ferrovias e

oleodutos dispersando os camponeses — o que arrasou a agricultura e formou bandos de refugiados” (VISENTINI, 2012 p. 98).

Em sua tentativa de fugir deste lúgubre cenário, os caminheiros de *Terra sonâmbula* se unem em uma amizade particular que consiste o signo dos opostos, a vida e a morte; o início e o fim; o sonho e o ceticismo; dentro de uma encenação do tema inscrito nas Letras portuguesas desde o século XVI, a saber: o entrelaçamento das mãos de dois tempos distintos da existência humana, o da infância e o da velhice. O lugar no qual estas personagens encontram refúgio não poderia ser menos singular dentro daquela realidade onde “o céu se tornara impossível” (COUTO, 2007, p. 9) e como propõe George Steiner, o Inferno deslocou-se em sobreposição à terra; uma estrada abandonada pela vida e pela esperança, cujo único resquício humano é um ônibus consumido a pouco pela vilania da boçalidade e do fogo.

Próximo a este espaço tão adverso — onde a crueza do cenário “deseduca” o pequeno Muidinga, que regride intelectualmente — é encontrada por esta inusitada dupla uma mala junto ao cadáver de Kindzu, em cujo interior guarda os cadernos escritos por esta personagem e que, na economia do romance, funciona simultaneamente como fuga da realidade catastrófica e famélica daqueles naufragos da humanidade e como alternância entre um plano presente e um passado muito recente. Nas páginas desse jovem autor aparecem, de maneira mítica e poética, o início da agonia em que se afundou Moçambique após a experiência da Independência, período sombrio no qual Kindzu vê-se dividido em meio a vontade de fugir e desta maneira encontrar a quase inacessível paz — sentimento que no romance expressa a ingenuidade desta personagem — ou amadurecer, enfrentando a guerra por meio de um expediente feérico, forjando como Riobaldo em *Grande sertão: veredas* um pacto com a imortalidade, tornando-se um “naparama”, espécie de guerreiro invencível contra as forças da morte oriundas de terras do Norte, os quais combatiam “com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas” (COUTO, 2007, p. 27).

Em momentos como esse, Kindzu aproxima o seu desejo de enfrentamento do Mal absoluto da figura do chefe jagunço do romance de Guimarães Rosa, pois em ambas as criações, diante da atuação destruidora do maléfico, essas personagens compreendem que suas limitações humanas sozinhas não podem vencer a violência, fazendo-se mister, portanto, a realização de consórcios com o sobrenatural. Além disso, outro ponto de confronto entre Riobaldo e Kindzu é a atribuição que ambos se lançam a uma atividade mais imprescindível até do que a própria existência, ao ato de narrar.

As memórias de Kindzu ocupam a maior parte de *Terra sonâmbula*, deixando os momentos em que, no presente, aparecem Muidinga e Tuahir como intervalos para separar os blocos narrativos, como faz o protagonista de *Grande sertão: veredas* ao contar o seu passado de aventuras jagunças na qual conviveu com uma espécie de submundo social e humano, o banditismo social, examinado de perto pela historiografia de Eric Hobsbawm em obras como *Rebeldes primitivos* (1959) e, posteriormente, em *Bandidos* (1969).

## 2.

Na mesma década da publicação de *Grande sertão: veredas*, Eric Hobsbawm volta seu interesse pelas origens e construção das tradições revolucionárias populares para a biografia desta personagem campesina a qual tornaria este historiador o fundador de um ramo novo dos estudos históricos, “O banditismo social”. Não obstante, *Rebeldes primitivos* — apesar de sua valiosa contribuição para o exame deste fenômeno de esfacelamento do poder do Estado — ainda era uma obra limitada, mas que continha em seu segundo capítulo o “ponto de partida dos estudos contemporâneos sobre a história do banditismo, uma área em rápido crescimento” (HOBSBAWM, 2010, p. 9) que se expandiria por décadas no interior dos Estudos sociais.

Enquanto o historiador britânico desenvolvia este trabalho, o toque de Midas rosiano estabelecia no temário regional brasileiro uma nova concepção do espaço sertanejo, este agora distante das descrições meramente exóticas, mágicas ou documentais, lidas em obras ficcionais da década de 1940. O sertão não aparece mais limitado às fronteiras geográficas do Nordeste brasileiro e de suas mazelas sociais, mas estende-se às incursões nos conflitos e dramas universais, em outras palavras, o Sertão não é mais Sertão, é o mundo, como revela Riobaldo Tatarana. E é dentro deste espaço que experiências globais como a escalada da violência se misturam, assim como também se amalgamam as estruturas e os aspectos os quais constituem a tipologia do banditismo social hobsbawmiano.

Como a ambiguidade se faz a marca do romance de Guimarães Rosa, o jagunço rosiano tanto se assemelha ao paladino hobinwoodiano, quanto ao mais espúrio criminoso. Riobaldo Tatarana é um homem que foge do que é esperado de um homem comum sertanejo, pois, segundo Mia Couto, ele se traveste em “uma espécie de contrabandista entre a cultura urbana e letrada e a cultura sertaneja e oral” (COUTO, 2011, p. 113). Em seu presente narrativo é um velho barranqueiro que por meio de um modelo socrático de narração se lança num gosto particular de “especular ideia” (ROSA, 1956,

p. 11) através de um diálogo com seu sempre oculto interlocutor a quem dirige humildemente seus questionamentos sem nunca esperar deste respostas, mas sim a sua cumplicidade aos argumentos que disserta sobre os grandes temas que envolvem a trajetória humana tanto no ambiente telúrico quanto no plano metafísico.

Ao narrar o processo de permanente mudança por que passou na vida, o herói de *Grande sertão: veredas* mantém viva a memória histórica do Ocidente filtrando-a e transpondo-a dentro de seu cenário sertanejo muito peculiar, pois se “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1956, p. 74.) como professa, as contrariedades do globo ressoam dentro do *hinterland* brasileiro. A maneira de aprendiz, o autor moçambicano se utiliza dessa máxima para escapar “à ditadura da realidade” (COUTO, 2011, p. 111) e inserir o momento histórico de atrocidades e mudanças por que passava o seu país nos anos de guerra civil em que a escalada da violência e da barbárie no século passado não conheceu algo sequer parecido com aquela desordem social, a qual “não tinha nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa” (COUTO, 2007, p. 30).

Não obstante, são em espaços de ninguém, como o sertão rosiano e a África subsaariana, que os movimentos desumanos e aniquiladores operam em toda a sua pujança. Seus afetados são indiscutivelmente os mais necessitados residentes dessas zonas à margem do capitalismo, grandes reféns do poder paralelo personificado por guerreiros e por ferozes jagunços. Convivendo com perdas constantes, estes civis são obrigados, como Kindzu e Riobaldo a se lançar em pactos metafísicos com forças míticas e/ou imortais no intuito de enfrentar a escuridão de seus respectivos tempos sombrios.

Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Guimarães Rosa sela o pacto feito por seu herói com Satã como uma alegoria de um consórcio necessário, pois sendo jagunço, o indivíduo faz-se próximo do Mal, tornando-se um pouco pactário também já que “quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio” (ROSA, 1956, p. 11). Pensando na metafóra desta personagem de que “jagunço é o sertão” (ROSA, 1956, p. 307) e este espaço metaforiza todo o território brasileiro (e quiçá, o globo), lembramos das palavras do ensaísta lusitano Óscar Lopes (1917-2013) que, ao se debruçar sobre o romance do autor de *Sagarana*, responde satisfatoriamente a questão do pacto demoníaco, útil tanto para a esfera histórica brasileira e africana, quanto para a recepção crítica rosiana, ao afirmar ser

**o pacto com o Diabo é concretamente inevitável, quer na vida individual, quer na política.** O *Leit-Motiv* do romance pode com efeito formular-se abstractamente [*sic*] como segue: nós estamos todos sujeitos a um pacto diabólico, somos todos *pactários*, o drama do Fausto é inerente a todas as situações historicamente conhecidas dos homens. Somos uns

doidos, um turbilhão de doidos em lutas de bandos, e *o Diabo na rua, no meio do redemoinho*, o Diabo que de resto não existe e todavia nos arma, porque ele afinal não passa da alienação, historicamente necessária, do homem ao homem (LOPES, 1970, p. 320. Grifo meu.).

Diante de poucos dados cronológicos que escapam fortuitamente, do enredo de *Grande sertão: veredas*, Roberto Schwarz, numa interpretação arriscada feita na década de 1960 em seu *A sereia e o desconfiado* (1965), localiza o cenário ficcional do romance rosiano dentro do período de 1917, época em que se instaura, na concepção de Hobsbawm a respeito do século XX, a Era da Catástrofe, marcada por manifestações político-sociais ao redor do globo, compreendidas no período entre guerras, em que as “frágeis” democracias mundiais, “como mostra a experiência, requerem inimigos endemonizados” (HOBSBAWM, 2013, p. 352.).

Uma vez que diante das diversas manifestações de crueldade cotidiana no Ocidente, a barbárie — como manifestação do maligno — passa de uma atitude de exceção para uma regra comum e total, como nos ensina Walter Benjamin (1892-1940) em seus conceitos acerca da História. Neste novo estado, cabe ao indivíduo demandar pelas forças maléficas no intuito de realizar aventuras antes não possíveis pela sua condição paupérrima e/ou mortal, aprendendo, por fim, parafraseando Eric Hobsbawm, a se habituar ao que é desumano, tolerando o que não é tolerável, em outras palavras, promovendo a desintegração

do que poderíamos chamar de projeto do Iluminismo do século XVIII, a saber, o estabelecimento de um sistema *universal* de tais regras e normas de comportamento moral, corporificado nas instituições dos Estados e dedicado ao progresso racional da humanidade: à Vida, Liberdade e Busca da Felicidade, à Igualdade, Liberdade e Fraternidade ou seja lá o que for (HOBSBAWM, 2013, p. 348.).

Sem a ínfima perspectiva de fuga do embate entre as forças metafísicas e factuais do Bem e do Mal, as personagens rosianas assim como o autor dos cadernos de *Terra sonâmbula* caminham, lançando-se em perigos e peripécias dignas dos grandes combates épicos, tentando demandar a divindade e a vida por meio de um jogo de enfrentamentos que possui tanto das manifestações anacrônicas de poder paralelo, quanto de experiências oriundas da insegurança — ainda hoje, infelizmente, — sentidas nas grandes metrópoles e em pequenas cidades “onde o Estado passa por acentuado processo de desgaste” (HOBSBAWM, 2000, p. 23.).

Outros exemplos da ressonância da história ocidental abundam em *Grande sertão: veredas* e em *Terra sonâmbula* como o de um grande fenômeno observado no século passado que foi a emancipação feminina, em cujo processo legou as mulheres, entre outras conquistas, a luta pela igualdade deste gênero ao acesso do exercício profissional. Livres, em grande parte, da necessidade



de procriar estas novas mulheres foram incentivadas ao ingresso no mercado de trabalho no século XX, segundo Hobsbawm, pela indústria de guerra. No entanto, esta transformação de perfil social lançou novas águas no moinho de problemas do sexo feminino, haja vista que

[s]e a emancipação significava emergir da esfera privada e frequentemente separada da família, da casa e das relações pessoais às quais as mulheres haviam sido tão longamente confinadas — poderiam elas, e como poderiam, reter a parte da feminilidade que não eram simplesmente papéis a elas impostos pelos homens num mundo feito para os homens? Em outras palavras, como poderiam as mulheres competir [...] numa esfera pública formada por um sexo diversamente definido e em termos a ele adequados? (HOBSBAWM, 2011, p. 339.).

Para esta questão, a resposta formulada pelo autor de *Sagarana* foi a construção de um universo sertanejo em permanente conflito onde surge, por exemplo, a figura ambígua e brava de Diadorim, mestre de Riobaldo — garimpando com este as belezas da natureza — e partícipe das revoluções sociais em pé de igualdade com os demais jagunços, seja em campo de batalha, ou em duelos em defesa de sua moral ofendida, contrariando a afirmação da personagem coutiana Euzinha de que são as mulheres as quais, em tempos de guerra, carregam mais desgraças.

Seguidor contumaz de diversos aspectos formais e temáticos cultivados por Guimarães Rosa, Mia Couto elabora em meio ao tenebroso cenário moçambicano, outra grande figura feminina, exemplo de que a tão propagada fragilidade desse sexo é tão somente uma construção arquetípica ocidental. A patriótica e vingativa Carolinda, mistura de voz popular e consciência a cobrar do marido Estevão Jonas a ética e a lealdade aos ideais defendidos pelos revolucionários que lutaram pela emancipação do país. Em meio a uma paisagem mutável, algo vulgar no século XX, Carolinda dedica todo seu respeito às ruínas daquele ideal libertário esmagado pela novo cenário de guerra. Nas páginas de seu sexto caderno, Kindzu descreve a dedicação dessa personagem a um monumento em honra dos

heróis da Independência. A estátua tinha sido levantada a substituir uma outra, antiga, de política avessa, gloriando os colonos guerreiros. [...] Estava suja, coberta de pó, com lixos ao redor. Ninguém parecia lhe dedicar grande respeito. Excepto uma mulher que ali se postava, horas a fio. Eu olhava essa mulher vestida de negro, e acreditava tratar-se de uma viúva. [...] Uma tarde ao regressar a casa, cruzei-me com ela junto à praça. Me aproximei. E me coloquei, peito em respeito, como se declinasse frente ao monumento. [...] Por instante, me pareceu que chorava. Mais perto, vi que não, cantava. Entoava uma canção que eu conhecia, dessas de luta armada de libertação (COUTO, 2007, p. 118).

O administrador local, marido de Carolinda, aliás, se configura como uma figura política ambígua, pois em sua fala transparecem expressões comuns do materialismo dialético forjado por Karl Marx (1818-1883) como para lembrar a tentativa histórica do país de implantar um modelo

socialista aos moldes da URSS. Todavia, as ações desta personagem a aproximam de uma política subjugada aos valores do antigo império lusitano, pois negocia com o espírito do *ancien regime* europeu, metaforizado pelo espírito capitalista do comerciante António Romão Pinto, para revolta de Carolinda a quem uma traição da raça é uma dor ainda mais pungente do que uma deslealdade conjugal.

Marcada, dentro da leitura de sua tribo, pelo destino trágico de ter nascido gêmea, esta personagem persegue a irmã Farida, cujo parentesco desconhece, pelo simples fato desta ter conseguido lutar para sair da ilha de Matimati, a Meca de todos os refugiados da guerra civil. Além disto, em outros momentos dentro destes romances pode-se constatar a crítica aos modelos liberais, levantada em *Grande sertão: veredas* pelos celerados indômitos Hermógenes e Ricardão e, em *Terra sonâmbula*, pelo embate silencioso entre Kindzu e Antoninho. Na primeira narrativa, os partidários convictos das práticas de violência e desordem do jaguncismo “articulam” todos os acontecimentos do romance ao se vingarem, à traição, de seu chefe Joca Ramiro após o mesmo impor um tribunal, aos moldes do poder judiciário do Estado de direito, e absolver Zé Bebelo da acusação que paira sobre ele, a de querer descaracterizar o Sertão, com um “desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei” (ROSA, 1956, p. 258) trazendo para este espaço a ordem dos Estados democráticos por meio da extinção das revoltas rebeldes como a jagunçagem.

Nas páginas de Mia Couto, transparece uma das várias questões que, produzidas no século XIX, foram responsáveis pela eclosão das guerras civis em territórios africanos, “o antagonismo entre assimilados e não assimilados à cultura europeia” (VISENTINI, 2012, p. 34). Tal comportamento é compartilhado entre Kindzu e Antoninho, enquanto o primeiro é apresentado — como Riobaldo em *Grande sertão: veredas* — a ambientes formais de ensino, onde aprendeu com o pastor Afonso o hábito da escrita e da leitura, além de uma afeição por estrangeiros como o comerciante indiano Surendra Valá; o segundo sempre se coloca ao lado dos de sua etnia contra os direitos civis e políticos desse indiano que o emprega e de quaisquer outros forasteiros. Para Antoninho, Kindzu “era um traidor da raça, negro fugido das tradições africanas” (COUTO, 2007, p. 28) que deveria ser punido severamente no momento oportuno.

Diferente do grande estio de cultura e humanismo que caracterizou os anos oitocentistas no Ocidente, o século XX se consolidou como o inverno da civilidade no Continente, alternando breves e obscuros intervalos de paz com conflitos internos e externos como as guerras em territórios europeus ou não e a consolidação dos poderes paralelos nas mãos, como vimos, de bandos armados em Moçambique e de jagunços no que então veio a se consolidar como o Nordeste brasileiro. Em épocas

assim de violência epidêmica, em que — segundo o ex-chefe Riobaldo pontua treze vezes ao longo de sua narrativa — “viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 1956, p. 12.), tanto a palavra literária, quanto o ofício de historiador são de suma importância não só como testemunho vivo das práticas de desumanidade dos regimes políticos ditatoriais, mas como agentes de militância contra o barbarismo e de recriação de ideais e de belezas outrora lançadas à margem do cotidiano da humanidade.

Não obstante, a literatura pela sua natureza específica não se contenta só com os elementos postos pelas ciências humanas e acaba por buscar o “não-contável” da História, tocando fundo em uma porção do fato que parece inatingível ao historiador. Como conclui Carlo Ginzburg, um dos fundadores da Micro-história italiana, “essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado” (GINZBURG, 2007, p. 271).

Em outras palavras, a matéria ficcional, em Guimarães Rosa e em Couto, constitui a porção de utopia que anima nacionalidades e que não é percebida pelos historiadores, mas que pode ser construída pela linguagem presente na ficção de escritores contemporâneos, última (e talvez única) forma de resistência humana diante das manifestações de violência e barbárie que reduziram significativamente a civilidade no nebuloso século passado.

## Conclusão

Adentrando os territórios que margeiam as fronteiras entre a literatura e a história, esta proposta de comunicação teve como principal objetivo o exame das obras *Grande sertão: veredas* (1956) e *Terra sonâmbula* (1992), de autoria de João Guimarães Rosa e Mia Couto, respectivamente, tecendo um diálogo com algumas abordagens teóricas do historiador britânico Eric Hobsbawm, formuladas ao longo de quase cinquenta anos de carreira acadêmica.

Em sua leitura materialista do século XX, Hobsbawm conceitua este período histórico como o do grande colapso das estruturas capitalistas, pois devido a este modelo político-social pode-se observar no globo a derrocada gradual dos valores humanistas cultivados na vigência do século XIX. Com o desaparecimento das ilusões liberalistas e de ordem civilizada, o mundo ocidental adentrou em uma Era das catástrofes, a qual gerou o gradativo desaparecimento do Estado com a ascensão dos regimes políticos ditatoriais, em cujas mãos portavam a violência e o terror que, ensinados às populações subjugadas, elevaram as práticas de desumanidade a níveis jamais vistos na História.

O breve século XX além de originar o colapso dos antigos impérios coloniais e a ascensão dos regimes políticos ditatoriais, foi responsável pela eclosão de diversas revoluções sociais fortemente marcadas pelo signo da violência e da barbárie, tais como o jaguncismo — um desdobramento do banditismo social examinado por este historiador do Birkbeck College em obras como *Rebeldes primitivos* e *Bandidos* — e a guerra civil moçambicana que se estendeu pelas décadas finais do século, terminando um ano depois do fim da URSS.

Regendo as suas produções literárias dentro daquela tensão sempre fecunda que se estabelece entre a criação e a incorporação da tradição linguística, as escritas de Guimarães Rosa e de Mia Couto revelam o quanto ambos conseguiram se fazer importantes observadores participantes da História contemporânea, representando esteticamente, com base em conhecimentos e memórias cultivadas em suas observações, o mundo e o homem contemporâneos envoltos em um período de guerras e de poucos intervalos de paz, cujas manifestações de violência e de barbárie lançaram o Ocidente numa acelerada transformação de difícil compreensão.

Em épocas assim, a literatura também foi marcada pelo conflito de forças e valores antagônicos materializados por figuras ambíguas, como os jagunços de Rosa e as personagens inscritas em *Terra sonâmbula*, os quais trouxeram à superfície as vozes esquecidas e silenciadas das zonas periféricas do capitalismo.

Assim, o ato de narrar — derradeiro recurso de sobrevivência, tanto no *hinterland* rosiano, quanto no interior da África subsaariana — mostra-se relevante tradução artística de um pacto estabelecido entre os fios literários e os factuais na trama da compreensão da História recente em que o desmoronamento de impérios e ilusões ocidentais refletiram em países como o Brasil e Moçambique, que vivenciaram (ainda que de forma diferente) a experiência do Regime colonial, numa necessária afeição, também, das questões metafísicas com o objetivo de enfrentar a loucura que assola qualquer indivíduo na contemporaneidade, as práticas intoleráveis de épocas, como estas, de difícil compreensão, períodos de profunda escuridão enfrentados pelas páginas de Hobsbawm, de Guimarães Rosa e de Mia Couto, que comprovam que as práticas de desumanidade encenadas em grande parte nos domínios europeus, também compuseram lúgubres espetáculos em diversas nações e territórios da Terra.

## Referências

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano?: e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Trad. Kleber Kohn. São Paulo: Martin Claret, 2008. 2v. v. 1.

HOBBSAWM, Eric J., *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Globalização, democracia e terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *A era dos impérios, 1875-1914*. 13. ed. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUDT, Tony. *Reflexões sobre um século esquecido, 1901-2000*. Trad. Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 313-365.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Estado e terror. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 191-204.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

\_\_\_\_\_.  
VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

## A CRIAÇÃO DE MARÍLIA DE DIRCEU E O APROVEITAMENTO DE SEU TEXTO EM MÚSICA

Fabiano Cardoso de Oliveira (UEA)

**RESUMO:** O objetivo desta pesquisa é fazer um estudo sobre o uso do texto da obra *Marília de Dirceu* de Thomaz Antonio Gonzaga e sua inserção dentro de diversos gêneros musicais no contexto de sua criação até o século XX. Para isso, pretende-se elaborar um panorama comentado dessas apropriações do texto a partir de análises das partituras com os conceitos apresentados por autores como Araújo (1963), Nery (2004) e Cupertino (2010) e da poesia, por Silva (1862) Bilac & Passos (1905), Grunewald (1989) e Helena (1990). Será definida uma linha histórica dessa digressão do texto e com isso, serão tecidas considerações mais profundas das peças musicais em cada momento de uso, com vistas a aproximar o leitor dessa obra e demonstrar suas características. O panorama conta com modinhas do século XVII de autores diversos, uma coleção de modinhas do século XIX atribuídas ao compositor português Marcos Portugal, depois harmonizadas para canto e piano em 1965 pelo brasileiro Osvaldo Lacerda, uma canção de câmara do século XX de Osvaldo Lacerda, incluindo uma ópera (1992) de Maria Helena Rosas Fernandes. Inicialmente, o panorama apresenta um aparato histórico do texto literário e uma tabela geral para as composições (com título, ano da composição, instrumentação, edição, duração e gravações, se houver). Também serão apresentados comentários musicais no decorrer do estudo, os quais podem tratar sobre a forma, a estrutura, o gênero, a temática extramusical, as características do processo composicional e as implicações advindas dessa apropriação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marília de Dirceu; Gonzaga; texto; música; panorama.

### INTRODUÇÃO

A música encontra no uso do texto literário uma fonte inesgotável para apropriação, que vai da mais singela canção às óperas. O texto de da obra *Marília de Dirceu* de Thomaz Antonio Gonzaga teve sua primeira edição em 1792. Como de costume dentre os poetas árcades Gonzaga adota o pseudônimo de Dirceu em seu livro, colocando seus versos no campo, na paisagem natural, lugares comuns ao Arcadismo. Thomaz Antonio Gonzaga (1744-1807) nasceu em 11 de agosto de 1744, na cidade do Porto (HELENA, 1990, p.5). Viveu sua infância na Bahia, onde seu pai era ouvidor. Formou-se na Universidade de Coimbra no curso de Direito em 1768 aos 24 anos. Silva aponta data mais antiga, ano de 1763 e Gonzaga contava dezanove anos de idade (SILVA, 1862, p.45). Postulou uma cadeira de professor nessa mesma Universidade apresentando a tese *Tratado de Direito Natural*.

O texto de Marília de Dirceu passou pelos séculos XVIII, XIX e XX por gêneros musicais diversos. A primeira menção do uso do texto em música cabe às modinhas, sendo a primeira *Marília teus olhos são réus e culpados*, publicada entre 1790 e 1810, de autoria de Marcos Portugal. Depois

em três sem autoria: *Marília tu não conheces*, publicada no Jornal de Modinhas N. 9. *No regaço da ventura* e *Acaso são estes* publicados no *Reise in Brasilien*, muito embora os poemas não tenham sido arrolados em qualquer das edições. E em *Cupido tirando dos ombros* de Lino José Nunes. Em 1893 foi usado o texto das liras nas doze modinhas trazidas a lume no *Cancioneiro de Músicas Populares* de Cesar das Neves. Em 1965 Osvaldo Lacerda, compositor paulista, fez uma harmonização para canto e piano da obra que originalmente foi escrita com acompanhamento de viola e guitarra, baseada na transcrição feita por Cesar das Neves. O próprio Lacerda no ano de 1991 utiliza o texto da lira XX da Parte I, *Em uma frondosa Roseira* em uma canção para canto e piano. O uso mais recente é na ópera *Marília de Dirceu*, em 1994, de Maria Helena Rosas Fernandes.

## APARATO HISTÓRICO DO TEXTO LITERÁRIO

Maria Joaquina Dorothéia de Seixas Brandão, uma moça de família rica de Minas Gerais, foi a figura feminina que serviu de inspiração ao poeta Gonzaga e foi fantasiada por ele nos seus escritos como era comum entre os poetas árcades. Assim vemos logo no início das liras uma característica típica do arcadismo<sup>1</sup>, surge o retrato da mulher idealizada, a Marília:

Os teus olhos espalham luz divina,  
A quem a luz do Sol em vão se atreve:  
Papoula, ou rosa delicada, e fina,  
Te cobre as faces, que são cor de neve.  
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;  
Teu lindo corpo bálsamos vapora.  
Ah! Não, não fez o Céu, gentil Pastora,  
Para glória de Amor igual tesouro.  
Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela!  
(Marília de Dirceu, Lira 1 Parte I)

Mas talvez esse não seja o retrato verdadeiro de Maria Doroteia, a inspiradora de Marília, pois o que vimos anteriormente é uma personificação idílica da loura pastora. “Muito diferente do biótipo comum da mulher brasileira, morena, que mais certamente deveria pertencer a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas.” (CRANMER, 2006, p.10). Neste sentido, veja-se como Marília é apresentada contraditoriamente logo em seguida por Gonzaga:

Os seus compridos cabelos,  
Que sobre as costas ondeiam,  
São que os de Apolo mais belos;

<sup>1</sup> Uma espécie de reação neoclássica contra o Barroco, com suas imagens, metáforas e sonoridades. O Arcadismo foi um retorno aos preceitos do chamado bom senso, uma volta à natureza, em suma, discorre sobre o desprezioso espetáculo bucólico. (GRUNEWALD, 1989, p. 8).

Mas de loura cor não são.  
 Têm a cor da negra noite;  
 E com o branco do rosto  
 Fazem, Marília, um composto  
 Da mais formosa união.  
 (Marília de Dirceu, Lira 2, Parte I)

Essa presença feminina mitificada é permeável ao contexto da Modinha, estilo de canção posto em moda pela segunda metade do século XVIII (TINHORÃO, 2009, pg.148), e que se diferenciava do lundu por este ter um balanço quebrado herdeiro da sonoridade geral dos batuques. (TINHORÃO, 2009, pg.149). Freitag citando o texto da Lira XII da Parte II de Marília de Dirceu, Ah, Marília que tormento nos diz:

A musa branca e senhorial, distante e inacessível, é encontrada com frequência na modinha e na canção brasileira, não só no Romantismo, mas também anteriormente, no Arcadismo. Marília de Dirceu, folclorizada em tantas modinhas populares, é louvada “nos dedos da mão branca.” (FREITAG, 1986, p.78)

Essa mitificação é explicada também por fatores socioculturais, pois a ausência da mulher branca é sentida e explicada pelo sentimento da saudade expressa nos textos das modinhas, isso é explicado por Freitag:

Poder-se-ia dizer que o sentimento de solidão e nostalgia acompanhavam o navegante português de então privado de sua companheira branca, que se colocava em seu mesmo nível de igualdade sociocultural, e que ficara para trás devido às circunstâncias da colonização, o branco dispunha apenas do consolo sensual das presenças indígena, negra ou mulata. Dá-se então a idealização da mulher branca, musa ausente que inspiraria uma intensa produção lírico-musical. Calcada na pureza, no desejo do amor integral e duradouro, eternamente fora do seu alcance. Todo esse universo surge retratado na modinha: a modinha dos salões, aristocrática, adoçada no seu erotismo, louva, portando, a musa branca, expressando todo um estilo de vida. (FREITAG, 1986, p.81)

O texto de Marília de Dirceu foi escrito quando Thomaz Antonio Gonzaga foi prisioneiro na masmorra da Fortaleza da ilha das Cobras<sup>2</sup>, no Rio de Janeiro. Ele é dividido em duas partes. Como de costume dentre os poetas árcades adota o pseudônimo de Dirceu em seu livro, colocando seus versos no campo, na paisagem natural, lugares comuns ao Arcadismo. Os Árcades têm seu momento

---

2 A denominação que atualmente designa a Ilha das Cobras surge pela primeira vez, oficialmente, nessa Crônica produzida pelo Mosteiro de São Bento, segundo o historiador beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Negra (1903-1987): “Esta ilha era como a que chamão Rubraria no mar de Tarragona, porque tinha em si infinitas cobras e essas muy peçonhentas, e por isso lhe puseram por nome a ilha das Cobras. Depois que foy de S. Bento se vão lançar muitas ao mar e nadar pera a parte do Mosteiro. Depois que erão tantas que muitas vezes se achavão agasalhadas nos leitos, porem nunca fizerão mal algù , e em breve tempo se extinguirão de todo”. (<https://www.mar.mil.br/cgcfm/museu/historiadailhadascobras.htm>) acessado em 03/02/2015.



histórico no século XVIII, não temos aqui a pretensão de narrar em pormenores este período<sup>3</sup>, e o que o antecede, mas podemos apontar a proteção oficial que a literatura teve no reinado de D. João V, entre outras ações com a criação da Academia de História portuguesa. A persistência das Academias seiscentistas como a Academia dos Generosos, mais tarde Academia das Conferências discretas e eruditas, “celebradas aos domingos, à noite, discreateando sobre questões físicas e morais e sobre a significação de Vocábulos da língua portuguesa” (BRAGA, 1984, p.21), apenas para citar duas.

Essa proteção se estendeu até a Arcádia de Roma. “Esta célebre Academia poética, que ofuscou todas as numerosas Academias italianas, celebrava as suas sessões no palácio da fantástica rainha Cristina da Suécia; D. João V estendeu a sua desvairada proteção oferecendo-lhe o capital para construir o palácio sumptuoso da sua sede” (BRAGA, 1984, 25-26).

A Arcádia Lusitana teve como precursora a Sociedade dos Ocultos, no momento da desgraça pública do terremoto de 1755, nas palavras do poeta Garção: onde os portugueses só tratavam de reconstruir Lisboa, quando se julgava que as Artes jazessem sepultadas nas ruínas da cidade, [...] então oh Árcades, chegou o momento feliz de nos ajuntarmos. (Idem). Essa mesma Arcádia Lusitana teve a ideia de atrair para Lisboa as famílias dispersas pelo terremoto.

À maneira da Arcádia de Roma, as conferências de eloquência e poesia de alguns amigos, como José Bonifácio da Gama, vieram a ter o nome de Arcádia ultramarina, essas reuniões foram consideradas perigosas, fazendo com que os poetas da Arcádia de Minas fossem perseguidos.

Continuando o espírito da Arcádia Lusitana, uma reunião que acontecia às quartas-feiras, casa do Conde de Pombeiro, passam a serem animadas pelo mulato brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, essas reuniões foram chamadas de Nova Arcádia, obtendo grande sucesso, que causou insatisfação de Bocage. “A nova Arcádia tinha passado do palácio do Conde de Pombeiro para uma sala no Castelo de São Jorge, cedida pelo Manique, sob os auspícios de D. Maria I, com a obrigação de celebrarem os régios aniversários” (BRAGA, 1984, p.371-372).

Marília de Dirceu é dividida em três partes, onde na primeira, Dirceu demonstra amor singelo por sua Marília. Nela predominam as composições convencionais: o pastor Dirceu celebra a beleza de Marília em pequenas odes anacreônicas (cantos de amor pastoril) e em suas tendências pré-românticas. Os poemas exprimem a solidão de Dirceu, saudoso de Marília. Nesta segunda parte,

---

<sup>3</sup> Sobre os Árcades c.f. BRAGA, 1984.

encontramos a melhor poesia de Gonzaga. As convenções, embora ainda presentes, não sustentam o equilíbrio neoclássico.

A sua Marília de Dirceu é a primeira manifestação genuína do encantador lirismo brasileiro, tão elevado pelo gênio dos poetas moderno. Gonzaga é não somente superior aos seus companheiros da Escola Mineira, mas ainda superior aos seus contemporâneos portugueses. (BILAC; PASSOS, 1905, p. 26)

A primeira edição da Parte I das Liras de Gonzaga surge no ano de 1792 pela Tipografia Nunesiana em Lisboa com 23 Liras. Segue-se a ela a primeira edição da Parte II pela mesma editora no ano de 1799 com 32 Liras, acompanhada da segunda edição da Parte I. A segunda edição da Parte II é do ano de 1802 com 37 Liras, cinco novas, portanto. No ano de 1810 temos a primeira edição da parte III, considerada apócrifa (HELENA, 1990, p.7), sendo que apenas no ano de 1812 surge a edição da Parte III pela Impressão Régia considerada autêntica por Rodrigues Lapa que a confrontou com o próprio manuscrito que serviu para a Mesa censória<sup>4</sup>, e vem formada de composições avulsas, oito liras, 16 sonetos e duas odes. As edições subsequentes são as da Tipografia Lacerdina de 1811, Parte I com as 37 liras anteriormente publicadas e com adição de 14 liras; Parte II com 38 liras e uma adição; e com o Soneto Obrei quanto o discurso me guiava em 1º edição.

Mesmo cercada por outras teorias, a Nova Edição feita pela Imprensa Régia no Rio de Janeiro em 1810 com a licença de Sua Alteza Real é considerada o primeiro livro publicado no Brasil, já que impressos anteriores foram “tão somente poesias de circunstancias e algum teatro com tema de época” (ABREU, 2003, p.85). Este posto de primeiro livro é dividido com o Romance O diabo coxo, verdades sonhadas e novelas da outra vida trazidas a esta (1810)<sup>5</sup>. Dentre as edições brasileiras no ano 1942 surgiu a Edição Crítica de Rodrigues Lapa (1897-1989), que se fundamentou em documentos existentes no Arquivo Municipal do Porto, na Torre do Tombo e no Arquivo Histórico Colonial.

Marília de Dirceu pertence à chamada Escola Mineira, que floresceu de 1750 a 1830 e que ficou conhecido como “período do desenvolvimento autônomo”. (ROMERO in BILAC & PASSOS, 1905, p.23) À Escola Mineira devemos as primeiras tentativas de autonomia literária, “o início propriamente do lirismo pessoal brasileiro” (COUTINHO, 1986, p.208) e coincidentemente é o mesmo período das primeiras ideias de independência política.

<sup>4</sup> Lapa, 1942, p. 143.

<sup>5</sup> Para saber mais cf. ABREU, 2003, p. 82-114.

Os principais poetas líricos da Escola Mineira entraram na Conjuração da Inconfidência. Essa coincidência dos dois ideais, - o literário e o político, - dominando o espírito desses homens, demonstra que nessa época já o caráter brasileiro começava a forma-se: libertava-se a nossa inteligência, - e nascíamos como povo. (BILAC; PASSOS, 1905, p. 23)

Com certeza a Escola Mineira foi influenciada pelo modelo português, e não poderia ser de outra forma, a começar pela língua e pelo estilo, passando pelos temas e maneira de versificar. Mas, da mesma forma que a Inconfidência Mineira não conseguiu a independência política do Brasil, a Escola Mineira não conseguiu a independência literária e sim, deu um primeiro passo, para a emancipação.

Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891) organizou em 1868 um livro de título *Marília de Dirceu* tendo Gonzaga como tema. Nesta obra encontramos notas biográficas, juízos críticos de autores estrangeiros e brasileiros e líras escritas em resposta às de Gonzaga e acompanhadas de documentos históricos.

## O TEXTO EM MÚSICA

À poesia uniu-se o canto popular, “as cantigas mais queridas e que andavam na moda de seu tempo (...) d’onde ficava na reminiscência popular esse germen que veio a produzir a modinha do século XVIII. Como este elemento se ligou com a poesia é prova superior o typo das Lyras de Thomaz Antonio Gonzaga na sua *Marília de Dirceu*” (Braga, 1893, p. VII). O melodismo das líras é notório, “No seu rhythm, tudo é harmonia, consonância, musica enfim, que incanta a imaginação e que melancolisa tam ternamente o espírito, não podia deixar de ser cara e bem cara a um povo inteiro, tam accessível ao sentimento, tam vivo de phantasia e tam propenso aos doces enlevos da musica. ” (SILVA, 1862, p.22). O texto da obra literária foi usado em música diversas vezes, como podemos visualizar na tabela a seguir:

Tabela geral para as composições: <sup>6</sup>

Título	Ano da composição	Instrumentação	Edição e/ou autor
<i>Marília teus olhos são réus e culpados</i>	Entre 1790 e 1810	Cravo ou piano	Manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Portugal na cota M.M. 1821//1-4. Marcos Portugal

<sup>6</sup> Mencionamos aqui a obra literária *Gonzaga ou a Revolução de Minas. Drama historico brasileiro*, por A. de Castro Alves, precedido de uma carta do Exm. Sr. Conselheiro José de Alencar e outra do Illm. Sr. Machado de Assis. Rio de Janeiro, A. A. da Cruz Coutinho, 1875. 90 p. Que também se baseou no texto de Gonzaga.

<i>Marília tu não conheces</i>	Entre 1790 e 1810	Cravo ou piano	Jornal de Modinhas N. 9/ anônimo
<i>Acaso são estes</i>	Colhidas em 1818	Cravo ou piano	<i>Reise in Brasilien</i>
<i>No regaço da ventura</i>	Colhidas em 1818	Cravo ou piano	<i>Reise in Brasilien</i> colhidas em 1818
<i>Cupido tirando dos ombros</i>	Século XIX	piano	Lino José Nunes
Ciclo Marília	1893	Cravo ou piano	<i>Cancioneiro de Músicas Populares</i> de Cesar das Neves/ atribuída a Marcos Portugal
Ciclo Osvaldo Lacerda	1965	piano	Osvaldo Lacerda
<i>Em uma frondosa Roseira</i>	1991	piano	Osvaldo Lacerda
<i>Ópera Marília de Dirceu</i>	1994	Full score	Maria Helena Rosas Fernandes.

A primeira menção do uso do texto em música cabe à modinha *Marília teus olhos são réus e culpados*, publicada entre 1790 e 1810, manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Portugal na cota M.M. 1821//1-4, de autoria de Marcos Portugal, o possuidor anterior desse manuscrito foi Ernesto Vieira (1848-1915).

Em *Marília tu não conheces*, publicada no *Jornal de Modinhas* N. 9. “Sem indicação de autor. O nome da musa – *Marília*- não exclui a hipótese de tratar-se de um poema de Thomaz Antonio Gonzaga, ainda não compendiado nas inúmeras edições das suas liras” (ARAÚJO, 1963, p 72). O *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795, teve como editores dois franceses, Domingos Francisco Milcent, estampador de música e Pedro Anselmo Marchal, compositor e professor de música. Foi dedicado à princesa do Brasil, Carlota Joaquina. (ARAÚJO, 1963, p.70). Seus exemplares estavam disponíveis sempre no primeiro dia e no quinze de cada mês,<sup>7</sup> “onde as modinhas ocupam as preferências.” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 31). Da coleção do *Jornal* temos exemplares conservados em Londres, British Library, em Oxford, Bodleian Library, e em Lisboa, Biblioteca da Ajuda e Biblioteca Nacional. (ALBUQUERQUE, idem, p. 289-290).

<sup>7</sup> Segundo frontispício do *Jornal* em ARAÚJO, 1963, p.69.

O texto de Gonzaga tem uso em duas modinhas de salão publicadas no apêndice musical *Reise in Brasilien* colhidas em 1818,8 Acaso são estes, em São Paulo e No regaço das venturas, em Minas Gerais, “Conquanto seja difícil, senão impossível, identificar os autores da música dessas modinhas, todavia o poema da primeira está autenticado com a assinatura Gonsago (sic) e figura no Marília de Dirceu<sup>9</sup> do mavioso poeta arcádico” (ARAÚJO, 1963, p. 132, grifo no original)

Quanto à segunda No regaço da ventura, muito embora o poema não tenha sido arrolado em qualquer das edições “Liras”, inclusive na recente edição crítica do Professor Rodrigues Lapa (I.N.L., Rio, 1957), onde se incluíram alguns poemas atribuídos a Gonzaga – Há no *Reise in Brasilien* o depoimento de Martius, que torna fora de dúvida a autoria gonzagueana do poema: O mais celebrado poeta de Minas é Gonzaga. (...). Além da “Marília de Dirceu”, muitas canções que, como aquela, são inspiradas pela doce musa dos infelizes. (ARAÚJO, 1963, p. 132)

Entre estas, está a canção que damos anexa – “No regaço etc.” que aqui ouvimos dos cantadores. Quando o Brasil tiver literatura independente, a Gonzaga caberá a glória de ter ensaiado os primeiros arpejos anacreônticos da lira, às margens idílicas do Rio Grande e do romântico Jequitinhonha. (ARAÚJO, idem, p. 133).

Lino José Nunes (1789-1847) nos apresenta a modinha Cupido tirando com o texto retirado da literatura erudita do inconfidente mineiro Tomás Antônio Gonzaga, a Lira 28 do poema Marília de Dirceu, que se tornou marco histórico da poesia arcadista brasileira.

Em 1893 foi usado o texto das liras nas doze modinhas trazidas a lume no Cancioneiro de Músicas Populares de Cesar das Neves, uma coleção recolhida e transcrita para canto e piano lançado pela Typographia Occidental, na cidade do Porto, Portugal no ano de 1893.

O 1º volume foi prefaciado por Teófilo Braga (1843- 1924) e a parte poética foi coordenada por Gualdino dos Campos (1847-1919). Nele se encontram as transcrições dos números I e II do ciclo de Marília de Dirceu feitas por Cesar das Neves<sup>11</sup>. Este volume contém as canções de número 1 a 155, com 307 páginas.

No volume II do Cancioneiro, edição de 1893, encontram-se as demais árias de Marília de Dirceu (III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI e XII). “Terminam aqui as doze árias da segunda parte do poema Marília de Dirceu que possuímos, e cuja música nos parece ser de Marcos Portugal, um dos mais ilustres músicos portugueses.” (NEVES, 1893, p.299). Este contém as canções de número 156 a 335, com 302 páginas.

<sup>8</sup> O *Reise in Brasilien* (1818) é composto de peças de salão recolhidas pelo Dr. Carl Martius em São Paulo, Minas Gerais e Bahia, e de melodias de índios da Amazônia.

<sup>9</sup> Parte I, lira V

<sup>10</sup> In NUNES, 2015a, 2015b, 2015c,

<sup>11</sup> Páginas 226 a 229 ária I e 253, ária II.

No terceiro volume conhecemos o motivo da pesquisa que resultou no Cancioneiro. Foi a necessidade de criar uma arte musical nacional tendo como base o cancioneiro popular “e tinham como objectivo não só o registro, mas, e sobretudo, a divulgação de um repertório que, por ser português e fazer parte da tradição, deveria ser difundido e preservado” (SARDO, [S.d], p.420). Isso foi procurado em vários países europeus, como na Espanha, onde em 1891 Filipe Pedrell publicou seu livro *Por Nuestra Musica*, onde afirma que “Todos os “paizes” deverão estabelecer o seu “systema” musical sobre a base do canto popular nacional” (NEVES, 1898, p. 7). Manuel Ramos segue a mesma linha de pensamento e a reafirma: “É evidente que todo movimento nacionalista pressupõe o conhecimento do cancioneiro, cuja inventariação constitui o prelúdio indispensável de toda a renovação musical” (RAMOS in NEVES, 1893, p.7). O Cancioneiro de Cesar das Neves trouxe canções muito antigas como a do Figueiral e algumas composições individuais como a *Marília de Dirceu*. No terceiro volume temos as canções de número 336 a 622 e vem com 305 páginas.

Em 1965 Osvaldo Lacerda, compositor paulista, fez uma harmonização para canto e piano da obra que originalmente foi escrita com acompanhamento de viola e guitarra, baseada na transcrição feita por Cesar das Neves.

Osvaldo Lacerda (1927-2011) nasceu em São Paulo, no dia 23 de março (CUPERTINO, 2010, p.5), estudou composição com Camargo Guarnieri, forte influência para o compositor e com Aaron Copland e Vittorio Giannini. Nacionalista,<sup>12</sup> Era um defensor intransigente da música de caráter nacional e profundo conhecedor da música brasileira, tinha uma grande intimidade no trato com a canção de câmara e escreveu mais de duzentas delas, de diferentes gêneros (líricas, humorísticas, narrativas, etc), para vozes médias, graves e agudas, como ele mesmo fazia questão de indicar. Nelas, procurava sempre realçar o texto, sem nunca colocar o acompanhamento em conflito ou em competição com o canto. “Osvaldo Lacerda é sem dúvida o compositor contemporâneo brasileiro que maior percentual de sua obra vem dedicando à canção de câmara”. (MARIZ, 2002, p. 184).

Teve uma trajetória de prêmios como nos informe Cupertino:

Lacerda obteve diversas premiações em concursos nacionais de composição, destacando-se o primeiro lugar no Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo (1962), com a *Suite Piratininga*, e também o primeiro lugar no Concurso de Compositores de Obras Sinfônicas da Rádio MEC. Em 1967, foi o primeiro colocado no Concurso de Composição e Arranjos para Coro Misto a Quatro Vozes, promovido pela Universidade Federal da Paraíba,

---

<sup>12</sup> O Nacionalismo é um termo aplicado a o movimento musical, de meados do séc. XIX, que defendia a incorporação de elementos nacionais característicos à música. Era uma tentativa mais consciente de afirmar a tradição nacional. (SADIE, 2009, p.641)

com o seu Poema da necessidade (texto de Carlos Drummond de Andrade) para coro misto a quatro vozes. Em 1981, teve seu Concerto para flautim e orquestra de cordas reconhecido como a melhor obra de câmara do ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Recebeu, ainda, inúmeras distinções, homenagens e comendas, tanto no plano nacional, quanto internacional. (CUPERTINO, 2010 p.6)

Lacerda se dedicou à canção de câmara e em especial à mensagem poética do canto. A respeito de Osvaldo Lacerda, o jornalista Luís Antônio Giron assim se expressou:

“Ao longo de 46 anos de atividade ele se dedicou especialmente ao gênero de câmara. Realizou, no âmbito da canção, aquilo que Tom Jobim, para citar um exemplo, tanto ambicionou sem conseguir: criar peças refinadas para voz e instrumentos. Continua em atividade intensa em São Paulo, compondo e ensinando, preocupado em incutir nos discípulos princípios coerentes, em que o patrimônio sonoro local recebe um peso específico. Segundo ele, o compositor deve ter em mente que canção é poesia cantada. "Se ele se esquece desse fato ou o desconhece, o resultado poderá ser desastroso: a poesia e a música seguirão, por assim dizer, direções opostas". A "verdade" poética segundo Lacerda está na transparência mútua entre partitura e poema (GIRON, 1998)<sup>13</sup>

Lacerda ao compor sempre se preocupou em conseguir dar um enfoque mais próximo ao texto do poema, o que ele chama de verdade poética “Ao escrever uma canção de câmara, o compositor deve lembrar-se de que ela nada mais é do que uma poesia cantada. Se ele se esquece desse fato ou o desconhece, o resultado poderá ser desastroso: A poesia e a música seguirão, por assim dizer, direções opostas” (Lacerda, 1998). Daí sua preocupação em não sobrevalorizar o acompanhamento em detrimento do canto.

Em 1965, em São Paulo, com edição da Ricordi Brasileira, Osvaldo Lacerda (1927-2011) traz a lume sua Marília de Dirceu para canto e piano. Uma harmonização de doze árias<sup>14</sup> de Marcos Portugal, com texto de Thomaz Antonio Gonzaga.

Foi pela beleza das linhas vocais e, por outro lado, o interesse histórico destas árias, que se supõe ser de Marcos Portugal, que Lacerda resolveu elaborar as harmonizações, que seguem em linhas gerais, aos ritmos e acordes da transcrição feita por Cesar das Neves.

Sobre a questão da ária como sinônimo genérico de monodia acompanhada, Lacerda apenas replica a nomeação das modinhas como vinham no Cancioneiro de Cesar das Neves<sup>15</sup>, (Ária I, Ária

---

<sup>13</sup> GIRON, Luís Antônio. Canções de Osvaldo Lacerda buscam a verdade. Disponível em <<http://www.geocities.com/Vienna/8179/lacerda.html>>. Acesso em 02/03/2015.

<sup>14</sup> Lacerda esclarece em texto do encarte do CD, “que a palavra ária usada nesta coleção, significa simplesmente canção ou melodia, e não, como é de hábito, um trecho de ópera.”

II... etc). O termo *air* ou *ayre* ao que tudo indica surgiu na França e na Inglaterra, no séc. XVI, e habitualmente foi usado como sinônimo para “melodia” ou “canção” (SADIE, 2009, p. 14) e designava composições simples sobre poesia ligeira (SADIE, 2009, p. 39). Na França a partir de 1571 *air de cour* foi utilizado designando canções para alaúde solo e canções para conjuntos, tanto ligeiras quanto sérias, executadas para distração do rei e seus cortesãos (IDEM) Na Itália a ária da capo foi a forma mais corrente no início do século XVIII, sendo considerada como o único ingrediente musical relevante da ópera (GROUT; PALISCA, 2014, p.496). Em português antigo dizia-se *ayre* como em espanhol e era um substantivo do gênero masculino, *ayre* era um modo de cantar, uma melodia, uma toada. (VIEIRA, 1900, p.65) “Modo, *ayre* ou ária eram as palavras com que no Portugal dos princípios do século XVIII se designava a cantiga ad una voce” (ARAUJO, 1963, p.25), por isso a designação ária no ciclo de Marília de Dirceu, presentes no Cancioneiro de Neves.

Em 1998 surgiu uma gravação das harmonizações supervisionadas pelo próprio Lacerda, com Eudóxia de Barros ao piano e o tenor Tomasino Castelli.

O próprio Lacerda no ano de 1991 utiliza o texto da lira XX da Parte I, Em uma frondosa Roseira em uma canção para canto e piano. Lacerda, que conhecia profundamente todos os poetas da língua portuguesa e, certamente, interessou-se pela poesia de Gonzaga, pois o utiliza na composição da canção, Em uma frondosa roseira, de 1991. Onde “Numa graciosa poesia arcádica, o autor nos conta que Marília colheu descuidadamente uma rosa, foi “mordida” por uma abelha, desatou num pranto, e acabou sendo chamada à atenção por Cupido” (Lacerda, 1998)16.

Em uma frondosa  
Roseira se abria  
Um lindo botão  
Marília formosa  
O pé lhe torcia  
Com a branca mão.

Nas folhas viçosas  
A abelha enraivada  
O corpo escondeu  
Tocou-lhe Marília  
Na mão descuidada  
A fera mordeu.

Apenas lhe morde  
Marília gritando  
C’o dedo fugiu.  
Amor, que no bosque

<sup>16</sup> Encarte do CD LACERDA, Osvaldo, CASTELLI, Tomasino e BARROS, Eudóxia. Osvaldo Lacerda – Canções de Câmara. São Paulo, Paulinas- Comep. Ano 1998.



Estava brincando  
Aos ais acudiu.

Mal viu a rotura  
E o sangue espargido  
Que a Deusa mostrou;  
Risonho beijando  
O dedo ofendido  
Assim lhe falou:

Se tu por não tão pouco  
O pranto desatas  
Ah! dá-me atenção;  
E como daquele,  
Que feres, e matas,  
“Não tens compaixão?”  
(Marília de Dirceu, Lira XX, Parte I, 1792)

O uso mais recente do texto de Gonzaga é em uma ópera composta por Maria Helena Rosas Fernandes. A ópera *Marília de Dirceu*, de 1994, com duração de 1h30min de 1992. A artista foi aluna de grandes nomes da música brasileira como Osvaldo Lacerda, H. J. Koellreutter, Almeida Prado, Souza Lima. Recebeu o 1º lugar no Prêmio Nancy Van de Vate Internacional Composition Prize for Opera, Viena, Áustria (2006) com a ópera *Marília de Dirceu* (1994). (ABRA, 1984)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos de Marília orientaram nossas reflexões, desde sua primeira edição em 1749 até o século XX, de canções à ópera. A melodia encontrada nas liras gonzaguianas serviram de inspiração a diversos autores. E além do melodismo notório das liras, nelas os autores encontraram “No seu *rhythmo*, tudo é harmonia, consonância, musica enfim” (SILVA, 1862, p.22). Foi pela beleza das linhas vocais e, por outro lado, o interesse histórico dos ciclos das árias, que se supõe ser de Marcos Portugal, que Lacerda resolveu elaborar as harmonizações, que seguem em linhas gerais, aos ritmos e acordes da transcrição feita por Cesar das Neves.

Sua métrica e lirismo concorreram para esses diferentes modos de apropriação e apreensão do literário. As implicações para a leitura advindas desses modos de apropriação de elementos são a predominância para o uso como canção e o uso constante da instrumentação para voz e piano, no caso das modinhas. Canção é um termo com muitas aplicações, sinônimo de poema oral com acompanhamento musical, também sinônimo de cantiga (ALVES, 2008, p.26). “É uma curta composição poética, ligeira e viva, muitas vezes satírica e maliciosa (BILAC & PASSOS, 2012,

p.102). Peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular (SADIE, 1994, p.160). Temos vários exemplos diferenciados quanto ao uso, incluindo canções das ruas com temas mais populares ou da cidade; canções do campo, com temas rurais. É nas modinhas que os elementos da relação texto-música são articulados com maior frequência dentro da linha histórica traçada neste trabalho. Tinhorão aponta que no Brasil em consequência de erudição, a modinha e o lundu passam por uma evolução, e é neste contexto que se acredita estar inserido o conjunto de modinhas de *Marília de Dirceu*, “onde a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas (onde em meados de Oitocentos o piano romântico desbancaria o cravo clássico) (IDEM), daí a funcionalidade e talvez o motivo das transcrições para piano realizados por Cesar das Neves. E é este uso através da história que ressalta o lirismo dos poemas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. Os caminhos dos livros. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2003.
- ALBUQUERQUE, Maria João Durães. A Edição Musical em Portugal (1750-1834). Lisboa: Imprensa Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- ARAÚJO, Mozart de. A Modinha e o Lundum no século XVIII, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. Tratado de Versificação. Manaus: Editora VALER [1905] 2012.
- BRAGA, Teófilo. História da Literatura Portuguesa, Os Arcades. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.
- CRANMER, David (coord.) Marcos Portugal, uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Niterói: Eduff, 1986.
- FREITAG, Léa Vincour. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1986.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu* / por T. A. G. - Lisboa: Typ. J. F. M. de Campos, 1824.
- GRUNEWALD, José Lino. Os poetas da Inconfidência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- HELENA, Lúcia, Tomás Antônio Gonzaga. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

LACERDA, Osvaldo. Marília de Dirceu: harmonização de doze árias de Marcos Portugal, com texto de Tomás António Gonzaga, São Paulo: Ricordi, 1965.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

NEVES, Cesar das. Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves/ coord. a parte poética por Gualdino de Campos; pref. Pelo Ex. Sr. Dr. Teophilo Braga. Porto: Typografia Occidental, 1893-1899.

NERY, Rui Vieira. Para uma História do Fado. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.

NUNES, Lino José; GONZAGA, Tomás Antônio. Cupido tirando dos hombros. In: Modinhas luso-brasileiras. Serie Portugaliæ Música. Organizado e editado por Gerhard Doderer. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 1984c. p.69-71.

PALISCA, Claude V, GROUT, Donald J. História da música ocidental. Lisboa: Gradiva, 1994.

SARDO, Suzana. Música popular e diferenças regionais. [S. d. ], p. 407- 476.

SILVA, J. Joaquim Norberto de Souza e. Marília de Dirceu. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1862.

\_\_\_\_\_. Dirceu de Marília. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1861.

TINHORAO, J.R. A música popular que surge na era da Revolução. São Paulo: Editora 34, 2009.

VIEIRA, Ernesto. Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, II volume. Lisboa: Typographia Mattos Moreira de Pinheiro, 1900.

#### **FONTES ELETRÔNICAS:**

ABRA, Juliana Delborgo. Maria Helena Rosas Fernandes: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais. 2016. 1 recurso online (245 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320836>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

CUPERTINO, Fernando. Osvaldo Lacerda. Disponível em [https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/FernandoCupertino\\_B.pdf](https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/FernandoCupertino_B.pdf). Acesso em 05/06/2014.

GIRON, Luís Antônio. Canções de Osvaldo Lacerda buscam a verdade. Disponível em <<http://www.geocities.com/Vienna/8179/lacerda.html>>. Acesso em 02/03/2015.

## O PROJETO ASSISTÊNCIA À DOCÊNCIA/UEA/SEMED: CAMINHOS TEÓRICO-PRÁTICOS PARA A AUTONOMIA DOCENTE

Fernanda Lise Zaltron (UEA)

Yanna Sofia Trindade dos Santos (UEA)

Maria Quitéria Afonso (UEA)

**RESUMO:** Este trabalho tem como proposta refletir sobre a importância do projeto Assistência à Docência, do Laboratório de Pesquisas e Experiências Transdisciplinares em Educação (LEPETE) da Universidade do Estado do Amazonas, para a o desenvolvimento de práticas de ensino e aprendizagem baseadas na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade do processo de formação docente. Um dos principais objetivos de tal projeto é: articular a formação inicial e a formação continuada, visando as aproximações entre a escola e a universidade. Para isso, apoiando-nos nos postulados de Paulo Freire (2017), precipuamente, sobre a autonomia do educador na busca do conhecimento, utilizaremos, nesta pesquisa, uma abordagem qualitativa, com o intuito de apresentar o Projeto de Assistência à Docência, por meio de relato de uma experiência didático-pedagógica realizada pelos Assistentes à Docência (AD), que são acadêmicos dos cursos de Licenciatura da UEA. Ao centrar-se no trabalho com foco na formação inicial que se entrelaça com a formação continuada, o referido projeto se concretiza na direção do ensino e da aprendizagem, apresentando um quadro teórico-prático que, em boa medida, colabora para a autonomia dos acadêmicos.

**Palavras-chave:** Assistência à Docência; Teoria e prática; Autonomia docente.

### I- INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo demarca a importância do projeto Assistência à Docência, sendo necessário debater como ocorre a formação docente inicial e continuada na academia, uma vez que a formação inicial propõe diferentes situações de aprendizagem, mas se caracteriza, em parte, por apresentar um enfoque maior no estudo teórico de autores renomados na área da educação, o que é importante na vida de um qualquer profissional. A formação continuada também é uma proposta da universidade, por meio da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e da Secretaria Municipal de Educação (SEMED), em que os acadêmicos vivenciam um processo de assistência à docência, que ocorre diretamente na sala de aula; a assistência, possibilita a observação da rotina escolar e, como consequência, a reflexão sobre o trabalho do professor e suas ações nos campos teórico-metodológicos.

O projeto Assistência à Docência traz como premissa essa aproximação da universidade com as escolas, numa perspectiva diferente que o graduando tem durante sua formação inicial. O projeto propõe que os graduandos entrem na sala de aula e assumam o papel do professor enquanto estes estão em uma ação de formação continuada, possibilitando, assim, um início de profissionalização, que começa na universidade.

A entrada nas escolas com um papel atuante nas salas nos possibilita uma reflexão maior sobre a educação e contempla na nossa formação, nos proporcionando um olhar voltado para realidade das escolas que ultrapasse visão “inocente”, em que somente as teorias são suficientes. Conforme se tem um contato com as escolas, o acadêmico consegue ter essa percepção, e começa a englobar as teorias com o contexto onde os alunos da educação básica estão envolvidos, dando início, de certo modo, a uma autonomia docente.

Ao se trabalhar com base na interdisciplinaridade e com a Transdisciplinaridade, o projeto permite a interação dos graduandos com diferentes licenciaturas, em que ocorre uma troca de experiências entre os mesmos, por meio de saberes específicos de suas áreas de estudos acadêmicos, estudos e debates da realidade escolar, processos formativos continuados e momentos de avaliação e autoavaliação.

Para melhor localizar o leitor ao longo do texto, esclarecemos que este foi dividido em partes: nesta primeira, apresentamos uma visão geral do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Experiências Transdisciplinares em Educação, assim como uma breve explicação acerca do Projeto Oficina de Formação em serviço, que deu a origem o Projeto Assistência à Docência. Em seguida fazemos uma explanação mais abrangente sobre o projeto Assistência à Docência; na terceira parte discorreremos sobre os relatos dos AD's e as observações feitas por eles nas escolas contemplando a importância da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade para os graduandos das diferentes licenciaturas. E por fim, fazemos uma explicação de alguns resultados obtidos através do projeto, que está presente em oito escolas municipais da cidade de Manaus, mostrando, em grande escala, a necessidade da escola pertencer ao mundo do graduando de licenciatura continuamente.

## II- O LEPETE UM PROJETO DE ASSISTÊNCIA À DOCÊNCIA

O Laboratório de Ensino, Pesquisa e Experiências Transdisciplinares em Educação **LEPETE**, é um projeto institucional da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Manaus - SEMED. O LEPETE funciona a partir de projetos

que criam meios de melhoria de ensino e estudos para acadêmicos e professores tais como Oficina de formação em serviço, Assistência à Docência, Educação Prisional, TV Lepete, Formação de Gestores, Revistas Saberes e Dicas, Brinquedoteca e Videoteca.

Através da articulação da UEA e SEMED legitimou-se o projeto – Oficina de Formação em Serviço/ OFS, que hoje, em sua terceira edição, também contempla um curso de pós-graduação lato sensu, destinado aos profissionais da Educação Infantil, anos iniciais, Educação de Jovens e Adultos (EJA) do Ensino Fundamental da rede municipal de ensino, bem como, alunos egressos da UEA.

Um dos objetivos do projeto citado acima é realizar a formação continuada dos professores dentro do ambiente escolar sem causar prejuízo ao aluno. As formações são construídas a partir do contexto escolar e buscam processos que façam a intervenção pedagógica por meio do desenvolvimento dos Projetos de Aprendizagem. Tais projetos têm como objetivo a “quebra” com as práticas pedagógicas tradicionais e coloca em evidência o papel do aluno no processo de construção do conhecimento e na sua trajetória de formação, nesse caso o professor atua apenas como o mediador, utilizando o conhecimento prévio do aluno como ferramenta de ensino, essa ideia mostra que aprender não depende somente do docente e que o diálogo, a interação entre professor e aluno é muito importante para esse processo, porque os indivíduos têm suas ideias e opiniões, isso tudo se caracteriza em conhecimentos únicos. Investir em uma aprendizagem transdisciplinar e contextualizada por onde circulam diferentes saberes, é uma preocupação do projeto. Daí a necessidade de colaborar para a construção de práticas pedagógicas que possibilitem a vivência de aprendizagens significativas nas escolas. Freire diz: Por isso é que, na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. é pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. (FREIRE, 2003. p.39).

A proposta dos projetos de formação através meio teórico-prático objetiva vivenciar junto aos professores uma proposta de formação continuada a partir de projetos de aprendizagens. Nessa proposta, os saberes a serem desenvolvidos são definidos de forma colaborativa e participativa. Com base nesse contexto surge o projeto Assistência à docência – ADS, para que os professores tenham essa formação e não prejudiquem o seu currículo escolar. O LEPETE criou o projeto de Assistência à Docência (AD’S), que visa à aproximação entre a Universidade e as escolas públicas, na perspectiva de juntos buscarem avaliar as práticas pedagógicas, detectar os entraves das dificuldades de aprendizagens, relacionar teorias e práticas docentes, visando a melhoria na formação teórica - prática dos acadêmicos e consequentemente dos professores envolvidos no projeto. Essa articulação permite

que não suspendam as aulas durante a formação dos professores que cursam a Pós Graduação de Gestão de Projetos e Formação Docente.

Os acadêmicos dos cursos de licenciaturas compõem uma equipe de quarenta bolsistas que atuam em oito escolas municipais da cidade de Manaus, por meio do projeto Assistência à Docência. Antes da entrada do acadêmico na sala de aula para vivência da experiência docente ele passa por um processo de formação, participa da elaboração de um planejamento das atividades a serem desenvolvidas, depois dá o “feedback” através das avaliações e troca de experiências, elementos importantes para auxiliar na preparação dos acadêmicos no desenvolvimento de suas atividades de apoio ao professor regente das escolas onde atuam. Assim, os AD’S entram, em parte, preparados para ação docente que ocorre em processos diferenciados, que vão desde estudos acadêmicos, formação continuada e assistência na sala de aula. Além disso, se tem o acompanhamento da equipe da coordenação pedagógica, composta por professores da SEMED e da UEA, presente em todos os campos mencionados.

No processo de análise, precisamos estar atentos para localizar as necessidades (consciente ou latentes) que podem se manifestar (ou ser provocadas a partir dos) nos problemas ou contradições presentes (que poderão ser assumidas, ser motor da transformação). (VASCONCELLOS, 2002. p. 105)

Destacamos que no processo de formação dos ADs, por envolver a experiência da prática docente, os acadêmicos vivenciam cotidianamente a construção e a reconstrução de novos conhecimentos, visto que esta experiência proporciona conviver com as adversidades do cotidiano escolar partimos do ponto que a escola é um espaço de diversidade, com possibilidades de reflexão e até contestação. Nós acreditamos que neste sentido, há maiores oportunidades de se perceber a realidade social e escolar. Esta prática traz elementos importantes para relacionar o conhecimento teórico vivenciado na academia e a realidade concreta do cotidiano escolar.

Nossa visão acompanhada de Freire segue a ideia de que o professor precisa insistir no seu processo de aprendizagem, refletindo sobre a ideia de que ensinar não é transferir conhecimento e nem que o professor é retentor de todo o conhecimento. Induzindo a refletir sobre a sua compreensão de educação e autonomia para que se estabeleçam as propriedades do processo pedagógico, para o professor a educação deve ser acima de tudo uma observação permanente, para aprimorar sua prática pedagógica.

É preciso insistir: este saber necessário ao professor - que ensinar não é transferir conhecimento - não apenas precisa de ser apreendido por ele e pelos educandos nas suas razões de ser - ontológica, política, ética, epistemológica, pedagógica, mas também precisa ser constantemente testemunhado, vivido. (FREIRE, 2003. p. 47).

### III – AS EXPERIÊNCIAS DOS ACADÊMICOS NO PROJETO ASSISTÊNCIA À DOCÊNCIA

Trago relato de experiência sobre a escola que está vinculada ao projeto, CMEI Rosira dos Santos, localizada no bairro Cidade Nova – Campo Dourado, zona norte, uma das maiores zonas populacionais. Nesta escola foi trabalhado com uma turma de II período, faixa etária de 4 e 5 anos. Como atividade planejada, a partir da proposta pedagógica, trabalhou-se com as vogais, primeiramente, nesse dia seguiu-se a rotina da escola que iniciou com o acolhimento em círculo para maior interação com as crianças, este momento foi dinamizado com músicas relacionadas ao conteúdo do dia. Em seguida, realizou-se uma dinâmica conhecida como “caixa tátil” nesta continha diversos objetos com nomes que iniciam com vogais, depois foi feito uma atividade visual para o reconhecimento de cada letra e distribuídas as vogais impressas para que os alunos pudessem exercitar a coordenação motora através da colagem de bolinhas de papel crepom em contorno ao formato das letras. O objetivo da atividade visava proporcionar aos alunos uma aprendizagem lúdica, favorecendo o desenvolvimento da oralidade e da escrita.

Através dessa atividade, foi possível observar que no momento da interação com as crianças, destaca-se como atividade significativa as músicas relacionadas às vogais, onde primeiramente cantamos a música A E I O U com as crianças, para que elas aprendessem, depois cantamos todos juntos, essa interação foi muito expressiva a música era agitada e as vogais se repetia com frequência, em razão disso foi mais fácil para que as crianças memorizassem e interagissem. Outra atividade que chamou a atenção foi o uso da caixa tátil, pois esta despertou a curiosidade para descobrir o que havia dentro da caixa, assim aumentou o interesse delas para o conteúdo a ser trabalhado. Em relação a última atividade sobre a colagem não havia obrigatoriedade em executar, o objetivo era trabalhar as funções motoras.

Piaget fala que as estruturas de pensamento e comportamento das crianças são diferentes em relação aos dos adultos. E que cada fase do desenvolvimento tem suas próprias formas de pensar, raciocinar, agir e sentir que devem ser levadas em conta no momento de acompanhar esse processo.

Ora, o ensinamento que nos oferece o primeiro subestágio do pensamento pré-operatório (de 2 a 4 anos, aproximadamente) é que, por um lado, os únicos mediadores entre o sujeito e os objetos ainda não são mais do que preconceitos e pré-relações (sem a determinação exata do “todos” e do “alguns” para os primeiros, nem a relatividade das noções para as segundas), e que, por outro lado, e reciprocamente, a única causalidade atribuída aos objetos permanece psicomórfica, por indiferenciação completa quanto às ações do sujeito. (PIAGET, 2002, p. 22).

Considerando essa experiência pedagógica realizada na sala de aula, enquanto graduandas de pedagogia foi possível relacionar a teoria estudada na academia com a prática trabalhada no âmbito



escolar. Entendendo a importância dessa relação entre a teoria e a prática, ficou mais clara quando tivemos a oportunidade de trabalhar essa atividade, observando o desenvolvimento dos alunos em cada situação ocorrida.

De acordo com as experiências vivenciadas pelos acadêmicos nas salas de aulas, percebe-se um avanço significativo no crescimento acadêmico/profissional, hoje é possível um AD assumir a sala de aula utilizando apenas o planejamento deixado pelo professor regente, de certo modo, estamos desenvolvendo habilidades para lidar com as situações adversas de sala de aula.

Um exemplo deste crescimento percebeu-se em um dia que a atividade planejada pelo professor não contemplou o horário de aula por inteiro, naquele momento, tivemos que fazer os desdobramentos em cima da atividade proposta, que se tratava de um desenho de um menino e uma menina onde eles teriam que pintar de acordo com seus respectivos gêneros. No entanto, as crianças queriam pintar os dois bonecos, o que gerou certo desconforto por parte dos AD's, pois precisavam contornar esta situação orientando as crianças a cumprir apenas a atividade proposta. Então, a professora não deixou uma sequência para aquela atividade e, como os AD's estão em contínua formação, é necessário que eles recebam as devidas orientações para realmente dar continuidade a aula.

Desta forma, foi necessário mudar os rumos da atividade e fazer uma história voltada para outros aspectos, pois o material disponibilizado na sala não tinha uma sequência didática, nesse momento nos utilizamos do lúdico para fazer com que eles vissem algum sentido da atividade, foi feita uma contação de história sobre o índio, que fez as crianças entenderem um pouco sobre sua cultura local amazônica. Neste caso, também foi possível relacionar a teoria estudada na academia com a prática docente do cotidiano escolar. A teoria, por ser fruto de uma experiência vivenciada, deve sempre considerar o contexto local, pois este difere dependendo da região, de um grupo específico, de cultura e outros, em seguida cantamos uma música relacionada ao tema do índio.

O mais positivo dessa situação foi pôr em prática as formações que o projeto nos proporcionou e ver que conseguimos extrair algo dentro de uma atividade que não tinha uma proposta definida. A formação inicial e continuada juntas propõem essa autonomia docente partindo do princípio que estamos em um processo de profissionalização e nos preparando para essa realidade.

Na educação os homens entram em relação, procurando a compreensão e a transformação da práxis que tem como ponto de partida. O planejamento mais especificamente pedagógico diz respeito ao trabalho em sala de aula, que se caracteriza pela interação entre os sujeitos, baseada no relacionamento interpessoal, na organização da coletividade e na construção de conhecimento (VASCONCELLOS, 2002. p.102).

A interdisciplinaridade é uma ferramenta fundamental para esse amadurecimento profissional, pois em nossa formação acadêmica é possível observar que as áreas específicas tratam mais sobre o currículo sem evidenciar tanto a didática, já a pedagogia por ser voltada também para a modalidade de educação infantil trabalha bem com a ideia do simbólico. Essas interações de cursos ampliam e enriquecem a troca de experiências e as reflexões sobre o processo de ensino-aprendizagem, favorecendo a construção e reconstrução da prática pedagógica, a partir das experiências vivenciadas.

Em outro momento foi possível verificar que a interação dos AD's nas diferentes áreas trouxe um amadurecimento maior nas práticas, pois a vivência de cada um dentro de sala de aula favorece a adaptação à realidade de cada turma. Um exemplo temos em um dia em uma escola de educação infantil onde a área mais exclusiva da pedagogia, que o tema versava sobre geografia e tinha a presença de um acadêmico da área, a dinâmica e a interação foi bem significativa, pois era possível interligar o lúdico, visto que ele dominava bem o conteúdo e assim tivemos uma aula bem interativa e percebemos que os alunos conseguiram extrair um conhecimento dessa aula.

Atividade tratava sobre o tema “Tempo”, sol e chuva, utilizamos então uma canção que versava pelo tema “era uma casa bem fechada”, que fala da ação do sol e da chuva de uma forma simbólica. Em seguida perguntamos para as crianças se elas sabiam o que era sol e chuva, e logo surgiram várias histórias; assim, houve uma contextualização no sentido de como ocorre a chuva e qual a importância da variação do tempo, e depois, eles fizeram um desenho representando a casa deles em tempo de sol e de chuva e encerramos a atividade.

A interdisciplinaridade aparece como prática coletiva, não pode haver nenhum confronto sólido entre as disciplinas sem o concurso efetivo de representantes altamente qualificados de cada uma delas. É preciso que estejam todos abertos ao diálogo, que sejam capazes de reconhecer aquilo que lhes falta e que podem ou devem receber dos outros. (JAPIASSU, 1976, p. 82)

A abordagem interdisciplinar no projeto em questão propicia o debate entre os AD's nos segmentos presentes no próprio projeto, que cria situações pedagógicas inerentes ao desenrolar do que é ser e se tornar professor, portanto, legitima ações coletivas semanalmente, seja nos espaços escolares, nos espaços acadêmicos, ou no “Chão” do Lepete. E na caminhada transdisciplinar, existe, uma possibilidade com maiores dimensões de uma mudança de postura dos AD's em vias de uma profissionalização docente mais sólida.

Então, nas entranhas das observações realizadas nos aspectos teórico-metodológicos do projeto Assistência à Docência, podemos entender que a dinâmica dos processos de formação inicial e continuada influenciam as suas práticas na ação da sala de aula nas oito escolas municipais de

Manaus, ressignifica os estudos acadêmicos e põe em destaque uma necessidade emergente: a proximidade entre a escola e a universidade.

## CONCLUSÃO

Este trabalho foi de grande relevância para compreender a importância dos projetos direcionados à autonomia dos acadêmicos que cursam licenciatura na UEA. O LEPETE, enquanto um laboratório de pesquisa em educação, constitui-se, de certo modo, como política de formação inicial e continuada de professores. Assim, pode haver um desenvolvimento profissional mais abrangente, ainda na formação inicial, para que se entenda melhor alguns contextos onde as escolas públicas municipais de Manaus estão inseridas.

A proposta deste estudo objetivou abordar a formação inicial e continuada imbrincada no projeto assistência à docência, a partir das falas dos envolvidos no projeto. Com isso, percebemos que os acadêmicos das licenciaturas não se bastam de teorias, pois a articulação destas com a prática, tem um papel importante em sua formação. O intuito do projeto em fazer a aproximação entre a universidade e as escolas traz no seu âmago uma ação fundamental para a formação docente objetivando também a realização de uma aprendizagem significativa na sala de aula.

Ressaltamos que assistência à docência parte da perspectiva de se ampliar a visão dos acadêmicos das licenciaturas, para uma prática docente futura que atravessa os saberes escolares e busca uma mudança no atual modelo de educação. E é possível observar nos AD's o crescimento enquanto acadêmicos e profissionais vindouros devido a sua prática pedagógica nas escolas, que lhes permite a autonomia para lidar com a realidade de sala de aula.

Assim, concluímos que as experiências relatadas pelos assistentes à docência consolidam o fazer da proposta do projeto, visto que a contribuição da formação continuada visa aproximação da escola e a universidade corroborando para o desenvolvimento profissional dos acadêmicos das licenciaturas no contexto da sociedade.

## REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra. 2003.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA, 1976.

PIAGET; Jean. **Epistemologia Genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VASCONCELLOS, Celso dos Santos. **Planejamento: Projeto de Ensino-Aprendizagem e Projeto Político-Pedagógico**. São Paulo: Libertad, 2002.

## INVESTIGANDO ESTRATÉGIAS DE ESCRITA MUSICAL: O USO DO CANTO NA REALIZAÇÃO DE DITADOS<sup>1</sup>

Fernando Gabriel Batista Lima (UEA)<sup>2</sup>

Caroline Caregnato (UEA)<sup>3</sup>

**RESUMO:** Em disciplinas de Percepção Musical, a estratégia de cantar durante a realização de um ditado melódico é comumente empregada para facilitar a escrita final, mas há poucos estudos fundamentando cientificamente sua aplicação e há, sobretudo, discordância entre os trabalhos existentes. É importante que sejam realizadas pesquisas sobre essa estratégia, para que se saiba de que forma ela interfere na execução do ditado e, portanto, no desenvolvimento do estudante de música. A realização e a divulgação de trabalhos sobre este assunto também são relevantes, especialmente em língua portuguesa, porque há escassez de estudos sobre essa temática no idioma. Esta pesquisa tem como propósito investigar a influência do canto durante a produção da escrita do ditado melódico. Foram utilizados como metodologia a revisão de literatura, aplicada às pesquisas mais recentes sobre estratégias de escrita musical usadas em ditados, e um estudo experimental, realizado com estudantes universitários de Percepção Musical, que foram divididos em dois grupos, um experimental, que foi instruído a cantar durante a escrita, e um de controle, que foi instruído a manter silêncio.

**Palavras-chave:** percepção musical, ditado melódico, estratégias de escrita, canto.

### 1 INTRODUÇÃO

Durante a formação de um músico é necessário que sejam desenvolvidas diversas habilidades relacionadas não apenas ao “tocar/cantar/reger”, mas também ao “ouvir”. Os saberes técnicos, históricos ou estilísticos fundamentais para realizar uma boa performance são importantes, mas não apenas eles: é preciso exercitar também as habilidades auditivas. Buonviri (2017) afirma que saber ouvir (ou seja, ter uma boa percepção musical) pode ajudar o músico em várias competências como afinação, improvisação, composição, regência, entre outras que contribuem para o seu desenvolvimento geral como artista. Daí a importância de se ministrarem disciplinas de percepção dentro da formação musical.

---

<sup>1</sup>Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, e do CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>2</sup>fgblm.mus17@uea.edu.br

<sup>3</sup>ccaregnato@uea.edu.br

Uma das formas de exercitar e avaliar as habilidades auditivas dos estudantes é utilizando ditados. Esse tipo de exercício envolve um trecho de música tocado ou reproduzido pelo professor que deve ser corretamente transcrito pelo aluno, trabalhando a capacidade do mesmo de perceber alturas e ritmos com precisão. Isso requer que o estudante use coordenadamente competências como memorização e transferência da compreensão auditiva para a notação (FOULKES-LEVY apud BUONVIRI, 2015). O tempo limitado para escrever a melodia ouvida, junto com o número fixo de repetições feitas pelo professor, exige que o aluno trabalhe de forma eficiente para que o ditado seja completado (KARPINSKI apud BUONVIRI, 2015). Dessa forma, o ditado pode ser, ao mesmo tempo, usado para exercitar e avaliar a percepção musical de forma prática e em contato com música.

Para ajudar a resolver um ditado, o aluno pode utilizar uma ampla gama de estratégias que facilitem sua percepção, memorização e/ou escrita. Ocorre que, por serem utilizadas de formas diferentes e com alunos de ambientes diversos, nem todas essas estratégias ajudam todos os alunos que as utilizam, e por vezes algumas chegam a atrapalhar. Paney (2016) descreve em seu trabalho uma dessas estratégias: a de memorizar a melodia procurando entendê-la através de seus aspectos fraseológicos. Ele afirma que, na verdade, essa estratégia diminui o rendimento dos estudantes: os que foram instruídos a usá-la pontuaram significativamente menos, em um teste conduzido pelo pesquisador, que os que não foram. Como exemplo, entre outras estratégias citadas no trabalho de Paney e Buonviri (2014) sobre esse assunto, está a de pensar em intervalos isolados entre as notas do ditado (o que pode fazer com que o aluno se perca facilmente se não tiver uma boa percepção e memorização) e a de associar as notas a movimentos cinestésicos, semelhantes aos de tocar um instrumento.

Buonviri (2015) investigou o efeito de uma estratégia que utiliza o canto antes da realização de um ditado. Em seu experimento, 49 estudantes realizaram ditados melódicos após ouvirem uma progressão de acordes de orientação I-V7-I, sendo divididos em três grupos: o primeiro cantava um padrão melódico em dó móvel (dó-mi-sol-mi-fá-ré-si-sol-dó, as três primeiras notas em forma de arpejo ascendente, as próximas quatro em arpejo descendente e a última nota na mesma altura da primeira) na tonalidade, métrica e andamento do ditado; o segundo grupo preparou-se em silêncio por tempo equivalente ao do padrão melódico do primeiro grupo; e o terceiro, ouviu o ditado imediatamente após os acordes de orientação. O objetivo do estudo era determinar se cantar o padrão melódico descrito ajudaria o estudante a se contextualizar na métrica e tonalidade do ditado, aumentando sua pontuação.

O autor descreve como os alunos cantaram corretamente o padrão melódico, o que, em tese, deveria ter melhorado o rendimento dos mesmos. Apesar disso, os resultados do estudo mostraram que o terceiro grupo, que ouviu a melodia imediatamente após os acordes de orientação, pontuou significativamente mais que o grupo que cantou o padrão melódico. Além disso, não houve diferença significativa entre o grupo que ouviu o ditado imediatamente e o que teve o tempo de silêncio antes de o ditado começar. A conclusão foi de que o fator que influenciou esse resultado foi o próprio padrão melódico, sugerindo que cantá-lo, sendo uma tarefa a mais, teria distraído os alunos.

Outro estudo do mesmo autor (BUONVIRI, 2017) investigou se escrever o ditado enquanto ele é ouvido tem efeitos diferentes de escrever apenas após ouvi-lo completamente. Cinquenta e quatro alunos realizaram ditados, todos em três condições sucessivas: inicialmente fizeram o ditado sem serem instruídos a usar uma estratégia específica, secundamente foram instruídos a ouvir o ditado antes de começar a escrever, e por último foram instruídos a escrever enquanto ouviam a melodia. De acordo com os resultados, nenhuma das duas estratégias sugeridas (escrever enquanto ouve, e ouvir primeiro e depois escrever) pareceu ajudar mais do que a outra na escrita do ditado, pois ambas resultaram em pontuações semelhantes. Observando os alunos enquanto realizavam os ditados na primeira condição, registrou-se quais preferiam qual estratégia (63% preferiram escrever após ouvir, enquanto 37% escreviam enquanto ouviam), e também foi observado que os alunos não pontuaram melhor quando usaram sua estratégia de preferência, sugerindo que nenhuma parece ser melhor que a outra.

Paney (2016) descreve outro experimento em que os alunos têm sua atenção dirigida durante um ditado. O grupo de controle o realiza sem instruções específicas, enquanto o grupo experimental recebe orientações diretas sobre que aspectos da melodia devem ser observados ao longo do exercício. Essas instruções foram organizadas para que os participantes prestassem atenção primeiro no ritmo, depois em características mais abrangentes da melodia, para então cantar apenas as partes das quais se lembravam exatamente. Após a primeira escuta, eles foram perguntados sobre a métrica da melodia; após a segunda escuta, cantaram a tônica e identificaram o modo (maior ou menor); após a terceira, cantaram algumas das primeiras notas do exercício; e após a quarta, cantaram algumas das notas finais.

Foi observado que os participantes que receberam instruções pontuaram significativamente menos que os que não receberam. Ao que parece, segundo o autor, as instruções diminuíram a pontuação dos participantes por serem tarefas a mais para os mesmos, distraíndo-os de suas próprias estratégias.

Todos estes estudos sugerem conclusões semelhantes: os alunos obtêm pontuações mais altas quando são deixados livres para escolher suas estratégias, e realizar tarefas específicas, como cantar enquanto escrevem, parece distraí-los da tarefa principal, que é entender e escrever o ditado. Mas há um ponto a ser notado: estes estudos não levam em consideração os diferentes estágios de desenvolvimento de seus participantes, nem fazem recortes que permitam analisar como essas diferenças influenciam na necessidade ou não de usar certas estratégias.

Caregnato (2016) analisa os estágios de desenvolvimento de estudantes de música e de músicos profissionais e, em suas observações, ela reflete sobre como alunos de diferentes estágios, além de terem dificuldades variadas para resolver um ditado proposto, lançam mão de diversos mecanismos para conseguirem notar o que ouvem. Uma característica da etapa inicial de desenvolvimento é o uso de operações baseadas em um apoio concreto para resolver os problemas de notação que os sujeitos encontram. Esse apoio concreto pode ser o canto, a execução de gestos (como o de tocar um instrumento) sendo estes, em resumo, artifícios “palpáveis” que o aluno usa como suporte para solucionar um problema.

Em suma, de acordo com a tese apresentada, ao longo do desenvolvimento do aluno e de sua passagem para estágios mais avançados, ocorre o desenvolvimento gradual de operações mentais que possibilitam ao sujeito resolver problemas “dentro de sua cabeça”, ficando, assim, cada vez menos dependente de apoio concreto. No estágio final, além de apresentar pensamento operatório formal (ou seja, não calcado em apoio concreto), o sujeito mostra construir e testar estratégias através desse pensamento. Portanto, com base no estudo apresentado, podemos defender que o canto pode servir como um auxílio para a produção da escrita musical em situações de ditado em determinados momentos de desenvolvimento.

Outra pesquisa de Buonviri (2014) buscou uma visão mais geral das estratégias usadas por seis alunos, considerados de bom desempenho em ditado melódico por seus professores de teoria, ao entrevistá-los sobre que meios utilizam para auxiliar a escrita de ditados. De acordo com seus resultados, tais estratégias podem ser encaixadas em três grandes “temas”.

O primeiro é o direcionamento de atenção por parte do estudante, que deliberadamente foca sua audição em aspectos específicos do exercício. Presta-se atenção em características abrangentes da melodia (como o contorno da melodia e a presença ou não de padrões rítmicos ou melódicos ao longo do excerto), foca-se em ignorar informação estranha à que se está tentando escrever (em especial evitar dar atenção a um trecho que já foi escrito), e, principalmente, ocorre preparação mental prévia ao exercício. O aluno se concentra e traça seu plano de ação antes de ouvir a melodia.



O segundo é a priorização das diferentes tarefas envolvidas na escrita. Todos os participantes relataram dar prioridade ao que lhes é mais difícil de perceber (altura ou ritmo), começando sua escrita pelo aspecto que consideram que vai dar mais trabalho. Além disso, também consideram importante ter a habilidade de “trocar” de prioridade no decorrer do exercício, caso necessário por algum motivo.

O terceiro é o uso coordenado de diferentes habilidades de resolução de problemas, como escrever apenas as cabeças das notas (o que possibilita escrever as alturas quase simultaneamente à audição da melodia, deixando o ritmo para ser pensado depois), marcar a primeira nota de cada compasso imediatamente para que ela funcione como ponto de referência para o resto do material melódico, usar o canto interno ou silencioso como parâmetro de comparação com o que já escreveram, entre outras. Portanto, o canto – interno, é importante salientar – pode ser entendido também como uma atividade que favorece a escrita musical, ao menos no caso de estudantes com bom desempenho em Percepção Musical.

Aproximando-se o estudo de Caregnato (2016) ao que acaba de ser mencionado, pode-se presumir que os participantes do estudo de Buonviri (2014) estejam no estágio final de desenvolvimento da sua capacidade de escrita, já que discutem abertamente sobre as estratégias que escolhem para realizar ditados. Os outros estudos apresentados aqui não mencionam especificidades desse tipo, não sendo possível dizer quantos participantes estavam em estágio inicial, intermediário ou final de desenvolvimento. De qualquer forma, dependendo do nível de aprendizado de um estudante, este pode precisar de uma estratégia que lhe dê apoio concreto até que desenvolva pensamento operatório. Por esse ponto de vista, o canto, por exemplo, pode funcionar não como uma distração, que atrapalha a escrita, mas como um suporte, que facilita o trabalho.

Daí surge a necessidade de se investigar melhor os efeitos de estratégias tradicionalmente sugeridas por professores ou espontaneamente escolhidas pelo aluno, para que se descubra em que situações elas podem aumentar ou diminuir o rendimento destes. Buonviri (2017) afirma, ainda, que a decisão do professor sobre que estratégias usar com seus alunos tem impactos significativos no rendimento e desenvolvimento a longo prazo dos mesmos, e que ser restritivo demais sobre que métodos usar pode dificultar a aderência deles a outras estratégias. Saber quais recursos utilizar ao abordar ditados é essencial para qualquer tutor de percepção musical, pois, conhecendo as particularidades e dificuldades de seus alunos, ele pode avaliar e escolher os recursos que mais ajudarão em seu desenvolvimento musical. De outra forma, não sabendo fundamentar suas escolhas, o professor pode acabar prejudicando os estudantes.

Também é importante estudar sobre estratégias para resolução de ditados em razão da escassez de artigos que dissertem sobre esse assunto em língua portuguesa. Os trabalhos mais facilmente acessíveis, em sua maioria, se encontram em língua inglesa e foram feitos em contexto geográfico norte-americano, mais especificamente nos Estados Unidos. Além do mais, é importante pesquisar sobre o ensino de percepção musical em nosso país, já que certamente há diferenças entre os métodos e costumes presentes nas salas de aula de ambas as regiões.

Por fim, assuntos como “dicas para ajudar no ditado” e “por que fazer isso ou aquilo ajuda ou atrapalha na hora do exercício” são tópicos que frequentemente estão sendo conversados ou discutidos entre alunos de disciplinas de percepção musical. Em minha experiência como estudante vi diversas vezes colegas argumentando em defesa ou contra certa estratégia, dizendo coisas como “eu faço assim e dá certo” ou “fica mais difícil se eu fizer isso” e apresentando seus motivos. Além disso, o fato de muitos colegas terem a disciplina de percepção musical como “difícil” ou “cansativa” é um incentivo pessoal ao estudo de estratégias que facilitem a execução de exercícios e, portanto, o aprendizado e o desenvolvimento musical.

Este trabalho estudará o uso do canto como ferramenta de auxílio para a realização do ditado. Repetir cantando o trecho de música tocado pelo professor seria uma forma de continuar reproduzindo-o de forma independente, possivelmente facilitando a escrita. Há poucos estudos relacionados à utilização dessa estratégia específica na execução de ditados e de como ela influencia nesse processo.

Partindo dessa preocupação, o presente estudo traz o seguinte problema de pesquisa: cantar durante a produção da notação é algo que favorece a construção da escrita? Uma hipótese de resposta a ser testada é a de que cantar atrapalha a execução do ditado em aulas coletivas, porque o aluno que canta pode cometer erros e levar outros colegas, que o ouvem, a errar também. Por outro lado, e tendo em consideração os estudos que foram apresentados aqui e que advogam em favor do uso do canto durante a produção de ditados, não podemos afirmar com plena convicção que os resultados a serem apontados irão confirmar nossa hipótese de pesquisa.

Tendo isso em vista, este estudo tem como objetivo geral investigar a influência do canto durante a produção de um ditado melódico sobre o resultado final da escrita do mesmo. Dentro do objetivo geral delimitam-se os seguintes objetivos específicos: determinar se cantar enquanto o ditado é escrito influencia de forma positiva, negativa ou mesmo não influencia na escrita, e, caso seja pertinente, de que forma isso acontece; comparar o que diz a literatura sobre estratégias para melhor compreensão de ditados com o que acontece no contexto da pesquisa (ou seja, no âmbito das

universidades em que a mesma ocorreu); e discutir a utilização do canto como estratégia para a resolução de ditados, trazendo o debate para o âmbito pedagógico, de forma que estudantes com dificuldades nesse tipo de exercício venham a ser auxiliados.

Para investigar o canto como estratégia para a realização de ditados, este trabalho irá apresentar um estudo experimental, a ser exposto na sequência, e que se encontra em processo, não apresentando ainda resultados finais.

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 Método

Para estudar o uso do canto como estratégia para resolver ditados, o presente trabalho empregou um estudo experimental com alunos de percepção musical de nível superior. O método experimental consiste em submeter o objeto de pesquisa à influência de uma variável em condições controladas pelo investigador, para que se observe os resultados dessa influência (GIL apud PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 37). Ele visa comprovar uma relação de causa e efeito entre duas variáveis, em que o pesquisador atua sobre a variável independente, que está associada à “causa”, para então medir os efeitos provocados sobre a variável dependente (LAVILLE; DIONNE, 1999, p.139).

Nesse método deve-se isolar a variável independente de outros fatores que poderiam intervir no meio. A estratégia usada para garantir esse isolamento em estudos que envolvem seres humanos é a formação aleatória de grupos, tomando-se medidas iniciais para assegurar que eles sejam equivalentes em relação a outros fatores que possam influenciar nos resultados obtidos ao fim do experimento. Em um dos grupos, o chamado “grupo experimental”, o pesquisador atuará sobre a variável independente de acordo com o objetivo da pesquisa, enquanto o outro, o “grupo de controle”, é mantido à parte da intervenção. O experimento é executado e, ao final do mesmo, são feitas novas medições que possibilitem ao pesquisador verificar a presença de diferenças entre os dois grupos, as quais podem ser razoavelmente atribuídas à intervenção (LAVILLE; DIONNE, 1999, p.139).

O método experimental, neste trabalho, envolveu a realização de ditados melódicos com estudantes de música separados em dois grupos distintos. Um desses grupos foi obrigatoriamente instruído a cantar durante a escrita do ditado, empregando a estratégia que é o objeto de estudo do experimento, enquanto o outro grupo não a utilizou. Após isso, os dois grupos (experimental e

controle) tiveram suas pontuações no teste realizado comparadas, para que fosse analisada a influência do uso ou não do canto no rendimento dos estudantes ao final do ditado.

## 2.2 Participantes

Os alunos que participaram deste estudo são estudantes de graduação em Música da UEA - Universidade do Estado do Amazonas, localizada na região norte do país, e da UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa, localizada na região sul. Os participantes são estudantes tanto de licenciatura quanto de bacharelado, todos matriculados em disciplinas de Teoria e Percepção Musical. Ao todo foram coletados dados de 49 estudantes da UEA e de 19 estudantes da UEPG, perfazendo um total de 68 participantes.

Os participantes foram alocados dentro dos grupos experimental e controle por meio de sorteio, realizado em cada uma das turmas em que estavam divididos em suas instituições de ensino superior. O grupo controle foi formado por 33 participantes, e o experimental, por 35 sujeitos.

## 2.3 Materiais

Para o experimento, foi criado um ditado melódico, que foi usado com ambos os grupos (figura 1) e que foi escrito na tonalidade de Mi bemol Maior, em compasso 2/4, com duração de 8 compassos. A composição do ditado levou em conta diversos fatores, como variedade de células rítmicas e a quantidade de saltos e graus conjuntos dentro da melodia. Desse modo, procurou-se produzir um excerto musical com desafios de dificuldade variada, que pudesse ser transcrito por calouros em música e por estudantes mais experientes, de diferentes instituições de ensino superior, para que a coleta dos dados não fosse prejudicada pelo excesso de pontuações muito altas ou muito baixas, que pudesse vir a ocorrer em função da elaboração de um instrumento focado em apenas um tipo de aspecto rítmico ou melódico. A execução do ditado foi feita ao piano.



Figura 2: Melodia usada durante o ditado. Fonte: os autores.

Os alunos receberam uma folha para a escrita do ditado (figura 2) com um breve questionário solicitando nome, idade, sexo, tempo de estudo musical e instrumento de estudo, além de uma pauta com clave de sol, armadura de mi bemol maior, fórmula de compasso 2/4, a primeira nota do ditado (um Mi bemol colcheia, na primeira linha) e 8 compassos em branco. Esta folha foi usada para a produção das respostas tanto do grupo controle, quanto do grupo experimental.

### QUESTIONÁRIO

Nome: \_\_\_\_\_  
 Idade: \_\_\_\_\_ Sexo: ( ) F ( ) M  
 Há quanto tempo você estuda música? \_\_\_\_\_  
 Instrumento: \_\_\_\_\_

### DITADO



Figura 2: Folha de respostas. Fonte: os autores.

## 2.4 Experimento

O ditado, aplicado durante a pesquisa, foi executado com os grupos experimental e controle separadamente. O experimento foi repetido em cada uma das turmas de estudantes, participantes da pesquisa, sendo aplicado durante as aulas de Teoria e Percepção Musical destes alunos, em momento previamente cedido pelos professores para a realização da coleta de dados.

Tanto no grupo controle, quanto no grupo experimental, a execução do ditado começou com uma “ambientação na tonalidade” da melodia: os participantes foram convidados a cantar em voz alta a escala correspondente à tonalidade do excerto ouvido e, depois, o arpejo da tríade de tônica. Toda essa execução vocal foi realizada em números, correspondentes aos graus da escala. Então a melodia

foi tocada duas vezes seguidas, e foi dado um tempo de dois minutos de silêncio para escrita. Após esse tempo houve mais uma repetição da melodia, e mais um minuto final de silêncio.

Os participantes do grupo de controle foram instruídos a não cantar em nenhum momento do experimento (a não ser antes da escuta do ditado, quando cantaram a escala e o arpejo da tríade de tônica), para que resolvessem o ditado sem usar essa estratégia. Já os participantes do grupo experimental foram instruídos a cantar o ditado ouvido enquanto escreviam, obrigatoriamente usando seu próprio canto como ferramenta para auxiliar a escrita. Este último grupo ainda foi solicitado a cantar de forma audível, de modo que suas vocalizações pudessem ser captadas por um gravador (a realização dessa gravação não foi efetivamente realizada, pois não se pretendia analisar esse material. A menção a ela foi feita apenas como uma forma de estímulo para que os participantes cantassem efetivamente).

Todos os participantes entregaram seu exercício após finalizado, para que pudesse ser corrigido e pontuado. O desempenho dos membros de cada grupo foi registrado para comparação e análise de resultados. O processo de tabulação e análise de dados se encontra em curso. Espera-se, em breve, poder compartilhar as reflexões oriundas desse processo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUONVIRI, Nathan O. An exploration of undergraduate music majors' melodic dictation strategies. **Update: National Association for Music Education**, vol. 33, n. 1, 2014. p. 21–30. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/8755123314521036>>. Acesso em: 29/03/2019.

BUONVIRI, Nathan O. Effects of a preparatory singing pattern on melodic dictation success. **Journal of Research in Music Education**, vol. 63, n. 1, 2015. p. 102–113. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429415570754>>. Acesso em: 29/03/2019.

BUONVIRI, Nathan O. Effects of two listening strategies for melodic dictation. **Journal of Research in Music Education**, vol. 65, n. 3, 2017. p. 347–359. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022429417728925>>. Acesso em: 29/03/2019.

CAREGNATO, Caroline. **O desenvolvimento da competência de notar músicas ouvidas: um estudo fundamentado na teoria de Piaget visando à construção de contribuições à atividade docente**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304769>>. Acesso em: 29/03/2019.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Tradução Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. — Porto Alegre: Artmed;

Belo Horizonte: Editora UFMQ, 1999.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

PANEY, Andrew S. The effect of directing attention on melodic dictation testing. **Psychology of Music**, vol. 44, n. 1, 2016. p. 15–24. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735614547409>>. Acesso em: 29/03/2019.

PANEY, Andrew S; BUONVIRI, Nathan O. Teaching melodic dictation in advanced placement music theory. **Journal of Research in Music Education**, vol. 61, n. 4, 2014. p. 396–414. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022429413508411>>. Acesso em: 29/03/2019.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

## FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO- MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA INTERPRETAÇÃO

Flávia de Castro Procópio<sup>1</sup>

*Universidade do Estado do Amazonas*

**RESUMO:** As modinhas foram um tipo de composição muito apreciado em Portugal e no Brasil do século XVIII, por sua simplicidade e lirismo. Um dos compositores mais relevantes para a história da música luso-brasileira foi Marcos Portugal, o qual, além de trabalhar para a Família Real Portuguesa, compôs modinhas, peças sacras e óperas. Com o sucesso das modinhas, elas ganharam um jornal especializado: o *Jornal de Modinhas*, que entre 1792 a 1795 esteve em atividade e o *Jornal de Modinhas Novas dedicadas às Senhoras* de 1801. Abordaremos neste artigo como ornamentos vocais podem ser utilizados para dar ênfase às figuras de linguagem retórico-musicais encontradas nas referidas obras.

**Palavras-chave:** modinha, Marcos Portugal, figuras de linguagem retórico musicais.

**ABSTRACT:** The modinha was a type of composition, which was considerably valued in Portugal and Brazil in the 18th century, due to its simplicity and lyricism. One of the most important composers of Portuguese-Brazilian music was Marcos Portugal, whom besides having worked for the Portuguese Royal Family, composed modinhas, sacred works and opera. With the success of modinhas, they even had a specialised newspaper: *The Jornal de Modinhas* from 1792 to 1795 and *Jornal de Modinhas Novas dedicadas às Senhoras* from 1801. In this article we will approach how the figures of rhetoric musical-language can be detached by vocal ornaments from that time.

**Key words:** modinha, Marcos Portugal, figures of rhetoric musical-language.

### 1-Introdução

Este texto abordará as conclusões às quais chegamos após a pesquisa de mestrado intitulada *As modinhas de Marcos Portugal publicadas entre 1792 a 1801: fundamentos para a interpretação com base na análise retórico-musical, figuras de linguagem, schemata e tópicos*, por meio do Programa em Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas em 2019.

Neste artigo demonstraremos as principais figuras de linguagem retórico- musicais presentes nas modinhas e como forma de evidenciá-las apresentaremos os principais ideais estéticos de canto

---

<sup>1</sup> flaviaprocopio1986@gmail.com



da época, utilizando como fundamentação teórica os tratados de canto de Pier Francesco Tosi (1647-1732), *Observations on the florid song on the ancient and modern singers*<sup>2</sup> (1723) e Giambatista Mancini (1714-1800), *Practical reflections on the figurative art of singing*<sup>3</sup>, (1774). Para tal fim, primeiro contextualizaremos sobre as características do gênero modinha, e em seguida os ornamentos vocais, demonstrando com exemplos nas obras analisadas como tais podem evidenciá-las.

## 2- Sobre as Modinhas

Segundo Paulo Castagna, 2004, p.1, a modinha se desenvolveu inicialmente em Portugal, onde tem relação com a *moda*, que durante o século XVIII foi uma palavra utilizada para designar uma canção de câmara, a uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental. A modinha está nas raízes da cultura popular portuguesa e brasileira, e migrou dos meios rurais portugueses para os centros urbanos e colônias do Império Português entre os séculos XVII e XVIII. (MONTEIRO, 2018, p.125). Ao brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) é atribuído o intercâmbio entre a modinha brasileira e a portuguesa. Segundo Tinhorão:

De fato, quando a partir de 1775 um mulato carioca, aparece em Lisboa, Domingos Caldas Barbosa, cantando e acompanhando-se à viola, o que mais choca os europeus da corte da Rainha Dona Maria I é exatamente o tom direto e desenvolvido com que o trovador se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que rematava seus versos. (TINHORÃO, 1974, p.10-11).

Outra informação relevante é que Araújo (1963) identificou que quatro textos das modinhas de Marcos Portugal são de autoria de Caldas Barbosa, na primeira e segunda edição da obra *Viola de Lereno*<sup>4</sup>. São elas *Você trata amor em brinco*<sup>5</sup>, *Se dos males que eu padeço*<sup>6</sup>, *Raivas Gostosas*<sup>7</sup> e *A doce união de amor*<sup>8</sup>. (OLIVEIRA, 2016, p.17).

<sup>2</sup>Tradução do original italiano por Galliard: *Opinioni de Cantori antichi e moderni*.

<sup>3</sup>Tradução do original italiano por Pietro Buzzzi: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*.

<sup>4</sup> Publicações impressas de poesias de Domingos Caldas Barbosa. Para ver detalhes bibliográficos sobre as mesmas, veja TINHORÃO, 2004, p.219-225.

<sup>5</sup> 1792, modinha 2.

<sup>6</sup> 1793, modinha 3.

<sup>7</sup> 1793, modinha 4.

<sup>8</sup> 1793, modinha 5.

### 3- Ideais estéticos de canto: Ferramentas interpretativas

A homogeneidade vocal também era um ideal postulado por ele:

Deste modo, hoje em dia há uma tendência em julgar os méritos de um cantor pela extensão de sua voz. Na minha opinião, contudo, o valor de uma voz dependerá de sua uniformidade na qualidade dentro do registro vocal<sup>9</sup> e perfeita intonação. A força do registro médio e de peito devem ser equivalentes a aqueles da cabeça, a fim de formar um registro vocal uniforme. As notas médias e graves são naturalmente mais homogêneas, sonoras e agradáveis, porque vem do peito, enquanto que as notas de cabeça são mais difíceis de corrigir, por serem mais brilhantes. (MANCINI, 1919, p.67-68).<sup>10</sup>

No caso das modinhas de Marcos Portugal, constatamos que, com exceção da modinha *Cosí Dolce Amante Sposo* (1793), que possui melodias bastante floreadas devemos buscar mais uma homogeneidade vocal e inteligibilidade do texto, do que um o virtuosismo vocal.

#### Portamento

Para Tosi, o Portamento é considerado um ornamento vocal e consiste na união dos registros vocais:

Subsequentemente, ensine a ele o modo de deslizar vocalizando, e de arrastar suavemente a voz do agudo até o grave. Apesar destas habilidades serem necessárias para cantar bem, por não poderem ser aprendidas apenas através do solfejo, são negligenciadas pelos mestres experientes. (TOSI, 1723, p.18, Apud PACHECO, 2004, p. 151)

Mancini afirma que o Portamento é um dos elementos mais importantes da arte vocal e que deve ser ensinado muito bem e com detalhes e reforça que o estudante não consegue executá-lo sem antes mesclar os registros vocais, que segundo ele, em vozes pouco treinadas, é corriqueiro que fiquem um pouco separadas. (MANCINI, 1919, p.108)

---

<sup>9</sup> Apesar de não haver um consenso sobre registros atualmente, utilizamos aqui a definição proposta por James McKinney, que em sua obra aborda em detalhes aspectos da técnica vocal erudita atual. Embora os termos peito e cabeça se refiram às sensações de ressonância vocal, um conceito mais atualizado acerca do tema é: Um registro vocal na voz humana é uma série de notas, produzidas da mesma maneira, pelos mesmos padrões vibratórios musculares das pregas vocais e que tem basicamente, a mesma qualidade sonora. (MCKINNEY, James, 1994, p.93)

<sup>10</sup> Thus today the tendency is to judge a singer's merits by the range of his voice. In my opinion, however, the worth of a voice, will always depend upon its evenness of quality throughout the whole register and perfect intonation. The strength of the medium and chest tones must also be equivalent to those of the head, in order to form an even register. The medium and low tones are naturally more homogeneous, sonorous and pleasing, because they come from the chest, while the head tones are more difficult to perfect because they are more shrill.

Para Mancini, o portamento também ocorre da mesma forma que para Tosi:

Quando digo portamento eu quero dizer que é a passagem e mescla da voz de um registro a outro, com perfeita proporção e união, tanto em sequências ascendentes quanto descendentes. O canto estará próximo da perfeição se o estudante o produzir sem interromper as notas ao respirar, porque deve ser uma graduação ininterrupta e límpida que deve passar apoio e harmonização de uma nota a outra. Para ajudar o estudante a adquirir o dom do "Portamento di voce" a melhor maneira é fazê-lo vocalizar com um solfejo com duas vogais A e E e entoá-las com a mesma colocação<sup>11</sup>. (MANCINI,1919, p.111)

Uma das razões para a busca da união dos registros vocais através do Portamento, seria para executar melhor a Apojatura, que veremos adiante. Podemos concluir que o que Mancini chama de Portamento parece ser equivalente ao atual legato, não sendo, contudo, possível afirmar se teriam realmente tal equivalência. O que podemos supor é a afinação das notas no século XVIII implicasse num portamento ou ligadura entre notas bastante discretos. (PACHECO, 2004, p.152-153)

## Apojatura<sup>12</sup>

Segundo Tosi, a Apojatura é o ornamento mais simples e que o professor deve ensinar inicialmente para seu pupilo, advertindo, porém, que após aprendê-lo não ultrapasse os limites do bom gosto do aluno ao executá-lo excessivamente. O autor forneceu algumas regras de como executá-la (TOSI,1743, p. 31-32):

Da prática, compreendo que, usando notas naturais de um Dó a outro, um cantor pode subir ou descer de grau com apojatura, passando sem real obstáculo por todos aqueles cinco tons e semitons que compõe a oitava.

Que de todo sustenido accidental que se possa encontrar na escala, pode-se subir de meio tom à nota vizinha com uma apojatura e retornar da mesma maneira.

Que de toda nota com o bequadro, pode-se ascender a tosas aquelas com bemol através da apojatura por semitons.

Ouço, ao contrário, que do Fá, Sol, Lá, Dó e Ré não se pode subir de grau com a apojatura por semitom, quando qualquer uma destas cinco notas [principais] esteja com sustenido.

Que não se pode, com a apojatura, passar de terças menores com o baixo para as maiores, nem destas para aquelas.

Que duas apojaturas consecutivas não podem, por meio de semitons, percorrer um tom inteiro.

Que a partir de qualquer nota com bemol, não se pode subir por semitom com uma apojatura.

<sup>11</sup> By portamento I mean the passing and blending of the voice from one tone to another, with perfect proportion and union, in ascending as well as descending. The singing will be near perfection if the student can produce it without interrupting his tone by taking his breath perceptibly, because it must be a straight and limpid graduation that must pass support and blend from one tone to the other. To help the student acquire the gift of "Portamento di voce" the best way is to make him vocalise with a solfeggio with the two vowels "A" and "E" and to say them even(...)

<sup>12</sup> Do italiano *Appoggiatura*.

E que, finalmente, onde a apojatura não pode subir, também não pode descer. (TOSI, 1723, p.20, Apud PACHECO,2004, p. 10-131)

Pacheco resume as regras acima: não é permitido que haja apojatura em intervalo de semitom menor, somente por semitom maior. (PACHECO,2004, p. 132).

Segundo Mancini, nada mais é que uma ou mais notas sustentadas. Divide-se em simples ou dupla, a qual ele denominou Grupeto<sup>13</sup>. A apojatura simples ocorre quando somente uma nota é sustentada:

Se a nota sustentada é uma escala descendente, é chamada de apojatura superior e deve formar um tom; se for sustentada numa escala ascendente é chamada de apojatura inferior e deve ser formada por somente um semitom. A apojatura dupla, grupeto, é formada por mais de um tom e isto acontece tanto na melodia ascendente tanto na descendente, e conseqüentemente é executada de duas maneiras, conforme mostrado abaixo: (MANCINI,1919, p.114)

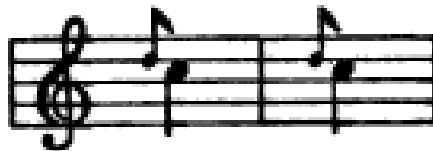


Figura 3Figura 58: Exemplo de apojatura simples  
(MANCINI,1919, p.114)

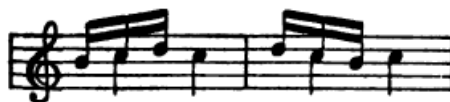


Figura 4: Exemplo de apojatura dupla – grupeto.  
(MANCINI,1919, p.114)

## Tempo rubato

*Tempo rubato*, significa, literalmente em italiano, “tempo roubado”. Ou seja, significa acelerar ou desacelerar o tempo de uma nota ou uma frase musical a critério do intérprete. Segundo Garcia (1847), serve para dar um prolongamento às notas importantes para a harmonia, sílabas, apojaturas,etc, criando texturas e ênfases mais interessantes para a interpretação musical. A diferença

<sup>13</sup> Do italiano *Gruppetto*.

entre o *tempo rubato* e o *accelerando* e o *ritardando* é que no primeiro somente o tempo do canto é alterado, enquanto que nos últimos, o andamento do acompanhamento também é alterado em conjunto com a melodia vocal. (GARCIA, Apud PACHECO, 2004, p. 147)

Tosi afirma que:

Quem não sabe roubar no tempo cantando, não sabe compor, nem se acompanhar, e permanece privado do melhor bom gosto, e da maior inteligência. O *rubato* no patético é um glorioso furto de quem canta melhor que os outros, pois o entendimento e o engenho fazem uma bela restituição dele. (TOSI, 1723, p.99 Apud PACHECO, 2004, p. 142)

Veja o exemplo de *tempo rubato* abaixo:



Rubato:



Figura 5: exemplo de *Tempo Rubato*. (AGRICOLA in PACHECO, 2004, p. 143)

### ***Messa di voce***

São os contrastes entre forte e fraco. Mancini diz que:

*Messa di voce*, é aquela arte na qual o cantor dá para qualquer nota sustentada sua graduação, começando quase com um fio de voz e então reforçando-a proporcionalmente ao maior potência em que pode ser entoada, e depois retorna à mesma graduação que tinha sido utilizada para ir do suave para o forte.<sup>14</sup> (MANCINI, 1919, p.117)

<sup>14</sup>*Messa di voce*, is that art in which the singer gives to any sustained note its graduation, starting it with almost a thread of voice and then reinforcing it proportionately to the greatest power in which it can be developed, and then takes it back with the same graduation that has been used in going from soft to loud.

Exemplo:

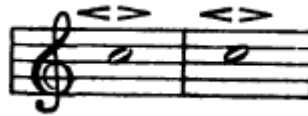


Figura 6: Exemplo de *Messa di voce*. (MANCINI,1919, p.117)

Mancini adiciona que a *Messa di voce* era utilizada de forma corriqueira no início de uma *aria cantabile* ou nota com *fermata*, e também usada para preparar a cadência. Ele adverte o aluno para que o uso de um da *Messa di voce* por um verdadeiro artista se dá em qualquer nota sustentada ou nota com *fermata* que ele encontre intercalada em qualquer composição. Ele enfatiza como esse recurso enriquece o canto:

A “*Messa di voce*” enriquece o canto, porque o torna mais agradável para os ouvidos. Se for perfeitamente executado, unindo-se ao trilo, obtém-se uma cadência e cantor perfeitos. Quando ele for capaz de sustentar e graduar a agilidade de sua voz sem esforço ou defeitos, ele não somente sabe o segredo da arte, e sim a possui. (MANCINI, 1919, p.118, aspas do autor)<sup>15</sup>

O autor reforça que o cantor só conseguirá executar a *Messa di voce* quando tiver a arte de segurar, reforçar e respirar novamente, porque

Se ele estiver apto a dar o início e graduar a voz proporcionalmente em valor, e retirá-la sem esforço aparente...Então direi, que se o estudante desejar conceber a *messa di voce* sem defeitos, será necessário que ele não empurre a respiração violentamente, mas a inicie calmamente. Além disso, ele deve economizar o ar, soltando-o lentamente, pois desta maneira será capaz de graduar a primeira nota com mais segurança, iniciando com volume baixo e crescendo até sua força e volume máximos. Deste ponto, comece a retirá-la com o mesmo grau no qual ele a desenvolveu. Assim, ele achará fácil sustentar a nota do início ao fim, e evitará o inconveniente que corriqueiramente ocorre aos cantores, ao encontrarem-se exaustos ao fim da execução da nota. (MANCINI, 1919, p.120)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> The “*Messa di voce*” enriches de singing, because it makes it more agreeable to the ear. If this is perfectly executed, by uniting the trill to it, it makes the cadenza and the singer perfect. For when he has made himself capable of sustaining and graduating the agility of his voice without effort or defects, he not only knows the secret of the art, but he possesses the art itself.

<sup>16</sup> Whether he is able to give the start, and to graduate the voice proportionately in value, and to retire it without apparent effort...I then will say, that if the student wishes to conceive the *messa di voce* without defects, it will be necessary for him to not push his breath violently, but to start it very quietly. Furthermore, he must economize the breath, by producing it in small degrees, so that in this way he will be able to graduate the first tone with more security, by taking it in low voice, and increasing it to his full strength of loudness. From there, start to retire it with the same degree in which he

Tosi ressalta a importância da *Messa di voce* dizendo:

(...) ensine a arte *da messa di voce*, que consiste em deixar a voz crescer docemente do piano ao mais suave, até que, pouco a pouco, alcance o forte mais intenso, e, então retornar, como a mesma arte, do forte para o piano. Uma boa *messa di voce* na boca de um cantor, que a use com economia e se sirva dela sobre as vogais abertas, nunca falha em conseguir um bom efeito. Pouquíssimos são agora os cantores que a estimam, ou por amarem a instabilidade da voz ou por tentarem se afastar do odiado [estilo] antigo. Isto é, no entanto, uma injustiça notória que se faz ao rouxinol – que foi seu inventor, e de quem o talento humano não pode imitar outra coisa – quando, entre estes pássaros canoros, não se encontra nenhum que cante segundo a moda. (TOSI, 1723, p.17)

## Trilo

Segundo Pacheco, 2004, p. 148, ambos Tosi e Mancini não mencionam o termo vibrato em seus tratados e no século XVIII, poderia ter outra concepção, diferente da atual, que indica uma flutuação na frequência causada por uma ressonância vocal muito rica, num aparelho vocal sem tensão. O trilo é um ornamento que geralmente foi utilizado em finalização de frases. É basicamente a alternância de duas notas com velocidade, formada com a nota superior. Por exemplo, para fazer um trilo na nota ré, a preparação será dó-ré. (ASIOLI, 1924, p.39 Apud Pacheco, 2009, p. 243). Vejamos o que Mancini aborda em seu tratado sobre o trilo:

Contudo, o trilo, que é um ornamento da nossa arte de cantar, foi dado pelos antigos mestres no começo da instrução vocal. Embora o pupilo fosse completamente privado de qualquer disposição natural para tal, aqueles professores compeliam-nos a estudá-lo, ainda muito jovens. Não porque eles esperavam que ele o executasse e dominasse antes de qualquer outro ornamento, mas somente para iniciá-los na prática da ação, que é conceber, desenvolver e dominar. Estes estudantes foram iniciados, muito cedo, certamente, na perfeição da arte, embora muitos anos sejam necessários para alcançar seus ideais. (MANCINI, 1919, p.124-125)<sup>17</sup>

O tratadista também reforça a importância do trilo quando da execução de uma Cadência<sup>18</sup>:

---

developed it. In this way, he will find it easy to sustain the tone from the beginning to the end, and will avoid that inconvenience which usually happens to singers, of finding themselves exhausted at the end of the tone.

<sup>17</sup> However, the trill, which is an ornament of our art of singing, was given by the old masters at the very beginning of vocal instruction. Even though the pupil was completely deprived of any natural disposition to it, those teachers compelled them to study it, in their first youth. Not because they expected them to perform and master it before any other embellishment, but just to start them into the practice of the action, that is to conceive, develop and master it. These students were started, very early indeed, in the perfection of the art, although it took many years to reach their level.

<sup>18</sup> Próximo ornamento a ser abordado neste trabalho.

Eu posso assegurar que a *Cadenza*, se está formada por somente duas notas, supondo que elas sejam “*messa di voce*” e o trilo, é suficiente. Soa perfeito e razoável. Por outro lado, se vai direto após a *apojatura* para a nota final, sem o trilo, tudo soará lânguido e carente. Esta opinião é tão predominante, que o cantor chama o trilo de seu “*comodino*” porque ele pode utilizá-lo de tantas maneiras distintas que o agrada. “*Oh trillo! Sostegno, decor e vita del canto!*” (Oh trilo! Apoio, vida e orgulho da arte de cantar!) (MANCINI, 1919, p. 127-128, aspas do autor)<sup>19</sup>

Mancini diz que uma regra precisa de como executar o trilo ainda não existia até a data e apresenta um exemplo:



Figura 7:Exemplo de execução de trilo. (MANCINI, 1919, p. 131)

Adiante, ele diz que segue as regras de Pier Francesco Tosi e apresenta algumas regras, mas que também deseja deixar suas próprias considerações acerca do mesmo dizendo que há três tipos:

Os preceitos da arte nos ensinam que o trilo é formado por uma nota real, com o auxílio de uma falsa. O trilo deve sempre começar na nota falsa e terminar na verdadeira. A nota falsa deve estar um grau acima que a real, e deve ser pensada ainda mais aguda, e ambas devem ser igualmente vibradas. Quando o trilo ocorre numa tonalidade menor, o estudante verá que cai nas teclas do “*clavicembalo*”, duas notas distante e somente de meio tom. Embora na realidade haja somente um trilo, as figuras múltiplas usadas fizeram com que a divisão fosse feita em oito tipos. Isso é exatamente a maneira como é especificado por Pier-Francesco Tosi, no seu livro, na página 24. Ele não somente distingue todos os tipos de trilo, com razões práticas que se valorizam na arte, e as quais são indubitavelmente o dom dos mais valerosos mestres de canto. (MANCINI, 1919, p. 132)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> I can assure you that a *Cadenza*, if only formed of two notes, supposing they are to be “*messa di voce*” and trill, is enough. It sounds perfect and reasonable. On the other hand, if one goes directly after the *apoggiatura* to the final tone, without the trill, all will sound languid and lacking. This opinion is so prevalent, that the singer calls the trill his “*comodino*” because he can use it in many ways só to suit himself. “*Oh trillo! Sostegno, decor e vita del canto!*” (Oh trill! Support, life and pride of the art of song!)

<sup>20</sup> The precepts of art teach us that the trill is formed by a real tone, with the help of a false one in the major. The trill must always start on the false tone and end on the real tone. The false tone must be one tone higher than the real, and one must think it still higher, and both must be equally vibrated. When the trill occurs in the minor key, the student will see that it falls upon the keys of the “*gravicembalo*”, two notes distant and only of one half tone. Although in reality there is but one trill, the multiplied figures used have caused it to be divided into eight kinds, This is exactly the way it is specified by Pier-Francesco Tosi, in his book, on page 24. He not only distinguishes every kind of trill, with those practical reasons which one treasures from art itself, and which are undoubtedly the endowment of the most valiant singing masters, but for greater clarity he gives each different kind its appropriate name.



Trilo ascendente:



Figura 8: Exemplo de Trilo ascendente (MANCINI, 1919, p133)

Trilo descendente:



Figura 9: Exemplo de Trilo descendente (MANCINI, 1919, p133)

Mancini também aborda um terceiro tipo de trilo, enfatizando a importância na manutenção da boa respiração:

O terceiro tipo é chamada "redobrado". Este trilo, quando feito em sua proporção adequada, com a arte de sustentá-lo com a respiração; e quando se pode fazê-lo reforçando ou diminuindo a voz que é necessária para fazê-lo, na sua forma verdadeira e aparente, pode ser usado sozinho em qualquer nota sustentada ou em qualquer pausa conveniente, sem a ajuda de outras passagens ou pausa que tenderiam a prepará-lo. Será sua própria simplicidade que, merecerá aplausos e elogios. Ilustraremos isso: suponhamos as notas dó-sol-fá-dó no terceiro espaço. O trilo deve ser iniciado com *messa di voce* então ser retirado ao ponto verdadeiro e então começar o trilo na nota assinalada. (MANCINI, 1919, p. 133-134) <sup>21</sup>

<sup>21</sup> The third kind is called "Redoubled". This trill when performed in its just proportion, with the art of sustaining it with the breath; and when one can give it that reinforcing and diminishing of the voice that is necessary to give to it, in its true forme and appearance, it can be used by itself alone on any sustained tone or at some convenient stop, without the aid of any other passages or stop that would tend to prepare it. It will be its own simplicity that, will deserve applause and praise. We shall illustrate this: Let us suppose the tone C-Sol-Fa-Ut (C) in the third space. The trill must be started with *messa di voce* on the Do, and it must be guided to the true graduation which art prescribes. The voice must then be retired to the true point and then start the trill on the tone assigned.



Figura 10: Exemplo de Trilo redobrado. (MANCINI, 1919, p.134)

O último aspecto importante a ser citado é a questão da respiração quando da execução, não somente do trilo, como de ornamentos em geral:

A primeira nota deve formar a *Messa di Voce*; a nota seguinte forma o primeiro trilo e três notas o levam a passar novamente pelo trilo mencionado acima. A atenção é chamada para o fato de que esses ornamentos devem ser agrupados num mesmo fôlego, sem quebrar a voz ou com caricaturas de respiração, e deve-se retomar a nota do trilo com leveza combinando com movimento. A fim de tornar a voz flexível, por qualquer dificuldade, deve ser exercitado revertendo o grupeto. (MANCINI, 1919, p. 135)<sup>22</sup>

Após a descrição acima o autor apresenta o seguinte exemplo:



Figura 11 Exemplo de execução do Trilo. (MANCINI, 1919, p.

## Cadência

Para Tosi as cadências são:

As cadências, que finalizam as árias são de dois tipos: os compositores denominam uma de superior e outra de inferior. Para me fazer entender melhor por um estudioso, eu quero dizer se uma cadência fosse em dó maior, as notas do primeiro tipo seriam mi-ré-dó; e aquelas do

<sup>22</sup> The first note must form the *Messa di Voce*; the following one forms the first trill and three notes take it away to pass again to the above mentioned trill. Attention is called to the fact that these embellishments must be joined together in the same breath, without breaking the voice or with caricatures of breathing, and one must retake the trilling tone with light and blended movement. In order to render the voice pliable for any difficulty, it must be exercised reversing the Gruppetto.

segundo tipo, dó-si-dó. Em árias para voz solo ou recitativos, o cantor pode escolher quais destas cadências o agrada mais (...) (TOSI,1743, p.126)<sup>23</sup>

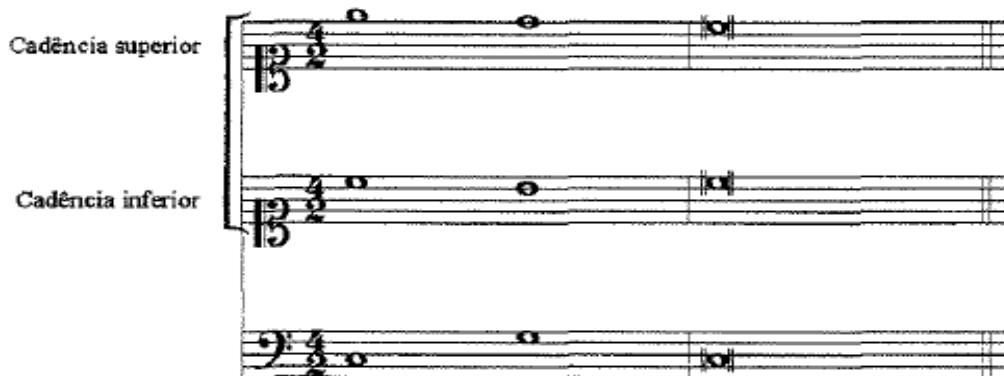


Figura 12: Exemplo de Cadência.Galliard em TOSI,1743, p.126, Apud PACHECO, 2004, p. 214.

A primeira consideração de Mancini sobre a cadência é que deve ser preparada com *Messa di Voce*, e o que se segue deve ser uma recapitulação da música na qual diferentes passagens da melodia estão entrelaçadas e que todas devem ser bem distribuídas em uma única respiração e a elas adicionar o trilo. (MANCINI,1919, p. 142)

Mancini afirma que a arte de sustentar, controlar e graduar a respiração, a fim de dar a correta proporção à cadência do início ao fim, sem interrupção, é a principal e mais importante aquisição para um estudante. Ele também afirma ser um ornamento difícil, apesar de muitos pensarem o oposto, e explica as razões:

Para executá-la perfeitamente, deve-se superar diversos obstáculos. Para provar que digo a verdade, será suficiente mostrar todas as dificuldades uma a uma. Primeiro, deve-se estar certo e confiante em modular uma nota; sem tal segurança, corre-se o risco de começar o trilo numa tonalidade diferente. Em segundo lugar, é necessário manter um perfeito controle da respiração. Em terceiro lugar, fica-se em grande vantagem, se o cantor está dotado de uma mente criativa. (idem,1919, p.143)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> The cadences, that terminate the Airs, are of two Sorts, The composers call the one superior, and the other inferior. To make myself better understood by a Scholar, I mean, if a Cadence were in C natural, the notes of the first would La,Sol,Fa; and those of the second, Fa,Mi,Fa. In Airs for a single voice or in recitatives, a singer may choose which of these closes or Cadences pleases him best.

<sup>24</sup> To perform it perfectly, one must overcome many obstacles. To prove to you that I am telling the truth, it will be enough for me to show you all the difficulties one by one. First, you must be sure and confident in modulating a tone; without this security, one runs the risk of starting the trill on a different key. Secondly, it is necessary to hold and perfectly control the breath. Thirdly, one is at a great advantage, if he is endowed with an inventive and creative mind.

Adiante ele explica que o cantor deve ter discernimento para escolher a cadência de acordo com o sentimento da canção que executará, e não terminá-la com um caráter agitado, quando deveria realizá-la com um caráter terno e apaixonado. Ele adverte também para o bom senso do cantor e evitar cadências longas. Para aprender a execução das mesmas, ele estabelece:

Quando o aluno conseguir sustentar sua voz, ele pode começar uma cadência, mas deve ser pequena, de acordo com sua idade e força, e então aumentar o número de notas e suas dificuldades no mesmo grau que ele desenvolve a força. Continue desta forma até a cadência alcançar a perfeição. Uma cadência é uma necessidade ao fim de qualquer canção bem escrita. Mesmo que a música seja uma obra-prima, será lânguida e inacabada sem uma. (id, 1919, p. 145)<sup>25</sup>

#### 4- As figuras de linguagem retórico- musicais e aplicação de ornamentos vocais

Ao ressaltar a importância da retórica musical em nossa análise, Lopez Cano afirma que desde os primórdios da era barroca, tanto a música vocal quanto a instrumental, utilizaram este recurso amplamente. Contudo, na música vocal, houve o desenvolvimento interativo entre a retórica do texto e o acompanhamento, de forma que os textos determinavam as alterações retóricas no discurso musical. Assim, a figura musical foi empregada para apoiar o sentido e a intenção do texto. Desta forma, as figuras de linguagem retórico-musicais, assim como as figuras literárias, proporcionam um “desvio de uma expressão musical do uso gramatical comum”, ou seja, são recursos que trazem um embelezamento à melodia e/ou harmonia. (CANO,2011, p. 91-99). As figuras de linguagem retórico-musicais mais comuns encontradas nas modinhas foram *Palillogia*, *Traductio*, *Anabasis* e *Catabasis*, e são essas em específico que abordaremos, sugerindo, em seguida, um ornamento vocal que a evidencie na *performance*.

*Palillogia* é a repetição exata. Segundo Lopez Cano (2011, p.117), Burmeister (1599,1606) foi o único tratadista que menciona o termo *Palillogia*, que é repetir o tema característico de uma melodia não necessariamente no mesmo lugar. Dentre as dez obras analisadas, sete apresentam esse recurso no início. Veja o exemplo abaixo:

---

<sup>25</sup> When a student has succeeded in fixing and sustaining his voice, he may start on a cadenza, but it should be a short one, in relation to his age and strength, and then increase the number of notes and its difficulty in the same degree as he develops strength. Continue in this way until the cadenza reaches perfection. A cadenza is a necessity at the end of any well written song. Even if the song is a masterpiece, it will be languishing and unfinished without one.

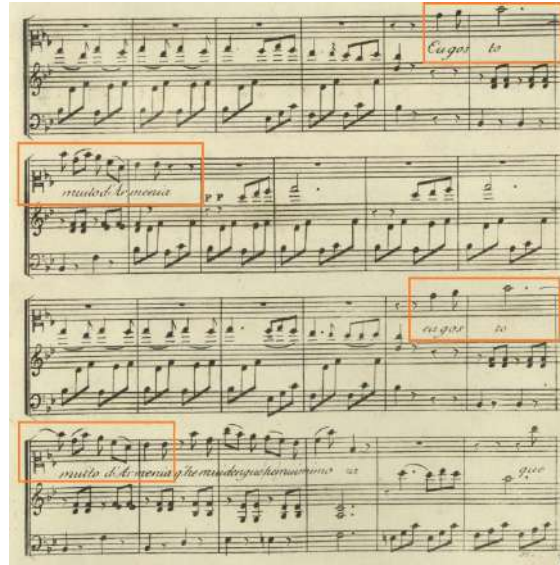


Figura 13: Palilogia em Raivas Gostasas, 1793, compassos 10-25. *Jornal de Modinhas*, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Neste exemplo é apropriado que seja utilizada a *Messa di voce*, como forma de dar variedade para ambas repetições, tanto melódica quanto textual.

*Traductio* é a epetição alterada: Designaremos o grupo de figuras que, atuando sobre uma ou mais vozes, introduzem modificações a um fragmento musical cada vez que é repetido. Estas modificações podem consistir em: transposições, progressões, desenvolvimentos, imitações, mudanças harmônicas e de oitava, etc. Implica numa atenuação ou amplificação do fragmento musical repetido. (CANO, 2000, p.119). Neste exemplo verificamos a variação das melodias vocais ao final da repetição, em que temos uma apoiatura no compasso 12. O mesmo ocorre na voz do soprano 2, uma terça abaixo:

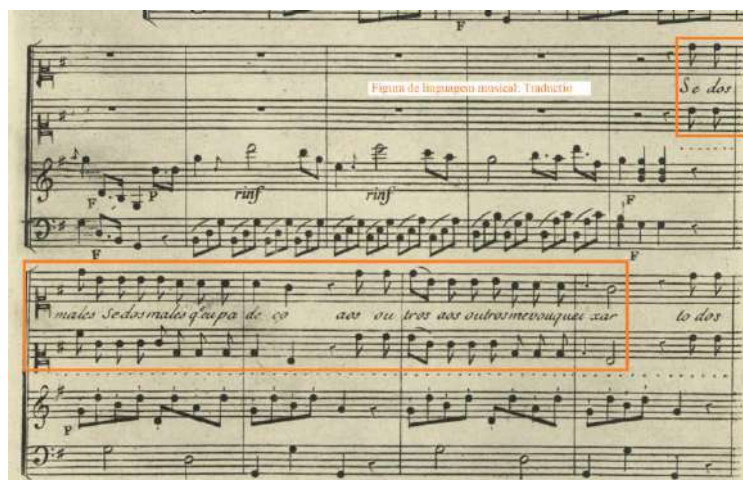


Figura 14: Exemplo de *Traductio* em *Se dos males que eu padeço* (1793), compassos 8-12. Fonte: *Jornal de Modinhas* (vide link nas referências).

Neste exemplo na obra acima, sugere-se a aplicação do uso de apojetura simples na primeira frase musical, no compasso dez, onde lê-se a sílaba *de*, da palavra *padeço*.

Em seguida, apresentamos a *Anabasis*, cujos primeiros tratadistas foram: Kircher (1650) e Vogt (1719). É uma linha melódica ascendente. (SHERING,1908: III; BLUELOW,1980:798; JACOBSON,1980:64; CIVRA,1991:173, Apud CANO 2000, p.136). Exemplo:



Figura 15: Anabasis em *Cuidados, tristes cuidados* (1793), compassos 27-34. Fonte: *Jornal de Modinhas* (vide link nas referências)

Neste excerto, a adequada utilização da *Messa di voce* e do Portamento, trará a ênfase necessária para a manutenção do fraseado musical. No compasso 33, onde lemos a sílaba *meus*, podemos utilizar o trilo, pois há a indicação de fermata, o que permite o livre manejo do tempo pela intérprete.

Os primeiros tratadistas que a definiram a *Catabasis* foram Kircher (1650) e Vogt (1719). É uma linha melódica descendente. (SHERING,1908: III; BLUELOW,1980: 798; JACKOBSON, 1980: 64; ALBRECHT, 1980: 88; U. KIRKENDALE, 1980: 112; TOFT, 1884:195; STREET, 987: 103; CIVRA, 1991:174 Apud CANO 2000, p.137).

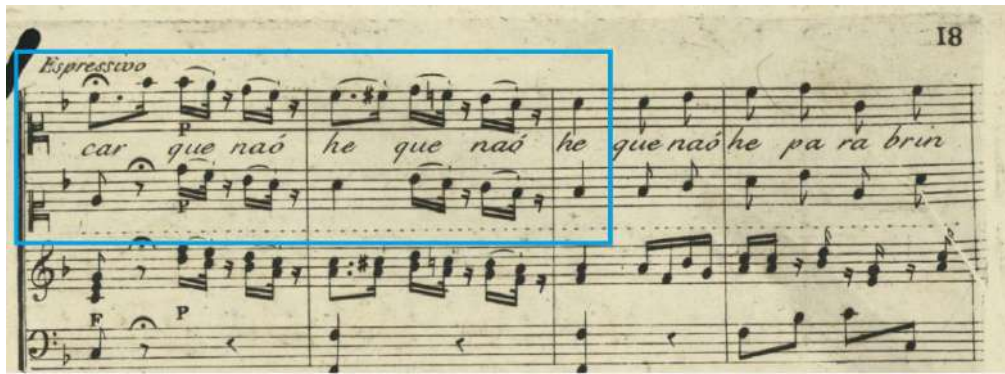


Figura 16: Traductio em *Você trata amor em brinco* (1793), compassos 16-18. Fonte: *Jornal de Modinhas* (vide link nas referências)

Para destacar a Traductio no exemplo, sugerimos a utilização do *Tempo Rubato*. Ainda nesse trecho, no compasso 16, onde lê-se a sílaba *car* da palavra brincar (que vem da página anterior) sugerimos o uso de uma cadência.

## 5-Considerações finais

Ao chegarmos ao fim de nossas considerações sobre os ornamentos vocais apresentados nos tratados de Tosi e Mancini e as figuras de linguagem retórico-musicais nas modinhas de Marcos Portugal, concluímos que tais composições apresentam tais recursos retóricos.

Desta forma, os ornamentos vocais apresentados fazem parte do contexto em que as obras foram compostas, sendo importante a sua compreensão e aplicação na execução. No entanto, como tais tratados não deixam claro a quantidade de ornamentos permitidos, e, não sendo guias definitivos, é esperado que o *performer* execute tais músicas ciente de seu papel criador, guiado por seu bom gosto, visto que a escolha dos mesmos é pessoal. Nesse sentido, abordamos neste trabalho a importância do reconhecimento das figuras de linguagem retórico-musicais com a finalidade de uma interpretação historicamente informada. Ao verificarmos que as modinhas são canções estróficas, a necessidade de dar variedade aos textos inseridos em melodias iguais, surge de forma adicional ao nosso objetivo inicial. A ênfase nas figuras e as variações que os ornamentos trarão aos textos das obras proporcionará ao intérprete o apoio ao seu processo criativo no estudo das mesmas.

## 7- Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundum no século XVIII**, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

CANO, Lopez Ruben. **Música y retorica en el Barroco**. Amalgama Edicions, Espanha, 2011.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Apostila do curso História da música brasileira. Instituto de Artes da UNESP. 2014. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundumy-modinha.pdf>> acesso em 12.10.17.

Jornal de Modinhas: Ano I/ Introd. Maria João Durães Albuquerque. – Ed. Fac-similada. – Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do livro, 1996. – xx, [11], 59, p. – (Fundos da Biblioteca Nacional da Música;1)

Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras, 1801. Disponível em: <[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Jornal%20de%20modinhas%20novas%20dedicadas%20as%20senhoras%20%20%20%20%20%20\[Canto%20y%20clave\]%20/qls/bdh0000161215;jsessionid=5BC8FD17BF1CFEB8602369DFB26E5405](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Jornal%20de%20modinhas%20novas%20dedicadas%20as%20senhoras%20%20%20%20%20%20[Canto%20y%20clave]%20/qls/bdh0000161215;jsessionid=5BC8FD17BF1CFEB8602369DFB26E5405)> Fonte: Site da Biblioteca Nacional da Espanha. Último acesso: 26/11/2018

MANCINI, Giambattista. **Riflessioni pratiche sul canto figurato**. Tradução: *Observations on the florid song on the ancient and modern singers*, Pietro Buzzi. The Gorham Press, Boston, 1919. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Pensieri\\_e\\_riflessioni\\_pratiche\\_sopra\\_il\\_canto\\_figurato\\_\(Mancini%2C\\_Giovanni\\_Battista\)](https://imslp.org/wiki/Pensieri_e_riflessioni_pratiche_sopra_il_canto_figurato_(Mancini%2C_Giovanni_Battista))> Acesso em: 29/03/2019.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **A modinha brasileira: Trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)**. Dissertação de Mestrado em História do Império Português [e-learning] da Universidade Nova de Lisboa, 2015. Disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/17364>> acesso em 20.01.17.

\_\_\_\_\_. **Modinha: Um estudo etimológico sobre o termo**. Artigo científico da Revista Intellèctus, Ano XII, n.1, 2018. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/25291> > Acesso: 26/03/2019.

OLIVEIRA, Fabiano Cardoso de. **Proposta de edição de Marília de Dirceu, de Marcos Portugal**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2016.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R.Garcia**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284287>> Último acesso: 01/02/2019.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009



TOSI, Pier Francesco. **Opinioni di cantori antichi i moderni.** Tradução de Johann E. Galliard: *Practical reflections on the figurative art of singing.* J. Wilcox, Londres, 1743. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Opinioni\\_de%20%99\\_cantori\\_antichi\\_e\\_moderni\\_\(Tosi%2C\\_Pier\\_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%20%99_cantori_antichi_e_moderni_(Tosi%2C_Pier_Francesco))> Acesso: 29/03/2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto.** Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_, **Domingos Caldas Barbosa: O poeta da viola, da modinha e do lundu.** São Paulo: Editora 34, 2004.

## A REPRESENTAÇÃO DO PROCESSO IMPERIALISTA NA OBRA FICCIONAL DO ESCRITOR HAROLDO MARANHÃO

Flávio Leal<sup>1</sup> (UFPA)

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é discutir a representação do processo imperialista na ficção do escritor paraense Haroldo Maranhão, em especial, na crônica “Umas flores de sujeitos”, do livro *A estranha xícara* (1968) e no conto “H.L. Settle” da obra *Flauta de bambu* (1982), por meio de uma análise comparativa. Haroldo Maranhão teve uma intensa produção literária, a exemplo de contos, crônicas, romances e novelas entre os anos de 1968 a 2001. Nesse sentido, suas duas produções estético-verbais abordaram a inserção do Brasil e da Amazônia no processo econômico globalizante a partir de uma visão do explorado e da relação entre diferentes culturas, de modo a produzir mudanças nos hábitos e na língua dos brasileiros e amazônidas. Assim, a análise dos textos retromencionados aponta para uma crítica da influência linguística e cultural dos Estados Unidos em nossa terra, além de uma relação de exploração na dinâmica do processo das relações globalizadas, de forma que a literatura regional, expressa aqui na obra do nosso escritor, é, também, uma forma de resistência à massificação cultural orquestrada pelos países que ocupam o centro do capitalismo mundial, em particular, os Estados Unidos. O presente trabalho fundamenta-se em Bosi (1974) e (1977), Ianni (1999), Melo (2002), Abdala-Júnior (2007), Boron (2007), Assis-Peterson (2008), Nunes (2012), Araújo (2013) e Pena (2019).

**PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo Maranhão; conto; crônica; processo imperialista.

**ABSTRACT:** The objective of this work is to discuss the representation of the imperialist process in the fiction of the writer from Pará, Haroldo Maranhão, especially in the chronicle "Some flowers of subjects", in the book *The Strange Cup* (1968) and in the short story "H.L. Settle" of the work *Bamboo Flute* (1982), through a comparative analysis. Haroldo Maranhão had an intense literary production, as tales, chronicles, novels and novels between the years from 1968 to 2001. In this sense, his two esthetic-verbal productions approached the insertion of Brazil and the Amazon in the globalizing economic process from a vision of the exploited and the relationship between different cultures, in order to produce changes in the habits and language of the Brazilians and Amazonians. Thus, the analysis of the texts referred to point to a critique of the linguistic and cultural influence of the United States in our land, as well as a relation of exploitation in the dynamics of the process of globalized relations, so that regional literature, expressed here in our writer's work, it is also a form of resistance to cultural massification orchestrated by the countries that occupy the center in the world capitalism, in particular the United States. The present work is based on Bosi (1974) and (1977), Ianni (1999), Melo (2002), Abdala-Júnior (2007), Boron (2007), Assis-Peterson (2008), Nunes (2012), Araújo (2013) and Pena (2019).

---

<sup>1</sup> Mestre em Linguagens e Letramentos pelo Mestrado Profissional – PROFLETRAS - UFPA. Atualmente cursando doutorado em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará. E-mail: [flaviojorgeleal@gmail.com](mailto:flaviojorgeleal@gmail.com)

**KEY WORDS:** Haroldo Maranhão; tale; chronic; imperialist process.

## Introdução

O presente trabalho objetiva analisar a representação do processo imperialista estadunidense em terras brasileiras e amazônicas na prosa ficcional do escritor paraense Haroldo Maranhão, mais especificamente na crônica “Umas flores de sujeitos”, presente na antologia intitulada *A estranha xícara* (1968) e no conto H.L. Settle, da obra *Flauta de bambu* (1982), por meio de uma análise comparativa.

Haroldo Maranhão escreveu diversos livros de crônicas e contos, romances, novelas e obras destinadas ao público infantil e juvenil, os quais alguns deles receberam importantes premiações nacionais e internacionais. Nesse sentido, é um autor que não nasceu no centro do sistema literário nacional, mas conseguiu transpor as fronteiras do insulamento regional e se fazer conhecido e lido no Brasil e no exterior, sobretudo no período de publicação de seus livros entre os anos de 1968 a 2001.

Este artigo, em um primeiro momento, discorre acerca da interface entre as ciências humanas, em particular a sociologia, e a literatura, destacando suas semelhanças e diferenças a fim de evidenciar como um tema como o imperialismo estadunidense é abordado na sociologia e no texto literário. Para tanto, apresenta conceitos da sociologia referentes à política imperialista norte-americana a fim de posteriormente analisar como tais questões são postas no texto de natureza estética e, em particular, nos dois textos haroldianos já mencionados neste trabalho.

A segunda seção configura-se no desenvolvimento de uma análise da representação da política imperialista empreendida pelos Estados Unidos no Brasil, bem como a americanização existente em solo brasileiro a partir da crônica “Umas flores de sujeitos”, presente na antologia intitulada *A estranha xícara* (1968) e no conto H. L. Settle, da obra *Flauta de bambu* (1982), por meio de uma análise comparativa, estabelecendo um diálogo dessa representação com os conceitos específicos das ciências humanas e linguísticas no que se refere ao imperialismo, à globalização e à americanização.

Outro aspecto em destaque nesta segunda seção é a importância da literatura regional e a sua inserção no sistema literário nacional na perspectiva de um vínculo entre centro e periferia, compreendendo essa literatura como um esforço de construção das tradições literárias locais. Desse modo, o presente trabalho concebe a obra de Maranhão situada nas margens, bem como uma forma de resistência às ambições imperialistas norte-americanas, assim como a todo um processo de americanização da sociedade brasileira.

## Imperialismo, sociologia e literatura

Para se abordar a representação do imperialismo estadunidense no Brasil e na Amazônia na prosa ficcional de Haroldo Maranhão, primeiramente é necessário discorrer acerca do processo imperialista enquanto política inerente ao sistema capitalista a fim de que seja possível estabelecer uma interface entre os conceitos próprios da sociologia e a literatura. Nesse sentido, o dicionário Aurélio assim define imperialismo (2018, p. 376): “Uma política de expansão e domínio territorial, cultural e econômico de uma nação dominante sobre as outras.”. Em virtude de ser uma política de dominação, faz uso de alguns instrumentos a fim de que o seu intento seja exitoso.

Dentre esses instrumentos, os mais recorrentes são, de acordo com Boron (2007, p. 510-511), o Fundo Monetário Internacional, o qual possui uma enorme dependência financeira do governo dos Estados Unidos, além do Banco Mundial e do Banco Interamericano de Desenvolvimento, cuja função básica de tais instituições financeiras é facilitar o controle das economias periféricas por meio de financiamentos a juros altos e, conseqüentemente, o endividamento das nações que contraíram empréstimos. Além disso, outro instrumento é a circulação de ideias e a disseminação de imagens audiovisuais positivas acerca do modo de vida estadunidense, propagado pelos meios de comunicação de massa, de forma a configurar um imperialismo cultural. Por fim, o poderio militar, cuja força bélica é superior a qualquer outro país do globo terrestre, fato que causa uma espécie de temor das outras nações.

A conseqüência dessa articulada política de dominação norte-americana sobre as nações periféricas, em particular, sobre o Brasil e, sobretudo, sobre a Amazônia, é uma lógica perversa de valores pautados na produtividade e no consumismo:

O Imperialismo tem construído uma série de esquemas ideológicos de que as correntes nacionalistas ou cosmopolitas, humanistas e tecnocratas, são momentos diversos, mas quase sempre integráveis na lógica do sistema. Nós vivemos essa ‘lógica’ e nos debatemos no meio das propostas que ela faz. [...] As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse da produtividade; e seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status* (BOSI, 1977, p. 142).

Nessa perspectiva, há uma ordem uniformizante no campo econômico, ideológico, técnico e cultural cuja lógica é construir, por meios dos instrumentos já citados aqui, condições favoráveis a fim de que as nações que ocupam a periferia do sistema assimilem valores peculiares ao modo de vida estadunidense e assim seja possível exercer o controle ideológico e até político desses países, além de vender a ideia de que seus costumes, comportamentos e seu estilo de vida é algo fascinante e, portanto, deve tornar-se um modelo a ser almejado e imitado, tendo como pilar desse mundo criado

pela propaganda da indústria cultural a produtividade e o consumo, ou seja, o sujeito passa a ser valorizado por sua capacidade de obter bens materiais e culturais, isto é, o seu *status* está intrinsecamente ligado à sua capacidade de consumo.

Nesse contexto, é necessário pontuar que há uma resistência a essa dominação, a qual, às vezes, é surda ou silenciosa, uma vez que os protagonistas de tal resistência não são os donos dos meios de comunicação de massa. Contudo, de alguma forma, ela acontece e produz, sim, os seus efeitos:

A luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e a acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio. Em termos quantitativos, nunca foram tão acachapantes o capital, a indústria do veneno e do supérfluo, a burocracia, o exército, a propaganda, os mil engenhos da concorrência e da persuasão. A ferida dói como nunca. Os seus lábios estão sempre abertos. Não os fechará quem feche os olhos. (BOSI, 1977, p. 146).

Como se vê, há a percepção de que muitos sujeitos conseguem perceber as estratégias do imperialismo e tendem a desenvolver uma visão crítica acerca desse processo. Assim, Bosi (1977) reconhece o poder avassalador do capital para criar uma estrutura de dominação dos povos por meio de uma política imperialista, cujos instrumentos básicos para atingir este objetivo são o poderio militar, a propaganda e uma organização jurídica legal, mediante a criação de organismos internacionais subservientes ao grande capital e assim favorecer os interesses dos Estados Unidos. Ainda que o poder do capital internacional seja imenso, são desenvolvidas algumas formas de resistência nas nações periféricas, entre as quais é possível incluir a literatura como uma dessas formas, em especial, a produzida na periferia do sistema, como por exemplo, a prosa ficcional do escritor paraense e amazônida Haroldo Maranhão.

Ao mencionar-se a literatura como uma expressão de resistência à máquina imperialista, é imprescindível distinguir que essa abordagem não é panfletária e que também difere das outras abordagens feitas pelas ciências humanas, como a sociologia, por exemplo, ainda que se reconheça que há sociologia na literatura, a exemplo dos dois textos de Maranhão aqui analisados.

Segundo Ianni (1999, p. 10-11):

A narrativa literária compreende imagens e figuras de linguagem, além do ritmo e da melodia. Compreende metonímias e metáforas, entre outras figuras, além de elaborar parábolas, alegorias e outras modalidades de cantar e de decantar, fabular e exorcizar. A narração pode ser naturalista, realista, simbolista, fantástica ou outra, mas em todos os casos estão em causa imagens, figuras, ritmos e melodias, que podem-se enriquecer com montagens, colagens, bricolagens, simulacros e outros artifícios narrativos.

Os artifícios narrativos do texto literário tornam o seu discurso uma reelaboração da linguagem o qual não tem compromisso com o factual ou o concreto. Dessa forma, existem muitas

diferenças do texto ficcional em relação a outras formas de discurso, dentre as quais o da sociologia, pois

A narrativa sociológica compreende principalmente descrições e interpretações, envolvendo conceitos, categorias, leis ou outras noções comprometidas com a fundamentação empírica e a consistência lógica. A narração sociológica pode ser monográfica ou ensaística, em termos funcionalistas, dialéticos, weberianos, estruturalistas, sistêmicos ou outros. Nela predominam os textos causais mais ou menos complexos ou as condições e possibilidades, indicando tendências. (IANNI, 1999, p. 11).

A preocupação primeira da sociologia é a construção de conceitos, categorias e interpretação de dados empíricos. Sua abordagem prima por uma tessitura textual ensaística, própria do discurso científico no qual há certa observância da objetividade no uso da linguagem. Contrariamente a isso, a linguagem literária é plussignificativa e não se prende as leis do raciocínio lógico, mas às regras da verossimilhança.

Tal fato não significa que a literatura não se alimente da sociologia, dos discursos da política e da economia, por exemplo. Pelo contrário, alimenta-se sim dessas ciências, mas não dos fenômenos concretos, pois esses discursos formulados por essas ciências pautam as relações materiais as quais são mediadas pela ideologia, todavia não são objetos de uma referencialidade imediata no texto de ficção, mas objetos de uma apreensão literária. (ABDALA-JÚNIOR, 2007, p. 98).

É exatamente nessa perspectiva que ocorre a representação do processo imperialista na construção ficcional da obra Haroldiana. Na seção seguinte, apresenta-se uma análise dessa representação nos dois textos já citados neste artigo.

### **Umás flores de sujeito e H. L. Settle: Uma representação do processo imperialista na literatura regional**

Primeiramente, faz-se imprescindível discorrer acerca do significado e do valor da literatura considerada regional dentro do sistema literário nacional. Para Araújo (2013, p. 124):

Estudar a memória literária dos estados significa estudar o modo como as tradições locais se articulam ao sistema literário nacional e ao mesmo tempo se atualizam na sua relação com o novo nos momentos marcadamente decisivos de renovação artística. Significa também estudar o vínculo que se mantém entre o centro e a periferia nos momentos de estabilização, quando a tradição segue alimentando a arte na sua relação de acomodação com a sociedade. Resultado de estudos assim caracterizados pode ser a elaboração de uma história da literatura brasileira que enxergue os esforços de construção e reconhecimento das tradições locais em contraste com o sistema literário já consolidado.

O regional, ao ir além da descrição da natureza local, de seus rios, florestas e de seus falares peculiares, consegue transpor o fronteira do local e se articula com a literatura produzida no centro

do sistema literário brasileiro, mais precisamente na literatura produzida no eixo Rio-São Paulo. Os textos de Haroldo Maranhão, objeto de estudo neste trabalho, transcendem o regional e atingem o universal porque é a voz do amazônida e, portanto, é a voz de quem está à margem do sistema capitalista nacional e internacional, como também do centro do sistema literário Brasileiro. Nesse sentido, essa voz é a visão do explorado que resiste ao processo de dominação cultural e apresenta na sua prosa ficcional uma contrapalavra a essa pseudo-realidade construída pelo discurso estadunidense, cujo objetivo é o convencimento das outras nações no sentido de que os seus valores sejam compreendidos como absolutos e fazer acreditar que o mundo elaborado pelo seu discurso é a melhor alternativa política, econômica e cultural para garantir o bem-estar de toda a humanidade.

Nessa perspectiva, é importante lembrar que o escritor Haroldo Maranhão em 1961, aos 34 anos, passa a morar no Rio de Janeiro, portanto no centro do sistema literário brasileiro, onde exerceu a função de advogado da Caixa Econômica Federal, também revisor de jornais e começa a escrever algumas crônicas as quais são publicadas em jornais e revistas do país. Nessa nova função, muda o seu papel dentro do sistema literário, pois passa a não ser mais crítico literário, papel outrora exercido no suplemento Arte Literatura do jornal Folha do Norte de Belém do Pará entre os anos de 1946 a 1951, mas agora como escritor, ainda que seja publicando somente em periódicos. Apenas em 1968, aos 41 anos, publica seu primeiro livro, *A estranha xícara*, o qual reúne boa parte de seus textos literários publicados nos periódicos até o momento da obra ser editada pela livraria Saga.

Depois do primeiro livro, veio uma intensa produção de livros de contos, crônicas, romances, novela, literatura infantil e Juvenil, em um total de 21 livros publicados a formar um maciço de prosa ficcional brasileiro de reconhecida qualidade, posto que alguns foram premiados nacionalmente, como por exemplo, os livros *A morte de Haroldo Maranhão*, Prêmio União Brasileira de Escritores, em 1981; *Flauta de bambu*, Prêmio Nacional Mobral de Crônicas e Contos em 1981, *O tetraneto Del-rei*, Prêmio Guimarães Rosa em 1980 e Prêmio Fernando Chinaglia em 1981, *A porta mágica*, Prêmio Literatura Vértice, em 1983, Coimbra-Portugal, entre outros. Além disso, sua obra teve uma recepção crítica positiva, pois importantes especialistas da época tecem comentários elogiosos acerca dos seus livros em jornais de grande circulação no país, além de terem sido produzidos diversos trabalhos acadêmicos sobre sua obra e, no momento, há muitas pesquisas em andamento.

Um aspecto a considerar é que, por razões várias, Maranhão passa a morar no Rio de Janeiro e boa parte de suas produções são publicadas pelas editoras cariocas. Ainda que essa voz tenha se deslocado para outro espaço geográfico e cultural que já não é mais Belém do Pará, a prosa Haroldiana consegue, na sua obra como um todo, ser essa voz situada na margem, no caso a Amazônia,

expressando os dilemas da região, mas também abordando questões as quais transcendem o universo cultural local e assim dialogando com as obras editadas no centro do sistema literário e, portanto, sendo, também, capaz de tratar das grandes questões universais:

Assim, diante desse panorama, pode-se concluir que a cultura paraense, diversificada, polimórfica, ainda ativa em seus diversos níveis, o primitivo, de origem indígena ou africana, o popular misturando tradições, do candomblé e da pajelança, e o intelectualmente elaborado, jurídico, artístico e literário, tem conseguido combinar, por vezes, numa perspectiva promissora, o mais acurado localismo ao mais autêntico senso universalista (NUNES, 2012, p. 59)

O professor Benedito Nunes define com precisão a presença marcante desse equilíbrio entre as questões locais e universais na prosa ficcional paraense e isso inclui a obra de Haroldo. Nesse sentido, a crônica e o conto analisados a seguir não é uma representação dos problemas, dilemas e questões específicas do homem amazônico, ainda que sejam questões da Amazônia, são questões, também, de outras regiões do Brasil, bem como da América Latina como um todo.

Nessa perspectiva, a presente análise parte primeiramente da crônica “Umas flores de sujeito”, pertencente à antologia intitulada *A estranha xícara*, de 1968, a qual é composta por 43 narrativas. Boa parte delas publicadas em jornais da época, principalmente no suplemento literário dirigido por Álvaro Lins, no jornal Diário de Notícias, entre os anos de 1959 e 1964 e que, posteriormente, foram reunidas na referida publicação de 1968.

A crônica retromencionada fala da idolatria dos moradores do Leblon, bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro, pelos cidadãos estadunidenses e pelo seu modo de vida. Também da admiração e do fascínio pelos produtos vendidos pelo seu parque industrial, além da admiração pelos seus bens culturais, entre os quais a sua produção cinematográfica.

Contudo, *a priori* é fundamental a compreensão do Gênero crônica, pois para Melo (2002, p. 150):

Ademais do lirismo que a crônica empresta ao resgate de nuances do cotidiano, sua matéria contém ingredientes de crítica social, donde o seu caráter é nitidamente opinativo. É o palpite descompromissado do cronista, fazendo da notícia do jornal o seu ponto de partida, que dá ao leitor a dimensão sutil dos acontecimentos nem sempre revelada claramente pelos repórteres ou pelos articulistas. Daí o fascínio que a crônica exerce em relação ao público leitor, constituindo um gênero que permanece cultivado e sempre renovado no Brasil.

Inicialmente destaca-se essa característica de crítica social, visto que o primeiro parágrafo do texto de Maranhão é bastante elucidativo neste sentido:

Não para este aqui, que sempre os achou uns grandesíssimos; mas para os inocentes do Leblon, os chamados americanos eram esta cousa enternecedora: umas flores de sujeitos, louros e formidáveis, que concebiam geladeiras ótimas, automóveis sedosos, sorvetes em technicolor, leite pasteurizadérrimo; (MARANHÃO, 1986, p. 82).



Por meio de uma ironia ferina, tem-se uma crítica a essa hegemonia tecnológica e industrial dos norte-americanos ao citar suas geladeiras, automóveis e etc. Há uma representação na crônica dessa política imperialista de exportação de produtos manufaturados do centro do capitalismo mundial para as regiões periféricas.

Além disso, alude para o fato de muitos cidadãos tupiniquins considerarem o povo norte-americano digno de uma enorme admiração, quase uns heróis. A ironia faz-se presente ao denominar os que assim agem de “inocentes”. Essa palavra remonta para certa ausência de visão crítica ou mesmo ingenuidade ao não perceber os reais interesses dos capitalistas americanos. Ademais, afirma que são “inocentes do Leblon”; ora, este bairro é ocupado por cidadãos da elite carioca e brasileira e, em virtude disso, é possível concluir que quem mantém essa admiração e apoio aos estrangeiros é a classe econômica e socialmente hegemônica em nossas terras e que, de algum modo, gozam de certos privilégios nessa política de exploração do Brasil.

No que diz respeito à frase “Umas flores de sujeito”, a ironia atinge seu ponto alto, haja vista que a metáfora da flor remete a algo bom, agradável, o qual possibilita beleza e harmonia à vida. Para os que não conseguem compreender, parece que o acesso a todos esses produtos proporciona conforto e uma sensação de bem-estar e que são verdadeiras benesses do povo que os produzem para com os brasileiros. Entretanto, não atentam para as relações geopolíticas que criam em nossas terras verdadeira dependência dessa tecnologia estrangeira, de maneira a configurar uma relação de exploração, posto que eles determinam os preços de mercado e mantém o parque industrial brasileiro numa situação de dependência e subdesenvolvimento.

O mesmo parágrafo segue destilando ironia em uma impietosa crítica social: “[...] que jogavam o seu golfe sossegado nas manhãs estivais, chupavam o seu *gin- tonic*, metiam a sua coca-cola e o seu *shopy-suey*, exportavam o seu cineminha cor-de-rosa e (sobretudo) cultivavam floridos jardins de dólares.” (MARANHÃO, 1968, p. 81).

A crítica amplia-se e atinge o nível para além dos produtos, uma vez que alude ao estilo de vida e cultura americana, representados por um esporte – golfe - e por bebidas e comidas: *gin- tonic*, *shopy-suey* e coca-cola. Entre esses bens culturais, destaca-se o cinema como vetor principal de toda uma propaganda desse modo de vida, criando então a ideia dos Estados Unidos como o lugar no qual os sonhos se realizam, ou seja, é o “paraíso” das Américas: “Eram os primos ricos. Uns garotões cheios de saúde e de ouro.” (MARANHÃO, 1968, p. 81).

Além de o cinema ter disseminado essa imagem do sonho americano, bastante recorrente no período da guerra fria, estudos comprovam que houve e há um investimento na propaganda a fim de se veicular essa ideia:

Cerca de três quartos das imagens audiovisuais que circulam pelo planeta são produzidos nos Estados Unidos, projetando deste modo uma imagem propagandística, e falsa até a medula, do sistema e de suas supostamente ilimitadas capacidades para satisfazer todas as aspirações materiais e espirituais da humanidade. As consequências políticas desta realidade são profundas e de longa vida. (BORON, 2007, p. 511).

Esse instrumento de disseminação é bastante eficiente, posto que se propõe construir a ideia em todo o mundo de que o sistema capitalista é o melhor sistema econômico vigente no planeta e que o povo norte-americano deseja somente o bem da humanidade e, por isso, não têm nenhuma responsabilidade em relação à pobreza existente no restante do mundo, ou seja, produz uma deliberada e articulada alienação : “No contexto de Marx, a idolatria, ou fetichismo, é a alienação de raiz, a consciência entorpecida que se curva à partilha dos homens em opressores e oprimidos, gloriosos e humilhados . Destruir o fetiche é encerrar a tarefa da libertação.” (BOSI, 1977, p. 176).

Os alienados no contexto da crônica são exatamente os “inocentes do Leblon”, visto que possuem uma consciência entorpecida, isto é, fascinam-se com o modo de vida dos que vivem no hemisfério Norte e não enxergam o que está para além das aparências, ou seja, o processo de exploração e ganância existente na gênese da política imperialista globalizante.

Outro aspecto a considerar, é a influência linguística, pois o texto apresenta palavras como *gin-tonic*, *shopy-suey*, *grégoripec*, *cadillaque*, entre outras. Ora, se há uma dominação cultural, uma das formas de isso ocorrer é mediante a influência da língua do dominador sobre os dominados, posto que o idioma é uma forma de expressão da identidade de uma cultura pertencente à uma determinada sociedade. Essa crítica é incisiva na crônica em questão, visto que há uma associação entre os costumes dos cidadãos estadunidenses admirados pelos brasileiros e os nomes atribuídos por eles a tais costumes. Não há um aportuguesamento desses nomes, pelo contrário, percebe-se uma tendência em manter os nomes originários do inglês, como se fosse uma forma de idolatria e imitação do modo de vida dos dominadores: “[...] tudo, tudo, os botões mágicos que arrancam o sebo aos pratos, eram os ingredientes que compunham e faziam do americano o povo adorado, cheirando a tabaco, feliz, bom, esportivo, engenhoso e farto.” (MARANHÃO, 1968, p. 81).

Os adjetivos feliz, bom, esportivo e farto, presentes no texto, resumem a imagem veiculada com frequência e de modo incisivo, às vezes, pela propaganda imperialista a fim de conseguir expandir continuamente os mercados consumidores no mundo, além de defender o capitalismo enquanto sistema econômico e não evidenciar as contradições desse sistema, entre as quais o desequilíbrio na

balança comercial entre os países ricos e em desenvolvimento ou pobres, fato que gera um aprofundamento da pobreza nos países que ocupam uma posição periférica nesse sistema, como por exemplo, as nações do continente latino-americano e, em particular, o Brasil, posto que suas imensas riquezas naturais e minerais, ao longo de décadas, foram e são exploradas pelas empresas multinacionais norte-americanas, algumas dessas instaladas na Amazônia brasileira e paraense.

Na verdade, é uma política imperialista a partir de uma concepção de mundo pautada numa globalização econômica, tecnológica e cultural, pois ainda que o termo globalização não tenha o seu uso popularizado na década de 1960, em virtude de apenas no final dessa década ter sido cunhado pelos estudiosos estadunidenses MacLuhan e Bzezenski, o processo globalizante já ocorria bem antes, uma vez que, de acordo com Pena (2019) esse termo passou a circular nos finais dos anos 80, porém a globalização, concebida inicialmente como uma unificação do mundo a partir da globalização dos mercados e posteriormente como uma integração política, econômica e cultural mundial marcada pelos avanços nos meios de comunicação e transporte, ocorreu no final do século XV e início do XVI, por ocasião da expansão colonial marítima. Nesse sentido, a crônica de Haroldo já põe em pauta as consequências nefastas do processo globalizante originário dos grandes centros econômicos rumo às nações periféricas, conjugado com uma máquina imperialista a todo o vapor.

Nessa conjuntura, uma das críticas fulcrais feitas a esse processo, conforme Pena (2019) é o fato de ele atingir, primeiramente, os que possuem maior poder aquisitivo, aumentar a concentração de renda e acúmulo de riquezas entre os países desenvolvidos, sobretudo os Estados Unidos, em detrimento das economias periféricas que fazem parte do sistema, como é o caso do Brasil. Nessa configuração, o foco da crítica do ficcionista paraense é a globalização americana. Assim, é citada no texto haroldiano um produto que é um verdadeiro símbolo dessa americanização e globalização: o refrigerante coca-cola. No texto, deixa de ser um simples referente ou mesmo símbolo para tornar-se uma imagem ou metáfora, a partir da potencialização da linguagem e, então passa a representar todo um processo de dominação ideológica, cultural, política e econômica, articulado pela casa branca, em parceria com os donos do grande capital financeiro, bancário e industrial. Nesse contexto, o mundo feito de linguagem por Maranhão coaduna-se com a afirmação de Melo (2002, p. 150) sobre a crônica ao postular que esse gênero narrativo: “É o palpite descompromissado do cronista, fazendo da notícia do jornal o seu ponto de partida, que dá ao leitor a dimensão sutil dos acontecimentos nem sempre revelada claramente pelos repórteres ou pelos articulistas.”. A metáfora criada a partir do referente coca-cola é algo extremamente diferente do seu uso em um texto de natureza referencial, de modo a adquirir essa dimensão sutil da qual alude Melo.

Ainda conforme mencionado por Melo (2002) e já citado neste trabalho, a crônica tem um caráter opinativo e o texto de Maranhão não foge a isso. Por meio da ironia, tece sua crítica a essa idolatria de uma grande parte dos brasileiros aos Estados Unidos e a todo um sistema simbólico construído por aquele país para manter a dependência econômica e tecnológica ou mesmo a subserviência brasileira.

A tessitura de seu texto concorre para a desconstrução da pseudo-ideia de que os Estados Unidos da América é um lugar perfeito. Para isso, aponta problemas existentes naquela nação, dentre os quais alguns incidentes ocorridos na sua política espacial: “É bem verdade que de vez em quando surgiam umas nuvens de chuva perturbando essa lindeza, como os foguetões do nem sempre ditoso Cabo Canaveral.” (MARANHÃO, 1968, p. 81-82).

Alude ao Cabo Canaveral, localizado na parte costeira do estado da Flórida, lugar de onde foram lançados a maioria das naves espaciais e foguetes dos Estados Unidos rumo ao espaço. Assim, continua a tecer a desconstrução da imagem desse país no qual existem somente sucessos ao utilizar a metáfora de “nuvens de chuva” pairando sobre o programa espacial estadunidense. É uma referência a vários acidentes ocorridos nos lançamentos de naves e foguetes realizados na referida base de lançamento, inclusive com vítimas fatais, a exemplo do incêndio ocorrido em 27 de janeiro de 1967 na nave Apolo I, durante um teste em preparação à tão almejada viagem à lua, o qual resultou na morte de três tripulantes.

Todo o caminho construído no texto de Haroldo concorre para uma voz de resistência e insatisfação com a política gestada pelo grande império da era moderna para com os outros países em posições mais vulneráveis, por meio de ironia, metáforas e imagens, a partir de uma certa sutileza ao compor as entrelinhas, intercalando, claro, com uma incisiva crítica. Um exemplo disso, é que os norte-americanos, no momento de publicação desse livro e, ainda hoje, orgulham-se de ter chegado até a lua. Pode-se dizer que este programa espacial funcionou como uma importante propaganda de ostentação do poderio militar, econômico e tecnológico daquela nação protagonizada pelo governo *Iankee*. A crônica Haroldiana atinge exatamente o motivo desse orgulho para dizer que essa ideia de sucesso, engenho e perfeição é uma farsa, pois alguns pagam com a vida para sustentar esse proclamado sucesso e avanço, de modo que as contradições desse processo imperialista estendem-se em todo o sistema capitalista liderado por eles.

Há uma gradação no processo de desconstrução da potência mundial retomada enquanto um suposto paraíso para se viver, além de descortinar os sórdidos interesses imperialistas em relação às riquezas brasileiras, de maneira que esse descortinamento torna-se extremamente ferino

no terceiro parágrafo: “A realidade é que o grosso dos tupiniquins não chegava a perceber os gadanhos dos brutos querendo meter-se pelo nosso chão para empalmar nossas riquezas;”. (MARANHÃO, 1968, p. 82).

Utiliza adjetivos de fortes conteúdos semânticos. Primeiro o adjetivo “grosso” para referir-se a uma grande massa alienada de brasileiros. Depois, para reportar-se ao capital estrangeiro e ao governo norte-americano emprega o adjetivo “bruto”, em uma conotação semântica de sujeitos grosseiros e prepotentes, pois chegam às terras brasileiras e levam as riquezas como se já fossem suas e tratam o povo brasileiro como se fossem superiores. Um substantivo de forte conotação semântica para denotar a ganância dos homens liderados por *Washington* para apoderar-se das riquezas do Brasil é “gadanhos”, ou seja, garras. Isso denota certa voracidade e violência subjacente no processo. Aliás, Bosi (1977), já citado aqui, ao discorrer sobre o processo imperialista, também faz uso da imagem das garras ao referir-se aos interesses imperialistas por nossas riquezas.

Por fim, a expansão imperialista e capitalista, enquanto representação na ficção do escritor paraense, é descortinada por completo ao empregar a frase “[...] querendo meter-se pelo nosso chão para apalmar nossas riquezas;”(MARANHÃO, 1968, p. 82). Isso significa a expressão de intenso desejo de exploração e, até mesmo, de expropriação, posto que meter-se significa não ser convidado, mas criar mecanismos para forçar o acesso ao território que não lhes pertence.

Na parte final da crônica, tem-se uma alusão a uma disputa no campo ideológico: “Pouca gente (os inocentes do Leblon chamavam de vermelhos) compreendia e proclamava o deboche e a rapinagem dos alegres amigões – Umas flores de sujeitos.”. (MARANHÃO, 1968, p. 82). Os que percebiam todas as manobras e estratégias dos capitalistas norte-americanos eram rotulados de comunistas pela elite alinhada aos interesses do capital estrangeiro e à política de exploração. Esse cenário foi peculiar ao período da guerra fria, momento no qual se insere a publicação do primeiro livro editado de Haroldo. Ademais, há outra imagem forte produzida pelo uso do substantivo “rapinagem” para referir-se ao conjunto de políticas e medidas implementadas pelos Estados Unidos para pôr as mãos em nossas riquezas. Ora, o ato de rapinar significa subtrair ou tirar algo com violência ou mesmo roubar. Nessa conotação, há no texto a imagem de que aquele país é uma verdadeira ave de rapina, ou seja, é o abutre do novo mundo.

Curiosamente, todo o descortinar da ideia de povo maravilhoso e seu modo de vida perfeito, na verdade ocorre por meio de um projeto de texto cujo ápice ocorre ao referir-se ao assassinato de um homem que virou símbolo dos protestos nos Estados Unidos e, em boa parte do mundo, contra essa política imperialista, de forma que foi um importante momento de fortalecimento da resistência:

Foi preciso assassinar um homem, a fogo brando, com a meticulosa selvageria dos sádicos, para que se levantassem os inocentes contra os louros maravilhosos. Então se viu que os meninões mostravam a côr neural das suas faces sem músculos, reduzindo-se ao nível dos algozes antigos, que matavam leprosos a cacete e decepavam a mão dos gatunos (MARANHÃO, 1968, p. 82).

Acredita-se que se trata do assassinato de Martin Luther King em 04 de abril de 1968, na cidade de *Memphis, Tennessee*. Ele foi alvejado quando estava na sacada de um hotel daquela cidade, momentos antes de ocorrer uma marcha em defesa dos direitos dos negros. Era pastor protestante e ativista político estadunidense, de modo que foi um importante líder do movimento dos direitos civis negros nos Estados Unidos e no mundo. Defendia a luta sem violência e suas lutas ampliaram-se para a defesa do fim da guerra no Vietnã e a erradicação da pobreza. Ganhou o Prêmio Nobel da Paz em 14 de abril de 1964 pelo combate à desigualdade racial. A sua morte desencadeou inúmeras manifestações contra a influência e a política imperialista norte-americana em diversas nações, bem como nos Estados Unidos.

Assim, a crônica trabalha esse episódio como um importante momento que descortinou a visão dos cidadãos estadunidenses como seres humanos perfeitos, disseminada pela propaganda e a indústria cinematográfica protagonizada pela elite branca. É citada a visão que se tinha dos “louros maravilhosos” em contraposição a um líder negro e que lutava pelos direitos dos negros e pobres. São desmascarados a partir do referido assassinato para uma grande massa e então são expostos de maneira incontestável o preconceito, o racismo, a pobreza, a desigualdade e a violência presente nesse estilo de viver norte-americano, em contradição à visão de paraíso criada artificialmente pela propaganda para o restante do mundo. Também é questionada a política imperialista arquitetada pelos poderosos homens que ocupam a casa branca, ao se protestar contra a Guerra do Vietnã, cujas causas são econômicas e, portanto, insere-se como mais uma estratégia dessa nefasta política a qual King mostrou-se publicamente contra.

Por fim, o projeto textual de Haroldo estabelece uma oposição entre duas formas de pensar do povo norte-americano:

Hão de objetar-me: houve manifestações americanas de hostilidade e protesto, por lá mesmo. Realmente. Houve. Mas esses limpos americanos são os filhos de Lincoln, de Jefferson, de Roosevelt e de Washington. Os outros a gente bem sabe que espécie de filhos são (MARANHÃO, 1968, p. 82)

Um dado importante para corroborar que o assassinato ao qual se reporta à crônica seja de Martin Luther King é o fato de que grande parte das crônicas pertencentes ao livro *A estranha xícara*, de 1968, de Haroldo Maranhão, foram publicadas primeiramente em jornais e, posteriormente,

reunidas nessa antologia, mas não todas. A crônica, objeto desta análise, não foi encontrada em nenhum jornal da época, o que é possível concluir que foi escrita exclusivamente para a antologia. Assim, é possível inferir, também, que essa crônica foi escrita depois do assassinato retromencionado, posto que há um comentário de Eneida de Moraes no suplemento literário do jornal Diário de Notícias, datado de janeiro de 1969:

A ESTRANHA XÍCARA : - Ora, até que afinal Haroldo Maranhão, ótimo cronista e meu conterrâneo, resolveu deixar-se editar. Acaba de aparecer, pela Editora Saga, o livro A estranha xícara – crônicas e estórias curtas. Mário da Silva Brito apresenta Haroldo Maranhão nas orelhas do livro, do qual falarei inda depois de ler, é claro. Mas isso não impede que eu exclame: - até que afinal, Haroldo Maranhão!” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 11-1-69 – 2ª Seção – pag. 5).

Eneida utiliza a expressão “acaba de aparecer”, portanto é algo recente, talvez em torno de dias ou um mês. Isso significa que a crônica foi publicada vários meses após o assassinato do líder norte-americano, uma vez que seu assassinato ocorreu no mês de abril de 1968 e que, portanto, trata-se, sim, desse acontecimento, pois a crônica não foi escrita antes do assassinato.

Por fim, o texto alude ao fato desse acontecimento ter gerado inúmeros protestos no Brasil e nos Estados Unidos:

Hão de objetar-me: houve manifestações americanas de hostilidade e protesto, por lá mesmo. Realmente. Houve. Mas esses limpos americanos são os filhos de Lincon, de Jefferson, de Roosevelt e de Washington. Os outros a gente bem sabe que espécie de filhos são. (MARANHÃO, 1968, p. 82)

Ainda que tenha havido manifestações e protestos por lá, entretanto foi somente de uma parcela da sociedade norte-americana, qual é caracterizada de cidadãos “limpos”, ou seja, embora sejam estadunidenses e morarem nos Estados Unidos, percebem os danos causados pelos seus governantes e por toda uma política gestada para com os demais países que os prejudica e procuram manifestar-se contra isso. Assim, o texto não generaliza ao afirmar que há, sim, bons americanos e realiza uma alusão histórica aos relacioná-los a grandes líderes iankees, dentre os quais Lincon e Whashington.

O conto “H.L. Settle”, pertencente à antologia intitulada *Flauta de bambu*, de 1982, também alude a essa política de dominação e influência política e cultural dos Estados Unidos em terras brasileiras. Porém, a ênfase recai sobre a influência da língua inglesa. A representação da influência linguística supramencionada ocorre por meio de um enredo no qual aparece a personagem H. L. Settle, o senhor proprietário da farmácia Settle Pharm & Health Foods que em conversa com um cliente, revela que o “H”, pertencente ao seu nome, significava Horace. Porém, antes de prosseguir-

se com a análise do referido conto, considera-se adequado pensar sobre o que é o conto no contexto da contemporaneidade. Para Bosi (1974, p. 7):

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora, é o quase-documento folclórico do cotidiano, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem.

Em outras palavras, o conto, enquanto obra de ficção, é dotado de uma linguagem polissêmica a qual vai além da função referencial, visto que o contista produz um arranjo verbal no qual cada palavra e cada frase tem um papel preponderante para criar o efeito desejado, de maneira que a situação criada possa atrair o leitor para o jogo da trama e assim ocorrer a proclamada festa da linguagem a qual Bosi reporta-se.

É exatamente isso que ocorre no texto do contista pararoara. No primeiro parágrafo, tem-se uma referência a um modo de vida em que as pessoas são idosas, andam de ônibus e vivem uma vida extremamente pacata e financeiramente cômoda, porém fazem questão de pagar meia-passagem nos ônibus: “Enfiam-se nos ônibus, vão às compras, escoradas na cosmetologia, [...] os homens, velhíssimos [...] também, mostram-se geralmente calados, [...] Acho que não fazem nada, tem lá o seu dinheiro poupado, mas pagam meia passagem, [...]” (MARANHÃO, 1982, p. 55).

Essas pessoas têm reservas financeiras, entretanto preferem pagar a tarifa do transporte público com meia-passagem, política destinada ao segmento da sociedade que ocupa a base da pirâmide social. Esse fato é associado às palavras inglesas *with medicare e off-peack, of course*. Tal associação remete para o fato do *glamour* atribuído ao idioma inglês em decorrência da posição hegemônica e central da economia estadunidense no sistema capitalista mundial, bem como o fascínio existente entre muitos brasileiros pelo estilo de vida e cultura do povo *Iankee*. Tal postura já foi objeto de crítica, também, na crônica “Umas flores de sujeito”, ao ser mencionado que havia pessoas no Brasil que eram fascinadas pela cultura estadunidense: “[...] chupavam o seu *ginc-tonic*, metiam a sua coca-cola e seu *Shopy-suey*, [...]” (MARANHÃO, 1968).

Ao se fazer um estudo comparativo entre os dois textos, é possível estabelecer um diálogo entre ambos, posto que abordam a dominação cultural daquele país sobre nós como forma de viabilizar o processo imperialista.

É nessa perspectiva da língua inglesa ser associada à maior potência capitalista do mundo e à engrenagem imperialista que o senhor H. L. Settle nomeou seu estabelecimento comercial de Settle Pharmacy & Health Foods. Contudo, confessa para um cliente que o H. é uma abreviatura do seu nome Horace:



[...] Para mim, revelou que o H. de H. L. Settle significava Horace, acho que não vive a proclamar isso para a humanidade. Nem me haveria de ocorrer indagar-lhe semelhante capítulo. Parece que estava a querer dizer-me que não o chamasse por Mr. Settle, mas por Horace (MARANHÃO, 1982, p. 55).

O nome da farmácia parece ter suas raízes e natureza no idioma inglês e então o seu dono explica ao narrador que se trata da inicial do seu nome “Horace”. Isso remete ao grande poeta latino Horácio e, portanto, filia a cosmovisão do personagem a uma consciência da importância da latinidade e, obviamente, a consciência da importância da cultura do maior país, do ponto de vista territorial, da América latina- o Brasil. Todavia, adota um nome de aparente raiz inglesa para o seu comércio a fim de que o nome do estabelecimento fique de acordo com a moda de então, isto é, a moda era nomear estabelecimentos comerciais com nomes próprios advindos língua inglesa.

A pesquisadora Assis-Peterson realizou entrevistas informais com vinte proprietários de casas comerciais, de pequeno e médio porte, em uma cidade no Centro-norte do estado do Mato Grosso, formada em sua maioria por pessoas que emigraram do Sul. O objetivo da referida pesquisa foi buscar entender suas razões para nomear seus estabelecimentos com expressões ou traços da língua inglesa:

Ao falarem sobre a razão do uso de termos em inglês, dizem escolher o termo de acordo com o produto que vendem: *sport wear* é marca de uma tendência de roupa para jovens; sorvete *soft* origina-se do tipo de máquina que produz o sorvete. Mas, na maioria das vezes, os entrevistados apontaram que usar o inglês assinala o desejo de associar o seu produto, o seu estabelecimento comercial, a algo diferente, de qualidade, com charme, sedutor para consumidores jovens com maior poder aquisitivo. A palavra em inglês é estratégia de marketing de valorização da mercadoria. Saber seu significado não é necessário, basta *parecer* que é inglês (ASSIS-PETERSON, 2008, p. 36).

Ora, evidencia-se, a partir dos resultados dessa pesquisa, que o uso do inglês para nomear estabelecimentos comerciais enquanto estratégia de *marketing*, associa a casa comercial e os seus produtos a uma ideia de boa qualidade dos serviços e dos referidos produtos, fato muito bem representado no conto de Haroldo Maranhão, uma vez que a própria personagem, proprietária do estabelecimento confidencia ao narrador que o “H”, na verdade, é a inicial do seu nome, porém não pode dizer isso para os outros clientes, ainda que, talvez, fosse esse o seu desejo.

Não se pode negligenciar que o discurso é situado culturalmente e ideologicamente. A partir desse pressuposto, não se defende aqui que a prosa horoldiana, mas especificamente nos dois textos estudados, aponta para uma invasão da língua inglesa em nossas terras e, conseqüentemente, representar uma ameaça a nossa soberania. Isso seria um grave equívoco, se for levado em consideração que a relação entre as línguas e culturas possui uma dinâmica a qual sofre influências mútuas no momento do contato.

O que os textos apontam, por meio de sutilezas, metáforas e, muitas vezes, uma ferina ironia, é o uso de um discurso, de uma linguagem, seja ela verbal, visual e audiovisual para estabelecer uma relação de dominação, por parte dos Estados Unidos, sobre a América Latina e, em particular sobre o Brasil, a fim de conseguir usufruir das riquezas existentes aqui.

Nessa conjuntura, a assimilação de valores de outras culturas, como a estadunidense por exemplo, faz parte da dinâmica do processo, porém, a americanização de parcela considerável do povo brasileiro não é um processo próprio do contato entre as duas culturas, mas uma política articulada por *Washington* para viabilizar a aceitação do processo de dominação e exploração de nossas riquezas como algo vantajoso, benéfico e natural para nós, ou seja, é uma construção ideológica para que o processo de exploração ocorra de maneira mais pacífica.

### **Considerações finais**

Os textos analisados neste trabalho permitem afirmar que a ficção haroldiana é extremamente conectada com o seu tempo ao abordar questões como o imperialismo estadunidense e a americanização da sociedade brasileira no período da guerra fria em que a influência norte-americana em terras brasileiras deu-se de matéria intensa, em razão da disputa bipolarizada entre os blocos socialista, liderado pela extinta União Soviética, e o bloco capitalista, liderado pelos Estados Unidos.

Nesse contexto, a propaganda *iankee* disseminou a ideia de que o estilo de vida do povo americano é o melhor já existente no planeta, em contraposição à organização socialista de sociedade apregoada pelo bloco oponente. Essa disputa ideológica faz-se presente, às vezes de forma sutil, metafórica e cadenciada nas linhas e nas entrelinhas de Maranhão. É uma tessitura textual construída por meio de uma aguda visão crítica do seu tempo.

Contudo, ainda que seja uma representação literária, portanto estética, de um momento específico da história brasileira, esse artefato artístico transcende as fronteiras da segunda metade do século XX, uma vez que se mostra extremamente atual, posto que as garras do imperialismo *iankee* continuam presentes em muitos setores da vida brasileira e da América latina. O processo de americanização continua, também, ocorrendo de forma intensa, de forma que a questão ainda faz parte dos dilemas vivenciados pelas nações periféricas em um momento em que as riquezas naturais e minerais da Amazônia e do Brasil são cobiçadas ou já exploradas por multinacionais norte-americanas.

Os dois textos de Haroldo são leves, sutis, sóbrios e corrosivos. É um mago da palavra cujo mérito é conseguir elaborar uma prosa microscópica a qual possibilita um momento de intensa produção de sentido. Os textos ecoam da margem para o centro, do centro para a margem e apontam para as questões universais e fundamentais da existência humana, as quais estão presentes, tanto no centro como na periferia, pois são dilemas existências os quais, às vezes, tornam-se o discurso fundador de determinadas concepções existenciais.

## Referências

ABDALA-JÚNIOR, Benjamim. Literatura, História e política. São Paulo: Ateliê, Editorial, 2007.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. As literaturas locais como manifestações periféricas determinantes. In. SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo (Org.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

AURÉLIO, Dicionário do Aurélio online 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/imperialismo>. Acesso em 10 de março de 2019.

ASSIS-PETERSON, Ana Antônia de. **Como ser feliz no meio de anglicismos**: processos transglóssicos e transculturais. Trab. Ling. aplic., Campinas, Jul./Dez. 2008.

BORON, Atilio A. A questão do Imperialismo. In. CONSEJO LATIAMERICANO DE CIÊNCIAS SOCIALES, 2007, Buenos Aires. **Anais eletrônicos**. P. 501-527. Disponível em: <[HTTP://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/cap.23.pdf](http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/cap.23.pdf)>. Acesso: 05 março. 2019

BOSI, Alfredo. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**: Introdução. Universidade de São Paulo: USP, 1974.

\_\_\_\_\_. A poesia resistência. In. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: cultrix, 1977.

IANNI, Otávio. Sociologia e literatura. In. SEGATTO, José Antonio, BALDAN, Ude. Org. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

MARANHÃO, Haroldo. **A estranha xícara**. Editora Saga. Rio de Janeiro. 1968.

\_\_\_\_\_. **Flauta de bambu**. Rio de Janeiro. MOBREAL, 1982.

MELO, José Marques de. A crônica. In. CASTRO, Gustavo de; GALENO; Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MORAES, Eneida. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 11 de janeiro de 1969. Suplemento literário, 2ª seção.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: um breve panorama da cultura no Pará**. Organização

Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult, Ed. Ufpa, 2012.

PENA, Rodolfo F. Alves. "O que é Globalização?"; *Brasil Escola*. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/geografia/o-que-e-globalizacao.htm>>. Acesso em 20 de março de 2019.

**A AMAZÔNIA NA MEMÓRIA E NA LINGUAGEM DE INGLEZ DE SOUZA: UMA LEITURA ESTÉTICA E EPISTEMOLÓGICA DE 'O CORONEL SANGRADO'**

**THE AMAZON IN MEMORY AND IN LANGUAGE OF INGLEZ DE SOUZA: AN AESTHETIC AND EPISTEMOLOGICAL READING OF 'O CORONEL SANGRADO'**

Francenilce Silva de Paula Neves (UFOPA)

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)

**RESUMO:** O presente artigo versa sobre estudos da literatura produzida na maior floresta tropical do planeta, enquanto se mergulha entre banzeiros do imaginário e maresias do real. Intentamos apresentar a literatura efervescente na Amazônia do final do século XIX como expressão de paisagens e peculiaridades socioculturais da região. Desde há mais de cem anos, a Amazônia é registrada sob essa perspectiva. No centenário de Inglez de Souza, apresentamos como ele utiliza seus escritos para descortinar a Amazônia. *O Coronel Sangrado* é primoroso exemplo de expressão de ambiente, tipos humanos e costumes sociais regionais, elementos fundamentais presentes numa escrita literária. No caso da literatura amazônica, o que diferencia é que a produção literária feita na e a partir da floresta demonstra mais do que uma exigência estética, talvez uma necessidade social de atrelar arte à história para falar de espaço sociocultural, do qual o próprio escritor faz parte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amazônia; Estética; Epistemologia; Civilidade; Matutice

**ABSTRACT:** This article deals with studies on Literature produced at the largest tropical forest of the world, while we dive between the winds of imagination and the waves of reality. We present the effervescent Amazonian literature in the late nineteenth century as an expression of the region's socio-cultural landscapes and its peculiarities. The Amazon region has been registered under this perspective for more than a century. In the centenary of Inglez de Souza, we present how he uses his writings to uncover the Amazon region. *O Coronel Sangrado* is an excellent example of the environmental expressions, human types and regional social customs, all of them fundamental elements present in literary writings. In the case of Amazonian literature, the difference is that the literary production made in and from the forest demonstrates more than an aesthetic requirement, perhaps a social need to link art to history as to speak of socio-cultural space, from which the writer himself is part.

**KEY WORDS:** Amazon; Aesthetics; Epistemology; Civility; Matutice

**RESUMEN:** El presente artículo versa sobre estudios de la literatura producida en la mayor selva tropical del planeta, mientras se hunde entre banqueros del imaginario y maresias de lo real. Intentamos presentar la literatura efervescente en la Amazonia de finales del siglo XIX como expresión de paisajes y peculiaridades socioculturales de la región. Desde hace más de cien años, la Amazonía se registra bajo esta perspectiva. En el centenario de Inglez de Souza, presentamos cómo utiliza sus escritos para descortinar la Amazonia. El Coronel Sangrado es primoroso ejemplo de expresión de ambiente, tipos humanos y costumbres sociales regionales, elementos fundamentales presentes en una escritura literaria. En el caso de la literatura amazónica, lo que diferencia es que la

producción literaria hecha en y desde el bosque demuestra más que una exigencia estética, tal vez una necesidad social de atreverse arte a la historia para hablar de espacio sociocultural, del cual el propio escritor hace parte.

**PALABRAS CLAVE:** Amazonia; la estética; epistemología; civilidad; Matutice

## Introdução

Apresentada ao mundo de forma não poucas vezes insipiente e até mesmo insuficiente pela História Literária Brasileira, o tema *Amazônia* tem estado desde o século XVI atrelado ao mundo imaginário mundial, abarcando um universo de histórias sobre seres originários e míticos, que compõem uma das mais diversas e misteriosas cosmologias do mundo. No caso da Amazônia, esses personagens estão profundamente enraizados no espaço da floresta, lugar de rica geobiodiversidade.

Nos tempos atuais, temos visto despontando no horizonte literário questões mais complexas do ser humano amazônida, tais como valores, lidas sociopolíticas, percepções diversas sobre meio ambiente e modos de ver-viver o mundo, que ultrapassam as falas sobre lendas, mitos e contos. Essas questões sobre a Amazônia não são novas. Inglês de Souza e José Veríssimo, entre outros, nascidos na cidade de Óbidos, no meio do caminho-rio [Amazonas], entre Belém e Manaus, são expressões literárias com força regional impar no cenário moderno brasileiro. Tais escritores, influenciados pelas mudanças sociopolíticas e culturais da Europa do século dezenove, cuidaram de revitalizar os jeitos de pensar a Amazônia no seu imaginário e na sua realidade. O presente estudo é fruto de investigações sobre essa questão e sobre as diversas formas de literatura produzida na floresta, traduzidos aqui como um mergulho incondicional entre *banzeiros do imaginário e maresias do real*.

Os resultados de nossas interrogações sobre a literatura produzida na Amazônia nos causaram surpresa, pois encontramos nela uma riqueza não tão mítica ou fantástica como se apregoa mundo afora. Há, imbricadas no coração da grande floresta tropical, milhares de pessoas humildes, com suas culturas híbridas herdadas da confluência indígena, negra e branca, com interrelações constituídas a partir da intimidade com elementos da floresta, e com a riqueza de manifestações artísticas, culturais e literárias. Surge daí a necessidade de se apresentar ao mundo uma Amazônia a ser universalizada, com o desafio de expressar uma visão de mundo concebida a partir e pelos habitantes da floresta e cidades encravadas nela, com representações identitárias e culturais singulares e deslocadas do tecido nacional.

De início, é importante destacar que há incrustada nas obras romanescas de escritores amazônidas certa ausência de explicações argumentativas dos mais diversos eventos contidos em seus

enredos. A aparente ausência de esclarecimento, como se fosse deficiência – porque extrapola os limites do formalismo abstrato da narração –, leva o leitor desavisado a ter uma estranha sensação de que o mundo vivido nessa região é um pesadelo ou um sonho do qual não se pode acordar, ou quem sabe, a ter a sensação de estar de fato no mundo, mas sob o efeito do imaginário. Assim, o real e a representação imaginária se confundem.

Inglez de Souza, escritor paraense precursor do Naturalismo brasileiro, servirá de nosso guia na penetração do território imaginário amazônida, torrão que em pleno século XXI não foi totalmente desencantado pela época da *razão racionalizante*, e daí produzirmos jogos despreziosos entre *linguagem, vivido e devaneio*.

## 1 Inglez de Souza, das vivências às reminiscências: notas biográficas

Herculano Marcos Inglez de Souza<sup>1</sup>, nascido no dia 28 de dezembro de 1853, na cidade de Óbidos, no Pará, e falecido na cidade do Rio de Janeiro em 06 de setembro de 1918, exerceu a profissão advocatícia e jornalística, bem como a de professor e escritor. Considerado o introdutor do Naturalismo na Literatura Brasileira com a produção de uma série de três obras romanescas – *O Cacaulista* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877), e *O Missionário* (1891) –, ajudou na fundação da Academia Brasileira de Letras juntamente com seu conterrâneo, o também obidense José Veríssimo e o carioca Machado de Assis, e outros ilustres da literatura na época. Influenciado pelas obras de Eça de Queirós e Emile Zola, Inglez de Souza começou cedo sua produção literária e aos vinte e dois anos de idade já publicava em jornais da cidade de Santos, em São Paulo, pequenos romances que tiveram pouca repercussão nacional. Barreto afirma que essa baixa repercussão pode ter sido motivada por conta de que na época as obras de Souza foram consideradas “eminente regionalistas, ambientadas na Amazônia natal do escritor, um paraense da cidade de Óbidos” (BARRETO, 2003, p. 15).

O escritor deixou a cidade de Óbidos ainda em sua infância para estudar em Belém e no Maranhão, e sua formação superior se deu na cidade de São Paulo quando em 1876 se graduou em direito. Após seus estudos na área jurídica, viajou para a cidade de Santos, então província de São Paulo, para desempenhar funções políticas. Militante do Partido Liberal, em oposição ao Partido

---

<sup>1</sup> Em vários textos, o nome de Inglez de Souza é escrito com S. Contudo, assumimos a escrita assinada pelo próprio Inglez de Souza em seus textos, abdicando o direito de atualizar a ortografia de seu nome.

Conservador, assumiu cargo de Secretário da Relação de São Paulo, e de Deputado Provincial. Seu envolvimento na política foi tão importante que acabou sendo nomeado *Presidente da Província de Sergipe* (1881-1882) e da Província do *Espírito Santo* (1882), por meio de *Carta Imperial*. Após intensa atividade política seguida de trabalhos de reforma do Código Comercial brasileiro (1912), morreu em 1918, na cidade do Rio de Janeiro.

As obras de Inglez de Souza<sup>2</sup>, *História de um Pescador* (1876), *O Cacauleta* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877), *O Missionário* (1888) e *Contos Amazônicos* (1892), descrevem um universo particular de sociabilidade na Amazônia do século XIX, apresentando com riqueza de detalhes a emergência das famílias modernas na sociedade nortista brasileira. Elas descrevem de forma objetiva e comprovativa o modo de viver da sociedade amazônica, e para isto não poupou palavras, compondo nos limites da ficção o que a realidade na Amazônia se lhe apresentava. Neste sentido, pode-se afirmar que as obras de Souza flutuam *entre os banzeiros do imaginário e as maresias do real* (PAULINO, 2016). Seus romances estão concentrados na vida social das pequenas vilas ribeirinhas nas proximidades de Óbidos, onde famílias abastadas cultivavam extensas plantações de cacau e na área urbana onde o comércio de boticas era comum (BARRETO, 2003, 16).

Sem o compromisso de apresentar tratados científicos da vida cotidiana na Amazônia, embora compromissado com a objetividade da escrita, Souza procurou uma forma séria e lúdica de tecer em seus enredos percepções aguçadas do contexto histórico e cultural amazônica, bem como dos modos de vida social local, explicitando um universo diversificado de culturas em processo de hibridização. Neste sentido, Barreto tem razão em afirmar que:

Se é verdade que a obra literária não é um documento histórico tem, porém historicidade, se é inegável que não é um tratado sociológico ou um ensaio antropológico fornece todavia informações, dados e referências a respeito da cultura e da vida cotidiana de uma sociedade em um determinado período da história. (BARRETO, 2003, p. 17).

Ressaltamos que Inglez de Souza foi pioneiro no País, na descrição sucinta e objetiva das relações entre cidades paraenses, e sobre temas como a geografia, o comércio, as profissões de referência, influenciando a vida das pessoas. Em “Contos Amazônicos”, no texto *O Voluntário*, Souza escreve:

Passeando uma tarde na praia do Tapajós, abeirou-se de mim uma cabocla velha em quem a custo reconheci a industriosa e boa velhinha do igarapé de Alenquer, em cuja hospitaleira

---

<sup>2</sup> As principais obras de Inglez de Souza foram publicadas sob a assinatura de seu pseudônimo Luiz Dolzani, entre elas, *O Coronel Sangrado*, em 1877.



casa dormira algumas vezes de passagem pelo sítio. Ela, porém, me reconhecera facilmente e, parece até que a conselho de algumas pessoas, me procurava como o único doutor da terra, que exercia a profissão de advogado. Contou-me a sua história, interrompendo-se a miúdo para limpar na manga do vestido as lágrimas que lhe corriam, e finalizou entregando-me um embrulho com dinheiro, duzentos e poucos mil réis, tudo quanto tinha, para que lhe livrasse o filho de jurar bandeira. (SOUZA, 2011, p. 32)

A cena seria corriqueira e passaria despercebida se logo no início do texto Inglês não tivesse afirmado:

Ninguém o podia dizer, mas é certo que até o princípio do ano de 1865 correram tranquilos os dias no cacauá da velha Rosa. Quem não o efeito produzido à beira do rio pela notícia da declaração de guerra entre o Brasil e o Paraguai? Nas classes mais favorecidas da fortuna, nas cidades principalmente, o entusiasmo foi grande e duradouro. Mas entre o povo miúdo o medo do recrutamento voluntário da pátria foi tão intenso que muitos tapuios se meteram pelas matas e pelas cabeceiras dos rios, e ali viveram como animais bravios sujeitos a toda espécie de privações. (SOUZA, 2011, p. 26)

A senhora da primeira inserção estava preocupada com o filho que poderia ser convocado para a Guerra do Paraguai<sup>3</sup>, sendo ele filho único, sua família poderia passar por problemas econômicos. Nota-se que Souza é perspicaz em apresentar um relato da História do País e sua repercussão no coração da Floresta.

## 2 A sociedade Amazônida do século XIX em cena: *O Coronel Sangrado*

Inglês de Souza, na série *Cenas da vida Amazônica*, precisamente no romance *O coronel Sangrado*, utiliza-se de seus personagens para por meio de prosa enveredar no escopo da vida e do jeito de ser do povo da Amazônia, e sua relação peculiar com a floresta, forjando uma *possível condição humana amazônida* de ser, ou *une éventuelle condition amazonienne d'une époque*, conforme apregoa Paulino (2016, p. 543).

Organizada em vinte e seis capítulos, sendo suas partes convergidas e vinculadas a um eixo epistemológico, que conduzirá o leitor ao conhecimento, ainda que ficcional, de aspectos socioculturais e econômicos do povo que vive na Amazônia, a obra narra o conflito interior vivido pelo personagem Miguel Fernandes. A narração enverada pela dualidade entre modernidade e tradição, apresentando conflitos e contrapontos culturais de fatos que representavam antes da ida de

---

<sup>3</sup> Ocorrida entre dezembro de 1864 e março de 1870, a Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado internacional já visto na América do Sul. Chamada de Guerra da Tríplice Aliança por conta da união entre Brasil, Argentina e Uruguai, tinha como objetivo defender os interesses do Império Britânico, que buscava a qualquer custo impedir a ascensão do Paraguai, na época uma nação latino-americana poderosa militar e economicamente.

Miguel a Belém e seu retorno a Óbidos, sua liberdade e felicidade quando menino da comunidade de *Paranameri*, em relação à vida citadina regrada por conveniências sociais e obediência ao padrão de vida e valores a que o homem moderno está completamente amarrado.

O romance apresenta traços culturais, memoriais e fluidez na apresentação da identidade social por meio da relação de pertencimento dos personagens a uma região entre rios e florestas. O texto é composto de narrações tão detalhadas da vida e de costumes sociais que somente quem já viveu nessas terras teria propriedade em descrever, o que confirma a forte sensibilidade desse autor brasileiro para com a região. *O Coronel Sangrado* possui em sua engenharia arranjos comportamentais de hábitos, valores sociais, relações econômicas e nuances políticas, vividos em terras no interior da Amazônia, no final do século XIX. Problemas de ordem racial, eleitoral, patronal também são diluídos no romance, dando fluidez ao enredo mediante processo dialógico que se constituirão os vértices de conflito entre Miguel Fernandes e o coronel Sangrado.

Inglez de Souza, em *O Coronel Sangrado*, utiliza-se da intromissão do narrador onisciente, que a tudo sabe de seus personagens, para descrever o comportamento dos mesmos no desenrolar do enredo. É como se o narrador ingleziano quisesse informar ao leitor por meio de palavras e eventos os perfis dos personagens, que mais tarde podem ou não servir de justificativa às suas atitudes e comportamentos. Ao leitor atento, o narrador revela-se por meio de intromissões nem sempre sutis na história, quase sempre conferindo juízos de valor que são descritos à medida que o romance vai sendo tecido.

Em outros termos, trata-se do que Jozef configurou como estilo de escrita que expressa uma espécie de tessitura viva e fluência dos costumes e hábitos do povo Amazônida, do qual, segundo a autora, Inglez de Souza soube muito bem se valer:

Seu estilo é, na maioria das vezes, escoreito e sóbrio compraz-se na escolha do termo justo e do vocábulo preciso, o que lhe dá encanto e espontaneidade [...] É uma linguagem coloquial, procurando cingir-se ao vocábulo vivo da região. Frequentemente recorre ao estilo indireto livre no diálogo e monólogo mental como meio favorito de fazer ouvir, falar e pensar seus personagens. (JOSEF, 1963, p.12)

Souza é detentor de uma estética literária e de um estilo de escrever cujas disposições referenciais na narrativa podem ser observadas com o uso de datações, acontecimentos, localização espacial, personagens, conflitos políticos e do próprio universo cultural das cidades em contraponto à vida interiorana na Amazônia, com seus comportamentos e trejeitos humanos ainda não afetados pela modernidade. *Sobre isto a própria rua de Bacuri citada na Obra nos serve de referencia, da*

qual ainda se faz presente como nome da rua de Obidos. Neste sentido, as notas que Ferreira publicou em 1876, no jornal *Correio Paulistano*, sobre Souza, são bastante atuais:

Tanto um como outro são dois trabalhos dignos de nota, dois cometimentos de fôlego que trazem em si a tríplice bondade do interesse no entrecho, de verdade no desenho dos costumes do norte, e da simplicidade e naturalidade do diálogo e no estilo em geral! Ambos são admiráveis fotografias da natureza opulenta do Amazonas, caráter especial do povo e cunho pitoresco de seu viver íntimo e digno de ser devidamente poetizado. Luiz Dolzani, a meu ver, promete ser, dentro de pouco tempo, o romancista por excelência nacional, mais pronunciado que o sr. Alencar, mais abundante que o sr. Juvenal Galeno, mais verdadeiro e correto que o dr. Bernardo Guimarães. (FERREIRA, 1876, p. 56).

Conforme Ferreira, a acuidade de Inglês de Souza em retratar costumes e hábitos do Norte brasileiro parece obedecer a uma intenção geral do próprio autor em fixar em seus romances, cenas da vida Amazônica. Por isso, podemos afirmar que nos romances de Souza o ser amazônida não sofre diante da paisagem que o cerca, ao contrário, ele a incorpora de tal forma em sua vida, que diante dos mais simples gestos a natureza nunca é vista de forma diminuída ou como sufocadora dos acontecimentos. Não é por acaso que a obra de Souza é vista como um importante conjunto documental ecológico e sociológico, pormenorizado por meio de uma escrita que evidencia a cultura do cacau e a vida política, religiosa e social do interior paraense (COUTINHO, 2004). Não por isso que a obra o coronel Sangrado evidencia estes aspectos quando nos apresenta um cenário vivido no interior da Amazônia, do qual exterioriza através de sua obras aspectos de uma eleição política no interior da Amazônia, com todas suas nuances

O gesto estético, ou a estrutura estética intencionalmente escolhida por Souza na constituição de *O Coronel Sangrado* é permeada de conflitos e entra em contato com o horizonte do leitor, o que permite ao próprio leitor captar pela sensibilidade um mundo de possibilidades gerado na obra, e construir para si um conhecimento racional sobre o tema e os eventos dele advindos. No caso de Souza, o gesto estético é desenvolvido com vistas a expressar uma via, aleatória ou não, que lhe permita compartilhar com o leitor uma ou várias percepções do mundo amazônida. No caso do leitor, o gesto estético é constituído com a finalidade de apreender o conteúdo oferecido por Souza para assimilar uma conceituação o mais próximo possível da realidade, e uma percepção fidedigna das cenas regionais e dos costumes locais, configurando as contingências propícias para se apresentar a condição amazônida de ser e viver:

Inglês de Sousa (*sic*), assim, foi antes um filho de sua circunstância. Nascido no amplo cenário do mundo amazônico, ele se ateu à órbita social e humana de pequenas cidades como Obidos e Silves, onde não havia nada de formoso, mas cuja mesquinhez de vida sem

horizontes era descrita com todos os seus aspectos, sem deixar de se subordinar ao valor documentário recomendado pelo movimento naturalista. (LINHARES, 1987, p. 211)

Diante dessas considerações, podemos afirmar que Souza produz em *O Coronel Sangrado* uma estética que nos permite perceber sensivelmente a dinâmica das relações que ocorrem a partir de composições culturais diversas, apregoadas ora como *civilidade* ora como *matutice*, supondo uma *gradação cultural*, mas que em nossa concepção o autor as apresenta apenas como manifestações de culturas diferentes, principalmente quanto ao amor e às paixões, que tendem a gerar comportamentos similares, pois estão ao nível da sensibilidade, puramente naturalista.

### 3. *Cenas da vida na Amazônia: O Coronel Sangrado*

Estamos nos últimos dias de maio de 1870, quando na cidade de Óbidos, localizada no Interior do Pará, não se falava em outra coisa exceto sobre o retorno de Miguel Fernandes a sua terra.

Um rapaz de vinte e dois anos pouco mais ou menos, alto, magro, moreno, de grandes olhos negros e cabelos castanhos O corpo era elegante, não dessa elegância afetada dos nossos ridículos gomeux; mas de uma elegância natural, quase selvagem. Via-se que a vida das cidades dificilmente moldara à sua feição uma natureza virgem. Por vezes, pelos movimentos bruscos que como descuidadamente o assaltavam, via-se perfeitamente aparecer o filho do mato sob o invólucro mentiroso do cidadão. Um observador veria sob as vestes da moda bater o peito do matuto ingênuo e simples. Para os que o cercavam, porém, o passageiro do madeira era um moço do tom que viera trazer da capital as ultimas modas e as ultimas noticias. Era um objeto de inveja, porque decerto excitaria a imaginação de todas as moças da terra. (C.S., 1968, p. 23)<sup>4</sup>

Moço que durante cinco anos permaneceu longe da cidade de Óbidos devido a uma disputa de terra mal sucedida com seu vizinho Ribeiro, conforme relata o narrador:

Era um rapazinho, e pescava pirarucus no Paranameri de cima, quando lhe deu na cabeça brigar com o seu rico vizinho, o Ribeiro, por causa da tal terra de Urucurizal, que não vale dez réis de mel coado; ao mesmo tempo tinha lá a sua queda pela filha do mulato. Naquele tempo os liberais eram tudo nesta terra. Óbidos não era ainda comarca, nem havia juiz formado aqui; por isso o Ribeiro arranjou tudo com o cobre, ganhou a questão, e ainda em cima achou um branco de boa família pra genro. O rapazito, batido na demanda e no namoro, achou que era melhor abandonar a terra, ingrata pátria, e lá se foi voando para a capital. Nisto tudo só vejo a soberba do tal menino, que só por ter sido vencido numa demanda não quis ficar na sua terra e lá se foi visitar as terras alheias. Quem não sabe o que foi a tal questão de Urucurizal? Uma verdadeira tolice, uma briga entre dois vizinhos ambiciosos e rusguentos e

---

<sup>4</sup>Doravante adotaremos as iniciais C.S. ao nos referirmos à obra *O Coronel Sangrado*, edição de 1967, publicada em Belém, pela editora da Universidade Federal do Pará, 1968.

nada mais. Para que fazer tanto barulho com isso, como se essa história fosse reviver? E agora, o que vem ele fazer aqui? (C.S., 1968, p. 13).

Com a chegada de Miguel, os moradores de Óbidos tinham curiosidade em saber o que ele viera fazer nessas terras novamente. Das novidades da chegada, sabia o Tenente Coronel Sangrado que o jovem rapaz lhe veio bem recomendado da capital, e que por conta de rixas políticas com Ribeiro, ele teria grande interesse em ajudá-lo:

Fez muito bem seu Miguel de vir – lá isso fez... – tornou o coronel – havemos de mostrar ao patife do Ribeiro que ele não é mais nada aqui em Óbidos. Se ele conseguir outro (*sic*) dia colocada daqui para fora, foi porque este seu criado não estava metido naqueles assados... e depois os liberais eram coisa e hoje nada são. Sabe que mais? Havemos de dar uma tunda no mulato, como ele nunca levou na sua vida – vocês não sabem cá quem é Severino de Paiva! Sejam os liberais ribeirinhos os ingleses que eu serei o grande guerreiro Napoleão!...e Depois quem é Ribeiro? Um negro, que se me der na cabeça posso metê-lo na cadeia da noite para o dia! Um velhaco que não faltará por onde se lhe pegue! Eia, conservadores, avante! Não temais. (C.S., 1968, p. 38).

Miguel, tomado pela causa e afã do coronel Sangrado em querer vingar-se de Ribeiro por tudo que o tinha feito, mostrou ao tenente que ao contrário do que pensava, ele não havia voltado para sua terra com projetos de vingança.

Há muito tempo que esqueci as injúrias que aqui recebi, e que por forma alguma desejo lembrar-me delas agora. O que me trouxe a Óbidos foi o natural desejo de rever a terra do meu nascimento e de abraçar a minha pobre mãe e obter dela o perdão da minha grande falta. Eu não venho com tensões de guerrear pessoa alguma; pretendo simplesmente estabelecer-me aqui, porque gosto de Óbidos. Oxalá possa eu viver tranquilo, livre das lutas da política, já que não posso ser feliz. (C.S., 1968, p. 39).

A narrativa relata que Miguel Fernandes, nascido no Paranameri de Óbidos, mudou-se na juventude para Belém, e viveu na capital por cinco anos, junto à sociedade mais culta do Pará. Isso o levou a adquirir os exteriores do homem civilizado, mas ainda conservava no seu interior algo do antigo pescador do Paranameri. A vida em Belém, textualiza o narrador, conseguiu modificar certos comportamentos e abrandar o gênio do rapaz, mas não o modificou tão radicalmente ao ponto de ele perder suas próprias raízes obidenses. Miguel, diferentemente de outros tempos, almejava agora a paz e a tranquilidade e queria esquecer as injúrias outrora recebidas.

Segundo o narrador ingleziano, não era mais que uma vitória ganha pela cabeça sobre o coração. Homem novo e ilustrado, ele abjurava as mesquinhas ideias de outras eras, mas, mau grado seu, o coração ainda possuía vago ressentimento que não ousava confessar a si mesmo. O que disse ao Coronel Sangrado para justificar sua volta a Óbidos era o que queria, mas não era o que sentia. Pensando que teria de encontrar em breve com seu antigo inimigo, lembrava-se das antigas

inimizades, e lhe reabria a ferida que a vaidade tinha feito, embora tenha prometido a si mesmo colocar-se superior a isto. No meio desse turbilhão de ideias, uma aparecia-lhe de vez em quando límpida e clara, e ao mesmo tempo amargurada e terna. Miguel recordava-se da afilhada do tenente Ribeiro, mulher do Alferes Moreira, sua companheira de infância. E seu pensamento podia resumir-se em um nome, Rita.

Por mais que Miguel tentasse, os cinco anos vividos em Belém não conseguiram banir de sua mente a imagem de Rita. Por onde andava aquele nome estava presente em sua lembrança, como que se estivesse denunciando-o sobre as razões verdadeiras que o levaram para a capital do Pará, traduzidas na forma de vingança. Se o desejo de vingança era algo a ser esquecido por conta do reconhecimento de que era apenas um sentimento passado quando ainda de seu estado de criança ignorante, desamparada e pobre, a lembrança de Rita era algo romanticamente molestatador de sua memória.

Dos vagos projetos do primeiro momento, ele tomou a decisão de se mudar para Belém. Projetou encontrar trabalho e forças para um dia voltar a Óbidos e realizar a vingança. Pouco a pouco, porém, sua vida na capital o levou a modificar suas ideias à medida que intelectualizava seu espírito. Com emprego garantido e tempo de instruir-se por meio da leitura, o resultado foi o refinamento de seu comportamento. Seu retorno a Óbidos ocorreu à custa de muito pensar, e projetou seu retorno decidido a esquecer do passado de injúrias que recebera da família Ribeiro. Segundo o narrador, “era isto efeito do poderoso impulso da civilização que lhe alargara a órbita estreita das ideias. Mas já dissemos que, se a civilização lhe modificara as ideais, não havia tido grande influência sobre os seus sentimentos” (C.S., 1968, p. 44). Na casa de Sangrado, do discurso de Miguel veio um silêncio a partir do qual o coronel balbuciou, “o que eu faço agora, que andei dizendo por aí que você vinha guerrear o Ribeiro? Com que cara me deixa você, homem de Deus?” (C.S., 1968, p. 39).

Mesmo sendo alvo de constantes questionamentos de Coronel Sangrado e seus amigos partidários, Miguel partiu para Paranameri ao reencontro de sua mãe e do seu antigo amor, Rita, ocasião em que também se encontrou com seu antigo inimigo, o tenente Ribeiro. Durante o encontro com Rita, Miguel não conteve sua emoção, tamanho foi o abalo que sentiu com a presença da moça, e apesar de se ter preparado para este momento, o moço não soube o que dizer. Parecia-lhe que aquela moça que tinha diante de si era a mesma travessa menina que amou e com quem tantas vezes brincou entre os cacauais, e com a qual tanta familiaridade teve. À sua mente retraçavam-se agora, mais do que nunca, vivas e inapagáveis cenas do passado.

Dos encontros com Rita, Miguel contou com o prestígio do tempo da sua educação, de suas maneiras e seus vestuários para ferir a imaginação da moça e dominar-lhe o espírito. Porém, foi ela que o dominou pela graça, pela beleza e pelo poder que sempre ocorre com a pessoa que se ama. Ele julgava sair vitorioso e a vaidade pedia-lhe o sacrifício de uma visita à casa do tenente para saciar-se do espetáculo de uma vitória certa. Contudo, foi Rita que o derrotou, o que o fez sair fascinado, louco de amor e de íntimo desespero, sentindo renascer daquele encontro o antigo afeto, adormecido por um momento, e agora agudo, forte e pujante, absorvendo-lhe a razão e dominando-lhe os sentidos. Segundo o narrador:

Não era, porém, já aquele doce amor de criança, puro e simples, que lhe fez brotar na alma virgem sentimentos ignotos, mas calmos como a face lisa do lago da fazenda, embora profundos como o rio; não era já aquela feição sincera que outrora sentira pela Retinha, e que fora um misto de ternura fraternal, de infantil familiaridade e dos primeiros raios de um amor de adolescente; não era mais aquele amor algum tanto romanesco, que lhe inspirava as mais nobres emulações e lhe ensinava a resignação digna de quem se sente mal apreciado; o que Miguel sentia agora pela afilhada do tenente Ribeiro era uma paixão ardentíssima, que já no rosto pálido do mancebo gravava a primeira ruga, e no coração lhe cavava um oceano de desejos contraditórios e de sentimentos estranhos. O amor de agora não tinha a sinceridade da afeição de outrora; não era tanto a admiração da pessoa amada que lhe cativava a alma, posto que essa admiração fosse grande; era antes a satisfação de uma vontade forte, um holocausto à vaidade, era um amor que se compunha em partes iguais de desejo, de orgulho e de ódio. (C.S., 1968, p. 62-63).

Entre as várias conversas que Miguel teve com Rita, uma coisa somente suscita-lhe o reconhecimento ao ponto de nenhuma dúvida lhe restar de que cada vez mais estava apaixonado pela afilhada do tenente Ribeiro. Miguel agora vivia em Rita.

Recordava-se dos seus gestos, da sua voz, do seu olhar; as curvas graciosas do seu corpo faziam-lhe ferver no cérebro desejos delirantes; as ondulações do andar causavam-lhe frenesi; a lembrança da sua voz acordava-lhe os mais íntimos ecos do coração, e a imagem do seu rosto moreno e formoso, ligeiramente colorido pela animação da palestra, despertava nele uma força de entusiasmo e de amor, que se apoderava dele todo e o prostrava, como depois de uma longa luta. (C.S., 1968, p. 95).

O Coronel Sangrado, ainda insatisfeito com a decisão de Miguel em não se vingar de Ribeiro, pensou numa solução, a de apresentar Miguel à política e o ter como genro, afinal ele havia percebido na visita de Miguel em sua casa que sua filha Mariquinha havia tido apreço pelo rapaz. Então imaginou um plano:

A rapariga casa com o rapaz e deixo assim de boca aberta todas estas sirigaitas da terra; o faria é vivo e parece que chorou na barriga da mãe....e daí é capaz de subir até deputado provincial! Então é que eu ponho o pé no cangote do ribeiro; e depois hei de mostrar ao compadre anselmo

e mais ao matias e mais essa gatinha toda quem é severino de paiva! Quem sabe se bem protegido pelo cônego o rapaz não me há de chegar a vice presidente... E daí havendo uma vaga. (c.s., 1968, p. 49).

Com a ideia em mente, o tenente coronel Sangrado saiu à procura de Antônio Batista, suplente do juiz Municipal e influência do partido conservador na localidade, para explicar sua ideia sobre a candidatura de Miguel Faria ao pleito.

É preciso mudar de gente. Na primeira chapa de vereadores há de entrar o Miguel Faria. O capitão não pestanejou. O coronel sangrado continuou depois de uma pausa: - Há de entrar o Miguel Faria, é essa minha ideia. É um rapazola sacudido, já esteve no Pará, e tem muito jeito para vereador. Escreve bem, e tem uma letra linda como um traslado... O moço vai mesmo fazer um figurão de arromba e há de deixar de queixo caído o patife do tenente Ribeiro que tem-lhe uma gana, uma gana de todos os diabos. Mas ele não tem em Óbidos o tempo de residência necessário para ser vereador, nem sequer está qualificado! /.../ O tempo arranja-se. /.../ Era o que faltava que eu não servisse ao menos para isso! A minha ideia é esta, e você sabe que eu sou mais teimoso do que um burro. (C.S., 1968, p. 68).

Da resolução que o coronel Sangrado tomou, mal sabia ele que incorreria uma grande traição política por parte de seus amigos do partido conservador, pois estes não tolerariam a ascensão política de Miguel que até então era moleque que pescava pirarucus em Paranameri. Disso tratavam os amigos do partido, fingindo aceitar seu pedido, mas, pelas costas de Sangrado, articulava o contrário, sua derrota.

Era na eleição, que se ia verificar no dia 15 de agosto daquele ano, que se devia romper abertamente a luta entre as duas influencias rivais do partido conservador; mas essa publicação só haveria depois do combate, feito à traição, que batista meditava, pois não se atrevia ainda a lutar as claras. Ele tomara a candidatura de Miguel, proposta pelo coronel, como pretexto para a guerra, dizendo – a contrária aos interesses do partido, quando o que ele queria era apenas uma razão para romper com seu antigo protetor e amigo. (C.S., 1968, p. 120).

Ciente da proposição de Sangrado, Antônio Batista procurou os amigos e disse que se anunciava uma grande catástrofe na cidade de Óbidos, o fato de Sangrado querer fazer de Miguel Faria o presidente da câmara. Para produzir maior efeito sobre o auditório, Batista exagerava a exigência do Coronel Severino de Paiva, *O Coronel Sangrado*, que se contentava com um lugar de simples vereador para seu protegido. Quando o primeiro momento de surpresa passou, ouviu-se um coro de protesto contra o comandante da guarda nacional de Óbidos. Dos artifícios usados para a efetivação do golpe, havia a troca do nome de Miguel no período das eleições. A coisa há de ser assim, “faz-se a chapa de oito nomes e diz-se ao Sangrado que se lhe deixa o nono lugar para o genro; mas na ocasião descarrega-se a votação toda em outro que não ele, e está tudo arranjado” (C.S., 1968, p. 74-75).



Sem saber de nada, e entusiasmado com sua própria ideia, o coronel Sangrado começou a pedir apoio dos mais altos escalões aos mais baixos. O narrador descreve assim a forma como ele abordava as pessoas para pedir-lhes voto.

Falou ao boticário Anselmo, ao capitão Matias e a outros muitas vezes, com instancia, não se encontrava com eles que não lhes tocasse no assunto; pedia, prometia, ameaçava. Ao boticário, embora não fosse influência política, mais como tinha muitas relações, prometeu-lhe a freguesia por todo o resto da sua vida e pela dos seus filhos e netos; ao capitão Matias acenava baixinho com o lugar de secretário da câmara, que dava cem mil réis por mês; ao mestre escola prometeu muitos discípulos e ajuda-lo a por um colégio, depois que aposentasse; o coronel não se esqueceu de pessoa alguma; correu os amigos e conhecidos, desde os mais altamente colocados até os ínfimos da escala social; àqueles pedia, invocando a antiga amizade ou prometendo mundo e fundos ou ainda lembrando-lhes que poderia abandoná-los para todo o sempre e até passar para os liberais, se não o atendessem, a estes ameaçava com o recrutamento e guarda nacional ou com algum processo interminável. (C.S., 1968, p. 85).

Da malograda disputa política que se sucedia em Óbidos, Mariquinha, a filha do Coronel Sangrado, descobriu que os amigos políticos de seu pai estavam lhe preparando um golpe. Rita também descobriu o golpe e resolveu contar o plano armado contra seu pai, e pediu que Miguel a ajudasse na resolução do problema. Pensativo no que fazer, Miguel procurou Antônio Batista, de quem se dizia tratar a todos com lealdade e por ser o verdadeiro chefe do partido de Óbidos. Este o orientou a não contar nada a Sangrado, que ele tomaria as devidas providências sobre a afronta que planejavam ao coronel.

Miguel, preocupado com a decisão que tomou, resolveu ficar atento e vigiar os passos do capitão Batista. Nesse intuito, ele foi ao ponto de encontro dos conservadores e ao passar perto do ponto dos liberais, encontrou Ribeiro, que lhe conta uma triste notícia, a de que havia perdido seu genro, o Alferes Moreira. Miguel, com aquela notícia, voltou para casa desnortado, pois sabia que com aquele fato poderia ter Rita em seus braços, e concretizar seu amor, pois ela se tornara viúva:

Miguel era uma natureza selvagem ardente, de que uma educação civilizadora apenas aparara as pontas, cortara os ângulos bruscos, encobriera as exterioridades; deixou-se dominar por aquela forte paixão, que pensava ser uma inspiração fatal e sobre-humana, mas que ao certo não era senão a rebelião tumultuosa de ardentes desejos comprimidos. (1968, p. 151).

Após um momento desatento de imaginação de Rita, Miguel volta-se a lembrar do que lhe fora dito e pedido por Mariquinha. Ele sabe das intenções de coronel Sangrado, que o queria seu genro, e colocá-lo na política; e pensava que se isso ocorresse e se saísse vitorioso das eleições, eles teriam uma relação de favor estabelecida e consumada que lhe lograria consequentemente feitos políticos e sociais na pequena cidade de Óbidos. Entretanto, não era esse seu desejo maior, pois

desejava na verdade o amor de Rita. Com todos os acontecimentos que se sucederam e a notícia que soube por Ribeiro, Miguel afasta de sua mente as tolas conveniências sociais e os caprichos do mundo.

Como o próprio narrador apresenta:

Era uma infâmia que um homem não pudesse ser feliz, que tivesse de dar tanto aos outros que nada lhe restava. O egoísmo da mãe, Dona Ana, de voz carinhosa, revelava-se nele. Que lhe importavam o coronel Sangrado, a *sonsa* da Mariquinha, as eleições de Óbidos, tudo? O que ele queria era Rita, era o Paranameri, era o Amazonas vasto, para si, para si só, era a vida tranquila, mas cheia de satisfação de desejos por muito tempo nutridos, e recalçados no fundo do peito. Os seus apetites selvagens punham-se em alerta, prontos a devorar, com a gana de um bando de cães esfomeados. Rita, a liberdade, a vida ampla no sítio os dias bem nutridos, as noites bem gozadas na frescura das redes de linho, está aí o que ele queria, esta aí o que ele no fundo, desejara sempre. Se deixara o Paranameri, fôra para voltar mais apto para gozá-lo; se deixara Rita, fôra para não sofrer o suplício de Tântalo. Agora, porém, não havia mais considerações que o detivessem. (C.S.1968, p. 34).

O ceticismo, do qual não conseguiu fugir e que o levou à capital, fazia-lhe pensar que a vida era breve e que tolo era aquele que não sabia aproveitá-la. Queria ser sempre um homem de bem, mas não um mártir dos preconceitos. O coronel Sangrado que se contentasse de ganhar as eleições, e para que ele não pensasse que Miguel o tinha abandonado, este tratou de pensar algo para remediar a traição do capitão Matias e conclui haver necessidade de obrigar o coronel Sangrado a não falar-lhe mais em casamento. A forma era fazer-lhe perder as eleições. Miguel poderia, com a proposta do coronel, assumir sua vida de cidadão, optando por uma vida regrada a convenções sociais e políticas numa pacata cidade no interior do Amazonas, mas seu coração sabia que era Rita quem queria e a configuração ideal do que desejava viver no Paranameri.

Chegadas às eleições, Óbidos estava sacudida de enorme rebuliço. A cidade não tinha o aspecto silencioso e pacato dos seus dias normais. Matutos, vestidos de longas sobrecasacas, ou de jaquetas de brim pardo, percorriam as ruas, olhando curiosamente para todas as casas. Grupos se formavam nas esquinas das ruas e às portas das lojas mais afreguesadas. Alguns *tapuios* embriagados dormiam sobre as pedras dos passeios, tendo ainda em uma das mãos a garrafa de cachaça já vazia, e ao pé de si o novo par de sapatos de couro branco que lhes havia sido dado como presente de cabala política.

A cabala corria as ruas; os políticos disputavam uns com os outros os votantes, até entre os do mesmo partido, porque cada qual queria levar para a igreja maior número de votantes. Mercadejava-se o voto. Alguns lojistas se limitavam a fazer a exposição ante as vistas ávidas do tapuio, e a tentá-lo, a fim de que fosse pedir dinheiro aos patrões para comprar algumas daquelas raras e caras maravilhas; outros, porém, eram políticos, ou tinham instrução dos políticos para entregar gêneros até certa quantia aos votantes tapuios, porque cada um deles tinha o seu preço taxado, conforme a

importância do voto. Alguns não obtinham mais do que um porre e um par de sapatos ou uma faca de ponta; outros chegavam a levar sortimento superior à soma de duzentos mil réis.

Nas eleições, além dos votantes que andavam livremente pelas ruas, havia o dos viveiros, que só saíam em grupos, acompanhados por algum dos patrões ou por um cabo de confiança. Os viveiros eram as casas em que se moravam votantes incertos, fartando-os de carne fresca e de cachaça até a hora de seguirem para a igreja, em grupos, guiados pelos chefes, e guardados por todos os cabos. Votante que pusesse pé no viveiro não podia mais sair sem licença ou sem acompanhamento.

Depois do partido liberal e do partido conservador terem concordado na garantia de que todos os votantes haviam realizado seus votos, era preciso agora promover o início da contagem dos votos. Feliz, o coronel Sangrado deixou a votação crente de que seu propósito havia se concretizado. Afinal havia realizado o desejo de maior empenho que teve em sua vida, depois que venceu o posto de capitão, em que por muito tempo o deixou marcando passo o ressentimento do coronel Gama.

Enfim conseguiu levar adiante sua ideia de proteger Miguel de Faria, fazê-lo subir acima dos filhos da terra. Muitas vezes ganhou sobre os adversários, mas esta tinha algo em particular, acreditava ter vencido sobre os amigos. Nas outras era um simples instrumento do cônego Siqueira, pois fazia o que lhe mandava, ganhava por isso, e o resultado lhe era pessoalmente indiferente. Neste foi chefe, impôs sua vontade, fez outros seguirem seu capricho, e o resultado assegurava-lhe um ascendente enorme sobre o partido conservador de Óbidos. Certo da vitória pôs-se a esperar o resultado das urnas em casa. Quando menos esperava a lista chegou a sua mão.

Severino não acabou a leitura. À medida que lia o resultado, uma cólera surda lhe subia demonstrada por uma palidez cadavérica. Seus lábios tremiam e seus dentes rangiam; o nariz arfava, indicando enraivecimento violento. Mal chegou ao último nome dos vereadores suplentes, deixou cair a lista, e voltando-se para o capitão Matias, num acesso de fúria, bradou-lhe: - *Canalha!*

Passado o ocorrido, e diante de uma malograda doença desfaleceu-se Severino de Paiva. Ele foi acometido por uma febre biliosa, a que se chama também *hematúrica* ou febre *ictero-hemorrágica*, de caráter renitente. Depois do cuidado incansável que prestou sua filha Mariquinha e por responder tão satisfatoriamente ao tratamento, Severino é liberado para receber visitas de amigos desde que as visitas não manifestassem comoção. Assim, quase toda a gente de Óbidos lhe queria visitar, alguns por amizade, outros por curiosidade, e outros por cumprimento de dever, para descobrir em que pé estava a saúde do tenente coronel. Depois das visitas mal logradas, cheias de falácias, e repercussão da disputa política, o coronel Sangrado irado, pelas lembranças do episódio que sucedeu seu fracasso político, novamente é acometido pela doença. Porém a recaída resulta da notícia do

casamento de Miguel com Rita que lhe arrancará de vez as forças e da qual lhe sucumbirá a vida. O coronel Sangrado, encolerizado, atirou-se contra Matias, agarrou-o pelo colarinho, atirou-o com uma força sobre-humana contra a parede, bradando em tom de voz vibrante e áspera:- *Canalha, canalha!*

Dias depois o coronel falece. Da notícia de sua morte, constituiu todo um cortejo fúnebre, com orquestra regida pela banda filarmônica “*O Pasmaceira*” que acompanhou o percurso do cortejo pelas ruas da cidade até a chegada ao cemitério, onde o corpo do foi sepultado. Logo depois, ainda sob o cometimento da morte do coronel se encontrava sentada à rede, com cabelos aos ombros, Mariquinha, cobrindo com a mão o rosto, chorava amargamente seu isolamento por causa da morte de seu pai e do casamento de seu amado Miguel com Rita.

### **Considerações Finais**

O enredo de Inglez de Souza apresenta elementos na forma de *epistemes* conectadas ao conceito de cultura. O escritor explicita situações que servem para uma discussão apropriada sobre conflitos cotidianos de uma cidade situada no meio da floresta, às margens do rio Amazonas, entre Belém e Manaus. Conflitos esses que refletem sentimentos universais como inveja, vingança, preconceitos e as tramas típicas das cidades interioranas, que são perfeitamente possíveis de existir e, por isso, são objetos da literatura. Souza apresenta uma realidade típica da região, ao desenrolar boa parte de sua história nas zonas de várzea, principalmente em Paranameri, um pedaço de terra margeado pelo rio Amazonas que é dividido em dois braços, ficando o terreno às vezes encharcado das águas abundantes e terra fértil em período de vazante. Tal lugar é chamado atualmente de *Paraná de Baixo*, e o narrador ingleziano o evidencia por diversas vezes como lugar onde acontecem disputas por terras e tramas amorosas.

O Coronel Sangrado é uma experiência com forte toque de sensibilidade e uma estrutura estética que permite ao leitor vivenciar na sua contemplação imaginativa como seria a vida do século XIX, na região amazônica. Neste sentido, o que diferencia a obra de Inglez de Souza de outras é a linguagem própria da região que, como elementos constituintes da trama, provocam o desenrolar de temas políticos, mesclados a casos e conflitos amorosos e sociais. Tais casos que só podem ser resolvidos com a decepção e a morte do herói traído, em articulação com a vitória do protagonista anti-herói que, para realizar seu sonho de alcançar o coração da mulher amada, filha do inimigo político de seu preceptor político, que também é seu inimigo por desavenças passadas, abdica da carreira política, proposta pelo Coronel Sangrado.

Sobre esse aspecto, o narrador traça um perfil político-partidário na Amazônia do Século XIX, apresentando com nitidez de detalhes o emaranhado que envolvia as disputas políticas eleitorais, dando destaque às armações, dissimulações, barganhas do qual se constituía o processo eleitoral em terras do interior amazônico. Não seria esse cenário uma profecia de como o político brasileiro faz sua atividade até os tempos atuais? A obra destaca como eram realizadas as disputas políticas e como se processava a barganha por votos no período do Segundo Reinado. Dos trunfos utilizados pelos políticos conservadores e liberais estavam promessas, coações e traições. A arquitetura de *O Coronel Sangrado* para apresentar os emaranhados políticos e oferecer ao leitor uma solução final plausível ao enredo obriga o escritor a produzir o corte de um dos vértices do triângulo amoroso, o que também resolve inteligentemente a trama política. Não por acaso que o vértice do triângulo a ser eliminado recai sobre Mariquinha, que ao final estará chorando a morte do pai, o Coronel Sangrado, e a perda do amado.

Finalmente, percepções racionais, ligadas à sensibilidade, que ocorrem durante a leitura de *O Coronel Sangrado*, nos convencem que o senso de unidade humana que possibilita a apresentação de uma condição amazônica de ser, é aparentemente a não mudança dos tempos, ou seja, a manutenção da tradição que beira ao atavismo de uma época e que rejeita a mudança. Ao penetrar com sensibilidade na internalidade do romance vivenciamos uma experiência epistemológica que nos faz “olhar” melhor a subjetividade humana e responder às suas contradições com um tipo de interpretação que nos possibilita reconstruir, ou ainda construir, valores que garantem a digna existência. Se Miguel com sua traição ao Coronel se serviu de mentiras e traições, tal como seus contrapontos, para conquistar a amada, isso é uma questão que pode ser discutida. O fato é que as tramas em *O Coronel Sangrado* são espelhos universais, ambientados esteticamente na Amazônia, fazendo dessa terra um lugar comum, e literatura de formação, de fronteira, somente é possível quando o ambiente é um lugar comum, e os eventos sirvam de componentes de reflexão da existência humana.

No romance *O Coronel Sangrado*, analisado à luz do contraponto estabelecido entre a vida da cidade grande [civilidade] e a vida da cidade pequena ou do interior [matutice], há tessituras dos modos de vida que o narrador parece apresentar na forma de contraponto, a vida do matuto e a vida do civilizado. Nesse sentido, diferentemente do processo de hierarquia civilizatório pensada no século XIX, a obra de Sousa evidencia um povo diverso, com características próprias, e trejeitos próprios, habituados ao ritmo de vida da Amazônia, que serve de emblema à ruptura do conceito cultural de hierarquização, aquele em que Tylor propõe estágios gradativos de cultura desde a selvageria, passando pela barbárie até alcançar o estado civilizatório (TYLOR, 1871). Sousa não somente rompe

com o conceito como também atesta que o povo amazônida, não menos civilizado, apresenta nas suas culturas a prevalência de um povo plural, reflexo de suas identidades culturais, sejam elas de civilidade, sejam elas de matutice.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Mauro Vianna. *O romance da Vida Amazônica. Uma leitura Socioantropológica da Obra de Inglês de Sousa*. São Paulo: Letras à margem, 2003.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v. 4. São Paulo: Global, 2004.

FERREIRA, Carlos. *Luiz Dolzani*. Em: Correio Paulistano, São Paulo, 28 maio 1876.

JOZEF, Bella. *Inglês de Sousa: Textos escolhidos*. Col. Nossos Clássicos, nº 72. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

LIMA, Deborah de Magalhães. *A construção histórica do termo caboclo: Sobre estrutura e representações sociais no meio rural amazônico*. Em: Novos Cadernos NAEA, vol. 2, nº 2, Dez-1999.

LINHARES, Temistocles. *História Crítica do Romance Brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo, Edusp. Col. Reconquista do Brasil, 2ª série, vol. 116-1118, 1987.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *Inglês de Souza: 1º centenário de seu nascimento*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1955.

PAULINO, Itamar Rodrigues. *Entre les remous de l'imaginaire et les houles du réel : un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité*. Em: OLIVIERI-GODET, Rita (org.). *Cartographies littéraires du Brésil actuel*. 1ª ed. Bruxelles: Peterlang, 2016. v. 14.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa e Ficção: de 1870 a 1920*. 3º ed. Rio de Janeiro-Brasília: José Olympio / INL, 1973.

SOUSA, Herculano Marcos Inglês de. *O Coronel Sangrado*. Col. Cenas da Vida do Amazonas. Belém: UFPA, 1968.

SIMÕES, Célio. *Retratos e Fatos da Literatura Obidense*, Disponível em: <http://academiaobidense.wordpress.com/2012/08/01/retratos-e-fatos-da-literatura-obidense/>  
Acessado em 20.Abr.2014

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. 2 vols. London: John Murray, 1871.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

## PARTITURAS CÊNICAS PERFORMATIVAS CONTEMPORÂNEAS PROCESSUAIS

Francisco Rider Pereira da Silva (UEA-FAPEAM)<sup>1</sup>

### 1. Introdução

Esse texto tem como objeto/sujeito Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais, em que se discutirá o desenvolvimento e o uso das mesmas, que são abertas ao acaso e ao imprevisível, com isso, colocando a obra cênica num contínuo jogo de construção e inacabamento. E, assim como a vida, inscrevendo-as num estado processual e em movimento, pois, a arte, assim como a vida, é aberta ao aleatório e traz consigo o imprevisível (SANTAELLA, 2003). Contudo, é importante dizer que a intromissão do acaso no processo criativo vai além de pensar que houve um elemento causal externo ao fenômeno criador. Ao contrário, pois o artista tem interesse em tudo que ocorre ao redor do ato de criação, mesmo que aleatoriamente (SALLES, 2011).

Nas artes são famosos os procedimentos e os métodos do acaso utilizados pelo músico John Cage (1912-1992-EUA)<sup>2</sup>, alguns baseados no I Ching<sup>3</sup>, como na obra Música de Mutações (1951) ou no lançar de dados, entre outros exemplos de utilização desses procedimentos. No processo de relação com a partitura, Cage ignora qualquer menção à grafia musical tradicional, deixando ao intérprete a tarefa de escolher por si mesmo como irá desenvolver o que foi proposto (SANTAELLA, 2003).

---

<sup>1</sup> [ppgla@uea.edu.br](mailto:ppgla@uea.edu.br)

<sup>2</sup> John Cage foi um dos artistas mais influentes do século passado. Entre as suas inovações mais marcantes contam-se a utilização de objectos do quotidiano como instrumentos, o piano preparado, vários desenvolvimentos nos domínios da electrónica e da notação gráfica, o chamado “happening” multimédia e a peça silenciosa, possivelmente a sua mais radical e marcante criação. Mas Cage também introduziu na música o aspecto aleatório como forma de remover o significado expressivo e concentrar a atenção do ouvinte nas qualidades inatas dos próprios sons, afastando-se, assim, do conceito de dramaturgia musical. Foi a escrever música para dança, a partir de finais da década de 1930, que John Cage encontrou a resposta para a ‘sentença’ que o seu influente e genial professor Arnold Schönberg lhe havia vaticinado: “Nunca serás capaz de escrever música!”. Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/c/cage-john/#tab=0>.

<sup>3</sup> O I Ching ou Livro das Mutações, é um texto clássico chinês composto de várias camadas, sobrepostas ao longo do tempo. É um dos mais antigos e um dos únicos textos chineses que chegaram até nossos dias. Ching, significando clássico, foi o nome dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros. Antes era chamado apenas I: o ideograma i é traduzido de muitas formas, e no século XX ficou conhecido no ocidente como “mudança” ou “mutação”. O livro pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/I-Ching-Livro-das-Mutações>.



Além desses dados, vale mencionar que Cage colaborou com o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009-EUA)<sup>4</sup>, introduzindo métodos do acaso nas suas partituras coreográficas.

A partitura cênica contemporânea é construída no decorrer do processo de criação, em forma de escritas, gráficos e/ou desenhos, elaborados por coreógrafos, diretores teatrais, artistas visuais<sup>5</sup> – atuantes na linguagem da Performance Art – e performers<sup>6</sup>. E, a partir da prática e da análise da mesma, o performer se aventura em ir para o jogo performativo, tendo como referencial a partitura, porém, sem ser refém das regras contidas na mesma, mas num estado de descobertas no aqui e agora da performance.

Há um guia/roteiro que serve de base, porém, os performers (cocriadores no processo de criação) se permitem entrar, sair, retornar ao início e/ou sair e subverter as partituras, vivenciadas em “tempo real” (TAYLOR, 2000), assim como grandes improvisadores jazzistas, como por exemplo, os músicos Louis Armstrong, Scott Joplin, Jelly Roll Morton, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis, Chet Baker, Stan Getz e Gerry Mulligan; e as cantoras Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughn, Betty Carter; e o cantor Bobby McFerrin, entre outros (TAYLOR, 2000).

Nesse estudo, o autor selecionou dois artistas cênicos (pelo fato de ter participado e vivenciado, presencialmente, workshops com os mesmos, em que tinham como foco partituras cênicas): Ruth Zaporah (1936-EUA) e Yvonne Meier (1955-Suíça), que trabalham partituras com regras, mas não fixas – como eram os tratados e manuais de dança do século XVIII<sup>7</sup>, que auxiliavam

---

<sup>4</sup> Coreógrafo, apelidado de "Einstein da dança", dinamizou a partir dos anos 50 os passos do balé: o dançarino não se deslocava mais em função do centro da cena, ele próprio era o centro. “Ao contrário do dançarino clássico, considero todos os movimentos possíveis e não componho me baseando no centro da cena”, explicava. Cunningham libertou a dança da música, do cenário, da narração, criando peças onde "a dança se apóia apenas nela mesmo, sem a dominação de uma arte sobre a outra. A relação entre estes elementos é totalmente livre". A inesgotável coragem imaginativa do coreógrafo, que enfrentou durante muito tempo vaias e incompreensão do público, se expressou através do conceito dos "Eventos". Ele apresentava todo ou parte do espetáculo com a ordem, a duração das sequências, o número e o papel dos dançarinos distribuídos ao acaso. "Eu adoro o estresse do acaso. As propostas que ele traz te obriga a descobrir o que você não conseguia", dizia. Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=395&evento=2>.

<sup>5</sup> Pintores como Jackson Pollock e Cy Twombly, nos anos 50, usavam o corpo para suas *action-paintings*, em que era valorizado o corpo como agente ou paciente de uma ação e reação corporal, perante os materiais usados (FILHO, 2009).

<sup>6</sup> Performer pode ser um artista visual, ator, cantor, músico, bailarino e pessoa que apresenta o corpo performativamente e não representa personagem, mas “(...) fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro (PAVIS 1999, p. 284),” (SCHULZ; HATMANN, 2009, p. 262). Disponível em: <file:///e:/mestrado%202016.2/corpo%20n%C3%A3o%20ficcional%20-%20performer.pdf>.

<sup>7</sup> O tratado de Cabreira (1760), o primeiro documento de que se tem conhecimento sobre dança publicado em Portugal durante o reinado de D. José I, ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minueto, com todas as suas regras. Em sua obra, Cabreira (1760) detalha minuciosamente como se portar e como executar a movimentação. O tratado de Bonem (1767), por sua vez, apresenta além da descrição, imagens que ilustram como devem ser realizados os

as pessoas no aprendizado de dançar com graciosidade e perfeição (DACIO, 2014) –, contudo abertas e flexíveis às experimentações e abordagens propostas pelos performers ao entrar em contato com elas, assim como nas músicas de Cage, “em que não há relação fixa entre as partes” (CAGE, 1990)<sup>8</sup>.

O que interessa é a experiência e a vivência momentânea do jogo performativo, em que existe, e são estimuladas, a democratização das relações entre os participantes, pois, não existe um líder ou um solista, como nas partituras cênicas tradicionais, em que hierarquicamente há o solista e o corpo de baile ou o ator principal e o coro. Nessa perspectiva inter-relacional das escritas cênicas contemporâneas, as relações não são verticalizadas, mas horizontais, pois o importante é que todos (as) cheguem ao objetivo, que é presentificar e concretizar corporalmente essas escritas.

Portanto, esse texto, num estado processual, pretende discutir partituras cênicas contemporâneas a partir dos conceitos e práticas desenvolvidos pelas artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meir.

## 2. Partituras

O termo partitura remete à linguagem da Música e suas nomenclaturas, como por exemplo, cifra, tablatura, notação numérica e outras, com suas normas particulares. Mas, também no Teatro, a notação geralmente é citada como ‘partitura’<sup>9</sup>. O termo tem origem italiana (“partire” ou dividir), que

---

movimentos, permitindo melhor compreensão do leitor. Os dois tratados se completam com informações escritas e fontes visuais, enriquecendo o conteúdo dos minuetos. De acordo com a capa do tratado de Bonem (1767), sua obra, que também trata dos minuetos, é muito útil não somente para a mocidade que quer aprender a dançar bem, mas para todas as pessoas honestas e polidas, uma vez que ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias (...) no tratado de Cabreira (1760) (...) desenhos coreográficos. Os movimentos são escritos de acordo com o que deve ser realizado no espaço (DACIO, 2014, p. 17-26).

<sup>8</sup> Essa declaração do músico está contida em *John Cage: an autobiographical statement*, em que fala sobre sua vida, seus processos criativos, música, dança, filosofia, Budismo e outros assuntos de seu interesse. *An Autobiographical Statement* foi escrita (work in progress, segundo cage) para a Inamori Foundation e entregue em Kyoto, na palestra comemorativa de premiação à Cage, ao receber o Prêmio Kyoto, em 1989. Tradução nossa. Disponível em: [https://www.johncage.org/autobiographical\\_statement.html](https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html).

<sup>9</sup> Segundo a pesquisadora Sara Mariano (2013, p. 11), “No campo dos estudos teatrais, Patrice Pavis, em “Dicionário de Teatro”, na parte intitulada “Impossível Partitura Cênica”, expõe as dificuldades de se estabelecer um sistema de códigos preciso, flexível e abrangente para o teatro utilizando o termo ‘partitura’: (...) A Impossível Partitura Cênica. Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. No entanto, periodicamente surge a reivindicação de uma linguagem de notação cênica entre encenadores e teóricos. (PAVIS, 1999, p.279-280)”. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013\\_SaraMariaBrittoMariano.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013_SaraMariaBrittoMariano.pdf).

faz alusão ao ordenamento das partes vocais e/ou instrumentais, das linhas para escrita das notas musicais, conhecidas como pentagramas. No Ocidente, nas linguagens da Música e da Dança, foram desenvolvidos, de forma mais detalhada e aprofundada, uma sistematização, enquanto que no teatro há pouca. (MARIANO, 2013).

No século XVIII, já há o registro de notações cênicas – linguagem Dança<sup>10</sup> – como por exemplo: *Choregraphie*<sup>11</sup>, de Feuillet<sup>12</sup>, livro publicado pela primeira vez em 1700, que detalha um sistema de notação de danças inventado na década de 1680 na corte de Luís XIV (Figura 1). “Arte de Dançar à Franceza (1760)” (ARANHA, 2010, p. 2); e “The Royal Portuguez”, de Mr. Isaac<sup>13</sup>, coreografia que foi dedicada ao aniversário da Rainha – no caso a rainha Anne (1665-1714) da Inglaterra, Escócia e Irlanda – e com melodia de de Jacques Paisible, músico francês ( ARANHA, 2010).

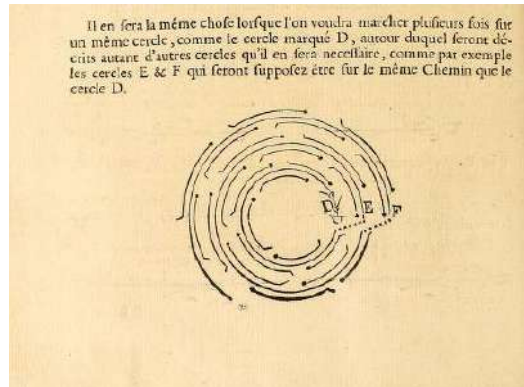
---

<sup>10</sup> “A notação da dança está para a dança, assim como a notação musical está para a música, e a palavra escrita está para o drama. Na dança, a notação é a tradução do movimento em quatro dimensões (sendo o tempo a quarta dimensão) em sinais escritos no papel bidimensional. Uma quinta “dimensão” seria a dinâmica (ou a qualidade, a textura e o frasear do movimento) – que deve também ser considerada uma parte integral da notação”. (TRINDADE; VALLE, p. 201). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>.

<sup>11</sup> “O termo “coreografia” tem um contexto histórico variado, ele é derivado da palavra coreia (κορεία), uma dança grega dançada em círculos e acompanhada por canto. (...) Paracelsus usou o termo coreia para descrever os movimentos físicos rápidos dos viajantes medievais. Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra coreia para descrever a notação da dança. *Chorégraphie*, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um “mestre da dança” (Le maître un danser) ou, em uns anos antes, um “mestre do ballet”. Rudolf Laban estendeu o uso da palavra *choreographie* com seu livro *Choreographie* (1926), em que detalhou não somente um formulário novo da notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo da dança que se transformou mais tarde na “análise do movimento de Laban””. ((TRINDADE; VALLE, p. 205).

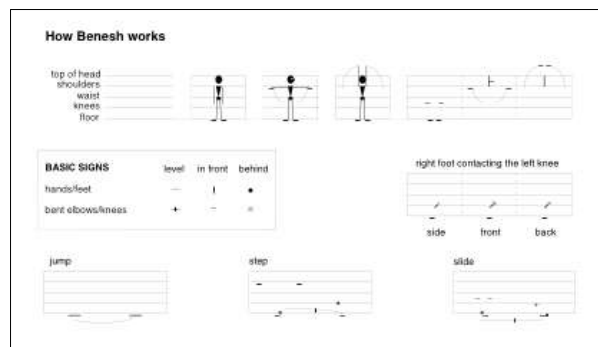
<sup>12</sup> Raoul Feuillet (1659-1710) foi um coreógrafo e teórico da dança francesa. O sistema, que sobreviveu em formas modificadas em 1780, é agora conhecido como notação de Beauchamp (coreógrafo, bailarino e compositor da França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Um dos principais nomes, mesmo que inicialmente, na elaboração de uma codificação da dança clássica. Foi responsável pela definição das cinco posições básicas do balé. Em 1671 foi indicado diretor da Academia Real de Dança, e criou diversas coreografias para obras de Molière (ator e dramaturgo)) e Feuillet. Indica a colocação dos pés e seis movimentos básicos das pernas: plié, releveé, sauté, cabriole, tombé e glissé. Mudanças de direção do corpo e numerosas ornamentações das pernas e braços também fazem parte do sistema, que é baseado em desenhos de trato que traçam o padrão da dança. Além disso, as linhas de barra na pontuação de dança correspondem às linhas de barra na partitura musical. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701/>.

<sup>13</sup> “Mr. Isaac foi um aclamado mestre de dança que atuou em Londres no fim do século XVII e princípio do XVIII. Embora nunca tenha ocupado um cargo oficial na corte inglesa, suas coreografias foram difundidas entre os grandes mestres de dança da corte, como John Weaver, publicadas e usadas tanto nos salões da corte quanto nos teatros”. (ARANHA, 2010, p. 7). Disponível em: [http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/CAMP\\_f76524ce0723e6be452011a2273df296](http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/CAMP_f76524ce0723e6be452011a2273df296).



**Figura 1.** Imagens extraídas do livro *Choregraphie*. Fonte: Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701>.

Quanto às notações de dança mais conhecidas no século XX, há, por exemplo: Labanotation (figura 2)<sup>14</sup>, Benesh (figura 3)<sup>15</sup> e Sutton (figura 4)<sup>16</sup>.



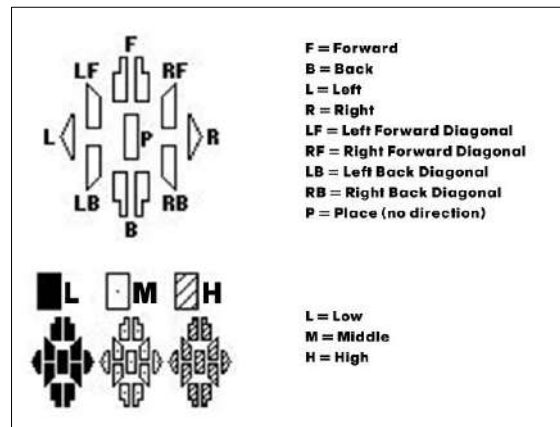
**Figura 2:** Notação de Benesh. How notation Works. Fonte: Disponível em:

<sup>14</sup> O artista húngaro Rodolf Laban (1879-1958, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX e o iniciador da *tanztheater* (dança-teatro)), sistematizou a Labanotation (...) “uma notação para a dança desenvolvida por Rudolf Laban, no início do século XX. Através de uma análise comparativa entre a Labanotation e a função da partitura musical e suas estruturas de composição é possível arguir que, provavelmente, essa escrita para a dança, para além de sua função de registro, criou as condições de possibilidade para que Laban desenvolvesse seu sistema de análise de movimento, sua ontologia gestual e permitisse pensar caminhos inovadores de criação coreográfica”. (ALMEIDA, 2017, p.87). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/72628/42493>.

<sup>15</sup> Benesh Movement Notation (BMN), também conhecida como notação de Benesh ou coreologia , é um sistema de notação de dança usado para documentar a dança e outros tipos de movimento humano. Inventado Rudolf Benesh ((1916-1975) no final da década de 1940, o sistema usa símbolos abstratos baseados em representações figurativas do corpo humano. É usado em coreografia e fisioterapia , e pela Royal Academy of Dance para ensinar balé . Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Benesh\\_Movement\\_Notation](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Benesh_Movement_Notation).

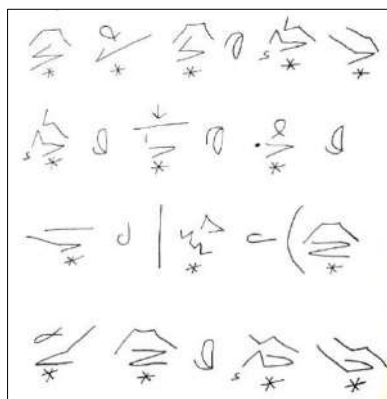
<sup>16</sup> “Valerie Sutton (1951) elaborou o Sutton Movement Shorthand em 1974, desenvolveu o Dancewrite (um sistema para representação de coreografias, aplicado ao balé e à dança em geral)” (BATISTA; TOURINHO; FREIRE, 2010, p. 2). Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/semanaeduca/article/view/93/141>.

<https://beneshinaction.com/what-is-benesh-movement-notation/>



**Figura 3.** Labanotation, mostrando as direções e níveis do corpo no espaço e em movimento.

Disponível em: <https://is-movementarts.com/labnotation/>



**Figura 4.** Notação de Sutton. Fonte:

Disponível em: <https://k--b.org/reviews/books/dance-writing-shorthand-modern-and-jazz-dance>.

Quanto à notação de teatro, neste século, segundo Mariano (2013, p. 82-90),

(...) as principais fontes de registros que se aproximam da notação teatral, usadas até então são cadernos de encenação, textos cênicos, sistemas significantes que formam uma encenação, ou qualquer outra metalinguagem que faz o relato da encenação (...) aprofundase a discussão do tema, incluindo-se aí a presença de outras disciplinas, como a semiótica e a semiologia (...) Mas no que diz respeito ao desenvolvimento de uma notação para o teatro, nada se tem, a não ser registros escriturais ou iconográficos (...) Pesquisando-se, entre dramaturgos, diretores, encenadores, atores e companhias, veem-se apenas uns poucos 'teóricos' que de alguma forma pensam a questão da notação no teatro (...) Nesse cenário, as discussões a respeito do assunto somente evoluem com o pensamento e contribuições (...) dos três mais influentes teóricos do século XX: Constantin Stanislavski (1863-1938), (...) , Bertolt Brecht (1898-1956) e Antonin Artaud (1896-1948) (CARLSON, 1997, p.365).

Já no século XXI, há experimentos de partituras sendo propostas virtualmente, como por exemplo, no Motion Bank da *Forsythe Company* que oferece um amplo contexto de pesquisa na prática coreográfica, com principal foco na criação de partituras on-line digital, em colaboração com coreógrafos convidados, como por exemplo a partitura da obra cênica “No Time to Fly” (figura 5), de Deborah Hay<sup>17</sup> e de outros artistas, podem ser consultados no site do Motion Bank.

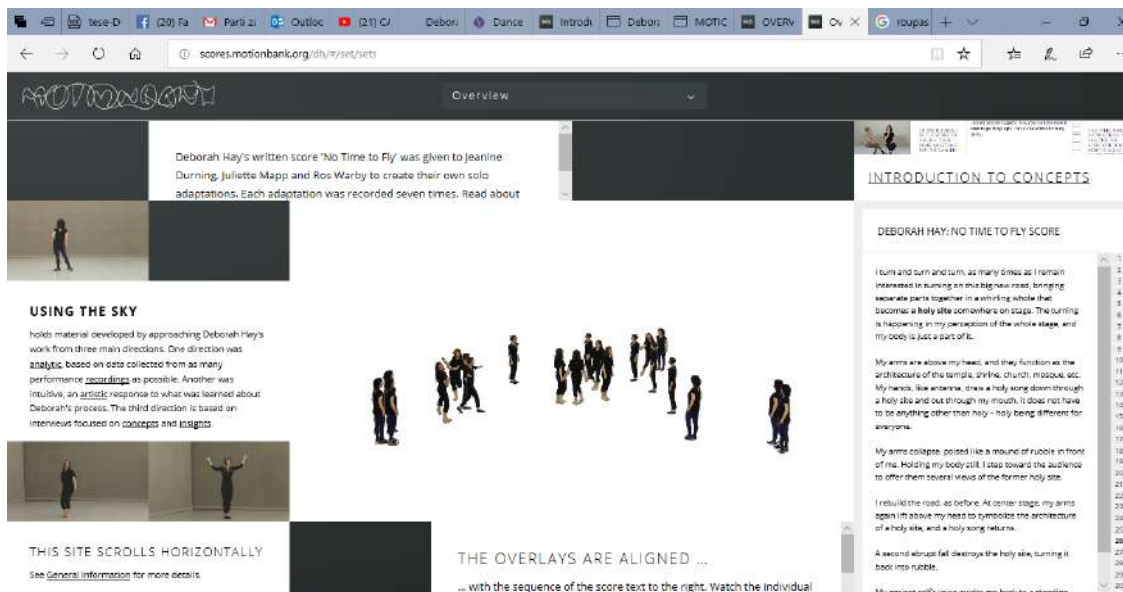


Figura 5. Fragmento da Partitura da obra No Time do Fly, de Deborah Hay. Fonte:

Disponível em: <http://motionbank.org/en/content/deborah-hay.html>

Mas, nesse texto propomos utilizar o termo “partitura” ou *score*<sup>18</sup>, contudo, não pautada no conceito provindo do universo musical e suas regras particulares, mas, com o objetivo de analisar e discutir registros de escritos, rascunhos, esboços, croquis, guias, roteiros, desenhos e/ou manual de instrução de artistas cênicos, como por exemplo, as partituras cênicas das artistas Ruth Zaporah e Yvonne Meier: processuais, abertas para transformações, risco e experimentações, e inacabadas →

<sup>17</sup> Deborah Hay é uma das mais importantes coreógrafas internacionais. Foi membro fundador do movimento artístico Judson Dance Theater (1962-64-NYC). Hay coreografa e ministra aulas e workshop em instituições, espaços culturais e grupos artísticos nos EUA, Europa, América Do Sul e no Oriente. Ministra workshop na Organização Movement Research regularmente. O autor desse texto participou de workshop com essa artista na Organização (1996).

<sup>18</sup> “Muitos artistas trabalham com a noção de *score* para criarem happenings e performances. George Brecht é um exemplo (...) entre os anos 1956 -1957, ele frequenta as aulas de John Cage (...) como fizeram Allan Kaprow e Dick Higgins” (ROSSINI, 2011, p. 51). Nos anos 60 o termo *Score* já era empregado pelo grupo de artistas conhecido como Fluxus, em Nova York. Segundo Stiles (1993, p. 66), “os métodos que os artistas do Fluxus usavam para “*scoring*” (...) são reverberações dos experimentos de Cage com os códigos de composição musical”.

mesmo quando de encontro com o público, se mostre num estado de incompletude. Ou seja, “O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agrade, mas que revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 2011, p. 84).

## 2.1 Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais

As partituras cênicas dos séculos XVIII eram escritas que serviam de guias e documentos para que coreógrafos e bailarinos tivessem registros de danças e coreografias de escrituras acabadas. Mas o que propomos, em se tratando de partituras cênicas performativas contemporâneas, são escritas processuais, abertas e em estado de inacabamento, que, ao serem abordadas pelo performer e em contado com o público, sofrem transformações, como um organismo vivo e pulsante, pois

(...) são estruturas abertas que fornecem uma orientação para o movimento, mas, ao mesmo tempo, deixam muitas lacunas que deveriam ser preenchidas pelo performer. O score pode ser uma ideia registra em palavras (...), no entanto, o score pode ser registrado de outras maneiras, ele também pode ser um desenho, um gráfico ou uma mistura de palavras e imagens, o que amplia ainda mais a possibilidade de obtermos, com o mesmo score, diferentes maneiras de executá-lo (ROSSINI, 2011, p. 51).

Dessa forma, *scores* (partituras) são como jogos coletivos, em que há regras, mas, com aberturas ao acaso e às propostas dos performers, que as destrincham, as reescrevem, as revisitam e as rearranjam.

## 2.2 Ruth Zaporah: Action Theater: the improvisation of presence

*Eu examino o que eu faço quando eu performo... e eu destrincho a performance em exercícios e partituras.*

*Action Theater (...) “disturba o status quo”, por quebrar com padrões.*

*Ruth Zaporah*

Ruth Zaporah é uma performer pedagoga norte-americana criadora do *Action Theater*: um treinamento singular para a prática da improvisação. Foi desenvolvido por ela nos anos 70<sup>19</sup> – década propícia para performance art e experimentação artística, na cidade de São Francisco (EUA). A partir daí, até hoje, Ruth continua processando e refinando esse método interdisciplinar, que habilita performers a se tornarem criadores, e em que a presença e o estado de consciência dos mesmos são fundamentais. E, enquanto improvisam, a experiência somática<sup>20</sup> é preservada. Sua abordagem integra movimento e voz de maneira inusitada (MORROW, 2011).

O método foi vivenciado pelo autor desse texto, em workshops com Ruth Zaporah, na Organização Movement Research<sup>21</sup>. *Action Theater* oferece várias abordagens de improvisação, em que os performers são estimulados à criação, através da escuta do corpo, do outro e do ambiente ao redor, durante mais de duas ou três horas de duração das aulas, pois, segundo Zaporah, “criatividade não é um estado de transe, mas um alto nível de escuta” (MORROW, 2011)<sup>22</sup>.

Os procedimentos propostos por Zaporah, no seu *Action Theater*,

---

<sup>19</sup> Esses artistas dos anos 70 tinham conexões com a Judson Dance Theater (movimento artístico em Nova York, 1962-1964) e trocaram entre si a fascinação por improvisação, procedimentos do acaso e montagem. As improvisações performativas descentralizavam as visões do diretor/coreógrafo, com isso, permitindo a criação coletiva, invés da individualidade do performer ser mais importante. A barreira hierárquica entre performers e criadores se dissolveram e as divisões entre as linguagens da dança e do teatro foram borradas, então, bailarinos começaram a falar e atores se envolveram em teatro físico (MORROW, 2001). Tradução nossa.

<sup>20</sup> No começo dos anos 60, artistas educadores e professores de consciência corporal desenvolveram uma linha de pesquisa somática que persistiu além do fim do século XX. Essas práticas tinham como princípio o movimento natural do corpo. Essa linha de pesquisa tem como referências os estudos somáticos Alexander Technique e Ideokinesis. Após esse período, novos conceitos somáticos surgiram como por exemplo, Klein Technique, Skinner Releasing Technique, Body-Mind Centering (BMC) e Authentic Movement. Através do uso dessas abordagens somáticas, os artistas dos anos setenta se colocaram em oposição à dança moderna e clássica. Eles criaram obras em que o que interessava não era o individual, mas a apresentação e criação coletiva e anti-hierárquica. O vocabulário minimalista de movimentos era focado nas funções anatômicas básicas do corpo, pois não estavam interessados na virtuosidade da dança moderna e clássica, e na narrativa expressionista da dança moderna e na narrativa linear do balé clássico. Seus interesses eram numa corporalidade cênica que investigava as energias terrestres, como por exemplo a gravidade, e a estrutura esquelética e muscular. Além disso, nesse período houve a ruptura com as diferenças de gêneros, pois cada movimento poderia ser feito por um performer do gênero feminino ou masculino (GILBET, 2014). Tradução nossa.

<sup>21</sup> O autor do texto realizou seu aperfeiçoamento artístico nessa organização, com uma bolsa da Fundação CAPES (1996-1998 – Nova York - EUA). Movement Research é uma organização de linguagens do corpo performativas de renome internacional, sem fins lucrativos, criada por um coletivo de artistas, em 1978. A organização abriga artistas de diferentes nacionalidades, onde oferece programas voltados para as artes cênicas contemporâneas, tais como: Aulas e workshops, com foco em: Dança Contemporânea e Pós-Moderna Norte-Americana, Performance Art, Criação, Improvisação, Práticas Somáticas: Yoga, Klein Technique, Skinner Releasing Technique, Body-Mind Centering (BMC) e Authentic Movement); Laboratórios de Processos Criativos; Seminários; Fóruns; Residências Artísticas; Intercâmbio Artístico; publicação de jornais impressos e virtuais; e Programa de Arte Educação em colaboração com escolas públicas de NYC.

<sup>22</sup> Tradução nossa.



Descontroem vários elementos da performance (espaço, movimento, expressão facial voz, emoção, fala e relacionamentos) isolando eles e desafiando praticantes a aumentar suas consciências na performance e expandir suas opções expressivas. Estudantes primeiro aprendem os princípios da forma através do movimento, através de uma vasta variedade de quadros. (...) estudantes mudam de uma partitura para outra com o objetivo de encontrar contrastes entre elas, na forma e no conteúdo, com o objetivo de tornarem-se fisicamente, emocionalmente e imaginativamente mais flexíveis. (MORROW, 2011)<sup>23</sup>.

Após essas explorações corporais, que são feitos em duetos e em pequenos grupos, performers são estimulados a introduzir na improvisação sons vocais juntamente com movimento, até finalmente chegar ao que Zaporah chama de “narrativa física”: fala humana baseada na experiência sensorial do corpo (MORROW, 2011). Ou seja, a corporalidade do performer em sua plenitude, pois corporalidade/vocalização realizam narrativas.

Partitura é dada aos performers – “gramática performática” –, com isso, a clareza das emoções e das sensações, vivenciadas e experimentadas pelos mesmos, são nitidamente comunicadas, assim como o uso de gramáticas por escritores contribuem para clarificar suas ideias (MORROW, 2011)<sup>24</sup>.

Nas aulas com Zaporah, quando os participantes abordam partituras, ter consciência do momento e estar presente no aqui e agora do jogo são dados estimulados e, como ela mesma diz: “Somente perceba, sem preconceitos, o que está acontecendo. Preste atenção. Descanse a mente e deixe que os sentidos sejam notados, parece fácil, mas é difícil deixar que isso aconteça” (ZAPORAH, 1995, p. 18). Ou seja, a presença, no ato de improvisar, é fundamental para que o jogo performativo seja contemplado integralmente, em que mente/corpo/intuição/percepção/consciência estejam presentificados durante a performance e, assim como na meditação, a concentração e o foco são desenvolvidos.

A estrutura de suas aulas investiga: forma/conteúdo; a voz do corpo; corpo/imaginação/memória; composição; dentro/fora; a linguagem do corpo; a cena; consciência; pessoas e objetos; e o desenvolvimento de *score* (palavra que pode ser traduzida como contagem, marca, motivo, anotação ou partitura) são explorados, através de procedimentos de improvisação, em que:

O tempo de duração de um exercício ou *score*, que os estudantes exploram, varia. Normalmente, iniciantes tem pouca capacidade de permanecer com uma investigação. Seus interesses se perdem pela falta de habilidades (...) eu acredito ser essa falta de foco do iniciante por medo, preguiça, chateação, distração ou falta mesmo de habilidade. Experientes

---

<sup>23</sup> Tradução nossa.

<sup>24</sup> Tradução nossa.

performers, ao contrário, permanecem em uma exploração por horas (ZAPORAH, 1995, p. 22)<sup>25</sup>.

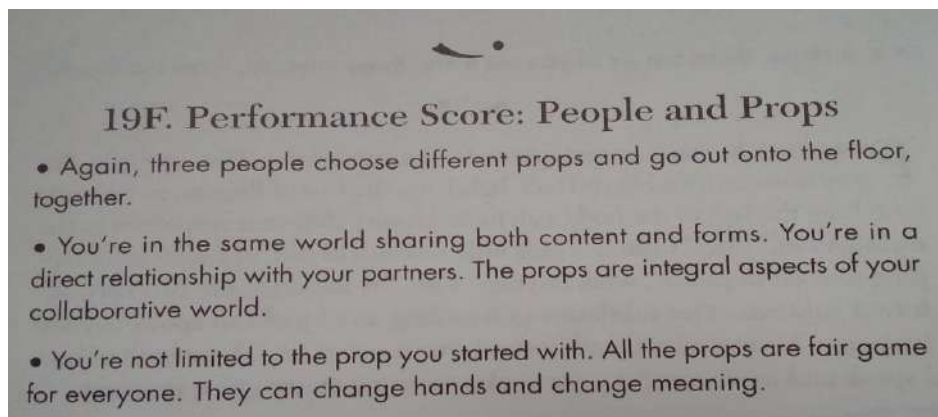
As partituras oferecidas por Zaporah são, a princípio, muito simples. Mas, em geral, experientes performers as digerem com mais “facilidade”. Num primeiro contato, parecem fáceis de serem abordadas, porém, ao praticá-las, o performer compreende que é necessário bastante entrega, foco e concentração e, acima de tudo muita prática para absorvê-las com plenitude.

Alguns exemplos de partituras performativas de Zaporah<sup>26</sup>

Autobiografias:

Quatro pessoas, sentadas de frente para o público. Falam autobiograficamente sobre suas vidas “reais”. Seja factual. Contem-nos onde você cresceu, como era sua família, sua escola, etc. Somente uma pessoa conta, até ser interrompido, mas que essa interrupção seja errática, dessa forma, a duração do monólogo irá variar. Ou seja, vocês devem interromper muito rápido ou permitir que um ou outro tome mais tempo na narrativa. Na descrição de eventos da sua vida, jogue com a forma de seu monólogo, com mudanças de som e palavras” (ZAPORAH, 1995, p. 10).

Pessoas e Objetos (figura 6 e 7):



**Figura 6.** Partitura retirada do capítulo: Oitavo dia de prática do Action Theater, de Zaporah.

Fonte: Action Theater: The improvisation of presence, de Ruth Zaporah.

<sup>25</sup> Tradução nossa.

<sup>26</sup> Tradução nossa.



**Figura 7.** *Performance Score: People and Props.*

Fonte: *Action Theater: The improvisation of presence*, de Ruth Zaporah.

Portanto, nesses dois exemplos de partituras, Zaporah enfatiza e aborda movimento, som/movimento e narrativas através da corporalidade dos performers, possibilitando rupturas de padrões corporais e performativos, pois os inserem em um ambiente de risco e experimentação. Além disso, propõe relações não hierárquicas, pois os performers são cocriadores das partituras e não somente executantes, como ocorre com bailarinos e atores em coreografias e peças teatrais baseadas em princípios tradicionais. O jogo performativo é aberto ao acaso e às abordagens dos performers, com isso, as partituras estão imbuídas de um estado processual e vivo.

Vale enfatizar que o Action Theater é uma prática artística que pode ser útil para pessoas envolvidas ou não em processos cênicos de criação, como dança, teatro, performance, circo, ópera ou qualquer prática artística, pois, estimula a pessoa e o artista para novas maneiras de fazer, criar e ser/estar no mundo.

### 2.3 Yvonne Meier: *Score*

A artista suíça Yvonne Meier dar aulas de dança para crianças em escolas públicas na cidade de Nova York<sup>27</sup>, como também ministra aulas e workshops na Organização Movement

---

<sup>27</sup> Nos últimos 32 anos ela tem ensinado nos EUA, Europa e nas internacionalmente renomadas companhias Rosas, de Anna Teresa de Keersmaecker e Damaged Goods, de Meg Stuart, entre outros.

Research, onde investiga sua própria técnica de improvisação: “Scores”. O autor desse texto fez aulas regulares com Meier, de 1996-98, nessa Organização.

Segundo Meier sobre sua técnica de *Scores*, no site da Movement Research<sup>28</sup>, ela se utiliza de técnicas somáticas que dão ao performer espaço para expansão e poder de explorar *Scores* de improvisação<sup>29</sup>. Vale acrescentar, que quando Meier fala na utilização de técnicas somáticas, está implícito que o corpo é abordado como uno: corpo/mente/espírito integrados e não são dicotômicos, como foi visto na tradição cartesiana eurocêntrica, em que o corpo é uma entidade e a mente uma outra. Com isso, seu público alvo, em geral, são artistas cênicos que não estão satisfeitos com técnicas tradicionais e cartesianas de abordagem do corpo.

Por mais de 30 anos Meier vem desenvolvendo *Scores*, que habilita os performers a lidar com tarefas<sup>30</sup> e situações cênicas improvisadas. Nessa investigação, Yvonne mistura: improvisação estruturada/coreografia e movimentos marcados/tarefas, em que o importante é o processo e não um objetivo específico. Pois, segundo a artista, em entrevista para o site New York Arts Live: “Movimento é mais interessante quando não é marcado” (MEIER, 2019).

Em suas aulas ela começa abordando procedimentos que provém dos métodos somáticos Autêntico Movimento<sup>31</sup> e Skinner Releasing Technique<sup>32</sup>, que envolvem os

<sup>28</sup> <https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>.

<sup>29</sup> Tradução nossa.

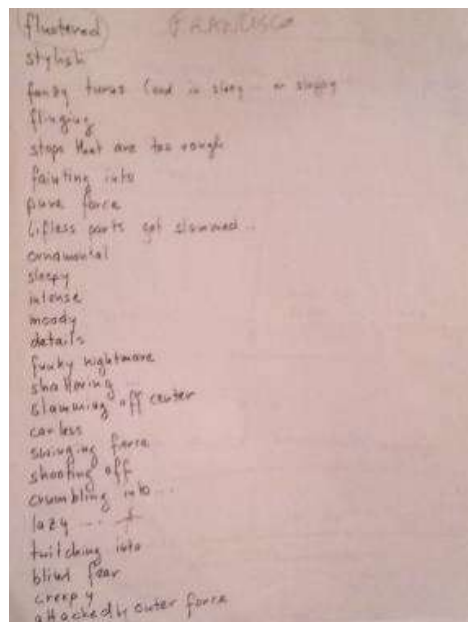
<sup>30</sup> “Em 1957, Anna Halprin introduz a noção de *task* (tarefa) e define, desta maneira, um dos eixos principais da dança pós-moderna (termo usado pela primeira vez pela coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer, pertencente ao grupo Judson Dance Theater – NYC-1962-64). Os gestos do cotidiano entram no campo da dança. (...) A improvisação (...) um campo aberto e vasto; e a tarefa é uma restrição específica desse campo, sem obstruí-lo por completo. As Tarefas são uma modalidade de improvisação, ou podemos dizer, também, que são estratégias para improvisação. (...) são conceitos na medida em que propõem uma reflexão sobre questões do corpo, da performance e da arte” (ROSSINI, 2011, p. 37-45).

<sup>31</sup> Janet Adler, Dança Terapeuta, Psicanalista, Ph.D em Estudos Místicos, estudou com Mary Whitehouse e fundou o Instituto Mary Starks Whitehouse, a primeira escola devota em estudar e praticar o Movimento Autêntico – nome que foi dado por ela. No seu entendimento, foi John Martin, um renomado crítico de dança, o primeiro a usar o termo “movimento autêntico” falando de danças de Mary Wigman em 1933. Em seu livro “Offering from the Conscious Body – The Discipline of Authentic Movement”, no capítulo “Individual Body”, Janet Adler diz: “Quando você adentrar mais uma vez no espaço vazio, continue a trazer consciência para o que seu corpo está fazendo, e agora inclua a consciência de suas sensações enquanto você está se movimentando... o que você ouve, vê com seus olhos fechados, cheira, sente em sua pele, ou experiência cinestésicamente enquanto se move.” Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento\\_Autêntico](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento_Autêntico).

<sup>32</sup> Criada por Joan Skinner, bailarina e inovadora pedagógica nos estudos somáticos. Dançou na Companhia Martha Graham (1946-1951) e na Merce Cunningham (1951-1953). As práticas de Skinner incluem o uso de imagens, como uma ferramenta poderosa para transformação, como também envolvem o toque no outro, dessa forma, rompendo com padrões corporais. Imagens são guiadas e estimuladas pelo professor, com isso, aquietando a mente/corpo e levando o praticante a um estado de plenitude corporal. Disponível em: <http://www.skinnerreleasing.com/aboutsrt.html>. tradução nossa.

sentidos/corpo/imagem/sensação/visualização, com isso, preparando o corpo para se mover no espaço de forma mais sensorial, plena e clara.

Aos participantes é solicitado que deitem no chão, numa posição confortável (a favor da força da gravidade, com isso, músculos e esqueletos relaxados) e fechem seus olhos para a imersão nos sentidos, no corpo, em imagens, sensações e visualizações propostas pela mediação da artista. Após essa etapa, os praticantes improvisam, alimentados pela energia e sensação do que foi vivenciado no princípio da prática. Assim como Zaporah, Meier também faz uso de objetos do cotidiano. Outro elemento que utiliza é a música, de forma inusitada, dessa forma, causando uma ruptura com o que está acontecendo no jogo performativo e quebrando com as expectativas do performer, como também do espectador. Após esse processo, aos performers são dados *scores*, como por exemplo (Figuras 8 e 9):



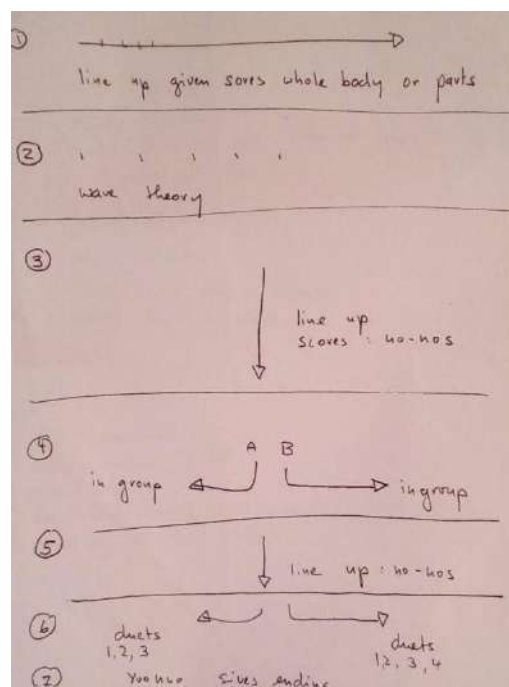
**Figura 8.** *Score* de estados energéticos, corporais, comportamentais, sensoriais e emocionais, de Yvonne Meier, dados aos participantes no workshop realizado na Organização Movement Research (1996-98. Nova York. EUA). Fonte: Arquivo do autor.

A proposta, segundo Meier, desse tipo de *score*, é que se vivencie estados energéticos, corporais, comportamentais, sensoriais e emocionais, mas não de forma literal dada pelos sentidos das palavras e das frases contidas no *score* (por exemplo: *details*, *moody*, *intense*, *ornamental*, *careless*,

*blind fear, pure force*)<sup>33</sup>, mas, em busca de uma abordagem pessoal, assim como são vivenciadas imagens e sensações nos métodos Skinner e Autêntico Movimento: o performer se apropria das palavras e das frases, que possuem sangue e vida, então, que devem ser abordadas como tal. Contudo, de forma em que todos os sentidos estejam presentes e sem utilizar de padrões de movimentos provindos do léxico de passos da dança moderna ou clássica. Com isso, a improvisação performativa é única.

Para Meier (2017)<sup>34</sup>,

A técnica de “Scores”, que tenho desenvolvido, fornece ao performer uma estrutura para experiência e expressão, que vem do corpo em relação a uma dada tarefa ou situação. No início passam o tempo lidando com imagem interna e explorando as nuances de sua presença no corpo, (...) e as partituras e sequências finalizam o trabalho. Trabalhar com materiais e objetos em relação ao corpo é central para minha prática: retira suas originais qualidades, objetos tornam-se extensões corporais e ativos colaboradores. Minhas danças incorporam uma gama de improvisação estruturada, coreografadas e tarefas, com estranhos e bizarros fins. Há um alto elemento de risco, envolto em processo e num trabalho fresco, não polido. O objetivo é destinar à audiência uma precariedade e invocar uma experiência visceral.



**Figura 9.** *Score*, de Yvonne Meier, oferecido aos participantes no workshop realizado na Organização Movement Research (1996-98. Nova York. EUA). Arquivo do autor.

<sup>33</sup> Detalhes, mal-humorado, intenso, ornamental, descuidado, medo cego, força pura. Tradução nossa.

<sup>34</sup> Tradução nossa.

Acima (figura 9), nesse segundo exemplo de *score*, escrito e desenhado, participantes improvisavam em grupos (A e B) e duetos, tendo como referências as palavras dadas no *score* anterior. Além das palavras que servem de estímulo para procedimentos de improvisação, há instruções de mudanças de direção do corpo no espaço cênico, que os performers podem seguir ou não. E, como foi mencionado, na técnica *Score*, Meier tem interesse não só pelo movimento improvisado, mas também pelo coreografado.

Dessa forma, essa combinação de elementos composicionais fixos e aleatórios e do acaso – alimentado pelo frescor do aqui e agora do jogo performativo faz com que as partituras performativas da artista, quando levadas ao jogo cênico, ofereçam ao público performances cheias de surpresa, inventividade, nonsense, ludicidade, estranheza e desafio, pois o espectador não presenciara uma narrativa linear e convencional, mas um campo performático incomum e muitas vezes extravagante.

### Considerações finais

Esse estudo é uma reflexão sobre escritas cênicas performativas, que seus criadores, como Ruth Zaporah e Yvonne Meier, dão mais importância ao processo e não ao produto acabado. E os métodos de notação cênica aqui apresentados são referências que contribuem para verificar as várias possibilidades de uso prático de partituras, além das concebidas no universo da música: “partitura”, termo que remete à linguagem musical e suas nomenclaturas e normas específicas, mas que pode ser apropriado pelo contexto das artes cênicas, com suas peculiaridades e conceitos.

Mas, Assim como as partituras cênicas contemporâneas, esse texto está num estado processual, como uma espécie de escrita inacabada, portanto, a partir dele, procurou-se dar uma primeira resposta às questões colocadas ao longo da discussão, entendendo esse como um percurso que deverá ser aprofundado em investigações futuras.

### Referências

ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan. **In the Spirit of Fluxus**. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.

BANES, Sally. **Democracy’s Body**: Judson Dance Theater, 1962-64. Michigan: UMI Research Press, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

FILHO, José da Costa. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

MORROW, Susanna. **Psyche Meets Soma: Accessing Creativity Through Ruth Zaporah's Action Theater**. Disponível em: <<http://www.actiontheater.com/articl11.htm>> Acesso em: 02/04/2019.

The Legacy of Robert Ellis Dunn (1928-1996). **Movement Research Performance Journal # 14**, New York, 1997, p. 1.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SALLES, Cecília. **Redes de Criação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

-----, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias às cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

TAYLOR, Bob. **The Art of Improvisation: creating real-time music through jazz improvisation**. Disponível em: <<http://pws.npru.ac.th/silapachai/data/files/The%20Art%20of%20ImprovisationBob%20Taylor.pdf>> Acesso em: 29/03/2019.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flávia Pilla. **A Escrita da Dança: um histórico da notação do movimento**. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579/6092>> Acesso em: 31/03/2019.

ZAPORAH, Ruth. **Action Theater: the improvisation of presence**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

### Fontes eletrônicas: Sites

BATISTA, Lauro Leudo dos Santos; FREIRE, Ivete de Aquino. TOURINHO, Eurlly Kang. **Notação Coreográfica: aplicação do sistema dancewrite – shorthand de Valerie Sutton na notação da dança do ventre**. Disponível em: <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/semanaeduca/article/view/93/141>> Acesso em: 31/03/2019.

<http://www.actiontheater.com/ruth.htm>

<https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/yvonne-meier>

<http://scores.motionbank.org/>

<https://movementresearch.org/people/yvonne-meier>.

<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/yvonne-meier-in-conversation-with-rebecca-serrell>.



<https://newyorklivearts.org/artist/yvonne-meier/>

### Dissertações e teses

ARANHA, Raquel da Silva. **A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no Século xviii:** aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP\\_f76524ce0723e6be452011a2273df296](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_f76524ce0723e6be452011a2273df296)> Acesso em 20/03/2019.

DACIO, Gabriela Mavignier. **Método ou Explicação para Aprender com Perfeição a Dançar as Contranças, de Julio Severin Pantezze:** edição atualizada, anotada e comentada. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) da Universidade do Estado do Amazonas. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/18-8.pdf>> Acesso em: 27/03/2019.

GILBERT, Duncan G. **A Conceit of the Natural Body:** The Universal-Individual in Somatic Dance Training. 2014. These (Philosophy of Culture and Performance) of University of California. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/2285d6h4>. Acesso em: 02/04/219.

MARIANO, Sara Marai Brito. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) da Universidade de Brasília-UnB. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013\\_SaraMariaBrittoMariano.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14282/1/2013_SaraMariaBrittoMariano.pdf)> Acesso em: 30/03/2019.

ROSSINI, Eucio Gimenez. **Tarefas:** Uma estratégia para criação de performances. 2011. Tese (Poéticas Visuais/PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

# TRANSCRIÇÃO E ESTUDO DO SEPTETO PARA TROMPETE, TROMPA, FLAUTA, OBOÉ, CLARINETE, FAGOTE E CONTRABAIXO (1834) DE SIGISMOND NEUKOMM (1778-1858)

Gabriel Costa Freitas

## Introdução

Sigismund Neukomm (1778-1858) foi autor de cerca de 1500 composições em diversos gêneros vocais e instrumentais. Considerado figura importante na transição do Classicismo ao Romantismo (ANGERMULLER, 2018), foi aluno de Michael e Josef Haydn, este um dos maiores nomes da História da Música. Neukomm viveu no Brasil entre 1816 e 1821, a serviço do Duque de Luxemburgo, que desenvolvia atividades diplomáticas na Corte de Dom João VI, rei dos Estados Unidos de Portugal, Brasil e Algarve. Seu contato com a vida musical no Rio de Janeiro está documentada no periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung*, para o qual foi colaborador. De volta à Europa, o compositor iniciou um processo de edição com obras escritas na sua fase brasileira ou inspiradas nela, da qual a Missa para a aclamação de Dom João VI é um dos maiores exemplos. Surgem obras para agrupamentos de variado tamanho e diversidade de instrumentos. Algumas das obras incluem o trompete na condição de solista, justamente no período em que o instrumento passou por transformações significativas. A partitura do Septeto para trompete, trompa, flauta, oboé, clarinete, fagote e contrabaixo sobrevive em cópia manuscrita firmada em Cherbourg no dia 21 de agosto de 1834, com indicação de ser seu terceiro septeto. Não foi localizada nenhuma edição impressa deste material e nenhum estudo descritivo ou interpretativo exclusivamente sobre este material.

## 1. Biografia

Sigismund Ritter Von Neukomm nasceu em Salzburg (Áustria), em 1778 e faleceu em 1858 em Paris (França).

“Nasci em Salzburgo, em 10 de julho de 1778, sendo o mais velho de uma grande família, e fui batizado com o nome de Sigismund. [...]. Sem ser um prodígio, como o imortal Mozart, que também nasceu em Salzburgo em uma casa de frente à nossa, minhas aptidões foram

precozes”. [...]“ (Neukomm, edição e tradução do francês para o alemão por Rudolph Angermüller, 1977: 31).

Aos 7 anos de idade Neukomm começou a estudar órgão com o organista Franz Weissauer, e também estudou teoria com o compositor Johann Michael Haydn (1737-1806), que na época era mestre de capela da catedral de Salzburg e posteriormente lhe permite cumprir parte de suas funções de organista da catedral. Aos 16 anos, em Viena, começou a estudar com Joseph Haydn (1732-1809), entre 1797 a 1804. Durante os seus estudos em Viena, Joseph Haydn apontou Neukomm como o seu aluno preferido; o seu jovem discípulo fazia varias orquestrações a seu pedido e por conta da sua proximidade com Haydn, Neukomm atraiu o interesse de diversas cortes.

No decorrer de sua vida, Neukomm foi um músico que viveu em constante itinerância. Em 1804 deixou Viena e partiu de São Petersburgo, Rússia, onde ocupou a função de mestre de capela no teatro alemão. A partir de 1810 fixou residência em Paris e em 1814 foi convocado para apresentar um Te Deum no regresso do Rei Luís XVII (TOFFOLETTO; 2010, pg.5), após a saída de Napoleão do poder. Em 1816 veio morar no Rio de Janeiro, pois era contratado do Duque de Luxemburgo, permanecendo no país a convite do Conde da Barca, Antônio Araújo de Azevedo (1754-1817). Em 1821, voltou para Paris e depois de cinco anos retornou a viver como músico itinerante na Europa até o fim de sua vida.

Suas obras compreendem música religiosa, instrumental e de câmara. Seu catálogo compõe-se de aproximadamente 1264 obras porém, estima-se em quase 2000 obras; essas 1264 (ANGEMULLER; 1977, pg.7) foram catalogadas depois de sua morte pelo seu irmão, Anton Neukomm. Esse documento está presente na Biblioteca Nacional da França e é uma cópia, pois não se sabe o paradeiro do catálogo original (MEYER; 2005, pg.775). Adiante será mostrado o **catálogo temático de suas obras no Brasil** em forma de síntese. Entretanto vale ressaltar resumidamente a produção de Neukomm baseada na proposta de José Maria Neves, do qual Adriano de Castro Meyer retirou os seguintes dados:

- 927 obras religiosas
- 300 Lieder (com piano ou orquestra),
- 124 cânones diversos (incluindo os de caráter religioso)
- 52 Missas
- 52 obras para coro
- 5 aberturas orquestrais
- 1 sinfonia

(MEYER, Adriano de Castro; CASTAGNA, Paulo. “A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil”. In: XV Congresso da ANPPOM, Anais. Rio de Janeiro, 2005, p.776).

Além do mais, o compositor recebeu distinções e honrarias entre elas: Cavaleiro da Legião de

honra da França; Ordens de Cristo ; e a Águia Vermelha

Neukomm atualmente é quase que esquecido na história da música na Europa, principalmente na Áustria e França que foram os países onde ele mais trabalhou. No Brasil Neukomm já é lembrado como um grande compositor, pois em sua estadia no Rio de Janeiro, realizou atividades musicais intensas que marcaram o cenário da música no Novo Mundo.

## 2. Trajetória para o Brasil e suas ocupações.

Em 1816, Neukomm é convidado pelo Duque de Luxemburgo para acompanhá-lo ao Rio de Janeiro:

“Em 1816, aproveitei-me da oferta generosa, que me fez o Duque de Luxemburgo, de acompanhá-lo ao Rio de Janeiro, onde na qualidade de embaixador extraordinário estava encarregado de felicitar João VI por sua ascensão ao trono, vago pela morte de sua mãe” (NEUKOMM ;1858, pg.38).

Começou a sua jornada de ida ao Brasil no dia 2 de Abril de 1816, partindo da cidade de Brest, aportando em Lisboa e seguindo rota por Madeira e Tenerife: “Durante a travessia compus vários motetos e outras peças para a Igreja, assim como muitas marchas e peças para a banda militar da fragata.” (NEUKOMM; 1858, pg.38).

Já no Brasil, foi recomendado pelo príncipe Talleyrand a trabalhar para o Conde da Barca “ O senhor Conde era um homem de espírito iluminado e grandes conhecimentos ” (NEUKOMM ;1858, pg.38). O Conde apresentou-lhe uma proposta de ficar no Rio de Janeiro e lhe ofereceu hospedagem em sua casa ; a pedido do Conde, o Rei concedeu-lhe uma pensão que o próprio Neukomm considerava mais que suficiente. Entretanto, decidiu se oferecer a dar aulas para Dona Maria e ao príncipe herdeiro.

“O Rei concedeu-me, a pedido do Conde da Barca, uma pensão mais que suficiente para as minhas despesas e sem me encarregar de qualquer cargo. Mas, de bom grado ofereci-me para dar aulas de música à infanta Dona Maria, assim como ao príncipe herdeiro S. A. R. Dom Pedro e à sua futura esposa Leopoldina, arquiduquesa da Áustria; ofereci-me também para fazer música com eles e ao mesmo tempo proporcionar a eles uma oportunidade para se exercitarem na língua francesa”. (NEUKOMM; 1858, pg.38).

Neukomm passou assim os seus cinco anos que ficou no Rio de Janeiro, no entanto ele também se dedicou a dar aula particular para outros alunos, não se ocupando somente a ensinar aos membros da corte. Dom João VI o nomeou como “professor público de música”, como também recebeu obrigação de compor:

“Eu estive bastante atarefado nesse país feérico, onde tudo é maravilhosamente belo e grandioso na entomologia e na botânica, onde todavia meu catálogo aumentou em quarenta e cinco peças musicais, compostas no Rio de Janeiro. Uma destas peças, a grande missa (São Francisco), compus a pedido especial da esposa de D. Pedro, para seu pai, Franz I, imperador

da Áustria. Escutei essa missa mais tarde, em 1842, na capela particular do Imperador, em Viena”. (Neukomm ; 1858, pg.38).

### Processo de organização das partituras do septetto.

O *Septetto n°3 para trompete, trompa, flauta, oboé, clarinete, fagote e contrabaixo* existe em manuscrito de partes cavas para cada um dos instrumentos, sem entretanto haver uma grade. O conjunto documental pertence à Biblioteca Nacional da França e tem uma folha de rosto com a informação da data de 21 de agosto de 1834, e o lugar de Cherbourg. A formação vem indicada na capa, com a curiosidade de estar escrita em inglês: “*Septetto n°3 for Trumpet, Horn, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Double Bass*”.

Cada parte conta com 3 a 4 páginas exceção trompete e trompa. Tais páginas encontravam-se fora de ordem. Foi então necessário organizar as páginas das partes cavas. As cópias a que tive acesso estavam duplicadas em algumas partes, pois nessa páginas alguns elementos se encontravam ocultos. Entretanto a duplicação objetivou que se pudesse ver todos os elementos da partitura, pois a parte oculta em uma página era possível ver em outra e vice-versa.

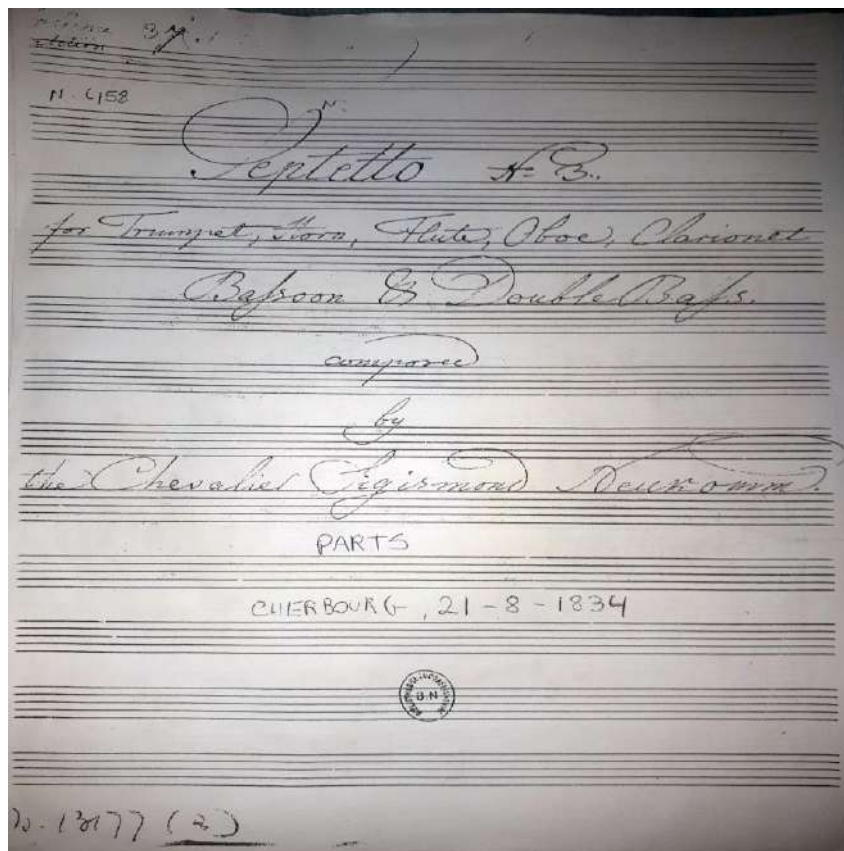


Figura 1. Folha de rosto do *Septetto n°3 for trumpet, horn, flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass*, NEUKOMM, Sigismund, Biblioteca Nacional da França.

A caligrafia presente na capa revela mãos diferentes. O lugar e data de cópia “Cherbourg, 21-8-1834” tem grafia diferente do título e atribuição de autoria “*Septetto n°3 for Trumpet, Horn, Oboe, Clarinet, Bassoon and Double Bass, composed by the Chavalier Sigismund Neukomm*”; muito possivelmente também não foi o próprio Neukomm quem escreveu as informações pois em suas cópias é muito comum seu sobrenome ser precedido pelo “Von”, assim como pode ser comprovado quando se compara essa caligrafia com a outras partituras que se tem certeza de que foram assinadas pelo próprio compositor, como *A marcha fúnebre para o Conde da Barca*.

A grafia musical revela que apenas uma pessoa copiou as partes. Pela escrita das partes revela-se que a afinação dos instrumentos são o trompete em mi bemol, a trompa em mi bemol e clarinete em si bemol, ficando os demais instrumentos em dó. O trompete para qual Neukomm escreveu esta peça não é mais o trompete natural usado até muito recentemente ou ainda durante aquela época pois apresenta notas fora da série harmônica do instrumento sendo muito difícil toca-las em instrumentos naturais. Outro ponto de interesse é a parte da trompa que está escrita para um instrumento em mi bemol, afinação incomum, o que nos leva a questionar se Neukomm chegou a misturar instrumentos naturais com instrumentos tecnologicamente mais recentes. Não se pode afirmar que esses instrumentos são os mesmos utilizados nos séculos XX e XXI, pois o século XIX foi marcado por constantes experimentações de sistemas de afinação nos instrumentos. . A música está dividida em dois movimentos: *adagio* e *allegro vivace*.

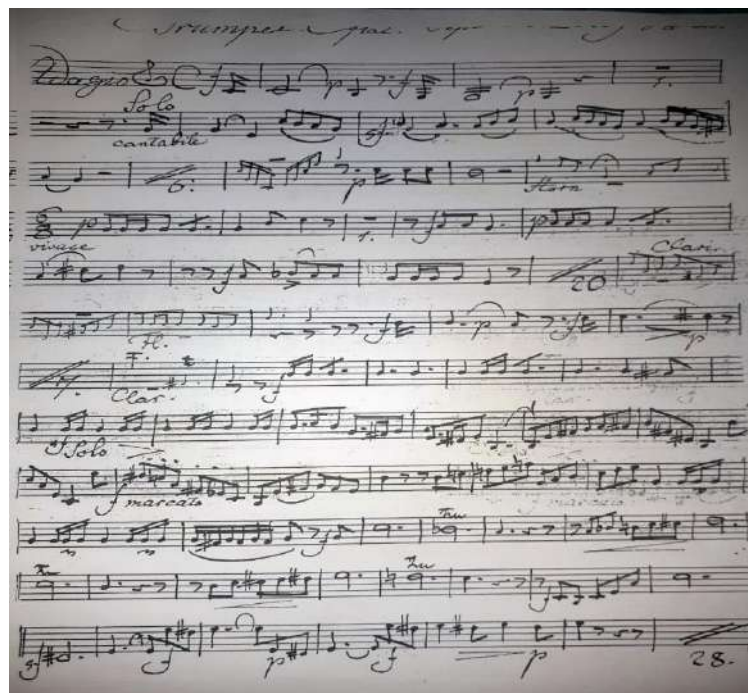


Figura 2. Parte do trompete do Septetto n°3 for trumpet, horn, flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass, NEUKOMM, Sigismund, Museu Nacional da França.

## Processo de transcrição

Depois de feita toda a etapa de organização, foi realizada a transcrição da obra usando o software de edição de partituras Sibelius 6. Como o material somente disponibilizava as partes cavas foi necessário fazer a grade. O adagio contem 17 compassos e o allegro vivace contem 205 compassos. Partes específicas como a da trompa e do fagote apresentaram problemas: o fagote tinha um compasso a mais e a trompa dois compassos a menos. Em relação ao primeiro movimento é possível dizer que se caracteriza mais por ser um quinteto do que propriamente um septeto visto que a flauta e o oboé somente aparecem no segundo movimento, o allegro vivace. A grade que no momento alcança as 28 páginas, não é uma versão definitiva e esta sujeita a alterações conforme as revisões que ainda se fazem necessárias.

## Conclusão

A transcrição da peça e a sua acomodação em partitura permite um estudo analítico com vistas a seu uso musicológico e interpretativo. A obra ainda não possui análise que lhe diga respeito e nem possui edição comercial disponível no mercado. O eventual uso prático, se possível com instrumentos de época, também pode indicar quais exatamente os modelos de instrumentos para os quais a peça foi pensada, revelando conseqüentemente aspectos do ambiente musical do compositor. Uma eventual transcrição das demais obras para esta formação ou que tragam o trompete, e também a trompa, em condição camerística, podem auxiliar na compreensão sobre a escrita do autor e a evolução tecnológica destes instrumentos. Por fim, a etapa performativa também vai ajudar a consolidar o processo de revisão do material.

## Bibliografia

ANGERMÜLLER, Rudolph (1977): **Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler.**

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo.** Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967, 2vols.

ANGERMULLER, Rudolph. **Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen. Coleção Musikwissenschaftliche Schriften, vol. 4.** Munique / Salzburgo: Musikverlag Emil Katzwichler, 1977

ARAÚJO, Mozart de. **Sigismund Neukomm, um músico austríaco no Brasil** in **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, vol.1, nº1, p.61-74, 1969

Beduschi, Luciane. **Sigismund Neukomm (1778-1858). Sa vie, son ?uvre, ses canons énigmatiques**. Tese de Doutorado. Paris: Universidade Paris IV -Sorbonne, 2008

MEYER, Adriano de Castro. **A presença de Sigismund Neukomm no Brasil**, in **Anais do 2º Simpósio Latino-americano de música**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, p.381-389

\_\_\_\_\_. **O catálogo de Neukomm e as obras compostas no Brasil**. Curitiba, Revista Eletrônica de Musicologia, Vol.5, nº1, junho de 2000.

\_\_\_\_\_. **A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil**, Anais do 15º Congresso da ANPPOM, 2005, p.774-781

NEUKOMM, **Sigismund, L'autobiographie de Sigismund Neukomm**, NOTA. Cette œuvre est la dernière composition du chevalier Neukomm, qui est décédé à Paris, le 3 avril 1858, dans sa 80e année).

NEUKOMM [Sigismund]. Rio de Janeiro. **Allgemeine Musikalische Zeitung**. Leipzig: s.n. 1820, p.501-503

NEUKOMM, **Sigismund. Septet for trumpet, horn, flute, oboé, clarinet, basson, double bass**. Manuscrito datado de 21 de agosto de 1834, pertencente à biblioteca do Conservatório Nacional de França (hoje na Biblioteca Nacional da França)

NEVES, José Maria. **Sigismund Neukomm na Biblioteca Nacional da França: revisão crítica do catálogo de obras**. In: **A Música no Brasil Colonial: Colóquio Internacional**, Lisboa 9-11 de outubro de 2000. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.99-111

TOFFOLETTO, Raí Biason, **“L’ Amitié Et L’amour” de Sigismund Neukomm, Estudo e transcrição da obra**, Campinas 2010.



## O CONCEITO DE “DESAVIR-SE CONSIGO” E A POESIA DE FERNANDO PESSOA

Gabriel James Ramos Lima (UEA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O conceito de desavir-se consigo é extraído de poemas da virada do século XV para o XVI, tais como “Antre [sic] mim mesmo e mim”, de Bernardim Ribeiro, e “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda, ambos publicados por Garcia de Resende, em seu Cancioneiro geral (Lisboa, 1616). Conforme Arturo Diaz, em artigo publicado na Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG, 2015), no processo do fenômeno de invenção dos heterônimos, vários poetas falando através de um só poeta, a despersonalização ou a desconstrução do eu é a força que possibilita a invenção de uma pluralidade subjetiva corpórea que configura, a um só tempo, o desavir-se consigo quinhentista e o pessoano drama em gente. Com isso, percebemos que todos estes conceitos são passíveis de relações e diálogos, pois possuem uma concepção literária aproximada. A partir desta percepção, a presente comunicação tem por objetivo analisar poemas e relatos de Fernando Pessoa, que sejam suficientes para assegurar uma relação dialética entre os alicerces e a modernidade da literatura portuguesa.

**Palavras-chave:** Desavir-se consigo; Fernando Pessoa; Heteronímia; Poesia.

*“Assim tudo acaba em silêncio e poesia...”*

*Fernando Pessoa (1935)*

### Introdução

Este artigo foi produzido com o intuito de servir como suporte escrito para comunicação oral no simpósio de literatura ibérica e ibero-americana: dialéticas, interfaces e fronteiras no II encontro do Grupo De Estudos Linguísticos e Literários Da Região Norte, GELLNORTE. Tem-se como objetivo desenvolver uma análise crítica sobre poemas e relatos do poeta português Fernando Pessoa, estes textos foram colhidos das várias produções desenvolvidas pelo mesmo ao longo de sua vida. Todos os poemas utilizados foram coletados não apenas de Fernando Pessoa ele mesmo, mas também de seus heterônimos.

Além de situar os meios gerais em que tais trechos analisados foram produzidos, será feito, sobretudo, uma análise crítica dos conceitos de “drama em gente” e “Desavir-se consigo”. Deste já é

---

<sup>1</sup> gjrl.let17@uea.edu.br

importante perceber que estes conceitos são capazes de estabilizar relações e diálogos, apesar de tão distantes em uma visão cronológica, pois podemos perceber que suas ideias são aproximadas e situadas no problema do “eu”, mesmo que suas características sejam estabelecidas em bases diferentes, já que a reflexão do “drama em gente” será baseada na fragmentação do “eu”, e o “desavir-se consigo” no aspecto de seu conflito interno. Estas análises têm como importância discutir ideias da literatura portuguesa, comparando-as em relação no âmbito das sensações de seus autores de acordo com os seus tempos e impressões e reflexões que causam, ou que as causam, tanto dentro da própria literatura como na sociedade em que ela é situada e vinculada.

Dentre vários autores utilizados para essa discussão, usarei com maior peso produções dos autores Cleonice Berardinelli e Helder Macedo, mas ainda outras escritas que ajudam a compreenderem certos aspectos relevantes ao longo desse trabalho. Não obstante, será explanado de forma breve, porém de concisa, as concepções do médico neurologista Sigmund Freud, por sua grande contribuição para o entendimento a respeito do problema do “eu”, com acréscimos dos pensamentos de Lacan, formando uma base mais segura para a discussão pretendida. Sendo que ambos possuem grande contribuição para o entendimento da psicologia do ser humano.

No entanto, não é buscar entender Fernando Pessoa o objetivo deste trabalho, pois de acordo com Helder (2007) isso seria diminuir a qualidade do poeta que, de fato, apenas foi, na sua esplendida grandeza. Mas estabelecer diálogo entre os alicerces da Literatura Portuguesa, “Cancioneiro Geral”, e a modernidade da Literatura Portuguesa.

### **Da gênese da heteronímia**

Fernando António Nogueira Pessoa, nascido em 13 de junho de 1888, Lisboa, foi um dos mais célebres poetas da fase modernista da Literatura Portuguesa. Quando criança teve contato com a língua e Literatura inglesa, por meio de viagem feita África do Sul com o seu pai, onde passou grande parte da sua infância com o mesmo. O poeta teve uma infância complicada com a perda de vários de seus parentes. Por volta dos seis anos de idade, criou o seu primeiro heterônimo “*Chevalier de Pas*”, mesmo período em que escreveu seu primeiro poema intitulado “*À Minha Querida Mamã*”, assim podemos perceber suas tendências à Literatura desde muito cedo.

O aspecto mais conhecido em toda a construção de sua obra é a sua teoria da heteronímia. Essa teoria firma-se na multifacetação do poeta, ou seja, vários poetas falando através de um poeta específico, cuja a existência biológica é de realidade inquestionável. Vale lembrar que, para Fernando

Pessoa, todos os seus heterônimos eram considerados reais, muitos com identificações como data de nascimento, horóscopo, caligrafia, estilo literário próprio, etc., portanto, as suas existências transpassam a característica do ficcional, adotando medidas de uma realidade poética, ou seja, a assimilação da arte como realidade.

À explicação de ALBERTI (1998):

“A palavra heterônimo parece ser, nessa acepção, criação do próprio Pessoa (como sugere, aliás, o verbete do Novo Dicionário Aurélio). Etimologicamente, vem de hetero- + -onima (nome), e não de hetero- + -nomo (norma, lei). Assim, deve ser relacionada a “antropônimo”, “topônimo” etc., e não a “autônimo”, por exemplo. Pessoa utiliza autônimo para referir-se a si mesmo, em contraposição aos heterônimos”.

Se procurarmos o significado da palavra “heterônimo” no dicionário online encontramos a seguinte definição.

“HETERÔNIMO (substantivo masculino)  
Nome de alguém us. por outrem para autoria do que não fez.

LITERATURA

Nome imaginário que um criador identifica como o autor de obras suas e que, à diferença do pseudônimo, designa alguém com qualidades e tendências marcadamente diferentes das desse criador”.  
(Retirado da internet).

Assim, o heterônimo é uma designação que o poeta dá aos outros poetas que falam através dele mesmo, assim, “ortônimo” é o nome que corresponde ao autor efetivo, ou seja, ao poeta que se fixa na realidade inquestionável, Fernando Pessoa é o ortônimo, e aqueles poetas que se fixam na realidade poética, “inventada”, são os seus heterônimos. Como visto acima, esses outros poetas possuem características que os diferenciam uns dos outros e, principalmente, do ortônimo. Ora, o que caracteriza a individualidade de um ser é a diferença entre os outros, para estabelecer a individualidade devemos encontrar pontos que nos distanciam. Por isso, podemos perceber a necessidade de Pessoa estabelecer tantas diferenças entre seu homônimo e seus heterônimos, para assegurar o “hetero” em sua construção.

Adiante, o “Drama em Gente” é um conceito retirado de toda a produção poética de Fernando Pessoa, pois, cada heterônimo traz a sua própria individualidade e distinção quanto ao seu homônimo, sendo assim, cada heterônimo traz um drama individual consigo, no entanto, todas elas juntas formam um outro drama. Cada heterônimo trazia consigo uma orientação. Alberto Caeiro trouxe todo o poder de despersonalização dramática; a Ricardo Reis foi dada a disciplina mental, vestida da música que

lhe é própria, e a Álvaro de Campos foi colocada toda a emoção que Pessoa não dava a si nem a vida. As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático.

“É um drama em gente, em vez de em actos. (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando, portanto, o que seja realidade, nunca poderá resolver)”.  
(Revista Presença, 1993).

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, escrita em janeiro de 1935, Fernando Pessoa descreve a gênese de sua heteronímia, para isso Pessoa aborda duas perspectivas relevantes para que sejam desenvolvidos os seus esclarecimentos acerca de sua construção poética, perspectivas essas que são: “parte psiquiátrica” e “a história direta de seus heterônimos”, No entanto, a parte de maior importância e aquela que será analisada neste trabalho é a sua primeira perspectiva.

Em a “parte psiquiátrica”, Pessoa descreve que a origem dos seus heterônimos é o fundo *traço de histeria que nele existe*. É importante entender que a histeria não se trata de reações emocionais exageradas, como se é estabelecida pelo senso comum, mas sim trata-se de um distúrbio mental específico que se manifesta fisicamente, esse distúrbio pode apresentar sintomas como confusão mental, múltipla personalidade e apatia em relação ao mundo exterior.

Quanto a isso Fernando Pessoa diz “*Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico*”. Neste trecho podemos perceber a incerteza do autor se ele é simplesmente histérico, ou seja, se ele simplesmente tem um distúrbio mental manifestado fisicamente, ou se é um “histero-neurastênico”, termo este que será explorado em seguida.

Os distúrbios de histeria em geral eram traços de repressão sexuais, porém não é o objetivo, nem podemos saber se é possível considerá-lo como uma base relevante, dizer que a origem de seus heterônimos se baseia em suas frustrações acerca de sua sexualidade. Porém, ao longo da vida de Fernando Pessoa sabemos que ele possuía um grande problema com o alcoolismo, sendo esse um agravante para a causa de sua morte, já que o poeta morreu de cirrose hepática, em 30 de novembro de 1935, Lisboa. Digo isso para pensar que se a origem dos heterônimos foi dada por disfunções psicológicas não é válido dizer que venha a ser por motivos de repressões sexuais, apesar de sua vida amorosa ter sido bastante reduzida, porém, é mais seguro supor que tenha sido por motivos “dramáticos” que podem ter causado seus problemas alcoólicos.

Em artigo para uma defesa de mestrado BERNARDI (1995) afirma que o ser histero-neurastênico é ser capaz de “seguir a aparição”, como Hamlet fez ao acompanhar o fantasma do rei, assim significa mover-se para o solo afastado e ouvir o que a aparição tem a dizer, mas não para a satisfação dos próprios desejos.

Ser capaz de seguir as aparições. Nada melhor descreve a atitude do nosso poeta. Não é de se estranhar que Fernando Pessoa, com sua sensibilidade de poeta e com o seu engenho de raciocínio, já houvesse percebido e reconhecido, neste “deslocar-se-para-o-lado”, a essência da poesia (BERNARDI, 1995).

Ainda a partir dos estudos de Bernardi

“Fernando Pessoa descobriu ser necessário criar um distanciamento, um intervalo de tempo para que a emoção se transforme em imagem psíquica e a imagem psíquica em idéia expressa com palavras. Esta seqüência é que define a poesia: arte que se faz com idéias convertidas em palavras acompanhadas pelo ritmo. Este processo James Hillman denomina psicologizar, ou seja, a busca de idéias que alimentem a alma. Neste sentido, uma alma sábia, profunda, carregada de sabedoria, não é aquela que teve muitas vivências, mas a que tirou idéias profundas das vivências que teve”.

Sendo assim,

“quando Fernando Pessoa descreve-se como um histero-neurastênico a idéia que procura transmitir é que nele existe (somente nele? ou em nós, também? quem sabe, noser?), antes mesmo da cisão heteronímica, uma divisão mais básica. Dualidade primeira, poderíamos chamá-la; acompanhada de uma multiplicidade segunda. Esta divisão manifesta-se externamente através da neurastenia; internamente pela histeria”.

Continuando a analisar a carta direcionada a Casais Monteiro, Fernando Pessoa continua a sua descrição “*estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo.*”

“Internamente (com ele mesmo, não com os outros, como salientou) é instável e oscilante emocionalmente, mudando de opinião dez vezes ao dia. Externamente é controlado, com o estado de humor quase sem alteração, ou seja, calmo e alegre. (BERNARDI, 1995)”.

“*Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas*”. O incômodo não vem por ele ter este engenho de raciocínio, mas de sua capacidade de iniciar atividades como ele descreve no trecho acima.

Prosseguindo, ele diz “*Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação*”. Seguindo, de qualquer forma que seja a origem, seja psiquiátrica ou de sensibilidade, o certo é que Fernando Pessoa sempre teve essa tendência a desmontar-se e ver-se como outro, simulando uma outra existência além da sua própria.

“Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança”. Seguindo a linha dos estudos sobre a histeria, iniciada por Sigmund Freud, em meados da década de 1920, podemos observar que as questões que ele coloca sobre histeria se confundem com as questões colocadas sobre a mulher, como ideias genéricas de que a mulher seja histérica, na concepção de histeria do senso comum. Os primeiros estudos de Freud sobre a histeria foram em mulheres, deduzimos que a histeria fora mais frequente nelas ou como na visão geral dos homens a mulher seja um enigma, como podemos observar a posição de ideia de Fernando Pessoa.

Curioso saber que para as pacientes de Freud “não sabiam que sabiam” dos motivos de suas histerias, assim, é observável que Fernando Pessoa tenta descrever de acordo com sua capacidade a origem de seus heterônimos e assim cita-os como histeria, como vimos mais acima o poeta se relata que “não sabe se é simplesmente histérico, ou se, mais propriamente, um histero-neurasténico”. Neste aspecto a fantasia tem sua maior importância na tentativa de compreensão da produção da histeria.

Em seguida Pessoa escreve ainda a Casais Monteiro “Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...”. Assim, os ele imagina que por não ser uma mulher o seu caso de histeria não toma proporções que afetam as suas relações com aqueles que estão a sua volta, logo por ser homem e racional a sua disfunção se firma na produção intelectual da palavra, portanto ele estabelece na solitária produção poética. Sendo assim, por não serem explicações diretas e que realmente possam desvendar a origem da heteronímia pessoana, ajuda-nos grandemente a desenrolar ideias mais claras a respeito de tua teoria.

## A Relação do “eu” entre o “Cancioneiro Geral” e Fernando Pessoa

O *Cancioneiro Geral* foi publicado em Lisboa, na virada do século XV para o XVI, em 1616, por Garcia de Rezende. A obra foi dedicada ao príncipe D. João, que então viria a ser o futuro D. João III, décimo quinto rei de Portugal, aclamado ao trono aos dezenove anos. O *Cancioneiro Geral* é um compilado de quase mil poemas palacianos, poesias situadas nos palácios e dedicadas aos nobres, produzidas desde 1450, em um período de mais de meio século e escrito por diversos autores, tanto conhecidos como também anônimos, o organizador seguiu os exemplos de moda tão apreciada na Espanha, a da compilação de poemas em cancioneros, como a obra *Cancionero Geral*, do Espanhol Hernando del Castilo.

À luz da explicação de Geraldo Fernandes (2010) vemos que o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rezende foi escrito em torno de um período em que a modéstia predominava sobre as ações dos palacianos, em que a ética da etiqueta e o código da galanteria (o bem se portar à sociedade) exigia que a espontaneidade fosse substituída pelo agir cortês, de acordo com Fernandes “a vida social agora, no dealbar da Idade Média se desenrola na sala”, assim esse é o contexto em que nasce a poesia palaciana, “onde a sala é o espaço propício à revelação do ‘eu’, no sentido de exarcebação de uma personalidade que precisa aparecer ante uma sociedade, em que a aparência se revela mais importante” FERNANDES (2015).

Podemos entender em Fernandes (2010) que os poemas são de autores criados em um ambiente ocioso das cortes do século XV, assim, os temas giravam entorno da vida simples e das ações diárias da corte, nele desenvolve-se também uma poesia didático-moralizante que marca o desconcerto do mundo, próprio de um momento de transição, que tinha como objetivo retratar o estilo de vida aristocrático, distanciando-se da realidade caótica da Idade Média.

Apesar da grande importância que percebemos hoje no *Cancioneiro* de Resende, no período em que foi publicado os palacianos não se importavam com as crises morais passadas por Portugal, mas se dedicavam ao que lhes traziam dividendos, ou seja, lucros e se dedicavam aos relatos dos descobrimentos. Em obstante a isso, nesta obra podemos perceber que já flui na alma portuguesa um desconcerto com o mundo que lhe cerca, assim, alguns dos poetas irão retratar em seus poemas a crise moral que não se encaixaria nas preocupações dos aristocratas, é nesse contexto que alguns dos poetas despreverão suas decepções nos poemas do *Cancioneiro Geral*.

Visto isso, é importante ressaltar que o *Cancioneiro Geral* possui grande importância na Literatura Portuguesa, pois, apesar de não se dedicar a um tema específico, esta obra ilumina temas que seriam desenvolvidos posteriormente por outros poetas, a este passo passaremos a perceber de formas mais sólidas as repercussões poéticas desse desconcerto de si próprio em meio a uma sociedade que zelava pela aparência, pelo “eu” apresentável a sociedade.

Portanto, em alguns poemas do *Cancioneiro Geral* podemos perceber uma abordagem temática da fragmentação do “eu”, assim, passamos a ver o conceito chamado de “Desavir-se Consigo”, que é definido como o sentimento de impasse com o “eu”, e seu princípio de fragmentação, extraído de poemas da virada do século XV para o XVI, tais como “Antre [sic] mim mesmo e mim”, de Bernardim Ribeiro, e “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda, ambos publicados por Garcia de Resende, em seu *Cancioneiro geral* (Lisboa, 1616). De acordo com Fernandes (2010) tais composições ressaltam a fragmentação do “eu”, e como em Berardinelli (2000) dizendo que em seus versos pretendiam captar

a insolúvel dicotomia da alma humana. Podemos perceber nas produções destes poetas que “o que os destaca das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então”, (BERARDINELLI, 2000).

Antre mim mesmo e mim  
não sei que s’levantou,  
que tão meu imigo sou.

Esse sentimento, aliás, é reforçado na segunda volta do poema. No verso “de mim me sou feito alheio” pode ser visto como o confrontamento da alienação de olhar para dentro de si e à vista de um “eu” totalmente diferente, não em aparência, mas em princípios e morais que lhes causa perigo.

De mim em sou feito alheio;  
antro cuidado e cuidado  
está um mal derramado,  
que por mal grande me veo.  
Nova dor, novo receo  
foi este que me tomou:  
assi me tem, assi estou. [...]

No verso (“de mim me sou feito alheio”) pode ser vista como o confrontamento da alienação de olhar para dentro de si e à vista de um “eu” totalmente diferente, não em aparência, mas em princípios e morais que lhes causa um perigo.

[...] Comigo me desavim,  
vejo-m’em grande perigo:  
não posso viver comigo,  
nem posso fogir de mim.

Antes qu’este mal tevesse  
da outra gente fodia;  
agora já fogiria  
de mim, se de mim podesse.  
Que cabo espero, ou que fim,  
deste cuidado que sigo,  
pois trago a mim comigo  
tamanho imigo de mim? [...]

Aqui vemos a peleja de não se poder viver consigo, diante da impossibilidade do desejo de fugir de si e é este choque de sentimentos de querer fugir-se e de trazer-se que criam a tensão em Sá de Miranda, sendo que aqui podemos perceber a tensão desse sentimento de incapacidade, ao passo que em Bernardim Ribeiro não é esboçada reação além do estranhamento.

Assim, percebemos que em meio a uma sociedade que prezava pelo agir cortês, o “eu” para apresentação à sociedade, como visto acima, esses poemas atentam-se para um importante aspecto que a sociedade Portuguesa não se importava, que vinha a ser o íntimo e individual “eu”. Os autores



voltaram-se para a visão do próprio “eu” e ao fazerem isso eles não se reconheceram, se viram diferentes e de forma maléfica, de tal modo que chegaram a ser inimigos de si mesmos, porém, há também uma confusão, pois não houve conhecimento da causa desse desavir. Uma das características desses poemas que se encaixam na ótica do “Desavir-se consigo” é a utilização de esquemas poéticos como as antíteses, palavras com sentidos opostos, para que se fossem capazes de demonstrar a fragmentação do sujeito.

Pois, é neste ponto que podemos estabelecer uma relação dialógica entre o “Desavir-se Consigo” e o “Drama em Gente” de Fernando Pessoa, para isso retornarei aos primeiros três versos de Bernardim Ribeiro.

Entre mim mesmo e mim  
não sei o que se alevantou  
que tão meu imigo sou [...]

Este trecho do Vilancete elucida a grande questão em Fernando Pessoa, o que aconteceu dentro do poeta que lhe foi o ponto de origem para seus heterônimos? Essa pergunta se firma ainda mais, pois sabemos que os heterônimos de Pessoa não existiram apenas como um estilo poético, mas tornaram existência em sua própria vida externa à poesia, apesar de que a vida do poeta era uma existência voltada para as Letras.

Se não tivéssemos o conhecimento de que o poema “Vilancete Seu” é de Bernardim Ribeiro, poderíamos facilmente confundir com a autoria de Fernando Pessoa, ou de algum de seus heterônimos, como podemos ver uma grande semelhança com um trecho de seu poema Entre Sono E Sonhos ao qual diz “*Entre mim e o que em mim/ É quem eu me suponho.*” Ao todo o poema traz a reflexão que destaca a angústia do poeta de saber que és, a dor da existência de uma alma dividida, como Beranardim Ribeiro também o era.

A minha alma partiu-se como um vaso vazio [...]  
[...] Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir [...]  
[...] Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?  
Um caco [...]

Os trechos acima são do poema “Apontamento” de um dos heterônimos de Pessoa, Álvaro de Campos. Estes trechos destacam de forma explícita a fragmentação do eu-lírico, escrito como sendo uma nota, ou resumo do que aconteceu, o poema aborda a fragmentação da alma, como se o eu-lírico sendo um vaso vazio deixado cair por uma criada descuidada, e assim ao cair a sua alma vazia se transforma em vários cacos, com isso ele passa a senti muito mais do que quando se sentia sendo ele

mesmo, o poema mostra-nos o sentimento da perda de unidade dessa alma, que agora está dividida em várias almas.

Vemos em Helder (2007) Fernando Pessoa conseguiu transformar a fragmentação da alma humana, como metafísica, na visão esteticamente moderna de uma assumida fragmentação do ser em si. Em a “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, mostra-nos que começando pelo nada que ele é, e que sempre será, tem em si todos os sonhos do mundo que o universo lhe permite, mas sem ideal a existência segue, sem esperança de algo poder ter. Em Alberto Caeiro, o mestre antimetafísico, sempre tenta ensinar que as coisas não tem significado, apenas tem existência, assim deve-se viver, apenas viver, sem ideal nem esperança, viver sem fingimento.

Assim, nesse processo de despersonalização que Pessoa finge a existência de outras almas além da sua, fingir não no sentido de mentir, mas no sentido de criar outros além de si. Ora, em toda a sua composição sentir não vinha pelos sentidos corporais, mas o sentir se dava pela intelectualidade, sentir é pensar, nisso ele se fingia e sentia como um transeunte de tudo, como dito a Casais Monteiro, ser transeunte até de si mesmo, sem manter contato com o mundo.

## Considerações Finais

Na época em que o Cancioneiro Geral foi organizado, os pilares da humanidade ainda não haviam sofrido rupturas, no entanto esse período de transformação da sociedade mostrava que os deuses ainda não haviam morrido, mas o homem sentia como se fosse uma ausência deles e o seu abandono na irreversível escuridão do exílio da alma. Já Fernando Pessoa viveu em uma época em que esses pilares como mito, religião e moral estavam sendo transformados totalmente, o sol não girava mais em torno da terra, mas a terra girava em torno do sol e também dela mesma, isso significa dizer que o homem tornou para si o significado da existência.

É pela definição do Outro que o indivíduo se estabelece como único, o problema do outro só pode ser expresso plenamente após a consagração do individualismo. Percebemos que pessoa excluía os mais fortes traços individualistas de sua vida, criou outros para poder se expressar. Para Freud (1926) o aparelho psíquico se divide em três aspectos, sendo estes *Id*, *Eu* e *Super-eu*. O *Eu* constitui a parte mais superficial do *Id*, portador dos impulsos instintuais, e que se modifica pela influência do mundo exterior, sendo ele também dominado pelo *Super-eu*, que representa as inibições instintuais características do ser humano. Sendo que a consciência é a função da camada mais externa do *Eu*, destinada à percepção do mundo exterior.

Bruder e Brauer (2007) mostram-nos que é importante fazer a diferenciação entre “eu” e “sujeito”, a partir da contribuição de Lacan que configura uma inovação em relação ao ensinamento freudiano na medida em que distingue o eu, uma construção imaginária, do sujeito do inconsciente, o sujeito do desejo. Para Lacan, eu e sujeito não coincidem. Para Freud (1923/1972), o Eu é das Ich, uma instância intrapsíquica mergulhada no sistema percepção-consciência, servidor de numerosos mestres (o isso, o Super-eu, a realidade exterior); não há nenhuma suposição de um sujeito. Esta diferenciação entre os termos eu e sujeito será melhor explicitada a seguir.

Segundo a explicação de Bruder e Brauer (2007) Vemos na topologia lacaniana que o ser e o sujeito são disjuntos; e que Lacan articula suas propostas em torno do *cogito*, pensamento, cartesiano de modo a questionar o sujeito da ciência ao mesmo tempo em que assume a tese filosófica de que tal sujeito começou a existir com Descartes. Com o avanço de sua obra, Freud confessa que não pode situar a consciência, e podemos dizer, com Lacan, que o [eu] = Je, sujeito verdadeiro ou sujeito do inconsciente, é distinto do eu = moi, sujeito reflexivo. O sujeito não se confunde com o indivíduo, a pessoa. “O sujeito está descentrado em relação ao indivíduo” (Lacan, 1978/1992, p. 16). O sujeito do inconsciente é o sujeito por excelência, e se distingue do eu, função imaginária, que pode ser consciente. A consciência nos ilude, a despeito de esta consciência apreender a si mesma, de modo transparente, e, numa reflexão imediata, permitir ao sujeito apreender a si mesmo numa experiência qualquer.

Podemos percebermos que existir com o “eu” é um desafio para o homem, e aqueles que possuem a sensibilidade literária refletem em seus textos essa dificuldade. Sobretudo, podemos entender através dos poemas a crise que a alma humana passa ao longo do tempo, mas, diferente da História, a literatura não possui a finalidade de relatar os fatos ocorridos, ela se baseia sempre na suposição, e não na afirmação.

Por tanto, vemos que o sentimento de desavença ocorrido no Séc. XV e XVI causado por um mal desconhecido tem um sentimento parecido, se não o mesmo, no início do Séc. XX em Fernando Pessoa. No entanto, o problema do “eu” descrito por vários autores no Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende, não havia uma solução além da dolorosa opção de ter que conviver com esse mal causado. Já Fernando Pessoa encontra uma solução, a sua heteronímia. No entanto, não foi um feito criado pelo próprio poeta, mas era uma característica psicológica que sempre esteve em sua vida. O criador poético foi substituído pela sua força de criação e refletiu isso em sua obra e ausência. O corpo que é seu vaso vazio dá lugar à vários fragmentos de sua alma repartida.

## Referências

- ALBERTI, Verena. *Um drama em gente: trajetórias e projetos de Pessoa e seus heterônimos*. XXII Encontro Anual da ANPOCS - Caxambu (MG), de 27 a 31 de outubro de 1998. Grupo de Trabalho Biografia e Memória Social. Coord.: Dulce Pandolfi (CPDOC-FGV) e Regina Reyes Novaes (IFCS-UFRJ). Sessão: “Configurações sociais: memória, projetos e futuro”.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERNARDI, Carlos. *Senso Íntimo: Poética e Psicologia de Fernando Pessoa a James Hillman*. <[https://www.robertexto.com/archivo2/o\\_que\\_e\\_ser.htm/4/20](https://www.robertexto.com/archivo2/o_que_e_ser.htm/4/20)>. Acesso em: 03 abril. 2019.
- BRUDER, Maria Cristina Riccota; BRAUER, Jussara Falek. A Constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, set./dez. 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra; Revisão da Tradução: João Alzenha Jr. 6ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERNANDES, Geraldo Augusto. *O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1470-1536): festa e teatralidade, um espaço para a exaltação do “eu”*. Cultura na península Ibérica Medieval e Moderna. 2015
- FERNANDES, Geraldo Augusto. *Da Necessidade – e do prazer – em se estudar o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Alêtheia: Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, Vol.1, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LACAN, J. (1992, 3ª Ed.). *O seminário: livro 2 - o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1978).
- MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença. 2006.
- PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de Antóónio Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986: 199. 1ª publ. inc. in Presença, nº 49. Coimbra: jun. 1937.

## LITERATURA DE CAMPO E CRÍTICA POLIFÔNICA: GEOPOESIA, ETNOFLÂNGERIE E DIALOGISMOS NOS BRASIS LIMINARES

### O humano é o inferno do humano: fantasmagoria e desmedida em Shakespeare e Vieira

Gabriela Cristina (UnB)

Geovanna Helen (UnB)

**RESUMO:** Este trabalho dedica-se aos problemas da representação do indivíduo e suas fantasmagorias no Século XVII. No âmbito da crítica polifônica, pretendemos analisar as diferentes facetas do humano em Shakespeare e Padre Antônio Vieira. Ambos apontam para as desmedidas do ser para conquistar, manter o poder e tentar controlar o próprio destino. A partir do sermão (do período colonial) *Sábado quarto da quaresma* (1652) de Vieira, temos a ideia de que o verdadeiro demônio do ser é o próprio ser. Por sua vez, o drama *MacBeth* (1607) nos mostra personagens atormentados – alegorias tanatográficas de receios e desejos. Esses sentimentos da máquina do mundo levariam os indivíduos a cometerem erros trágicos e transformações sociais motivadas por razões pessoais. Para entendimento do humano em Shakespeare, utilizaremos a perspectiva de Bárbara Heliodora (2012). Abordaremos, ainda, o catolicismo carnalizado (Bakhtin, 2003; Silva Junior, 2008) de padre Vieira que extrapola o cenário religioso e o mundo de fronteiras (Bakhtin, 2007; Silva Junior, 2017). Por fim, traçaremos comparações entre gêneros do discurso tão díspares (teatro e performance/sermão) mostrando que os seres, guiados por suas fantasmagorias, produzem transformações que incidem sobre a própria existência humana – com implicações políticas, sociais e artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Shakespeare; Vieira; fantasmagorias; tanatografia; demônio.

Os homens quando se deixam guiar por seus desejos e impulsos não medem esforços para realizar e conquistar os seus objetivos. Determinadas angústias e sentimentos que vão desde o egoísmo à solidariedade e da maldade ao amor, compõem o ser humano. Não é apenas o homem moderno que é egoísta, individualista e ambicioso; o homem antigo também carregava consigo tais características. Engana-se quem acredita que ou o homem é bom por natureza ou ele é mau, esse maniqueísmo não existe dentro das relações humanas, o que acontece é que uns sentimentos afloram mais que outros, e dessa forma ajudam a moldar a personalidade de cada indivíduo. Tais sentimentos foram e continuam a ser explorados por diversos pensadores de diferentes épocas, a exemplo disso estão Shakespeare e o padre jesuíta Antônio Vieira, ambos autores de espíritos inquietos que dentro de suas obras trazem os diversos traços da personalidade humana.

No século XVII o padre jesuíta Antônio Vieira abordava com um olhar crítico importantes questões sociais do período. Vivendo em um sistema colonial extremamente violento e exploratório o jesuíta que trabalhava para a Coroa portuguesa tinha diante de si um local de fala privilegiado, o

padre usava a oportunidade que o seu ofício lhe permitia para abordar problemáticas que extrapolavam as questões religiosas em seus sermões (SILVA JUNIOR, 2010, p.1), mesmo abordando diversos temas em seus escritos, os sermões de Antônio Vieira não deixavam de exercer a sua principal função que era a de doutrinar os povos. No sermão *Sábado quarto da quaresma (1652)* o padre afirma que o homem nada mais é que o demônio do próprio homem, “Que os homens sejam maiores inimigos que os Demônios, é verdade que eu tenho muito averiguada. Busque cada um exemplos em si, e acha-los-á.” (VIEIRA, 2000, p. 205).

Cada um carrega dentro de si uma espécie de inferno próprio, em que a partir das ações desempenhadas surge como consequência dessas ações fantasmas que perseguem os indivíduos por grande parte da vida, fantasmas esses que aparecem em forma de culpa, dor e remorso. O padre ainda afirma que “Os homens não são só inimigos mais feros, que as feras, senão mais diabólicos que os mesmos Demônios.” (VIEIRA, 2000, p. 205); mesmo com o passar dos séculos tal afirmação continua se reafirmando cada vez mais, e ganhando mais significado tendo em vista que são os homens os maiores causadores das mais diversas desgraças que acometem a humanidade, como a fome, a miséria, os mais diversos tipos de violência e os inúmeros desastres ambientais.

Semelhante à Vieira, o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare também busca retratar o humano em suas obras. O que Shakespeare representa na verdade são os efeitos de atos que expressam a personalidade das pessoas, como apresenta Bárbara Heliodora em *falando de Shakespeare* (1998). Contrário a Vieira, no qual por meio de seus sermões busca a moralização dos seus ouvintes, uma das principais características dos personagens do dramaturgo inglês é justamente oposta. Pois, cada personagem de Shakespeare age de acordo com o que acredita e julga ser melhor, o que é apresentado na verdade são as consequências geradas a partir das escolhas e ações de cada personagem (HELIODORA, 1998, p. 98). Partindo do princípio de que o homem é o demônio do próprio homem na tragédia *Macbeth (1607)*, o próprio Macbeth quando permite que a ambição domine o seu ser faz com que toda a maldade que estava em seu interior seja revelada às pessoas. Macbeth era considerado por muitos a personificação da maldade “Nem na tropa que habita o inferno pode haver demônio pior do que Macbeth” (SHAKESPEARE, 2010, p.542); a imagem do bom cidadão, homem honesto e guerreiro justo e exemplar perde espaço para que o tirano mostre sua verdadeira face assim que assume o trono, o pouco que havia do *leite da bondade humana* contido na alma de Macbeth acaba sendo totalmente derramado. Quando tiranos assumem/tomam o poder a humanidade conhece bem as consequências desses governos, as mais diversas ditaduras e as duas grandes guerras mundiais exemplificam bem isso.

Logo na primeira cena de *Macbeth* (1607) as bruxas falam em termos de subversão de valores (HELIODORA, 1998, p. 118), Macbeth considerou a coroa e o poder, como sendo o maior dos prazeres e isso é o que o leva a inversão de valores com que justifica todos os seus crimes (HELIODORA, 1998, p. 139). Ao perceber que a primeira e a segunda profecia das bruxas já haviam sido realizadas, aumenta cada vez mais o desejo no íntimo de Macbeth em ser coroado o rei da Escócia, e sendo assim Macbeth logo apresenta indícios de que assassinar o rei Duncan já estava em seus pensamentos (HELIODORA, 1998, p.138).

MACBETH

Glamis ethane de Cawdor... O melhor 'stá por vir. [...]

Meu pensamento, cujo assassinato

Inda é fantástico, tal modo abala

A minha própria condição de homem,

Que a razão se sufoca em fantasia,

E nada existe, exceto o inexistente. (SHAKESPEARE, 2010, p. 457-458).

Entretanto, em momento algum ao revelar o possível futuro essas figuras fantasmagóricas determinam que seja necessário que Macbeth mate o rei para que assim possa assumir ao trono (SHAKESPEARE, 2010, p. 437); ao confiar nas palavras das bruxas e ao permitir que a ambição, o desejo pela glória domine o seu pensamento Macbeth acaba cometendo o crime. Apoiado e incentivado por sua esposa, Lady Macbeth, o protagonista decide cometer o assassinato, que por sua vez originará outros crimes durante o seu período de governo, essas escolhas farão com que Macbeth perca de vez a sua alma (SHAKESPEARE, 2010, p. 439).

Como a população se sentia internamente dividida e confusa, a Igreja via a necessidade de reiterar nesse momento de dúvida a ideia de que o homem precisava se voltar para Deus, visto que ele seria o único em quem se podia confiar. Para padre Vieira o homem teria a constante necessidade de estar em alerta, uma vez que não se devia confiar em outros homens, pois, estes seriam piores inimigos que o próprio demônio (VIEIRA, 2000, p. 224), o jesuíta reforça a ideia de que o único homem no qual era possível confiar é aquele que não possui pecado e que resistiu a todas as tentações feitas tanto pelo diabo quanto pelos homens (Jesus Cristo), já que, os pecadores na primeira oportunidade que possuem buscam sempre acusar uns aos outros. Dentro da representação vieiriana é possível captar esses elementos instáveis e cotidianos em seus sermões (SILVAJUNIOR, 2010, p.2). Diferentemente de outros pregadores da época Vieira utilizava uma linguagem acessível ao público que o escutava, os seus sermões não eram pregados em latim como o de costume, porém, alguns trechos que eram retirados da bíblia eram escritos em latim, contudo, logo em seguida da

apresentação do trecho em latim o padre tentava fazer uma tradução dessas passagens para que assim os seus ouvintes pudessem compreender a mensagem transmitida. A voz de Antônio Vieira era o seu maior instrumento e aliado nesse processo de doutrinação, por meio de seus discursos o padre conseguia atingir os seus principais objetivos tais como a catequização, a moralização e, por conseguinte a dominação dos povos. Em suas pregações Vieira fazia do púlpito o seu verdadeiro palco e por meio dos seus sermões acabava *performando* alguns dramas e dilemas enfrentados pelas pessoas diariamente, podendo assim fazer um paralelo com o princípio de catolicismo carnavalizado.

A noção de catolicismo carnavalizado auxilia nessa visão da performance, pois amplia o entendimento do “literário” e do espetáculo na festa e na celebração. O momento de enunciação do sermão é sempre liminar, afinal liga-se a um conjunto de ações que provocam transformações. (SILVA JUNIOR, 2010, p.2).

Na Idade Média a maneira de apresentação do espetáculo teatral possuía uma aproximação com a essência dos carnavais populares, uma vez que o carnaval não seria apenas um evento puramente artístico representativo, o carnaval era uma festa que se situava nas fronteiras entre a vida e a arte. (BAKHTIN, 2002, p. 6). As pessoas viviam o carnaval e por meio dele podiam ser livres e mais próximas, já que o carnaval possuía um carácter utópico de liberdade e universalidade, permitindo que as desigualdades sociais fossem amenizadas e os indivíduos se sentissem todos iguais. Assim como “as festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo.” (BAKHTIN, 2002, p. 7), diferentemente do que era apresentado pela Igreja católica no mesmo período, pois, as festividades religiosas tentavam empregar esse carácter universal dentro de suas representações e festejos religiosos, mas ao invés de propagar a igualdade entre o povo a Igreja reforçava ainda mais as ideias vigentes do regime feudal em vigor dando ênfase a noção de desigualdade, hierarquia, preconceitos, normas e tabus religiosos, políticos e morais. (BAKHTIN, 2002, p. 8). Essa prática vigorou por muito tempo, os ritos e as pregações oficiais da Igreja precisavam ser extremamente sérios. Era nos festejos populares que as pessoas se sentiam puramente livres, essa sensação produziu novas formas de comunicação e diferentes usos da própria linguagem, surge a partir disso a *linguagem familiar* que engloba as grosserias, as blasfêmias aliadas ao uso do sarcasmo, os juramentos, enfim todas as possibilidades de uso da linguagem que eram proibidas na linguagem oficial eram utilizadas na linguagem familiar. (BAKHTIN, 2002, p. 15).

Antônio Vieira explorava também alguns elementos comuns à cultura popular na Idade Média na apresentação e na elaboração dos seus sermões, como por exemplo, o uso de *jogos imagéticos* e *alegorias* que permitiam uma maior e melhor compreensão da mensagem que ele desejava passar. A



oralidade era muito explorada pelo jesuíta, uma vez que além de compartilhar a sua concepção de mundo, o padre também fazia da sua voz um meio de representação de outras vozes (SILVA JUNIOR, 2010, p.1).

Ainda no sermão *Sábado quarto da quaresma* (1652) o padre revela um modo de pensar que é considerado um preconceito linguístico que até os dias atuais é propagado por algumas pessoas, de que as palavras quando são escritas, possuem uma eficácia maior do que quando são pronunciadas “Ainda que as palavras divinas, ou ditas ou escritas, tenham a mesma autoridade, escritas movem mais.” (VIEIRA, 2000, p. 213), essa supervalorização da língua escrita com relação à língua falada ocorre há bastante tempo e é uma ideia anterior ao padre, atualmente linguistas e professores tentam desconstruir essa crença. Entretanto, Vieira enfatiza que nem mesmo as palavras escritas que possuiriam a propriedade e a capacidade de deter os homens, que ao contrário dos demônios, não se intimidam facilmente com as escrituras sagradas e mesmo a palavra estando *escrita* não é capaz de freá-lo, sendo assim os indivíduos persistem em duvidar e atentar a Cristo. (VIEIRA, 2000, p. 213).

Shakespeare em suas obras não abordava nada mais nada menos do que o próprio homem. A sua genialidade está justamente por se reconhecer como homem, Shakespeare entendia e conhecia os sentimentos, as vontades, as tentações e os desejos que a carne humana possui. Na construção de seus personagens o poeta busca representar essas várias facetas do humano, no vocabulário shakespeariano não haverá elogio maior a uma pessoa do que ser considerada um homem (HELIODORA, 1998, p. 99), pois, o maior amor do poeta era pela humanidade em si e é por meio dessa concepção de humanidade e realidade que uma obra pode vir a ser considerada uma boa obra dentro do espaço dramático, visto que “uma boa obra dramática é uma convicção total e absoluta de ser possível se dizer alguma coisa sobre o homem, seu comportamento e suas relações com seus semelhantes e com o universo em que vive, por intermédio de uma ação.” (HELIODORA, 1998, p.11). Ninguém apresentou isso em suas obras melhor do que Shakespeare, que dentro da construção dos seus personagens buscava aprofundar as características e imagens psicológico/comportamentais que os homens possuem. Na medida em que Shakespeare foi amadurecendo como autor suas obras conseguiram acompanhar esse crescimento.

No início da carreira predominam o símile, a amplificação, a comparação e outros tantos recursos que rebordam [...]. Já na maturidade as imagens serão parte integrante da própria trama, a metáfora toma o lugar do símile e torna a fala mais densa, compacta e evocativa a um só tempo. (HELIODORA, 1998, p.11).

Os personagens que portavam qualidades positivas como a bondade, a generosidade, o amor, o pensar coletivo eram personagens que possuíam como caracteriza Lady Macbeth “o leite da bondade humana” (SHAKESPEARE, 2010, p. 463). A partir do momento em que Macbeth decide colocar a sua ambição e interesse acima dos valores morais, ele perde esse leite. Como consequência de suas escolhas Macbeth torna-se um péssimo governante, odiado pela maior parte do reino, pois, não cumpre com os seus deveres para com o povo e apenas pensa no que é melhor para si. Shakespeare apresenta nessa tragédia a quebra de expectativa da ordem natural, política e familiar visto que o rei Duncan era rei, primo e hóspede de Macbeth e ao assassiná-lo Macbeth falha nesses três aspectos. (SILVA JUNIOR, 2012, p. 213).

Ao compartilhar dos sonhos e ambições do marido, Lady Macbeth o apoia e o encoraja a cometer o assassinato do rei Duncan para que assim possa assumir o trono rapidamente.

LADY MACBETH  
 Temo-te a natureza:  
 Sobra-lhe o leite da bondade humana  
 Para tomar o atalho. Sonhas alto,  
 Não te falta ambição, porém privada  
 Do mal que há nela. Teus mais altos sonhos  
 Têm de ser puros; temes o ser falso,  
 Mas não o falso lucro. [...]  
 Vem, para que eu jorre brio em teus ouvidos,  
 E destrua com a bravura desta língua  
 O que te afasta do anel de ouro  
 Com que o destino e a força metafísica  
 Te querem coroar. (SHAKESPEARE, 2010, p.463)

Mal sabia Lady Macbeth que ao incentivar o marido estava colocando um fim no seu casamento, pois, ela compartilhava os sonhos do marido, mas não conhecia toda a sua imaginação (HELIODORA, 1998, p. 138) e ao apoiá-lo no assassinato de Duncan eles se tornam cada vez mais distantes e o seu amor aos poucos vai sendo abalado. O fim reservado para os dois personagens não deixaria de ser trágico, uma vez que como consequência de seus atos os dois são atormentados por fantasmas, que são na verdade representações tanatográficas que os perseguem até o final de suas vidas. Lady Macbeth a partir do momento em que suja suas mãos de sangue sela o seu fim, pois, no instante em que vê Duncan morto e completamente ensanguentado isso a leva a loucura (HELIODORA, 1998, p. 139) e sem conseguir ter paz nem mesmo nos seus sonhos, Lady Macbeth acaba se suicidando. Em um dos seus últimos delírios, Lady Macbeth revela que nem mesmo os melhores perfumes eram capazes de tirar o cheiro de sangue presente em suas mãos “Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha. Oh! Oh! Oh!” (SHAKESPEARE, 2010, p. 557), essa imagem do corpo ensanguentado e a culpa atormentam

profundamente a alma Lady Macbeth até o fim dos seus dias. O fim reservado à Macbeth vem bem antes de sua morte em combate, Macbeth se dá conta de que ao confiar nas bruxas tudo o que fez foi em vão, porque a partir de suas escolhas a vida que começou a viver, a coroa e poder não foram capazes de lhe satisfazer, toda a sua vida tornou-se completamente vazia e sem sentido. (HELIODORA, 1998, p. 140).

Padre Vieira apresenta que é necessário que os homens se guardem uns dos outros, pois, do demônio você pode se defender com a cruz, já os homens te colocam nela (VIEIRA, 2000, p. 205). Quando o homem põe os seus interesses acima da ética e dos bons princípios como a bondade, a amizade e a honestidade ele se torna capaz de fazer tudo o que estiver ao seu alcance para atingir os seus objetivos, não importando quais sejam os meios para isso. Sabendo dessa condição humana o maior conselho que o jesuíta deixa aos fies é estar sempre vigilante com os homens “Guardai-vos dos homens. Se eu pregara no deserto a Anacoretas dir-lhes-ia que se guardassem do Diabo; mas como prego no povoado e a Cortesãos, digo-vos que vos guardei uns dos outros.” (VIEIRA, 2000, p. 220), sendo assim o padre ressalta a importância de estar sempre atento, uma vez que é preciso se guardar dos demônios, mas é necessário se guardar ainda mais dos homens.

Em resumo, tanto Vieira quanto Shakespeare foram autores de espírito desassossegados que não se limitaram aos costumes de seu tempo. Não é atoa que Vieira é um dos grandes nomes do período colonial e Shakespeare é considerado o maior escritor da língua inglesa. Shakespeare é “o espírito novo da arte moderna em plena Idade Média” (Heliodora, 1998, p. XXII). Ambos os autores inquietos ousaram em retratar o humano como humano em suas obras, ou seja, indivíduos repletos de defeitos e qualidades. Mesmo trabalhando com gêneros do discurso considerados diferentes entre si como o gênero dramático e o sermão, essas formas de representação mais se aproximam do que se distanciam. Como já foi abordado, o catolicismo carnalizado do padre faz com que o momento de enunciação do discurso seja um momento de *performance*, o púlpito se revela como palco em que Vieira vai retratar as angústias e aflições humanas, essa forma de apresentar essas questões não são diferentes das abordadas dentro da obra de Shakespeare.

O homem, portanto, cria o seu próprio inferno e se torna o seu principal inimigo a partir do momento em que faz escolhas pautadas no seu interesse particular, desde quando apenas o *eu* é valorizado. O questionamento que permanece em aberto é: Até quando, assim como Macbeth, vamos continuar a escutar as bruxas e repetir os mesmos erros de outrora. A solidão de Macbeth faz surgir um doloroso ensinamento: quando não reconhecemos que somos o nosso próprio inferno não é possível participar de maneira responsável e consciente das transformações no mundo. Como

consequências das nossas ações surgem às fantasmagorias que nos assombram e nos lembram diariamente dos nossos atos. Até quando o homem vai continuar colocando na figura do Diabo a culpa de todos os males que há, propagando a ideia de o demônio é o ser mais temível que existe, quando na verdade o seu maior inimigo na verdade é aquele que é refletido no espelho todos os dias, ou seja, é você mesmo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SHAKESPEARE, William. Hamlet, Rei Lear, Macbeth. São Paulo: Abril, 2010.

SILVA, JUNIOR Augusto Rodrigues. Performance e Literatura: o catolicismo carnavalizado de Padre Antônio Vieira. PORTAL ABRACE, 2010. s. p.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Hedra: São Paulo 2000.

## AS NARRATIVAS ORAIS AMAZONENSES E A LEITURA DOS ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL, EM DUAS ESCOLAS PÚBLICAS DO MUNICÍPIO DE PARINTINS-AM

Gabrielly Brito da Costa<sup>1</sup>  
Maria Celeste de Souza Cardoso<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho objetiva mostrar os resultados do projeto de pesquisa sobre o incentivo à leitura dos alunos do 6º ano do Ensino Fundamental em duas escolas públicas do município de Parintins por meio das narrativas orais amazonenses. Dessa forma, investigou-se as estratégias usadas pelos professores na sala de aula, analisando de que maneira ocorrem as aulas na rede básica de ensino e propõe o uso de oficinas de leitura das narrativas orais amazonenses com esses alunos. Para a fundamentação teórica desta investigação foi realizada a pesquisa bibliográfica ancorada em Antunes (2003), Lajolo (2010) Rodrigues (2010), Selbach (2010) e outros que auxiliaram na consolidação da pesquisa. Além disso, o artigo mostra na conclusão os motivos pelos quais as narrativas orais amazonenses não são utilizadas frequentemente pelos professores na sala de aula e as estratégias que podem influenciar na prática leitora dos alunos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas Oraís. Amazonense. Leitura. Ensino Fundamental.

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta como temática as narrativas orais amazonenses e tem por objetivo geral mostrar de que forma o professor pode utilizá-las para incentivar a leitura dos alunos do 6ª ano do Ensino Fundamental, em duas escolas públicas do município de Parintins. Apresenta como objetivos específicos verificar as estratégias utilizadas pelo professor em sala de aula para incentivar a leitura dos alunos, analisar de que forma a leitura é desenvolvida nas aulas de Língua Portuguesa e propor oficinas de leitura utilizando as narrativas orais amazonenses.

A justificativa desta investigação surgiu porque as narrativas orais amazonenses expõem fatos históricos que propiciam um mergulho ao passado envolvendo o ouvinte e ao mesmo tempo trazendo um forte legado cultural que o permite compartilhar e aprender com outros conhecimentos e experiências adquiridas, além de preservar viva na memória fatos que ocorreram com nossos antepassados. Por meio dessas narrativas é possível estabelecer uma conexão entre a imaginação e a realidade dando-nos acesso à própria cultura.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas – (UEA)

<sup>2</sup> Professora Mestra, Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

No âmbito escolar, a pesquisa sobre essa temática é relevante para que possam existir leitores assíduos, competentes, capazes de se posicionar perante a sociedade exercendo papel importantíssimo de compreender sua própria cultura rica em ideários e valores que irão fazer com que os alunos conheçam as características do ambiente em que estão inseridos.

## AS AULAS DE LEITURA NO ENSINO FUNDAMENTAL

A leitura é importante para o desenvolvimento social e intelectual de cada indivíduo, vai além da decodificação, “se realiza a partir do diálogo do leitor com o objeto lido - seja ele escrito ou sonoro, um gesto ou uma imagem” (MARTINS,1994, p. 23). Através da leitura é possível compreender a dimensão do mundo em que se vive ampliando as habilidades comunicativas que fazem o sujeito interagir com o outro, o qual também participa e se posiciona perante a sociedade.

Partindo do pressuposto de que a leitura é imprescindível na formação crítica do cidadão, destaca-se que nas aulas de Língua Portuguesa em algumas escolas tal habilidade não vem sendo trabalhada adequadamente pelo professor, pois foge dos princípios teóricos anteriormente citados por ainda estar atrelada ao modelo tradicional de ensino. Conforme Irandé Antunes (2003, p.28), o que se presencia atualmente são aulas de leitura “puramente escolares, quase sempre com finalidades avaliativas, que não causam gosto nem prazer convertidas a um momento de treino”.

A partir da concepção da autora, percebe-se que a leitura no Ensino Fundamental nem sempre é incentivada da maneira como deveria ser, é apenas utilizada como imposição, instrumento de cobrança, fazendo com que os educandos recebam conhecimentos para cumprir uma obrigação. Entretanto, não se deve generalizar, pois nesses últimos anos pode-se observar que existem educadores e escolas preocupados com o incentivo da leitura, desenvolvendo projetos e repensando novas estratégias com o intuito de fazer os alunos apreciarem os livros, sem fazer disso um hábito rotineiro e mecânico.

Percebe-se, portanto, que os professores nas aulas de leitura no Ensino Fundamental estão preocupados com a formação leitora dos alunos longe dos moldes antigos. Atualmente, nas aulas de leitura do Ensino Fundamental certos professores vêm abrindo mão do contato com os livros e utilizando as mídias como ferramenta de incentivo à leitura, todavia esse recurso inovador ao mesmo tempo que aproxima também afasta o aluno, pois ele não terá acesso ao toque e ao cheiro das páginas dos livros que também é um dos mecanismos para instigar a leitura.

## O TEXTO LITERÁRIO NAS AULAS DE LEITURA

O texto literário contribui para aperfeiçoar a formação do aluno no Ensino Fundamental, é significativo para a detenção de conhecimentos acerca de culturas e escritores não pertencentes somente à literatura brasileira. Neste tipo de leitura, a maioria das ideias estão implícitas no texto, por isso é importante para trabalhar o lado crítico do aluno possibilitando um leque de informações sobre questões sociais dentre outros temas repercutidos, além de melhorar suas dificuldades interpretativas. No espaço escolar existem professores utilizando obras literárias de forma diversificada para incentivar a leitura, desenvolvendo projetos com a contextualização de obras clássicas pelo menos duas vezes por semana. Nessas aulas de leitura, os professores têm utilizado ferramentas como documentários, recitais de poesias e peças de teatro.

Conforme Zilberman (1988, p. 10), “a escola é o lugar onde se aprende a ler e a escrever, conhece-se a literatura e desenvolve-se o gosto de ler”. Dessa forma, a escola como ponte de ensino precisa apresentar aos alunos os vários gêneros que existem para que progridam intelectualmente descobrindo o seu papel no mundo, pois o texto literário é primordial para transmitir emoções e trabalhar o imaginário do educando que realiza a leitura através dos sentidos.

Atualmente em algumas aulas de Língua Portuguesa ocorre o predomínio da leitura literária imposta pelas grades curriculares, entretanto, é preciso inserir outros tipos de literatura que contemplem a realidade dos alunos. Existe a preocupação de inovar o trabalho com o texto literário na sala de aula, porém, nem sempre é o que vem acontecendo, alguns professores não recorrem à nova abordagem de ensino aprendida por eles na universidade, que pode os auxiliar nas dificuldades com os alunos principalmente quanto ao gosto pela leitura. Conforme Lajolo (2000, p. 15), “talvez ainda não se tenha refletido o bastante sobre alguns traços que modernas pedagogias e certos modelos de escola renovada imprimiram à educação, principalmente ao ensino da literatura”.

Em consonância com a opinião da autora, se deve buscar um método de ensino diferenciado que compreenda todas as esferas sociais e que modifique tanto o leitor quanto a comunidade, que não se restrinja apenas aos elementos que compõem o texto, mas dê direcionamento e altere a sociedade.

Na sala de aula, os alunos necessitam ter uma relação de afinidade com o mundo literário para serem conhecedores de si mesmos e ter a estrutura de pensamento amadurecida e formada. Para isso, o professor deve entender profundamente os textos literários e esclarecer as dúvidas dos alunos ajudando-os a superar as dificuldades e assim gostar do universo literário de maneira que atraia a atenção do educando trabalhando para o crescimento das habilidades leitoras.

O texto literário nas aulas de leitura é importante por fornecer suporte à formação do aluno que tende a preencher as lacunas deixadas no texto, além de possibilitar o acesso por meio da escrita, o modo peculiar de cada escritor e os problemas sociais tematizados por eles em suas obras. Na escola, percebe-se que estratégias diferenciadas de como trabalhar a leitura podem chamar a atenção dos educandos e despertar sua criticidade. Entretanto, mesmo a literatura dispondo de vários gêneros textuais capazes de permitir ao aluno a expansão da leitura para a vida, se deve tomar cuidado com o nível dos educandos, pois algumas vezes a mensagem pode não ser adequada à fase em que se encontram e acabam por corromper o entendimento assim como gerar dificuldades em relacionar o legado cultural familiar com os da sala de aula criando a aversão pelo texto literário.

Dessa forma, através das aulas de leitura os professores podem lapidar os conhecimentos do aluno, o qual atinge a cidadania por meio de uma prática diferenciada integrada em um contexto, evidenciando que o texto literário serve para o deleite, mas também é fundamental para a formação.

## AS NARRATIVAS ORAIS AMAZONENSES

As narrativas orais amazonenses mostram a cultura popular do povo caboclo e “perpetuam na memória experiências, fatos individuais ou coletivos” (RODRIGUES, 2010) ocorridos há muito tempo no interior. São transmitidos de geração em geração e compartilhados ao longo do tempo com modificações. Sobre a importância da memória oral cultivada pelas pessoas, Bosi (*apud* Souza, 2015, p. 297) afirma como integradores a massa do cotidiano composta por “velhos, mulheres, negros, trabalhadores manuais, camadas da população excluída da história ensinada na escola que tomam a palavra”, os quais são vistos como sábios por darem conselhos sobre fatos da região e transmitirem um legado cultural. Cada narrador conta a seu modo a narrativa criando ou anulando fatos.

As narrativas orais amazonenses carregam mensagens implícitas e geram uma nova maneira de enxergar o mundo e assim como as outras contêm em seu cenário aspectos naturais, no qual destacam-se as atividades de pesca e caça não são bem vindas pelos personagens místicos guardiões das matas, protetores que dispõem de poderes usados para castigar os humanos predadores da fauna e flora.

Essas histórias fazem parte de gerações de pessoas que por habitarem no interior não tinham entretenimentos como a televisão e o rádio e eram contadas pelos pais para distrair, passar o tempo e para fazer as crianças dormirem cedo com medo do “juma” o ser mais temido por quem morava nas comunidades interioranas.



De acordo com Leite e Fernandes (*apud* Rodrigues, 2010, p. 10), “as narrativas orais são um poderoso instrumento para produzir significado que domina grande parte da vida em que a cultura de solilóquios na hora de dormir ao peso do testemunho em nosso sistema legal”. As narrativas orais amazonenses seduziam as pessoas que as ouviam, mostrando-se bastante interessadas, por acharem bela a forma como eram contadas além de ser uma estratégia para reunir os membros da família.

Nessas histórias predominantes do ambiente caboclo, era comum os mais velhos possuírem uma narrativa predileta para transmitir aos mais novos, adotando assim a postura de seus pais e criando um novo texto oral a partir de seus conhecimentos. Esse exercício prendia a atenção das crianças e era importante para a internalização dos ensinamentos de seus pais. Através dessa interação entre pais e filhos ambos sem saber, entravam em contato com uma literatura criativa na qual a imaginação era instigada.

## AS NARRATIVAS ORAIS AMAZONENSES NA LEITURA DOS ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL

Inserir as narrativas orais amazonenses nos currículos escolares é uma forma inovadora de trabalhar e estimular a leitura no Ensino Fundamental, pois pode prender a atenção do aluno e fugir do tradicional na educação em que predomina o texto escrito e o livro didático. Através das narrativas amazonenses é possível mostrar para os alunos que a oralidade e a escrita estão concatenadas na qual o primeiro elemento é primordial para a existência do segundo.

O professor no Ensino Fundamental ao utilizar as narrativas orais amazonenses na leitura dos alunos, apresenta um novo tipo de literatura e valoriza a sua identidade, mostrando que ler vai além do decodificar, é algo que pode ocorrer naturalmente com a ajuda dos sons emitidos pela voz. Na escola, as narrativas orais amazonenses podem ser trabalhadas por meio da recitação, como afirmam Olson e Torrance (*apud* Rodrigues, 2010, p. 14), em que “os bons leitores surgirão a partir de bons falantes, capazes de recitar”, externalizando o que aprenderam, oportunizando ao professor fazer os alunos compreenderem ideários e valores com uma riqueza de detalhes, contidos em uma linguagem simples mostrando que a oralidade também é importante e possibilita um potencial criativo.

Na escola, percebe-se o grande destaque da escrita e a pouca utilização das narrativas orais, principalmente amazonenses as quais transmitem um saber peculiar da região, o professor pode explorar várias temáticas como a dramatização de um enredo e em seguida fazer uma breve reflexão do que foi dito, solicitando a produção textual. Uma das maneiras de incentivar a leitura dessas

narrativas é recorrer ao lúdico com desenhos, jogos, brincadeiras e dinâmicas que trabalham os sentidos e despertam mais interesse do aluno nas aulas de Língua Portuguesa. A recontação dessas histórias fortalece o legado amazonense na memória de cada aluno ouvinte e faz com que percebam as modificações que alteram uma narrativa.

Fomentar a leitura dessas narrativas na escola permite aos educandos prestigiar a linguagem falada em que “contar oralmente é mais natural do que escrever, ouvir prende mais a atenção do que ler” (Medeiros *apud* Rodrigues, 2010, p. 14) e compartilha riquezas não muito estimadas pelo mundo da escrita, como o emprego de termos coloquiais. Os alunos sentem-se mais atraídos pela narração de histórias regionais nessa fase do ensino, por ainda estarem presos ao lúdico trabalhado nas séries anteriores, em que os educandos ficam quietos para escutar as narrativas.

Através dessa dinamicidade com a leitura no Ensino Fundamental, o professor explora por meio desse gênero textual a consciência crítica do aluno, fazendo uso constante de estratégias na sala de aula para que os educandos conheçam melhor as narrativas orais amazonenses e se deleitem com o teor nelas contido, expandindo a comunicação e a interação na sala de aula. Com o auxílio dessas narrativas, a leitura deixa de ser o ato mecânico que desestimula o aluno e passa a ser uma atividade significativa realizada por prazer, na qual os educandos do 6º ano do Ensino Fundamental contemplarão os livros por ser algo contextualizado que apresenta fatos do cotidiano caboclo.

As narrativas orais amazonenses por serem amplas, englobam contos e lendas que mostram o trajeto que consolidou as crenças da região oportunizando também a melhoria do discurso e a valorização do vocabulário que ajudam o aluno em seu convívio social.

O professor como mediador, deve utilizar as narrativas orais amazonenses para estimular a leitura gradativamente na sala de aula e antes de tudo precisa “dialogar com o leitor sobre a sua leitura, ideias, situações reais ou imaginárias” (MARTINS, 1994. p. 34), para que o aluno possa sentir-se habilitado a realizar qualquer tipo de leitura de forma eficaz e produtiva, pois existem educandos que enfrentam dificuldades com a interpretação de textos e não conseguem usar a linguagem escrita para discutir o seu pensamento sobre valores individuais e coletivos, por isso a oralidade é importante para as atividades de produção textual ligadas às atividades leitoras. Deve-se ter em mente que a escrita é importante, mas que a sua existência ocorreu após a supremacia da oralidade e não o inverso, pois a leitura das narrativas orais dissemina valores da sociedade.

O professor na sala de aula pode contar de forma peculiar as narrativas orais amazonenses fazendo um exercício de memorização antes de proferir o texto aos futuros leitores, entretanto, com a improvisação pode acrescentar ou subtrair fatos instigando o imaginário dos alunos, transportando-

os para um mundo conhecido, envolvendo os ouvintes, aguçando o seu interesse pela narrativa proporcionando “o encontro com os mistérios que envolvem o homem e a vida nos diversos momentos de sua existência” (PATRINE *apud* RAMOS, 2011, p.46). Dessa forma, a utilização das narrativas orais amazonenses no 6º ano do Ensino Fundamental instiga uma nova prática leitora dos alunos e filtra a sua criticidade, os educandos atentos ao discurso do professor-narrador irão ouvir as histórias refletindo a ideia principal e os objetivos explícitos incorporando delas um saber para si. Essa forma de abordar a leitura contribui para que o aluno perceba que esse gênero textual pode ser encontrado dentro da própria escola, ou seja, na biblioteca.

O professor com esta metodologia diferenciada irá promover o encontro do indivíduo com os livros. A leitura em voz alta das narrativas orais amazonenses também é importante para que os alunos sintam-se proprietários de sua história, com essa abordagem irão entender a mensagem do texto, o qual permite o desenvolvimento da escuta.

Entretanto não se pode generalizar, existem escolas utilizando os livros enviados pelo MEC (Ministério da Educação) para o entrosamento da escola com a comunidade, é preciso abrir um espaço para momentos com as narrativas orais, ao mesmo tempo em que se trabalha com os alunos, o professor pode não conhecer essas narrativas e ouvir os mais os velhos do lugar proporcionando a junção dessas realidades, na qual:

(...) a palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR *apud* GOLIN, 2005, p. 01).

Isto posto, o problema com a deficiência da leitura na escola, centra-se na maneira tradicional de como esta é abordada na sala de aula pelo professor. Com o auxílio das narrativas orais amazonenses a prática da leitura poderá ter grande relevância na contribuição para o desenvolvimento social e cultural dos alunos, os quais poderão ter uma visão diferenciada para compreender o verdadeiro sentido da leitura, apropriando-se também de uma aprendizagem significativa. Com o uso das narrativas orais amazonenses na leitura dos alunos do 6º ano do Ensino Fundamental, a escola e o professor ajudarão na formação de indivíduos críticos que distinguem o verdadeiro do certo, habilitados a se posicionar nos variados tipos de textos.

## ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

No decorrer da pesquisa foi aplicado um questionário em duas turmas do Ensino Fundamental de uma escola e em uma turma do 6º ano de outra instituição. Antes da aplicação, em cada classe as professoras das escolas explicaram o motivo pelo qual o questionário foi aplicado e solicitaram a colaboração dos alunos. Abaixo mostram-se as respostas para o questionamento sobre as estratégias utilizadas em sala de aula:

**Tabela 01:** Estratégias utilizadas em sala de aula.

As estratégias utilizadas pelo professor em sala de aula incentivam a leitura?	<b>Turma A</b>	<b>Turma B</b>	<b>Turma C</b>
	SIM-30	SIM-21	SIM-27
	NÃO-02	NÃO-11	NÃO-01

Fonte: Costa/2016.

De acordo com a tabela, observou-se que a maioria dos alunos das três turmas afirmou positivamente que as estratégias utilizadas pelo professor em sala de aula incentivam a leitura, entretanto, percebe-se que na turma B houve uma pequena divergência sobre essas estratégias metodológicas do professor, devido os alunos não se interessarem pela leitura. De acordo com Souza e Santos (2011, p.37), é importante o professor “observar cada aluno, verificando as dificuldades em compreender algumas estratégias, e planejar a superação dessas deficiências com outras atividades”. Dessa forma, compreendeu-se ser de suma importância o educador refletir sobre a própria prática em torno do ensino da leitura e adaptá-la para ajudar todos na sala de aula. Em relação ao uso das narrativas em sala de aula, apresentam-se os seguintes resultados:

**Tabela 02:** Uso das narrativas orais na sala de aula

O professor já utilizou alguma vez as narrativas orais em sala de aula?	<b>Turma A</b>	<b>Turma B</b>	<b>Turma C</b>
	SIM-25	SIM-24	SIM-27
	NÃO-07	NÃO-08	NÃO-01

Fonte: Costa/2016.

Os dados mostram nas turmas A, B e C, uma afirmativa considerável de boa parte dos alunos, sobre a utilização das narrativas orais amazonenses na sala de aula. Entretanto, no momento da

aplicação deste item, nas turmas A e B, foi explicado a pedido dos alunos a definição do gênero “narrativas orais” por eles desconhecida devido não a terem estudado ainda. Sobre o ensino da leitura em torno da narrativas orais amazonenses compreende-se nas três turmas investigadas um trabalho que privilegia, de acordo com Marcuschi (apud Antunes, 2003, p. 24), “uma quase omissão da fala como objeto de exploração [...] escolar, essa omissão pode ter como explicação a crença ingênua de que os usos orais da língua estão ligados a vida de todos nós que nem precisam ser matéria em sala de aula”.

Mediante o posicionamento da autora, acreditamos que algumas escolas dão prioridade à leitura dos textos escritos, devido acreditar na norma padrão como a mais adequada e também por possuírem a falsa ilusão de que os livros enviados para as instituições educadoras apresentam conteúdos mais enriquecedores para os alunos ao invés das narrativas orais já ouvidas sobre a região.

Durante a realização da pesquisa, foram realizadas duas entrevistas, com duas professoras que lecionam nas escolas investigadas. Ambas possuem formação acadêmica em Licenciatura em Letras e apenas uma das entrevistadas enfatizou na primeira questão já possuir especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Sobre as estratégias utilizadas em sala de aula, na tabela abaixo, apresentam-se as respostas das entrevistadas.

**Tabela 03:** Estratégias de leitura utilizadas em sala de aula

Perguntas	Entrevistados
<p>Como você desenvolve a leitura nas aulas de Língua Portuguesa? Usa alguma estratégia específica?</p>	<p><b>P1</b> <i>Bom a gente tá ainda naquela fase inicial em que temos que tá diagnosticando quem é que sabe ler , quem não sabe então é um procedimento meio que tradicional ainda, [...], já em relação as estratégias a gente as vezes faz rodinha de leitura , pede pra que eles leiam e depois contem as histórias , as vezes a gente já traz um texto de casa e coloca eles pra lerem junto, depois pedi a opinião deles enfim as aulas vão seguindo assim, porque nem sempre nós podemos estar trazendo essas coisas as vezes a gente não encontra material adequado pra trabalhar com eles , as vezes tem um certo custo e a gente não tem como providenciar.</i></p> <p><b>P2</b> <i>Bom a leitura tudo é motivo pra leitura né [...]nós trabalhamos com curtas metragem com eles que geralmente esse curta não tem diálogo então isso faz com</i></p>

	<p><i>que nos façamos uma interpretação e que eles criem esse diálogo né a partir do curta por que cada um vai interpretar a sua maneira e depois que nós trabalhamos essa interpretação eles vão colocar o diálogo no curta metragem então ai é um incentivo pra eles se sentirem agentes construtores não só receptores.</i></p>
--	--

Fonte: Costa/2016

Observa-se que a professora um (P1) ainda utiliza métodos tradicionais de ensino, percebeu-se está pouco preocupada com as estratégias de leitura, pode-se observar através de sua resposta grande interesse em detectar quais alunos sabem de fato ler, ou seja, decifrar o código gráfico com pouca ou bastante fluência, são poucos os momentos dedicados para aulas de leitura diferenciadas e inovadoras que despertem atenção e incentivem os alunos. Conforme Antunes (2003, p.27), o modo pelo qual a professora direciona suas aulas acabam constituindo-se de “uma atividade de leitura centrada nas habilidades mecânicas de decodificação da escrita, sem dirigir, contudo, a aquisição de tais habilidades para a dimensão da interação verbal – quase sempre nessas circunstâncias, não há leitura por que não há encontro com ninguém do outro lado do texto”.

A partir da concepção da autora e mediante as observações na sala de aula percebe-se o desenvolvimento de uma leitura escolarizada a qual tem como foco a mera decifração das palavras no texto, sem promover o contato com os escritores, P1 nas aulas de português é mais compromissada com a decifração eficiente do escrito.

Ainda em sua resposta, a referida educadora também afirmou certas dificuldades financeiras para providenciar recursos condizentes com o nível dos alunos e a faixa etária deles, compreendeu-se que as aulas de leitura são ministradas da forma como se pode e da maneira mais cabível ao bolso.

Já P2 demonstra um posicionamento diferenciado ao da primeira entrevistada, acredita que “*tudo é motivo pra leitura*”. Mediante essas observações percebeu-se, que leva em consideração os conhecimentos da família, da vida e de todo o saber sociocultural dos alunos dentro de sua realidade. A referida educadora, lança mão dos curtas metragens sem a conversação como estratégia para despertar o interesse pela leitura. De acordo com Selbach (2010, p. 112-113), o professor “faz do bom uso do recurso, instrumento de aprendizagem a partir dos objetivos que pensa alcançar”, e na sala de aula, percebe-se a importância do recurso com a finalidade de incentivar a leitura através de situações

nas quais os alunos criam a própria leitura através dos sentidos e operam sobre a linguagem ao criar os seus textos.

A tabela abaixo trata das oficinas de leitura com narrativas orais amazonenses.

**Tabela 04:** Oficinas de leitura com narrativas orais amazonenses

Perguntas	Entrevistados
<p>Você acredita que oficinas de leitura envolvendo narrativas orais amazonenses influenciariam a prática leitora e a criticidade dos alunos? Por quê?</p>	<p><i>P1 Bom, quanto as narrativas são muito legais de trabalhar por que os alunos eles vão, ficam curiosos eles perguntam [...], e acabam trazendo essas histórias pra sala de aula e uma sugestão com as oficinas seria justamente parar a sua aula e os conteúdo que a gente já traz pré elaborado e puxar essas histórias e fazer uma roda de leitura e fazer que eles contem essas histórias e sugerir o tema e fazer com que eles procurem algo que já exista né.</i></p>
	<p><i>P2 Sim , as oficinas com as narrativas orais amazonenses por que faz com que o aluno se enxergue e se veja dentro do seu panorama literário né, é diferente de você dizer olha Thiago de Melo o autor amazonense .nosso vizinho aqui próximo e nós dissermos Drumond Andrade, Rio de Janeiro fica uma realidade distante quando ele se vê a gente aqui perto vem ser o seu conterrâneo desperta nele também a vontade de ler, por que alguém próximo a mim realizou, é sim um incentivo escolar para suscitar no aluno a vontade de ler.</i></p>

Fonte: Costa/2016

Ao analisar as respostas, percebe-se que as entrevistadas afirmam que as oficinas de leitura envolvendo as narrativas orais amazonenses influenciariam na criticidade dos alunos, porém ambas apresentam justificativas diferentes. P1 enfatiza que as oficinas despertam o interesse dos educandos e a curiosidade pela contação das histórias ao promovem aulas de leitura diferentes, as quais fogem da grade curricular impostas pelas escolas. Dessa forma, o professor deve buscar sempre ser “um profissional capaz de ascender nos alunos a curiosidade, ferramenta essencial de seu interesse pela aula e por sua vontade de argumentação e transformação” (Selbach, 2010, p. 31). Já a P2 afirma que o motivo é devido os alunos se reconhecerem dentro da literatura amazonense proporcionando-o através das oficinas o contato com a realidade em que vivem, além de valorizar os escritores da própria região.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com a pesquisa voltada para o uso das narrativas orais amazonenses como incentivo à leitura dos educandos do 6º ano do Ensino Fundamental em duas Escolas Públicas do Município de Parintins, compreendeu-se que a maioria dos alunos gosta das atividades de leitura ministradas pelos professores e confirmou-se que as estratégias utilizadas por eles incentivam a leitura na sala de aula, mesmo sendo desenvolvidas algumas vezes por meio de uma prática tradicional e escolarizada.

Percebeu-se ainda, o emprego de outros gêneros textuais, algumas vezes pré-elaborados pelas grades curriculares e a pouca inclusão da leitura de narrativas orais amazonenses no meio escolar. Desataca-se que tal problemática ocorre devido à falta de recursos financeiros e pelos professores terem que seguir o conteúdo planejado. No decorrer deste trabalho, percebe-se que os professores podem utilizar a contação de histórias como estratégias para fomentar a leitura das narrativas orais com os alunos.

Confirmou-se também que o uso de oficinas contribuiu para alcançar o objetivo geral de utilizar as narrativas orais amazonenses para incentivar a leitura dos alunos por meio das dinâmicas, da produção de poesias e das dramatizações feitas na sala de aula, as quais promovem a interação e a boa receptividade dos alunos que ficaram felizes e ansiosos para conhecer novas histórias e compartilhá-las com outras pessoas da família e colegas de fora da escola. Dessa forma, é preciso atualizar e estudar outras maneiras para ajudar alguns alunos nas salas de aula para formar pessoas capacitadas de exercer ativamente a cidadania. Uma vez que o professor precisa se auto avaliar para



aprimorar sua prática e deve sempre averiguar as dificuldades dos indivíduos e semear valiosos conhecimentos.

A pesquisa foi importante para apresentar aos alunos e compartilhar com os professores, novas estratégias de leitura para despertar o interesse e auxiliar na prática docente do professor e por promover a familiarização social e cultural entre os educandos ao instigar a consciência crítica e reflexiva sobre a leitura, a qual propicia várias interpretações sobre o mundo através das narrativas orais amazonenses.

Sobre o gênero escolhido, foi gratificante ver e presenciar que não se limita ao uso de uma palavra mais de várias, pela forma como os alunos dão vida às histórias as quais podem ser transmitidas de geração em geração através do processo criativo e do diálogo do aluno com a leitura. No entanto, os professores ainda precisam apresentar aos educandos várias formas de apreciar a leitura na sala de aula com a finalidade de ultrapassar os muros da escola e ser utilizada também na vida e no convívio com as pessoas da sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro & interação**. 1ª. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- GOLIN, Cida. **Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz**. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom. ANAIS... Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005. p.1-9.
- LAJOLO, MARISA. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Ana Cláudia. **Contação de histórias: um caminho para a formação de leitores?** Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.
- RODRIGUES, Livia Gonçalves. **A arte das narrativas orais urbanas: performance, história, memória e ficção**. Monografia (Licenciatura em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- SANTOS, Ana Maria Martins da Costa; SOUZA, Renata Junqueira de. **Andersen e as estratégias de leitura**. Campinas- SP: Mercado de letras, 2011.
- SELBACK. Simone. **Língua Portuguesa e didática**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- SOUZA, Nilo Carlos Pereira de. **As narrativas orais e a formação do leitor**. Revista Boitatá, Londrina, n. 20, jul-dez 2015. p.286-300.

**ZILBERMAN, R. A leitura e o ensino da literatura.** São Paulo: Contexto, 1988.

## LETRAMENTO LITERÁRIO, LEITURA E INTERAÇÃO SOCIAL NAS AULAS DE LITERATURA

Giovana Falcão (PIBID-UEA)

Raylson G. Brandão (PIBID-UEA)

Rosa Maria M. de Araújo (PPGL-UFAM)

**RESUMO:** O presente trabalho foi realizado com base nas atividades desenvolvidas no âmbito do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência), subprojeto de Letras- Manaus, por meio do qual pudemos ter uma participação ativa no projeto de letramento literário de uma escola estadual localizada em um bairro da área Centro- Sul de Manaus, que teve como culminância a realização da III Mostra Literária, cuja proposta foi a de propiciar, em primeiro lugar, o contato, através da leitura, com textos literários e em segundo, a interação e socialização das leituras realizadas. É a partir das observações e participações que tivemos nesse evento, que buscaremos trazer reflexões sobre a presença da literatura nas aulas do Ensino Médio, e da importância de projetos que proporcionem a leitura e interação com o texto literário como preconizado por Cosson (2012). Usaremos para demonstração de resultados, uma pesquisa realizada com alunos participantes do projeto, evidenciando o envolvimento e índice de satisfação dos alunos e da comunidade escolar. Pudemos observar, findado as atividades, o êxito deste tipo de projeto, porquanto envolve toda a comunidade da escola além de receber reconhecida importância dos alunos, que tem o contato com diversos gêneros literários, acarretando também em um maior interesse pela literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** letramento literário; interação; socialização; PIBID.

### INTRODUÇÃO

Com a nossa experiência no cotidiano escolar, presenciamos a importância do letramento e como ele pode ser posteriormente visto no momento da interação e socialização dos conhecimentos e interpretações sobre uma determinada obra. Isso nos foi possível através das atividades desenvolvidas no âmbito do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência), subprojeto de Letras - Manaus, onde tivemos uma participação ativa no projeto de letramento literário de uma escola estadual de ensino médio, localizada em um bairro da área Centro-Sul de Manaus. O projeto desenvolvido na escola tem como clímax a Mostra literária, que em 2018, já estava em sua 3ª Edição, com o tema Contando Mulheres.

O objetivo deste artigo é relatar as experiências adquiridas e vivenciadas devido ao envolvimento proporcionado pelo programa. Tendo isso em vista, nosso trabalho não é finito, mas sim contínuo. Assim como o letramento é um processo de formação e reconstrução, nosso trabalho

não poderia ser diferente. Também buscamos trazer reflexões sobre a presença da literatura nas aulas do Ensino Médio, e da importância de projetos que proporcionem a leitura e interação com o texto literário como preconizado por Cosson (2012), Paulino e Cosson (2009).

Durante nossa estadia na escola, iniciada no 2º semestre do ano de 2018, dispusemos de uma significativa fonte de problemas a serem pesquisados. Um deles foi justamente a questão da leitura, o porquê dos alunos não gostarem de ler, o porquê do ensino da literatura, como ele é empregado nas escolas, é falho e insuficiente, entre outras questões, como por exemplo o do papel do professor enquanto mediador desse processo de letramento, ou melhor dizendo, letramentos.

Para tanto, este artigo está dividido em seções: a primeira seção mostrará a importância do PIBID no desenvolvimento desse projeto, juntamente, com os seus trabalhos e objetivos durante a atuação na escola; A segunda seção é um relato da mostra literária, com nossas experiências advindas da preparação do evento e avaliação do evento. A terceira seção vai tratar das pesquisas feitas após a realização das atividades da mostra literária, e na quarta seção vamos abordar a pesquisa de avaliação a respeito das aulas de literatura nesta escola. E para as pesquisas, devido ao seu grau quantitativo, servirão como modo de reflexão acerca dos problemas acima citados e que serão melhor discutidos na conclusão.

## **1. O TRABALHO DO PIBID**

O PIBID é um projeto de cunho nacional, que visa proporcionar aos discentes na primeira metade do curso de licenciatura uma aproximação prática com o cotidiano das escolas públicas de educação básica e com o contexto em que elas estão inseridas. O programa concede bolsas a alunos de licenciatura participantes de projetos de iniciação à docência, desenvolvidos por instituições de educação superior (IES) em parceria com as redes de ensino. Os projetos devem promover a iniciação do licenciando no ambiente escolar ainda na primeira metade do curso, visando estimular, desde o início de sua formação, a observação e a reflexão sobre a prática profissional no cotidiano das escolas públicas de educação básica. Os discentes acompanhados por um professor da escola e por um docente de uma das instituições de educação superior participantes do programa.

Referente aos objetivos do PIBID, podemos destacar o incentivo a formação de docentes em nível superior para a educação básica, contribuindo para a valorização do magistério e elevando a qualidade da formação inicial de professores nos cursos de licenciatura. Também a promoção e a integração entre educação superior e educação básica, inserindo os licenciandos no cotidiano de

escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem. E por fim, incentivar escolas públicas de educação básica, mobilizando seus professores como coformadores dos futuros docentes e tornando-as protagonistas nos processos de formação inicial para o magistério e assim contribuir para a articulação entre teoria e prática necessárias à formação dos docentes, elevando a qualidade das ações acadêmicas nos cursos de licenciatura.

## 2. MOSTRA LITERÁRIA

O ensino da literatura nas escolas tem se tornado cada vez mais escolarizado e sem sentido, no que diz respeito ao processo de letramento literário, ou seja, não é proposto ao aluno um olhar crítico sobre o texto literário, e sim, uma leitura superficial dele, levando-o a não compreender os sentidos ali presentes. Isso não é algo isolado, tendo em vista que isso não acontece apenas nos textos classificados como sendo literatura, mas também os diversos outros tipos de textos que podem ser encontrados hoje em dia, como uma matéria de um blog, um post no facebook, uma propaganda, um anúncio, uma fotografia, etc. Devido a estes fatores, projetos de letramentos tem estado cada vez mais em pauta e sendo discutidos por professores formados e professores em formação. Isso fica mais evidente quando tomamos conhecimento de que “no brasil, os índices de teste nacionais e internacionais mostram que a proficiência de leitura dos estudantes brasileiros encontra-se muito abaixo do esperado em um país que vem exibindo elevação em suas posições econômicas internacionais.” Pois assim como afirma (PAULINO E COSSON, 2009, p.62). Assim sendo, a necessidade de projetos de letramentos eficientes, para formar jovens leitores, que saibam apropriar-se dos diversos textos, com um olhar crítico, formador e transformador, fica clara.

E assim como afirma Zilberman (2009, p.30), “a escola pode ou não ficar no meio do caminho: se cumprir a tarefa de modo integral, transforma o indivíduo habilitado à leitura em um leitor; se não o fizer, arrisca-se a alcançar a alcançar o efeito inverso, levando o aluno a afastar-se de qualquer leitura.” desta forma, visando pôr em prática projetos junto à escola, para que se trabalhe os pontos citados acima e que para que a tarefa fosse cumprida integralmente, a escola em que trabalhos como pibidiano, a realiza a Mostra Literária, com a participação dos alunos de todos os anos do ensino médio. Nós, do PIBID, pudemos acompanhar a produção de algumas turmas que trabalharam na

organização e gestão das apresentações, o que nos mostrou a dedicação, e posteriormente o desempenho de muitos para que fosse possível o resultado final do evento.

Tendo em vista, que cada uma das turmas ficou responsável por uma obra a ser apresentada nos dias da Mostra, o evento se organizou da seguinte forma: a primeira etapa como sendo a apresentação de banner, em que eles teriam que apresentá-los aos demais alunos na quadra de esportes; e a segunda etapa foi a apresentação de uma peça teatral da obra literária. Essas duas apresentações foram avaliadas, e um ponto que foi avaliado e que vale ser ressaltado, é a reflexão sobre o livro, uma vez que, cada turma, a partir de seu livro, não somente passou pelos vários tipos de gêneros, mas também pensou sobre eles, porquanto “interpretar é dialogar com o texto tendo como limite o contexto.”(COSSON, 2016, p. 41) e essa interpretação foi feita, e a partir disso puderam atribuir a ele a sua importância, ainda mais pelo fato de que as obras escolhidas, tiveram como temática as temáticas, por se tratarem de contos, e por terem de ser transformados em peça teatral, para serem apresentados, assim como os banners. .

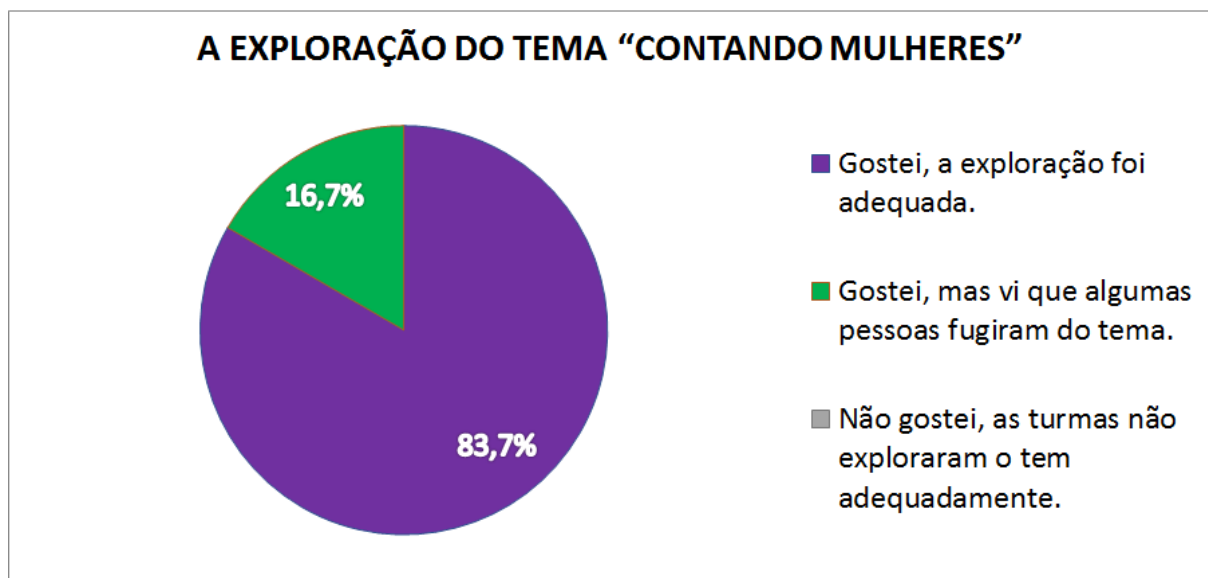
Durante o primeiro dia da Mostra Literária fomos apresentados a todos da escola, que estavam todos reunidos na quadra, e a professora Rosa Maria, orientadora deste trabalho pode agradecer ao empenho de todos para que o evento fosse realizado. Já no dia seguinte, mesmo com bastante chuva, todas as turmas fizeram a encenação das obras em forma de peça teatral. Nós, alunos do PIBID, pudemos ser os jurados das peças teatrais que estavam sendo realizadas em cada sala, durando até 20 minutos cada apresentação. Os trabalhos expostos foram realmente sensacionais e nos surpreendemos com a interação proporcionada pelos gêneros que os alunos tiveram para a interpretação de suas obras. Após o evento, a pesquisa sobre a Mostra Literária foi divulgada para que os alunos acessassem e dessem sua contribuição. A outra pesquisa foi passada aos alunos durante as aulas, e desses, obtivemos uma boa participação.

### **3. A PESQUISA DE AVALIAÇÃO A RESPEITO DA MOSTRA LITERÁRIA PELOS ALUNOS**

Foi realizado uma pesquisa com os alunos que participaram da Mostra Literária através da internet. Resolvemos nesta pesquisa omitir o nome da escola para preservar os estudantes e todos os envolvidos neste trabalho. Os alunos acessaram um formulário contendo perguntas a respeito de tudo o que eles puderam acompanhar durante os dois dias do evento na escola. Estes foram alguns dos conteúdos utilizados nas perguntas realizadas aos alunos na pesquisa:

- A exploração do tema “CONTANDO MULHERES”;
- Como foi avaliado as ENCENAÇÕES feitas em sala de aula;
- Sobre a obrigatoriedade de ter uma RECEPÇÃO BILÍNGUE;
- Sobre a elaboração e apresentação de um BANNER sobre os assuntos da Mostra Literária;
- Sobre as reflexões que os alunos fizeram ao final de suas apresentações;
- Sobre as atividades que ocorreram na Mostra Literária, como leituras, reunião dos grupos, elaboração de banner, elaboração de cenário;
- Levando em conta o tema e o objetivo da III Mostra Literária, qual teria sido a personagem feminina mais impactantes das encenações apresentadas;
- Sobre qual a apresentação que o aluno mais gostou de assistir.

Nos resultados, tivemos a participação de 18 alunos que responderam a nossa pesquisa e participaram da Mostra Literária. Eles serão mostrados de acordo com o conteúdo das perguntas.



**Figura 1 - Exploração do tema**

Sobre a exploração do tema deste ano da Mostra Literária, 15 alunos (83,7%) da pesquisa responderam ter gostado com a exploração do tema adequado enquanto 3 alunos (16,7%) gostaram mesmo vendo que algumas turmas puderam ter fugido um pouco do tema.



Figura 2 - Encenações em sala

Sobre as encenações em sala de aula, 11 alunos (61,1%) responderam que elas foram ótimas em sua maioria, 3 alunos (16,7%) afirmaram que foram boas, apesar das limitações, 2 alunos (11,1%) disseram que as encenações foram regulares, onde poderiam ser melhores, o mesmo número de alunos que disseram que todas foram excelentes.

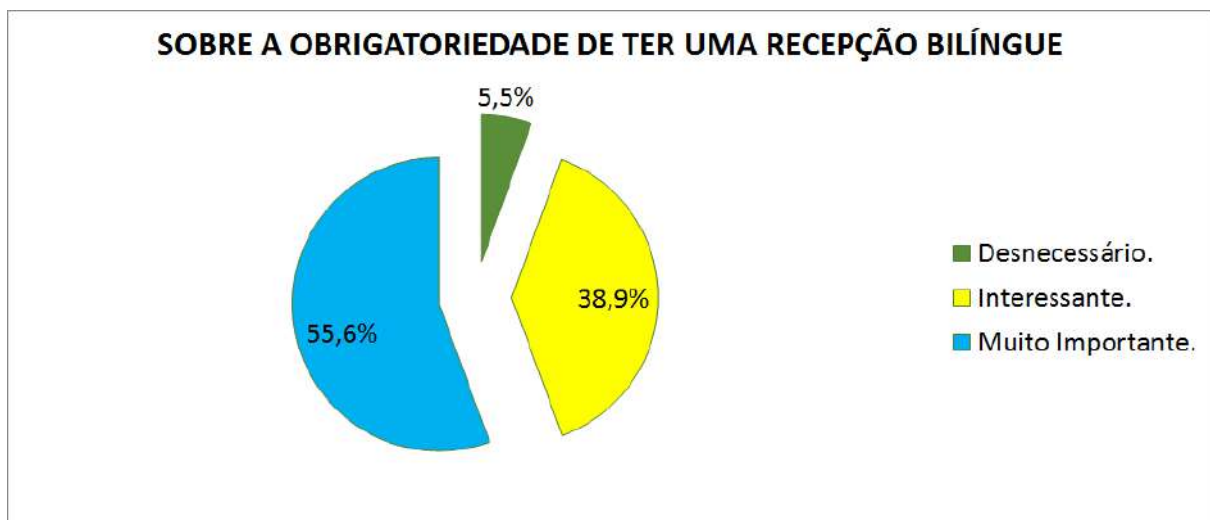
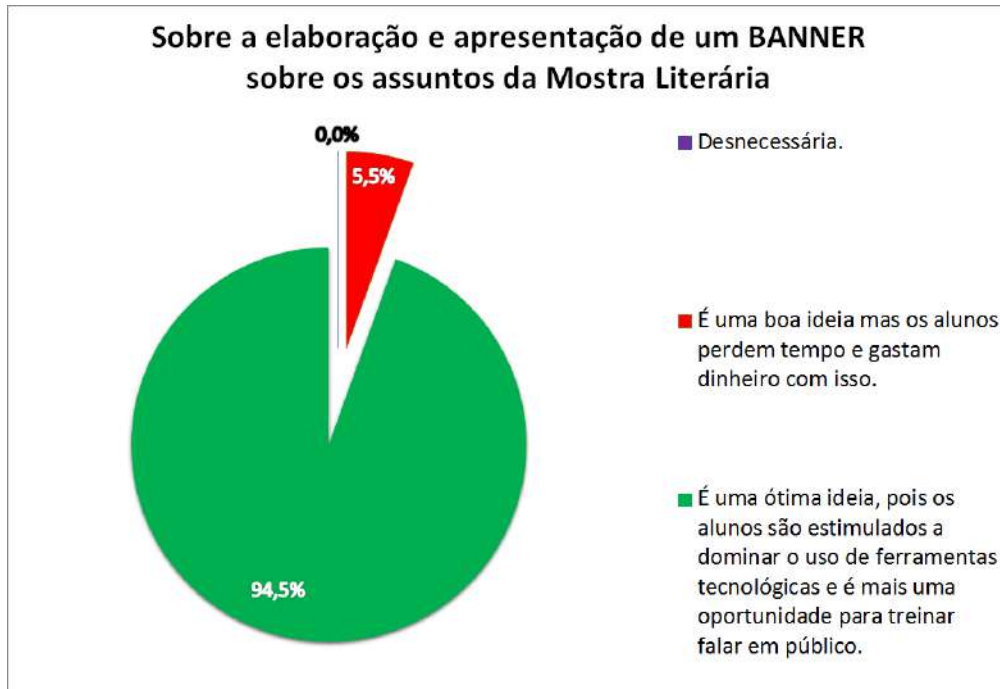


Figura 3 - Recepção Bilíngue

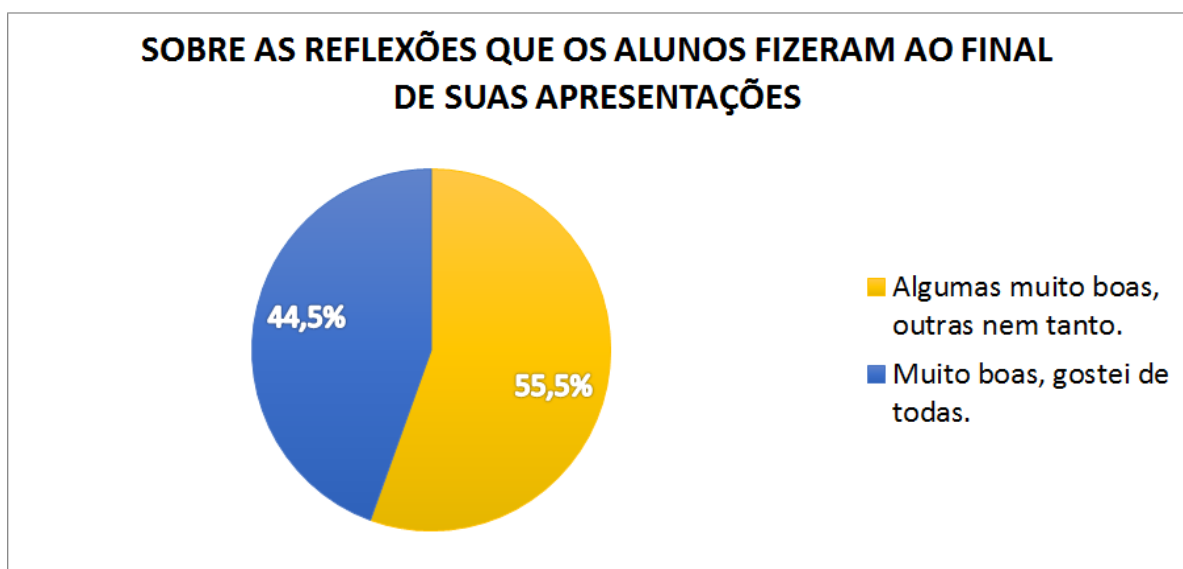
Sobre ter uma recepção bilíngue, 1 aluno (5,5%) achou desnecessário, 7 alunos (38,9%) afirmou ser uma ideia interessante e a maioria sendo 10 alunos (55,6) consideram essa obrigatoriedade muito importante.





**Figura 4 - Elaboração e apresentação de um banner**

Quando perguntados a respeito do banner, ninguém achou desnecessário a ideia, 1 aluno (5,5%) considerou ser uma boa ideia mesmo os alunos gastarem muito tempo e dinheiro neles e todos os outros 17 alunos (94,5%) afirmam ser uma ótima ideia, pois os alunos são estimulados a dominar o uso de ferramentas tecnológicas e é mais uma oportunidade para treinar falar em público.



**Figura 5 - Reflexão do alunos sobre as apresentações**

A respeito das reflexões feitas pelos alunos ao final das apresentações, 10 alunos (55,5%) acharam algumas muito boas, outras nem tanto, enquanto 8 alunos (44,5%) consideraram as reflexões muito boas, gostaram de todas.

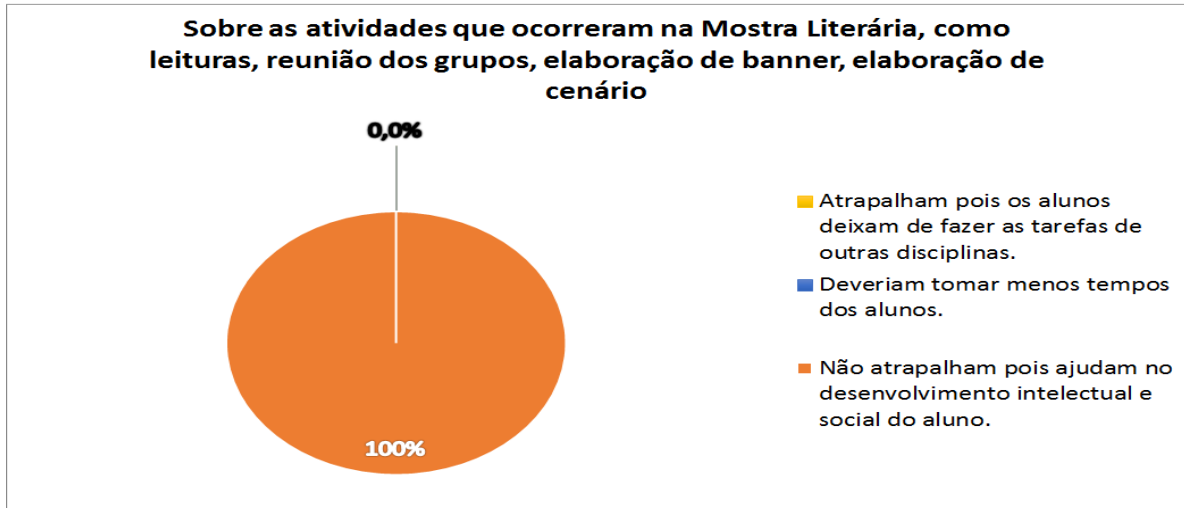


Figura 6 - Atividades durante a Mostra Literária

Sobre todas as atividades que ocorreram na Mostra Literária, todos os alunos que participaram da pesquisa, os 18 alunos (100%) responderam que essas atividades não atrapalham pois ajudam no desenvolvimento intelectual e social do aluno.

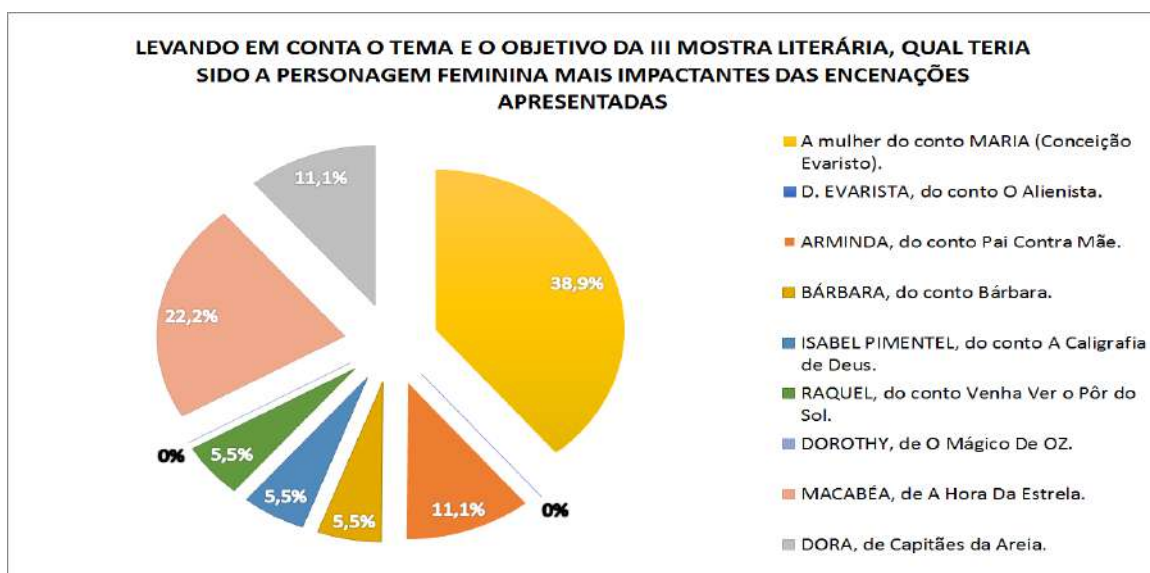


Figura 7 - Personagem feminina mais impactante

Sobre a resposta dessa questão, todas as mulheres que foram as protagonistas de cada encenação participaram como alternativa. Com isso, 7 alunos (38,9%) responderam que a personagem mais impactante foi a mulher do conto Maria, 4 alunos (22,2%) disseram que a personagem mais impactante foi Macabéa, de A Hora da Estrela, 2 alunos (11,1%) falaram que foi Dora, de Capitães da Areia e mais 2 alunos (11,1%) afirmaram que Arminda, do conto Pai Contra Mãe seria a personagem mais impactante. Bárbara, do conto Bárbara, Isabel Pimentel, do conto A Caligrafia de Deus e Raquel, do conto Venha Ver o Pôr do Sol, impactaram 1 aluno (5,5%) cada. Já Dorothy, de O Mágico de OZ e D. Evarista, do conto O Alienista não foram a escolha de nenhum dos alunos.

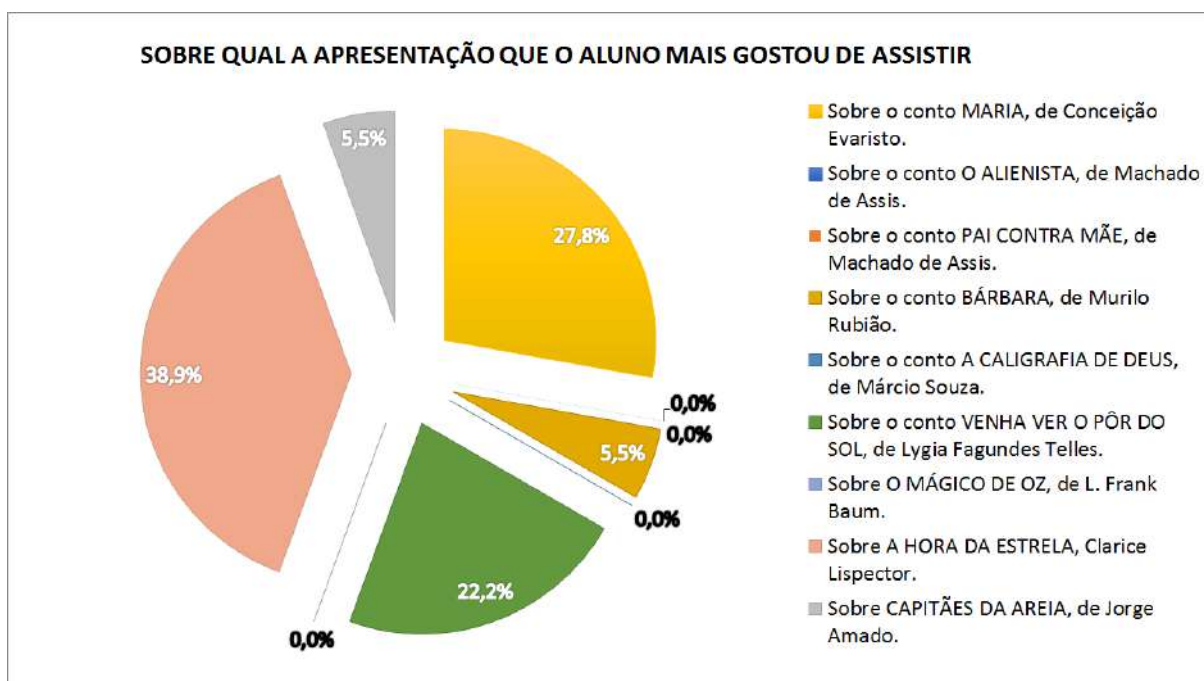


Figura 8 - Apresentação que o aluno mais gostou

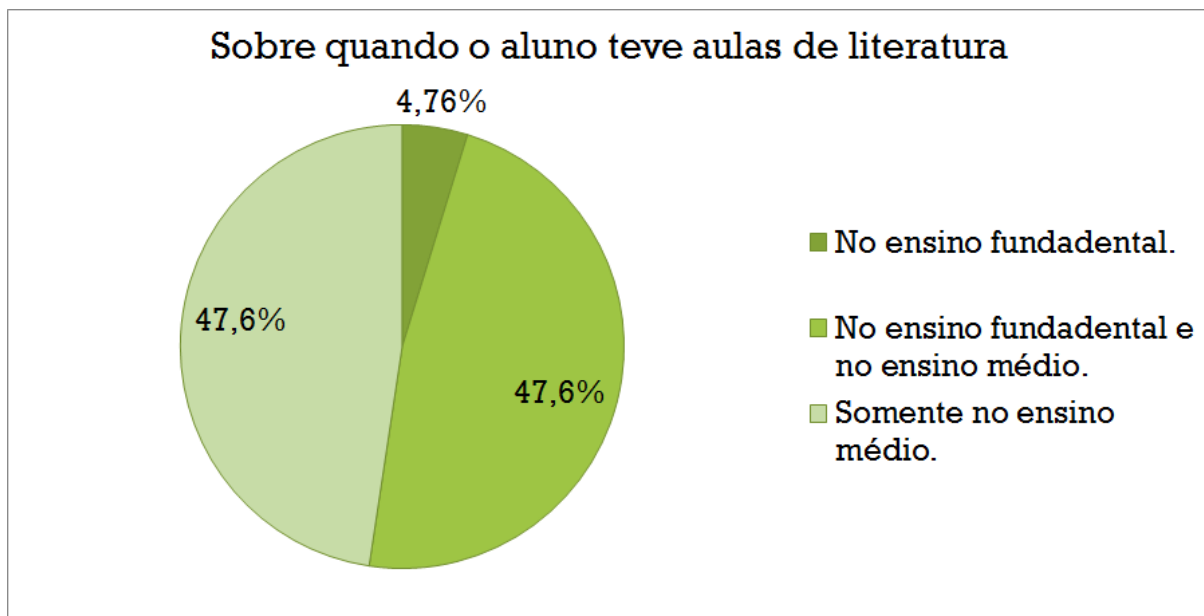
Em relação a apresentação que os alunos mais gostaram de assistir, 4 apresentações infelizmente não foram escolhidas, são eles: o conto O Alienista, de Machado de Assis; o conto Pai Contra Mãe, também de Machado de Assis; o conto A Caligrafia de Deus, de Márcio Souza; e O Mágico de OZ, L. Frank Baum. Sendo que 1 aluno (5,5%) gostou mais de Capitães da Areia, de Jorge Amado e 1 aluno (5,5%) gostou mais do conto Bárbara, de Murilo Rubião. 4 alunos (22,2%) gostaram mais da apresentação do conto Venha Ver o Pôr do Sol, de Lygia Fagundes Telles. 5 alunos (27,8%) gostaram de assistir mais o conto Maria, de Conceição Evaristo. E por fim, a apresentação que os alunos que responderam a pesquisa mais gostaram de assistir foi sobre A Hora da Estrela, de Clarice Lispector, onde responderam 7 alunos esta opção.

#### 4. A PESQUISA DE AVALIAÇÃO A RESPEITO DAS AULAS DE LITERATURA NA ESCOLA

Simultaneamente ocorreu uma outra pesquisa com o objetivo de obter informações para analisar a recepção dos alunos para com o texto literário. Nela contamos com a participação de 42 alunos, nos informando como poderia ser levado às aulas de literatura. Estes foram alguns dos conteúdos tratados nos indagações aos alunos no questionário:

- Sobre quando o aluno teve aulas de literatura;
- Sobre como é o ritmo de leitura do aluno;
- Sobre como o aluno obteve livros para suas leituras;
- Sobre os gêneros literários preferido para suas leituras;
- Sobre como são as aulas de literatura do ensino médio;
- Sobre quais das atividades em sala o aluno mais gostou de participar;
- Sobre se as aulas e atividades literárias da escola influenciaram o gosto do aluno pela literatura.

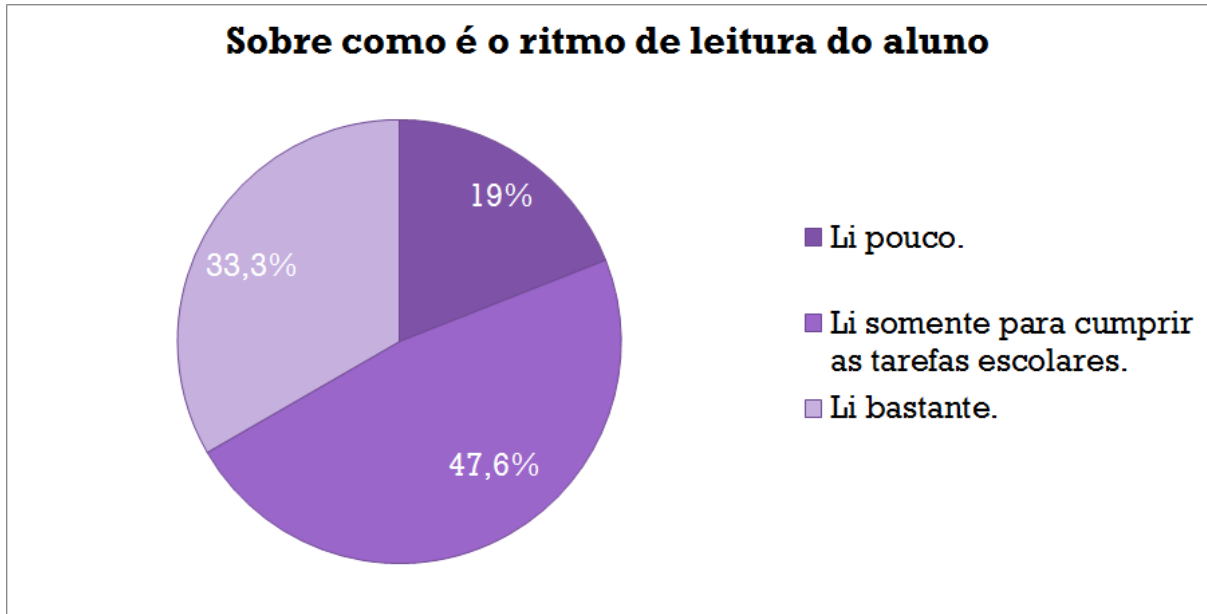
Os resultados dessa pesquisa estão representados nos gráficos logo a seguir:



**Figura 9 - Aulas de literatura (Quando)**

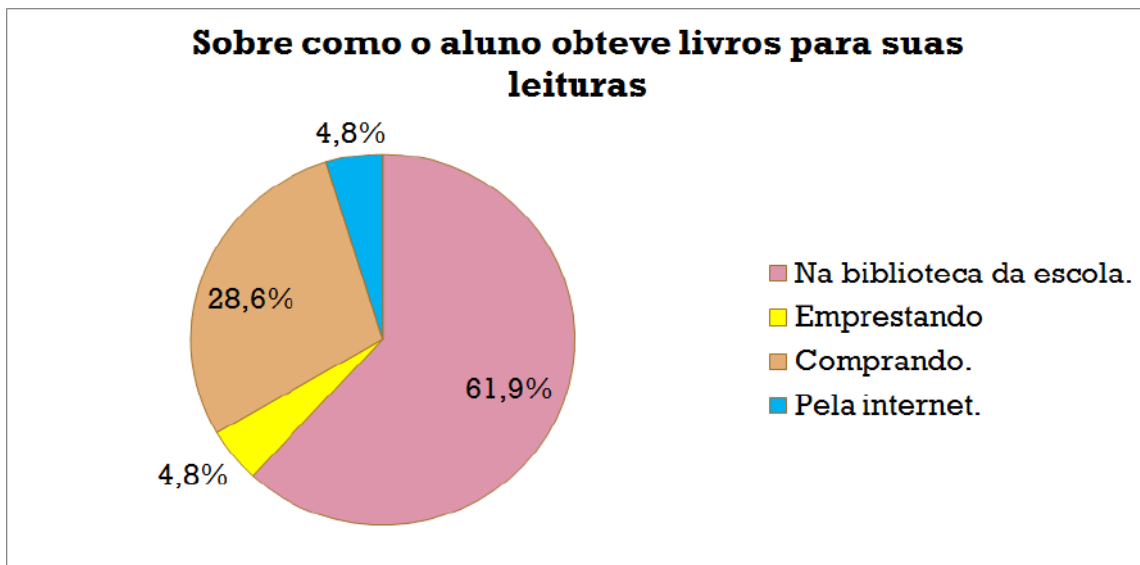
Quando a pesquisa perguntou sobre quando o aluno teve aulas de literatura, 20 alunos (47,6%) nos informaram que tiveram aulas no ensino fundamental e no ensino médio e também mais

20 alunos (47,6%) que tiveram aulas de literatura somente no ensino médio. E 2 alunos (4,76%) nos disseram através da pesquisa que tiveram aulas de literatura no ensino fundamental.



**Figura 10 - Ritmo de leitura**

A respeito do ritmo de leitura dos alunos, a grande maioria, 20 alunos (47,6%) disseram que lê somente para cumprir as atividades escolares. Já 14 alunos (33,3%) responderam que lêem bastante e 8 alunos (19%) nos informaram que lêem pouco.



**Figura 11 - Obtenção de livros para leitura**

Na maneira como o aluno obteve livros para suas leituras, 2 alunos (4,8%) obtiveram seus livros para leituras pela internet e o mesmo número, 2 alunos (4,8%) leram emprestando suas livros, 12 alunos (28,6%) obtiveram seus livros comprando em livrarias e a grande maioria, 26 alunos (61,9%) leram tendo acesso a biblioteca da escola que estudam.

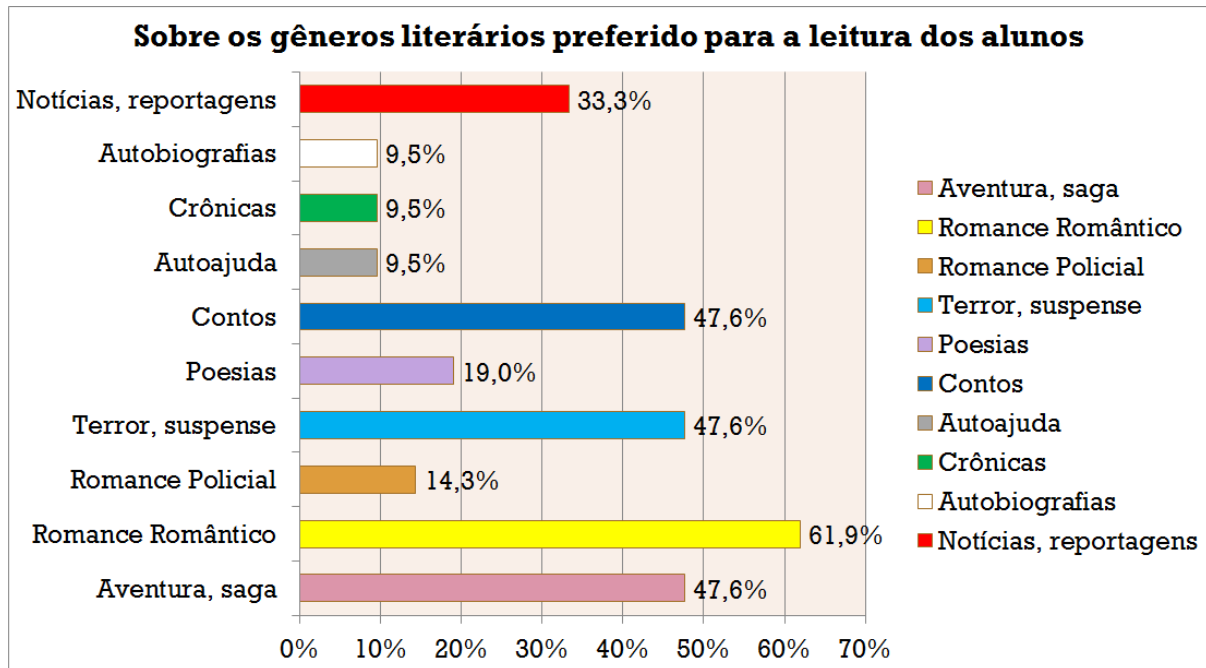


Figura 12 - Gêneros literários preferidos

Quando vemos a respeito dos gêneros literários preferido para a leitura dos alunos, foi colocado diversos gêneros na pesquisa que o aluno poderia escolher mais de uma opção pois entendemos que ele pode ter muitos gostos literários e com isso os valores podem passar de 100% no somatório geral. Primeiramente 3 gêneros, sendo eles: autobiografias, crônicas e auto ajuda foram a escolha de 4 alunos cada (9,5%); logo após temos o gênero romance policial sendo opção de 6 alunos (14,3%) em seguida o gênero poesia com a escolha de 8 alunos (19%) e o gênero notícia, reportagem com 14 alunos (33,3%); os gêneros que se mostram de grande adesão dos alunos são o conto, terror e suspense, e aventura e saga, onde cada um deles recebem a escolha de 20 alunos cada (47,6%) e a maior escolha ficou para o gênero romance romântico sendo a preferência de 26 alunos (61,9%).

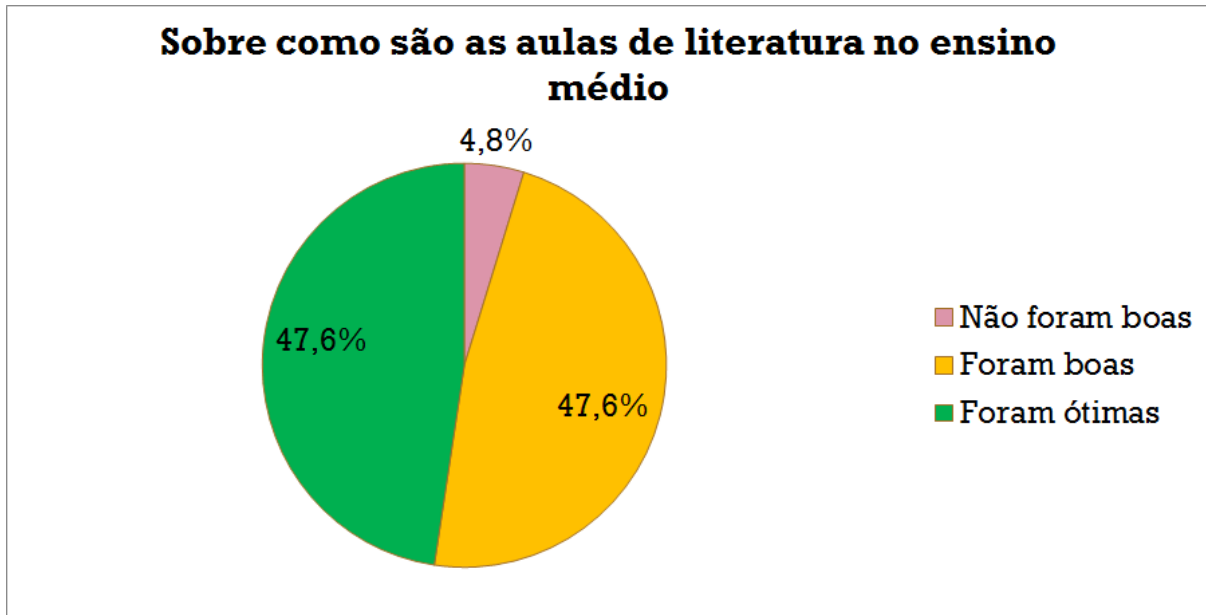


Figura 13 - Como são as aulas de literatura

Quando se fala como são as aulas de literatura no ensino médio, apenas 2 alunos (4,8%) responderam que não foram, enquanto que para as outras duas opções, 20 alunos (47,6%) falaram que foram boas e os outros 20 alunos (47,6%) disseram suas aulas de literatura foram ótimas.

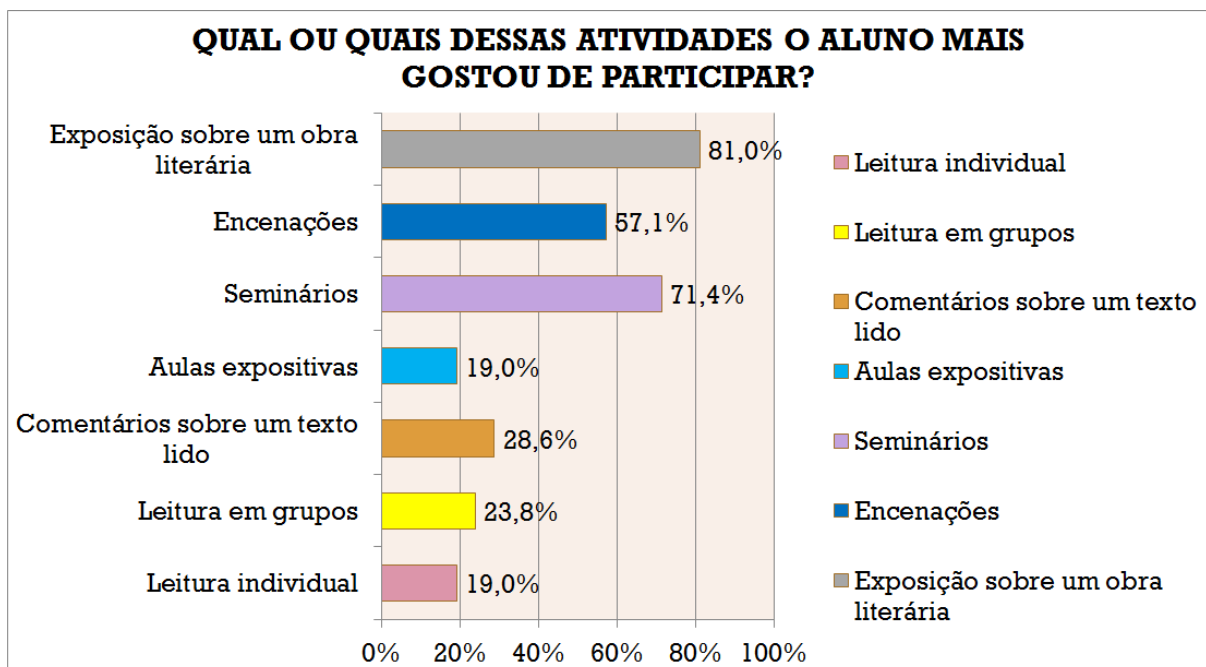
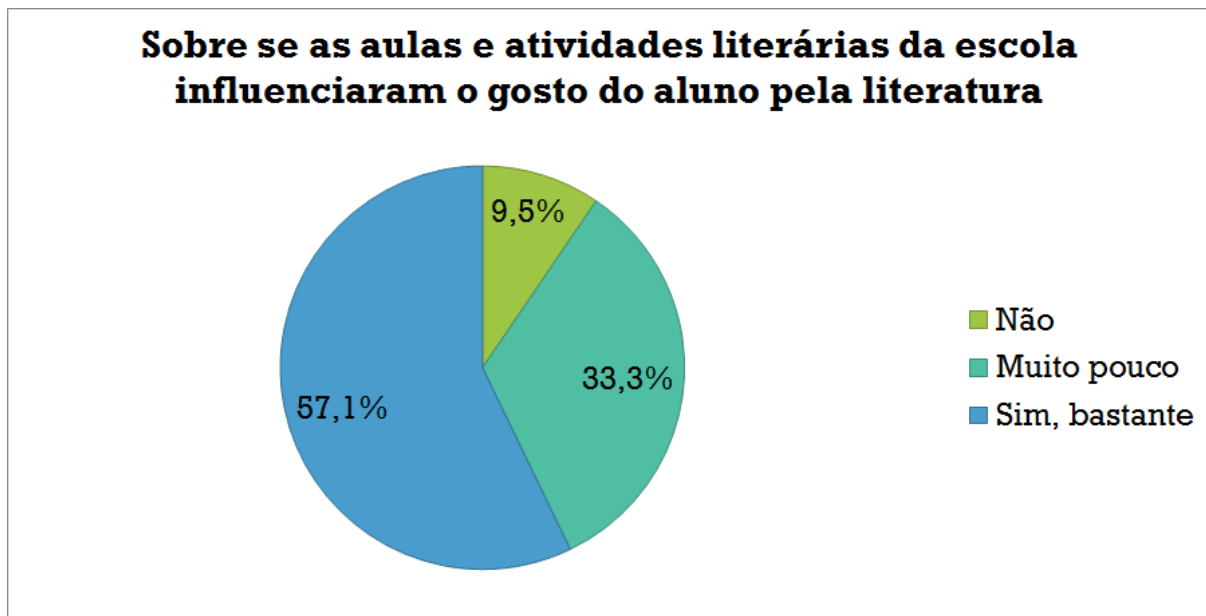


Figura 14 - Atividades em sala que o aluno mais gostou

Fomos atrás de saber quais atividades na escola o aluno mais gostou de participar, então deixamos os alunos responderem mais de uma opção pois entendemos que eles podem ter gostado de muitas atividades ao longo tempo e neste caso, os resultados em porcentagem podem passar dos 100% padrão. Primeiramente, a atividades que os alunos responderam ser menos atrativa foi a aula expositiva e a leitura individual, onde tivemos a resposta de 8 alunos (19%) para cada uma das atividades. Em seguida vem a leitura em grupos, sendo escolhida por 10 alunos (23,8%). Sobre a opção que fala dos comentários de um texto lido, contou com a escolha de 12 alunos (28,6%). A maiores escolhas dos alunos ocorreram com 24 alunos (57,1%) optando pelas encenações, 30 alunos (71,4%) escolheram preferir participar mais de seminários e 34 alunos (81%) informaram na pesquisa que gostam mais quando há a exposição de uma obra literária.



**Figura 15 - Influência no gosto dos alunos**

Em relação às aulas e atividades literárias da escola influenciaram o gosto do aluno pela literatura, 4 alunos (9,5%) responderam não ter sido influenciado, 14 alunos falaram que sentiram muita pouca influência, enquanto que 24 alunos (57,1%) nos responderam, através da pesquisa, que as aulas e atividades da Mostra Literária influenciam sim e bastante em o gosto deles pela literatura.



## CONCLUSÃO

Do que se refere a todas as etapas do processo desta pesquisa, primeiramente foi possível enxergar os objetivos e o trabalho dos graduandos em licenciaturas quanto ao PIBID, observando sua atuação perante a escola, o auxílio junto ao professor em sala de aula e a grande experiência que se pode adquirir no decorrer do projeto, com práticas docentes, mesmo estando ainda em formação. Já do que se refere a Mostra Literária, pudemos observar que ela pôde atingir todas as expectativas esperadas ao envolver toda a escola nas atividades dos dois dias do evento, desde professores, diretores, secretarias e os alunos de todas as turmas. Foi possível verificar a grande participação de todos, acompanhando cada banner, cada apresentação, a imersão dos alunos nas histórias sendo contadas por eles próprios, tendo em vista que “a experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também essa experiência.” (COSSON, 2016, p. 17), e com isso, interagir com o texto e o mundo.

Através da pesquisa sobre a Mostra Literária, pudemos levantar que muitos acharam que a exploração do tema foi adequada e que as encenações foram realmente o que estavam esperando, algo muito positivo nesse aspecto. Acharam muito importante ter uma recepção bilíngue, gostaram muito do banner, sendo uma ótima ideia, tanto para o domínio de ferramentas tecnológicas e a possibilidade de treinar a falar em público. Alguns viram que umas apresentações tiveram uma boa reflexão, já outras apresentações não produziram o mesmo efeito. Todos os alunos que responderam a pesquisa disseram que as atividades não atrapalham e sim ajudaram no desenvolvimento intelectual e social do aluno, também admiraram bastante a mulher do conto Maria, de Conceição Evaristo e que a apresentação de maior gosto deles foi A Hora Da Estrela, de Clarice Lispector. Todos esses apontamentos e resultados nem existiriam se não fosse esse momento da Mostra Literária, o que reafirma a sua importância como meio de letramento, pois, não é descontextualizado.

Na pesquisa sobre as aulas de literatura, praticamente metade dos alunos afirmaram que leram para cumprir as atividades escolares, obtendo, na maioria das vezes, o livro pela biblioteca da escola, e consideraram as aulas de literatura muito boas. Esses dados nos revelam, também, que as atividades literárias influenciaram bastante o gosto desses alunos pela literatura. Aliás, foi possível constatar que o gênero literário que esse grupo de alunos mais gostaram é o romance romântico, e que as atividades que eles mais gostam de participar é a exposição sobre uma obra literária, e nessa parte podemos salientar que os alunos veem a necessidade desse tipo de trabalho, como meio de

contextualização e interação com os demais alunos, além do acesso a diversos conhecimentos envolvidos na organização e finalização deste evento.

Ao final, pudemos ter algumas sugestões dos alunos de como poderíamos melhorar as aulas de literatura: maior qualidade das aulas literárias, mais aulas durante a semana e um número determinado de obras a serem lidas por cada bimestre, começar a estudar literatura desde o ensino fundamental, ter mais tipos de feiras como essa apresentada e a abertura integral da biblioteca. Isso nos leva ao seguinte questionamento: o desinteresse pela leitura e por obras literárias seria somente por parte do aluno, ou isso é imposto a ele, devido aos processos que, durante sua formação, falharam e os levaram a ter uma visão de aversão a este processo? Por fim, deixamos esse questionamento, visando futuras abordagens mais aprofundadas, através deste mesmo projeto de letramento literário que estivemos trabalhando no meio escolar, mediante o PIBID.

## REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Rosa Maria M..III Mostra Literária Da Escola Estadual Profª Alice Salerno Gomes De Lima. Google Formulários, disponível em: <https://docs.google.com/forms/d/1smtGVqvuvuDUBrLLB9vcf7OeE8L1tgkSxm3RKswZs2I/edit?ts=5c9cc643>. Acesso em 28 de março 2019.

\_\_\_\_\_.Aulas De Literatura no Ensino Médio. Google Formulários, disponível em: [https://docs.google.com/forms/d/1\\_LwM7M0iHNP45G9VnEakTVoi4Un5x6qrqp24dK5E2U0/edit?ts=5c9cc6b1](https://docs.google.com/forms/d/1_LwM7M0iHNP45G9VnEakTVoi4Un5x6qrqp24dK5E2U0/edit?ts=5c9cc6b1). Acesso em 28 de março 2019.

COSSON, R.. Letramento literário: teoria e prática. 2 ed., 6º reimpressão São Paulo: Contexto, 2016.

PAULINO, G.; COSSON, R.. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. ZILBERMAN, R.; RÖSING, T. Escola e leitura: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, p. 61-81, 2009.

ZILBERMAN, R.. A escola e a leitura da literatura. ZILBERMAN, R.; RÖSING, T. Tania M. K.; Escola e leitura: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, p.30, 2009.

## MEMÓRIA E IDENTIDADE EM MENINA QUE VEM DE ITAIARA E UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA: ENCONTROS E DESENCONTROS

Gleice do Socorro Bittencourt dos Reis (UFPA)

**Resumo:** Este artigo visa promover um diálogo entre os romances *Menina que vem de Itaiara* de Lindanor Celina e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* de Mia Couto, sob o enfoque da memória, já que os dois romances utilizam a memória como elemento primordial na construção da tessitura literária, bem como da identidade, elemento fortemente presente em ambos os romances. Apesar da aparente distância dos espaços em que se passam as narrativas e de seus contextos de produção, percebemos detalhes que os aproximam, como os binarismos: modernidade e tradição; cidade grande e interior; presente e passado; ligados aos conflitos protagonizados pelos personagens principais: Irene e Marianinho, respectivamente. A relevância de um estudo como este está na valorização de nossos autores amazônicos que mesmo falando sobre sua terra desenvolveram em suas obras temas extremamente universais. O objetivo geral deste artigo é promover um diálogo entre os romances *Menina que vem de Itaiara* de Lindanor Celina e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* de Mia Couto, sob o enfoque da memória e da identidade.

**Palavras-chave:** Memória; identidade; Mia Couto; Lindanor Celina.

*“Dai-me rapidamente da água fresca que flui  
do lago da Memória”. (Mito e Realidade, p. 109)*

A palavra memória vem do latim *memor* “aquele que se lembra”, sendo sua raiz indo-europeia *men* “pensar”, mesma raiz da palavra mente.

Em alemão, memória é *andenken*, formada pelo verbo *denken* que significa “pensar” e a preposição *an*, assim *andenken* seria “pensar em alguém ou em algo”.

Do grego, *mnemósine*, que advém de *mimnéskein* “lembrar-se de”, a Memória é a Deusa filha de Urano e Gaia, que se envolve com Zeus durante nove noites, das quais nascem as nove musas, deusas da Literatura, da Ciência e das Artes, de onde surgiu a ideia de “musas inspiradoras”.

Podemos perceber em sua origem que a memória está diretamente ligada ao pensar, pois ambas as palavras advêm da mesma raiz, podemos então deduzir que memória e pensamento são indissociáveis, pois nos processos psíquicos acessamos as nossas memórias por meio de nossos pensamentos.

De acordo com Hesíodo na Teogonia, a Deusa Mnemósine (memória), “sabe tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”.

Assim, em consonância com o mito de Mnemósine quando o artista é inspirado pelas musas, ele entra em contato direto com a “memória primordial”<sup>1</sup>, ou seja, às realidades originais, isto é, à verdade que dá base a este mundo.

A memória está, pois, ligada à Vida. Já Léthe (Lesmosyne), o “esquecimento”, está ligado à Morte, já que, para a Mitologia Grega, “os mortos são aqueles que perderam a memória”.

Porém, há uma outra significação para Letes, o rio do esquecimento, quando se fala em “transmigração” ou na teoria da reencarnação em que o entrar no Letes significa esquecer a vida celeste para retornar à vida terrena, logo, estaria ligado ao retorno à vida e não mais à morte.

A primeira frase do romance *Um rio chamado Tempo*, uma casa chamada Terra chama a atenção para esta ligação entre Morte e Memória: “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência”. Mas atentemos aqui para o fato de que esta visão sobre a morte é a partir da perspectiva dos vivos, dos que viram partir.

Marianinho vive o luto da morte do avô, para ele a morte é “ausente permanência de quem morreu” (COUTO, 2003, p. 15) pois “morto amado nunca mais para de morrer” (COUTO, 2003, p. 15).

Aqui morte e memória estão ligadas na medida em que lembramos os mortos. Sob tal perspectiva, os mortos vivem em nossa memória e a cicatriz, a lembrança dessa existência, nos acompanhará até a nossa própria morte em que outros recordarão nossa existência, em um ciclo.

Em *Um rio chamado Tempo*, uma casa chamada Terra vemos uma forte metáfora do rio ligado ao tempo e à memória, pois ao cruzar o rio, o personagem principal Marianinho faz um retorno às suas origens, pois ele metaforicamente banha-se do lago da memória e faz um reencontro com seu passado, com as tradições que haviam sido deixadas para trás, pois o “rio chamado Tempo” marca a divisão entre o tempo passado, o das tradições, e o tempo presente, o da modernidade.

Ao contrário de Mariano que faz o movimento de retorno da cidade (modernidade) para o interior (tradições), Irene sonha em deixar Itaiara, cidade pacata do interior, para conhecer Belém, uma metrópole, a modernidade.

---

<sup>1</sup> (Conceito extraído do livro *Mito e realidade* de Mircea Eliade).

O fascínio pela ideia de metrópole que a ela encanta, mas que só conhece no mundo das ideias é comumente retratado no romance e está sempre presente em suas memórias, como no trecho abaixo em que relata sua primeira experiência no cinema:

Quando pela primeira vez fui ao cine-teatro-Íris-hoje-domingo-hoje, oh surpresa! O filme era “São Paulo, a Sinfonia da Metrópole”. Pude então ter uma ideia da cidade que tanto me fascinava. U comentava a fita, a mão na de papai. “Onde mora o Luizinho, pai? Será que vamos ver a rua, a morada dele?”

O personagem principal do romance de Mia Couto traz no próprio nome a metáfora da água e do tempo: MAR (água) e ANO (tempo) = Mariano. Mariano é o elo entre o passado das tradições, das antigas gerações e a modernidade, a cidade. Ele também marca a continuidade do fluir da vida, o tempo não para, a água flui na “corrente do viver”, Mariano é água que flui, sucedendo ao seu avô Dito Mariano, esta metáfora está claramente retratada no trecho abaixo:

Me leve agora para o rio. Já chegou o meu tempo. [...] Pois eu quero ser enterrado junto ao rio. [...] Sabe, Marianito? Quando você nasceu eu lhe chamei de “água”. Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de “água”. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver. (COUTO, 2016, p. 238)

Conforme elucidada Claudia Cerqueira do Rosario “recordar significa resgatar um momento originário e torna-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoar e que se perde.”

Assim, a recordação é um resgate do tempo passado, portanto, a memória é muito mais que apenas trazer ao pensamento acontecimentos do passado, é uma maneira de reviver o passado, bem como ressignificá-lo.

Portanto, a memória, seja ela individual ou coletiva, transporta-nos a um tempo que já não é mais nosso, mas que ajudou a constituir aquilo que somos hoje. Logo, memória e identidade estão diretamente ligadas, pois somos quem somos porque lembramos quem somos.

Irene e Marianinho, personagens principais dos dois romances aqui debatidos, fazem este retorno ao passado para poder entender quem são.

Marianinho em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, demonstra uma espécie de “crise de identidade”, pois partiu ainda muito jovem de Luar do Chão e suas experiências na cidade grande o modificaram, ele já não é mais o mesmo, as tradições daquele lugar, as memórias da infância foram ficando cada vez mais distantes e declara:

“– Quando voltares, a casa já não te reconhecerá – respondeu o Avô. O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retoma.” (COUTO, 2003, p. 45)

Na leitura de *Menina que vem de Itaiara* desde as primeiras linhas percebemos que a constituição do romance é toda feita a partir das lembranças da protagonista, logo a identidade de Irene, ou seja, aquilo que a constitui, vai se revelando por meio de suas lembranças, pois ela é o produto das experiências vividas, das pessoas que passaram por ela, dos momentos eternizados em sua memória: “Quando abri os olhos para o mundo, me vi naquela casa de porta e janela, na rua das Pedras. A mais remota lembrança, minha, foi mesmo a daquele dia de procissão. Procissão do Senhor Morto.” (CELINA, 1996, p. 9).

Porém, conforme elucida Walter Benjamin (1994), há uma diferença entre vivência e experiência, pois a primeira é apenas uma reação, pois ela se esgota no momento em que a ação ocorre, já experiência é aquilo que é vivido, depois pensado e compartilhado, tornando-se, assim, memória.

Assim, o que se vê nos dois romances, sobretudo em *Menina que vem de Itaiara*, o qual é basicamente construído a partir das experiências da personagem principal, é a narrativa de um conjunto de experiências vividas por Irene que formam sua identidade.

Marianinho, em *Um rio chamado Tempo*, uma casa chamada Terra, também nos é revelado por meio de suas lembranças.

Para Bergson:

A consciência ilumina, portanto com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si. Unicamente preocupada em determinar deste modo um futuro indeterminado, ela poderá espalhar um pouco de sua luz sobre aqueles dos nossos estados mal recuados no passado que se organizariam utilmente com nosso estado presente, isto é, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro. É nessa parte iluminada de nossa história que estamos colocados, em virtude da lei fundamental da vida, que é uma lei de ação: daí a dificuldade que experimentamos em conceber lembranças que se conservam na sombra. Nossa repugnância em admitir a sobrevivência integral do passado deve-se, portanto à própria orientação de nossa vida psicológica, verdadeiro desenrolar de estados em que nos interessa olhar o que se desenrola, e não o que está inteiramente desenrolado. (BERGSON, 2011, p. 176).

Assim, percebe-se a estreita relação entre consciência e memória e como a consciência age como uma espécie de luz a iluminar as memórias que afetam diretamente o presente, deixando obscuro aquilo que não interfere diretamente no nosso presente ou num futuro imediato idealizado.

A narradora de *Menina que vem de Itaiara* parece ter controle sobre as memórias que afloram, pois escolhe conscientemente os fatos a serem narrados, aqueles que interferem diretamente em seu presente, como na passagem que segue:

A vila Arlindo nem precisava entrar nesta estória não fosse o Externato Santo Afonso, mas, principalmente, o crime da Prata, que aconteceu quando ali morávamos. Desse crime, consequências e personagens são dos maiores motivos desta narrativa. [...] aqueles anos viveram por assim dizer sob o signo dos sofrimentos e mistérios de Célia Martins, que tem de ser, por força, ela e suas estranhas vivências, o centro dos acontecimentos que medeiam entre a rua das Pedras, meus quatro anos, a casa grande e minha ida para o externato.

Assim, percebe-se que as memórias narradas não estão ali aleatoriamente, todas as experiências relatadas estão ligadas, são parte de um encadeamento de acontecimentos, de fatos e suas consequências, que contribuem para a identidade da menina.

Irene, em *Menina que vem de Itaiara*, descreve a cidade onde viveu, suas ruas, parando para apresentar as pessoas com as quais interagiu, seus vizinhos, parentes, etc... as casas onde viveu merecem destaque em suas descrições, pois apesar de dizer que guarda poucos detalhes da casa da rua das Pedras, foi ali e a partir dali, que viveu muitas experiências as quais sempre relembra e narra, como vemos no trecho:

Mas falávamos da casa da rua das Pedras, de onde datam minhas primeiras lembranças. Era de canto, de porta e janela, chão e cimento. Dela guardei poucos detalhes. Sei de um pé de cajarana no quintal, um dia levei umas lambadas porque, às escondidas, me fartei de cajaranas, depois de um bruto purgante de mamona. Lembro alguns vizinhos, os bailes de máscaras e os ensaios dos “Filhos da Candinha”, em casa do Chico Braga, um pouco mais a baixo. Madrinha Lúcia, seu casamento com foguetes; dona Santinha, que me preparou, mais tarde, para a primeira comunhão; os Guedes, e os Coutinho, do casarão de azulejo. (CELINA, 1997, p. 11)

Assim, a casa em *Menina que vem de Itaiara* ultrapassa a dimensão física e espacial, pois significa muito mais as relações sociais que ali se davam, pois Irene afirma: “Minha vida era aquela casa de porta e janela, as malinezas das filhas da Marcionila, o som do piano dos Coutinho [...]”. (CELINA, 1997, p. 13)

Percebemos que mesmo os acontecimentos que apenas presenciava e que gostaria de ter vivido ficam guardados em sua memória: “No mais, as conversas na calçada, cada noite, após o jantar, as crianças brincando de roda e anelzinho, e eu nem disso participando, mamãe me fazia dormir cedo.” (CELINA, 1997, p. 13)

Em *Um rio chamado tempo*, uma casa chamada terra, a casa também se configura como elemento crucial na narrativa, estando presente inclusive no título do romance.

A casa é um lugar sagrado, o lugar da cultura, das tradições, como Mariano relembra as palavras do avô ao retornar à sua terra natal Luar do Chão: “e se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável.”

A casa também assume, no romance de Mia Couto, a conotação de túmulo, pois naquele lugar casa e o túmulo do chefe da família possuem a mesma denominação Yindlhu é a morada dos vivos e dos mortos, pois em Luar do Chão “morto é coisa viva”, por isso diz - se “plantar o defunto” e não enterrar.

Nesse sentido a casa é também um elemento de ligação entre a terra e os céus, entre o tempo perene e a eternidade, esta afirmação é facilmente constatada ao lermos a epígrafe do livro que já nos adianta o que encontraremos nas páginas do romance: “No princípio, a casa foi sagrada, isto é, habitada não só por homens e vivos como também por mortos e deuses.” (BREYNER, Sophia de Mello. In: COUTO, 2003, p. 9).

Logo, esta visão da casa como local sagrado e elo entre a terra e o céu vai se apresentando cada vez mais forte nas páginas do romance, como no trecho:

Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens.

Percebemos uma outra conexão entre Itaiara e Luar do Chão na figura do “curandeiro”, em ambos os lugares a figura do curandeiro (a) ou feiticeiro (a) é bastante forte e respeitada, apesar da religiosidade católica estar bastante presente, em Menina que vem de Itaiara os costumes católicos estão principalmente representados pela mãe de Irene, mas que por vezes recorre às “artes de curar” de D. Vijoca:

E até que Stela convalesceu, todas as noites houve o terço, naquele quarto. Pelo décimo segundo dia da doença, apereceu em casa a Vijoca. [...] A Vijoca, sem dizer palavra, atenta, como se escutasse ainda as suas vozes: “Eles estão dizendo que se fizerem o remédio direito, como eu vou ensinar, ela fica boa, e fica perfeita”. Houve um silêncio. E pela primeira vez mamãe sorriu. (CELINA, 1996, p. 104, **Grifo meu**)

Em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, deu-se semelhante episódio, mas que chama muito mais atenção, já que até mesmo o padre de Luar do Chão recorre aos métodos do feiticeiro:

Perto dos pântanos, por fim, ele se deteve frente à casa do feiticeiro Muana wa Nweti. Após uma hesitação entrou na obscuridade da palhota. Pediu ao feiticeiro: – Atire os búzios, Muana wa Nweti. O adivinho, intrigado, levantou os olhos. O padre insistiu, encorajando: ele que atirasse os búzios que ele queria saber do seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza. – Deixe os búzios falarem. (COUTO, 2003, p. 100)



## Referências

BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1926.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

CELINA, Lindanor. Menina que vem de Itaiara. Belém: Editora Cejup, 1996.

COUTO, Mia. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da Memória e outros ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

HESÍODO. TEOGONIA: A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

## A PERFORMANCE E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NA FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DOS ANOS INICIAIS

Helen Dias (UFPA)

Suani Corrêa (UFPA)

**RESUMO:** A presente pesquisa discute a importância e a contribuição da *Performance* na Contação de Histórias em uma perspectiva de Formação Continuada de Professores, na busca da Alfabetização e o Letramento nos Anos Iniciais. Compreende-se a performance como fenômeno que potencializa a estratégia da contação de histórias possibilitando a interação contador-ouvinte. Optamos pelos estudos de Zumthor (2010, *apud* PIMENTEL e FARES, 2014) que destaca a performance como um ato de transmissão de uma mensagem e percepção de forma poética; Silva e Santos (2016) que assinalam a contação de história como um valor positivo à mediação do conhecimento e ao estímulo cognitivo dos ouvintes. A metodologia se baseou na pesquisa-ação (THIOLENT, 2011), envolvendo uma professora em formação continuada, com etapas de participação no curso *Vivências Teatrais*, destacando aspectos da performance para a contação de histórias; momentos de contação de histórias com os alunos deficientes em salas de atendimentos educacionais especializados; e rodas de conversas com os alunos ao final das contações. Os resultados evidenciam que a performance na estratégia da contação de história potencializou significativamente o trabalho pedagógico; a relação professor-aluno ampliou o interesse dos alunos nas histórias e os motivou para se expressarem ao longo do desenvolvimento das atividades propostas.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance; contação de histórias; formação continuada.

### INTRODUÇÃO

A presente pesquisa discute a importância e a contribuição da *Performance* na Contação de Histórias em uma perspectiva de Formação Continuada de Professores, na busca da Alfabetização e o Letramento nos Anos Iniciais. Compreende-se a performance como fenômeno que potencializa a estratégia da contação de histórias possibilitando a interação contador-ouvinte.

Os sujeitos envolvidos são uma professora, de uma instituição especializada no atendimento educacional de alunos deficientes intelectuais, em formação continuada, e um grupo de três alunos com deficiência intelectual em momentos de contação de histórias com os alunos deficientes.

Dos autores utilizados neste estudo são Zumthor (2010, *apud* PIMENTEL e FARES, 2014) que destaca a performance como um ato de transmissão de uma mensagem e percepção de forma poética; Silva e Santos (2016) que assinalam a contação de história como um valor positivo à mediação do conhecimento e ao estímulo cognitivo dos ouvintes.

Este artigo está dividido em quatro eixos centrais que são: apresentação e articulação do referencial teórico e conceitual necessário para a compreensão dos aspectos que este trabalho trata; metodologia que apresenta os sujeitos envolvidos e um breve roteiro de como esta pesquisa foi organizada; análise dos principais pontos observados ao longo do seu desenvolvimento e articulação com os autores; por fim apresenta-se uma breve conclusão.

## **1 A IMPORTÂNCIA E A CONTRIBUIÇÃO DA *PERFORMANCE* NA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS**

### *1.1 Performance* na Contação de Histórias

O termo “performance” está relacionado com a atuação ou desempenho de algo. Em uma apresentação, podemos dizer “fulano teve uma ótima performance”. Assim, estaremos destacando que as habilidades e competências foram satisfatórias.

No campo artístico, *performance* é uma arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música, ligando ao termo inglês happening. A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual das décadas de 60 e 70.

Na perspectiva da contação de histórias, como aponta Zumthor (2000), a performance vai se referir a um momento tomado como presente. Assim, a palavra (proferida pelo narrador contador) significará a presença concreta dos participantes no ato de maneira imediata.

Para Busatto (2006), a narração enquanto arte que acontece ao vivo, com uma característica de tempo presente, é marcada pela simultaneidade das ações do narrador e das reações dos ouvintes: “emissor e receptor são envolvidos pela atmosfera de cumplicidade” (BUSATTO, 2006, p. 96-97).

Na performance do contador, há um tempo presente num corpo-voz presente, constituído de intenção e atenção, atualizando-se a cada momento. O contador e o público compartilham experiências únicas em um tempo marcado pela cumplicidade das ações, que somente a narração oral/presencial proporciona.

Durante a performance, compreende-se que há uma relação de partilha entre contador e público, evidenciando todo o conhecimento de mundo, assim como os aspectos cultural e afetiva, contribuindo com a formação dos indivíduos.

De acordo com Zumthor (2000), não somente a voz, mas o corpo inteiro deve estar presente no ato performático. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma

fundamental. Assim, a performance promove uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade que dá ênfase ao que está sendo contado.

### 1.2 Contação de história e processo ensino-aprendizagem:

Contar histórias faz parte das atividades de muitos educadores. Um olhar mais atento a essa prática revela que ela pode contribuir para a mediação do conhecimento de maneira mais prazerosa e efetiva. Tomar contato com palavras sons e imagens ativa a imaginação, auxilia na ampliação do vocabulário e no desenvolvimento de competências linguísticas. (SANTOS & SILVA, p. 21, 2016)

Assim, em consonância com os autores supracitados compreende-se que a estratégia da contação de história pode ser utilizada como uma prática pedagógica que favorece o processo de ensino-aprendizagem, tendo em vista que ela proporciona diferentes aspectos que estão envolvidos neste contexto, bem como a o fortalecimento da interação narrador-ouvinte, aqui representadas por professor-aluno; a ampliação do vocabulário e do repertório cultural; é motivacional quanto a participação e envolvimento dos sujeitos, por ser uma atividade que envolve ludicidade e prazer; é um recurso que permite a articulação do conhecimento científico; fomenta os processos de imaginação e outros fatores mais.

Ao que se refere a ativação da imaginação, a partir da contação de história, vale ressaltar que tal característica é importante para a potencialização da criatividade, e que esta última é fundamental no processo de ensino-aprendizagem, para Vigostski (2014) existe uma íntima relação entre a imaginação e criatividade, em que a primeira é considerada a base de toda a atividade criadora.

Nesta perspectiva é importante assinalar que a contação de história proporciona o contato com novas experiências, novas culturas, pode ser o despertar para um novo horizonte, e ainda segundo o pensar de Vigostski (p.12 e 13, 2014) é necessário “ampliar a experiência da criança se quisermos proporcionar-lhe bases suficientemente sólidas para a sua atividade criadora”.

Neste contexto é possível marcar aqui a grande contribuição que a utilização da contação de história pode ter para o processo ensino-aprendizagem, na intenção de possibilitar uma reflexão aos docentes, de que esta estratégia é possível, bem como será destacado ao longo da metodologia deste artigo.

## **2 PERFORMANCE NA FORMAÇÃO CONTINUADA DOCENTE: UMA PERSPECTIVA DE INCLUSÃO DO SUJEITO COM DEFICIÊNCIA**

## 2.1 Formação continuada docente

Podemos iniciar esse tópico arriscando falar que só a formação acadêmica não forma um professor! O professor, assim como outro profissional, não é um sujeito que se forma segundo moldes pré-definidos que conduzirão o seu fazer, suas ações, sua prática pedagógica, por outro lado, o fazer docente é uma construção contínua, que nenhuma formação inicial, em trabalho ou pós graduação, devem ou podem ter a pretensão de esgotar e/ou finalizar, por se tratar de uma prática que envolve construções diárias e relações, numa compreensão de que ninguém se constrói sozinho, mas sim na relação do “eu e do outro”, em que ambos estão em constante mudanças, seja na postura, no pensar, falar e na própria compreensão de mundo, trata-se, portanto de uma profissão que implica profundos processos de reflexão da prática e do reconhecimento de uma constante construção de sua formação.

Para Tardif (2002) os saberes docentes são saberes da experiência, que nos formam constantemente. Nossos saberes estão relacionados com nossa identidade, experiência de vida e história profissional, com as relações com os alunos, professores, familiares, outros membros da escola, ou seja, é como o autor refere, um saber social. Esses saberes são plurais, não se consegue eleger somente um para definir o ser professor; menos ainda um que possa ter uma fonte ou um tempo certo em que foi adquirido, construído, mas sim que eles estão ali, constituindo os professores, os fazendo perceber e compreender a constante necessidade de formação, de construção e reconstrução.

Assim, falar em formação continuada de professores é falar em uma formação que perpassa todo o fazer docente, que certamente inicia desde o primeiro dia em se vai à escola, e estamos falando aqui do ir à escola como aluno, pois desde as experiências vivenciadas como aluno já serão influência para o seu saber e prática docente futuro, levando a uma compreensão de que a contínua formação do professor está para além da formação acadêmica.

## 2.2 Performance e a prática docente na ação de contar histórias para o sujeito com deficiência

Ainda discorrendo a respeito do reconhecimento de uma contínua formação docente é que se compreende que o professor busca constantemente por estratégias que possam favorecer e fortalecer o processo de ensino-aprendizagem, e nesta perspectiva bem como destacado anteriormente a contação de história corrobora fortemente neste processo.

Sendo a ação de contar história enquanto professor é sem dúvida um desafio, que solicita deste sujeito um envolvimento, uma entrega, engajamento, em que é assinalado por Sisto (p.3, 2007) como uma arte que exige “também a arte de não fazer concessões: contar bons textos, contar tendo

preparado, contar para ir além do que se conta. No mínimo, técnica e emoção. Técnica e repertório. Na ordem que se preferir!”.

Em outras palavras, contar história não pode acontecer de qualquer forma é necessária uma apropriação do texto, um pensar no ouvinte, um planejamento, uma preparação, vislumbrando um acréscimo pessoal e social e que terá como resultante uma performance em que os sujeitos, narrativa, ambiente e tempo estejam conectados, envolvidos.

E pensar esta performance para uma contação de história que envolva, como ouvinte, o aluno com deficiência não pode estar deslocado desta perspectiva, pois são sujeitos com uma forte sensibilidade e que estão dispostos a se entregar, se envolver, a conhecer novas experiências, ativar seus processos imaginativos e a sentir o devido prazer e emoção que uma narrativa pode oferecer.

### **3 METODOLOGIA**

Esta pesquisa de cunho qualitativo tem grande importância, por ter um papel de maior precisão quanto à fidelidade dos dados diretamente vivenciados, pois através dela podemos ter uma pesquisa de contato mais direto e próximo da realidade escolhida. Deslauriers & Kérisit (2012) asseguram que o cotidiano da sala de aula é contexto privilegiado em um estudo qualitativo, pois nela é permitido o estudo de fenômenos sociais. Assim, esta pesquisa qualitativa é importante por proporcionar uma análise oportuna e considerável dos dados, pois permite analisar, discutir os acontecimentos em nosso meio social que se referem ao ensino de Ciências.

Será utilizado procedimento de pesquisa-ação, bem como destaca Baldissera (2001) que será uma “pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas implicadas no processo investigativo, visto partir de uma solução de problemas coletivos”, existindo uma relação entre os pesquisadores e sujeitos envolvidos. Thiollent (2011, p.7) destaca que a pesquisa-ação “consiste essencialmente em elucidar problemas sociais e técnicos, cientificamente relevantes [...]”, em que se pode utilizar um conjunto de procedimentos na intenção de relacionar conhecimento e ação.

#### *3.1 O contexto da pesquisa*

O contexto desta pesquisa se dá inicialmente a partir da necessidade vivenciada pela professora do AEE, de uma instituição especializada no atendimento de alunos com deficiência intelectual, múltipla e autistas, em que na busca de melhor articular suas ações pedagógicas no sentido de utilizar a prática da contação de histórias no AEE. Assim, no contexto de uma busca de formação

continuada a professora passa a frequentar o curso “Vivências Teatrais na Formação Inicial Docente” que faz parte do projeto EncantArtes, que ocorre no Instituto de Educação Matemática e Científica (IEMCI), na Universidade Federal do Pará (UFPA).

O curso de Vivências Teatrais foi ofertado a um público de licenciandos e pós-graduandos, com carga horária de 25h, no intuito de desenvolver a performance corpóreo-vocal para o ato de contar histórias. O corpo e a voz seriam os instrumentos de trabalho desses alunos no processo de mediação de leitura por meio de contação de histórias.

Neste sentido, deu-se o (re)conhecimento sobre a arte teatral no sentido da prática, ou seja, os alunos experienciaram exercícios e jogos cênicos, em que corpo e voz foram explorados no intuito de que eles entendessem e (re)conhecessem suas próprias habilidades e competências performáticas.

Outrossim, o trabalho com as vivências teatrais esteve aliado à literatura, pois o intuito era que esses alunos criassem repertórios para a mediação de leitura a partir de atividades com a contação de histórias. Então o trabalho com a palavra também foi desenvolvido, mas não de modo reducionista no ato da contação.

Segundo Magaldi (1991), para o ator, a palavra é um veículo que lhe permite atingir o público, mas não há redução da interpretação em detrimento dela. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação. Postura, olhar, movimentos - tudo compõe a expressão corporal, que participa da eficácia do desempenho.

Logo, compreende-se que na performance da contação de história, texto, corpo e voz devem ser acionados em uníssono.

Em paralelo as experiências no curso a professora do AEE dar início a utilização das estratégias aprendidas para na ação de contar histórias para um grupo de três alunos, na intenção de proporcionar o melhor desenvolvimento da aprendizagem destes alunos.

### *3.1.1 sujeitos*

O sujeito da pesquisa é a professora do AEE e um grupo de três alunos com deficiência intelectual regularmente matriculados no ensino fundamental e que frequentam o AEE no contraturno da escola regular. Os alunos serão identificados neste texto como D1, T2 e R3, na intenção de preservar suas identidades, a escolha estas letras está relacionado a primeira letra do nome de cada um e os números para marcar o quantitativo de alunos.

### 3.1.2 instrumentos utilizados

Os instrumentos utilizados foram o diário de formação e filmagem da prática da contação de histórias ao longo dos atendimentos como os alunos.

### 3.1.3 Etapas e recursos mobilizados em cada uma delas

O primeiro momento foi a participação por cinco meses, durante os sábados, no curso “vivências teatrais”, a perspectiva do curso é de proporcionar experiências direcionadas para a prática da contação de histórias, envolvendo corporeidade, movimento, apropriação de narrativas, o reconhecimento da possibilidade de se utilizar objetos durante a contação e outros aspectos.

O segundo momento, que foi acontecendo paralelamente às experiências vivenciadas no curso, a professora do AEE realizou a escolha de uma história, em que pudesse se apropriar da narrativa para então realizar a contação para seus alunos e buscando sempre articular com a proposta que o curso proporciona.

## 4 ANÁLISES

### 4.1 Das atividades propostas e a receptividade

A primeira proposta do curso “vivências teatrais” é que cada participante realizasse a escolha de uma história, que pudesse ser contada e recontada ao longo do curso, já ressaltando a necessidade de se apropriar da narrativa, de forma envolvente em que pudesse se sentir emocionalmente ligado a história.

Neste contexto bem como já citamos anteriormente Sisto (2007) enfatiza a prática da contação de histórias como sendo uma arte que exige buscar bons textos, estar preparado, um engajamento que possibilita ir além do que se conta, além de técnica e emoção.

E corroborando com o proposto pelo autor acima citado, a professora do AEE começa a busca por uma história que ao mesmo tempo lhe fosse envolvente, e também pudesse ser acessível ao seu público principal (os alunos que com deficiência que frequentam seu atendimento), os critérios para seleção da narrativa envolveram: que fomentava ainda mais a interação professora/alunos; que proporcionasse a ampliação do vocabulário e do repertório cultural dos alunos; que possibilitasse momento de maior atenção, concentração e envolvimentos dos alunos.



A história escolhida foi “A descoberta da Joanelha”, autoria de Bellah Leite Cordeiro, tratasse de uma narrativa que além de atender os critérios de seleção, avançava ainda em outros aspectos que são fundamentais de serem abordados não só como os alunos com deficiência, como com todos os alunos na escola, bem como: valores morais e éticos.

Para Freitas (2016) a ação de contar histórias aos alunos com deficiência deve envolver além da emoção, elementos éticos que são fundamentais no procedimento de constituição das relações entre os sujeitos sociais, beneficiando a possibilidade de alteridade, em uma relação de troca com o outro, especialmente quando esse outro é a pessoa com deficiência.

A segunda proposta do curso é que se pudesse fazer uso de objetos que representassem parte da narrativa e/ou que fossem marcantes ao longo da história. A narrativa escolhida pela professora do AEE permitia perfeitamente a apropriação de objetos que fortalecem a performance, durante o contar a história. Os objetos escolhidos foram: uma coroa pequena (dessas que se ganha de brinde em festa infantil), algumas pulseiras, uma faixa de tecido e um leque.

A professora do AEE destacou em seu diário de formação que:

*- “usar objetos concretos para contar histórias aos alunos com deficiência, especialmente deficiência intelectual, ajuda muito, pois estes alunos apresentam muitas vezes dificuldade de abstração, logo, verem material concreto permite a eles compreender a história, interagir e chama a atenção deles para a história”.*

Neste contexto é possível compreender a importância da performance e como fortalece a prática da contação de história, em uma perspectiva de envolvimento por parte dos sujeitos a narrativa, ao ambiente e elementos que passam a compor esse todo.

A terceira proposta relacionava-se a importância de se ter na performance da contação de histórias, um marcador que demarcasse o início e o fim da história. A professora do AEE de forma ainda muito tímida iniciava sempre estando de costa para os ouvintes e no final vira de costa novamente. Entretanto ao passo que sempre refletia que aquele momento era fundamental para a estratégia de contação, assim a partir de observações de outros contadores a professora faz uma adequação do marcador utilizado pela contadora de histórias, paraense, Marluce Araujo.

O marcador da professora do AEE passa a ser “levanta a mão direita, levanta a mão esquerda, esfregar uma na outra, bem forte, e quando estiver bem quente coloque nas orelhas, feche os olhos. Novamente esfregue as mãos e quando estiver quente pegue na mão da pessoa que está ao seu lado, a professora então, olhando nos olhos do ouvinte, fala: - porque quem conta e escuta história divide calor e emoção. Por fim esfregue as mãos novamente e ainda mais forte e abrindo as mãos uma ao

lado da outra de um sopro, e mais uma vez a professora olhando nos olhos do ouvinte, fala: - porque quem conta e escuta história espalha palavras de amor e afeto pelo mundo inteiro”. Ao final da narrativa a professora marca finalizando: “- e quem escutou pegue a mão direita e a mão esquerda e mais uma vez esfrega e sopra ainda mais forte: - porque quem escuta e reconta história espalha palavras de amor e afeto pelo mundo inteiro”

A professora do AEE em seu diário de formação destaca que:

*“A apropriação de um marcador inicial e final, possibilitou uma maior interação, envolvimento e entrega tanto do narrador como do ouvinte, o contato visual fortalece a chama para a atenção e até o envolvimento afetivo dos envolvidos, parece que ficam ansiosos com o que está por vir”*

Vale ressaltar que ao longo do vivências teatrais foram trabalhadas ainda, durante todos os encontros, técnicas de corporeidade, técnicas de preparação da voz e o respeito pelo tempo que cada participante precisou para iniciar contações de histórias, e nesta perspectiva Sisto (p. 1, 2007) apresenta uma analogia em que “contar história pode ser uma sinfonia. Desde que nesta sinfonia, orquestrada com palavras, entrem todos os instrumentos: do sopro da respiração, ao metal da voz; do dedilhar do corpo, ao ribombar do olhar”.

Da ação de contar histórias pela professora do AEE, para seus alunos é possível observar nos vídeos o grande interesse dos alunos, eles ficam muito atentos desde o início, demonstram entusiasmo com o marcador inicial e envolvimento ao serem convidados a participar.

Os alunos ouvintes da narrativa, interagem bastante, buscam até completar algumas falas que se repetem na narrativa, ficam atentos quanto ao uso dos objetos e um pouco ansiosos para saber quem vai poder pegar os objetos. É possível perceber avanço quanto à atenção, percepção, interação, ampliação do vocabulário e do repertório cultural ficam.

E neste sentido Fiore (2006, p. 108) destaca que “as histórias auxiliam na reflexão da ação docente e na emancipação dos alunos”, o que permite compreender que a partir da contação de histórias é possível não só o favorecimento do desenvolvimento dos alunos, como é mencionado no parágrafo acima, pois contribui ainda para a prática docente reflexiva.

Os alunos ficam atentos a contação da história, com um olhar envolvido à narrativa, e sempre perguntam ao final do atendimento se vai ter história da próxima vez e sinalizam querer permanecer no atendimento mesmo depois que encerra.

Aluno R3: “-Tia da outra vez quando eu vim tem história?”

Aluno T2: “- Não quero sair mãe, quer história!”

Freitas (2016) ressalta que a contação de histórias favorece os aspectos da afetividade, sendo fundamental esta perspectiva para uma prática de inclusão de todos os sujeitos que frequentam o ambiente escolar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados observados nas análises deste trabalho evidenciam que a performance na estratégia da contação de história é muito abrangente e apresenta muitos aspectos a serem explorados no contexto da formação continuada dos professores, que tenham o interesse em utilizar esta estratégia pedagógica, seja no ambiente do AEE ou da sala regular de ensino.

Tendo em vista que a performance potencializa significativamente o trabalho pedagógico que envolve a contação de história, possibilitando uma estreita relação entre narrativa, narrador, ouvinte, ambiente e recursos utilizados, que certamente contribuem para o processo ensino-aprendizagem.

Em uma perspectiva de que o processo ensino-aprendizagem é construído na relação professor-aluno, relação essa que claramente foi fortalecida a partir do contar histórias, fomentando ainda a ampliação do interesse dos alunos nas histórias, em participar e sendo motivadores para que eles se expressem ainda mais ao longo do desenvolvimento das atividades propostas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDISSERA A. **Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo.** Disponível em: <http://revistas.ucpel.tche.br/index.php/rsd/article/viewFile/570/510>. Acesso em 23 out 2017.

BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle; POUPART Jean et al. **A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos** / tradução de Ana Cristina Nasser. 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FIORE, M. A importância da história na sala de aula na perspectiva da neuroeducação: a atuação do professor! In: SANTOS, F. C.; CAMPOS, A. M. A. (Orgs), **A contação de histórias contribuição à neuroeducação.** Rio de Janeiro: Wak Editora, 2016.

FREITAS, N. C. M. O contar história como recurso na inclusão escolar, In: SANTOS, F. C.; CAMPOS, A. M. A. (Orgs), **A contação de histórias contribuição à neuroeducação.** Rio de Janeiro: Wak Editora, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

PIMENTEL, D. S. & FARES, J. A. **A performance em Paul Zumthor**. X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação SEPesq – 20 a 24 de outubro de 2014.

SANTOS, F. C.; SILVA L. U. M., A linguística no processo de contar histórias: uma contribuição para a neuroeducação, In: SANTOS, F. C.; CAMPOS, A. M. A. (Orgs), **A contação de histórias contribuição à neuroeducação**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2016.

SISTO, C. Contar histórias, uma arte maior. In: MEDEIROS, F. H. N. & MORAES, T. M. R. (orgs.). **Memorial do Proler: Joinville e resumos do Seminário de Estudos da linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007**. p. 39-41.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. - 17. ed - São Paulo: Vozes, 2002.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. - 18. ed - São Paulo: Cortez, 2011.

VIGOTSKI, L. S., **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

## O DIÁLOGO ENTRE “O BOTO” E “DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS” SOB A ÓTICA DA LITERATURA COMPARADA

Henrique Branco Diniz (UFPA/CAPES) <sup>1</sup>

Orientador: Dr. Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA) <sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem o fito de confrontar a lenda amazônica do *Boto* e a obra literária *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado – principalmente no que tange a personagem “Flor”. À vista desse recorte, nos textos serão analisados os personagens, as linguagens usadas (oral, escrita e corporal) e os contextos, todos vistos sob a perspectiva da Literatura Comparada, a qual usará como alicerce metodológico outras áreas de conhecimento no sentido de aprofundar e elucidar pontos obscuros nesse dialogismo. Ademais, lançando mão da intertextualidade – logo, interdiscursividade – exploraram-se problemáticas deturpadas por uma sociedade patriarcal e depois se critica o porquê dessa naturalidade/irresponsabilidade na esfera social; expõem-se divergências e semelhanças encontradas nos dois discursos que, embora desenvolvidos e separados por anos ainda não datados, possuem demasiados detalhes em comum. Destarte, o debate aqui suscitado demonstra sua relevância enriquecendo a percepção analítica do leitor levando-o a observar os objetos de estudo com um olhar interdisciplinar, isto é, diversificado, cujo fim é trazer à baila as influências históricas incorporadas, difundidas e praticadas pelos sujeitos em seus cotidianos. Em síntese, desvelar-se-ão, com o comparativismo, consequências psicossociais que os diferentes papéis assumidos por esses atores/agentes acarretarão no âmbito familiar das crianças e jovens de gerações posteriores – impactos encontrados ora na lenda, ora na literatura. Para tal, serão utilizadas as teorias de Carvalhal (2006), Masina & Cardoni (2002), Brandão (2004), Batista (2018), Orlandi (2010), Bakhtin (1997), Beauvoir (1970), Reboul (2004), Rousseau (2016), Fairclough (2016), Marx & Engels (2010), Lessa (2011), Althusser (1985) e Moisés (2002).

**Palavras-Chave:** Boto; Vadinho; Intertextualidade; Manipulação.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo visa, através da Literatura Comparada e outras áreas de conhecimento, suscitar diálogos entre a lenda amazônica e a literatura de caráter nacional. Nos dois textos, tanto *A lenda do boto* quanto em *Dona Flor e seus dois maridos*, existem vários aspectos semelhantes, nos

---

<sup>1</sup> Graduando na Universidade Federal do Pará em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa; Bolsista PIBIC/CNPq no Projeto Ecos literários: Um estudo da literatura de expressão amazônica sob perspectiva comparada.

Endereço eletrônico: [rickdiniz02@gmail.com](mailto:rickdiniz02@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor Assistente III da Universidade Federal do Pará; Pesquisador na área de Literatura Comparada; Professor do projeto PIBIC/CNPq Ecos literários: Um estudo da literatura de expressão amazônica sob perspectiva comparada.

Endereço eletrônico: [fsmith@ufpa.br](mailto:fsmith@ufpa.br)

quais serão explorados: o ambiente carregado de mistério; os personagens presos em seus papéis sociais; e o regionalismo intrinsecamente ligado à temática.

O foco da comparação será nos personagens principais de cada discurso, principalmente no que concernem as relações sexuais vividas (sofridas) entre eles, haja vista que em ambos os textos a carga erótica é a força necessária para o desenvolvimento das histórias. Ademais, a copulação não é algo questionável, tal ato vira instrumento de dominação usado por homens com o fito de subjugar o sexo feminino.

Antes de propor alguma abordagem, urge salientar o que é a Literatura Comparada: não é apenas defrontar literaturas, escrever aleatoriamente seus pontos iguais e dar por finalizado o trabalho. O objetivo de quem trabalha neste campo científico vai além da sugestão que sua nomenclatura oferece.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Utilizar-se da Literatura Comparada seria fazer uso técnicas e mecanismos no sentido de analisar tais obras com teses fundamentadas em pressupostos concretos; entender os procedimentos necessários para seu entendimento do leitor/interlocutor; e perceber o dinamismo das literaturas, esquivando-se, todavia, de interpretações equivocadas acerca desse dialogismo.

Não obstante, abordagens metodológicas – preocupadas com as assimetrias sociais – foram selecionadas para auxiliar no estudo minucioso desse *corpus*: a Análise do Discurso (AD) por ver no signo uma ideologia capaz de superar o dito e estender-se para o não dito; a Filosofia por considerar os seres humanos dotados da capacidade de se afirmar, ao mesmo tempo, como uno e social; a Retórica como a arte da persuasão usada pelo indivíduo para chegar a determinado fim; a Análise Crítica do Discurso para desvelar estratégias de poder e libertar os oprimidos do controle dos opressores; e, por fim, a área da educação para esclarecer mitigar os efeitos negativos advindos de certos núcleos familiares; e outras disciplinas no intuito de demonstrar a pluralidade intrínseca a cada objeto de estudo.

## **DA BAHIA À AMAZÔNIA: A INTERDISCIPLINARIDADE COMO FERRAMENTA ANALÍTICA**

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, o escritor Jorge Amado começa o livro com a morte de Vadinho, um viciado em jogos, malandro e marido de Flor. Esta, por sua vez, é a personificação da moral e dos bons costumes, mulher financeiramente autônoma que ganha dinheiro para o casal com as aulas de culinária dadas em sua própria casa, porém presa à paixão avassaladora pelo esposo. O livro, em sua primeira edição, tinha 476 páginas e foi publicado em 1966. O cenário mítico dar ao romance uma carga sexual e ao mesmo tempo purista, pois há de se levar em conta o conservadorismo presente na época. O texto se desenrola com a luta interna de Flor: a personagem sente vontade de se relacionar sexualmente com outro homem após a morte do se marido, contudo nenhum pretendente é suficientemente bom para ela. Logo, devaneios perseguem-na durante os sonhos.

Impudica, devassa, onde nos sonhos seu recato de viúva? Nunca fora assim: mesmo casada, na cama com o marido, jamais se entregara fácil, sendo preciso cada vez ele vencer-lhe a pudicícia, romper o decoro de sua casta natureza. Pois agora, nos sonhos, ela saía a se oferecer a uns e outros; e, por vezes, nem viúva era, e sim mulher-da-vida a vender-se por dinheiro. (AMADO, 1966, p. 201).

À vista dessa citação, percebe-se o entrave subjetivo na vida da personagem: por ser mulher, é impedida – pelo patriarcado enraizado em sua personalidade – de satisfazer sua libido, apenas com um bom companheiro (economicamente estável, vil e possuidor de grande prestígio social) poderá novamente saciar seu desejo. Entretanto, o homo sapiens masculino detêm todos os privilégios possíveis na sociedade, enquanto a mulher é vista como ameaça ao seu domínio. Na obra, Teodoro – o segundo marido de Flor – depois do casório com Flor pede à esposa que pare de trabalhar, já que possui condições de sustentá-los sem entraves, todavia, como dona e professora da escola de culinária “Sabor e Arte”, ela nega ao afirmar que sempre trabalhou, sempre teve seu dinheiro e que ele “Guardasse seus poréns, não repetisse tal proposta, dona Flor tinha orgulho da Escola, de sua fama, de seu bom conceito. Custara-lhe esforço e perseverança esse renome, um capital.” (IDEM, 1966, p. 256). Defronte tal perspectiva, como filósofa existencialista e autoridade no assunto, Beauvoir (1970) conclui que

[...] o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (p. 27).

E também

[...] é difícil para o homem medir a extrema importância de discriminações sociais que parecem insignificantes de fora e cujas repercussões morais e intelectuais são tão profundas na mulher que podem parecer ter suas raízes numa natureza original. (p. 20).

Mas não é do Estado a incumbência de reparar essas discrepâncias entre homens e mulheres?

Em tese, sim, mas não é o que ocorre.

O Estado (e sua existência em seu aparelho) só tem sentido em função do poder de Estado. Toda luta política das classes gira em torno do Estado. Entendamos: em torno da posse, isto é, da tomada e manutenção do poder de Estado por uma certa classe ou por uma aliança de classes ou frações de classes. (ALTHUSSER, 1985, p. 65).

O Governo é majoritariamente regido por homens, atos com o objetivo de intervir na desigualdade de gênero não são pautas observadas com a relevância social devida e, por conseguinte, estes cometem crimes de violência contra a mulher por sentirem-se superiores; reduzem elas a escravas domésticas e sexuais, as quais devem, exclusivamente, servir-lhes para o resto da vida (ou até o interesse do opressor terminar). Assim, tais ações hediondas perpetuam-se naturalizadas, seja em diferentes esferas sociais, seja na literatura de Jorge Amado (1966).

Tudo aquilo – a espera, o jogo, a cachaça, as noites fora de casa, os gritos, a violência, a vilania –, tornou-se tudo um hábito com o passar do tempo, mas dona Flor ainda não se acostumara inteiramente e morreria sem se acostumar. (p.108).

O final da citação expressa a real posição da personagem diante do primeiro marido: mesmo parcialmente, Flor rejeita o comportamento de Vadinho; apesar de não abandoná-lo após suas mentiras, vícios e traições, tal ato corresponde a um comportamento incomum entre as mulheres do enredo ou da época; a história, ademais, mostra Flor dotada de uma subversão implícita, uma vez que nega pedidos de casórios feitos por rapazes célebres e ricos em razão de não estar apaixonada e “Nas festinhas, dançava com uns e com outros, ouvia os galanteios, sorria agradecida, não ia além disso. Não correspondeu nem mesmo aos apaixonados apelos de um doutorando em medicina, um paraense alegre, festeiro e almofadinha.” (p. 61).

Concomitantemente, o mesmo ocorre na lenda amazonense do “Boto”: comemoram-se com festas e danças envolta da fogueira os dias de Santo Antônio, São Pedro e São João. Nesse clima de comemoração...

[...] o boto rosado aparece transformado em um bonito e elegante rapaz, mas sempre usando o chapéu, porque sua transformação não é completa e suas narinas se encontram no topo de sua cabeça fazendo um buraco. Como um cavalheiro, ele conquista e encanta a primeira jovem bonita que encontra, leva-a para o fundo do rio, engravidando-a, e nunca mais volta para vê-la. (A TELA E O TEXTO, 2007, p. 56).

Sob tal ótica, o caso repete-se: a mulher também sofre violência sexual. Conquanto, tais abusos foram naturalizados naquela região tal qual é no cenário baiano, pois esse comportamento já



é esperado *dele*. Desse modo, a realidade é transformada de acordo com a capacidade do falante de lidar com os fatos; assim, é indiscutível que, mesmo possuindo meios concretos para subjugar a mulher, o homem encontrou duas barreiras que o impediram de fazê-lo: a moral e as leis. Segundo Rousseau (2016, p. 21) “Ceder à força é um ato de necessidade, não de vontade”. Através de séculos de luta, tal prática tornou-se malvista aos olhos da sociedade e, portanto, passou a ser proibida em todos os casos. Ademais, o acesso à cultura cristã passou a incorporar na vida ribeirinha – logo, deve-se preservar a virgindade da mulher para o seu futuro marido. Oriunda dessa luta entre sexo e os costumes, surgiu o mito como alicerce do homem. Este suscitou uma história para justificar as consequências de seus atos, isto é, culpou o ser metafísico (Boto) pelas gravidezes repentinas de crianças e jovens; foi tão baixo que, com o passar do tempo, nem precisou acontecer festividades para os abusos acontecerem, já que, hoje, é comum culpar o animal místico quando alguma jovem aparece grávida em qualquer época do ano.

Não é fácil analisar esses mitos, haja vista que eles habitam as consciências, não são materiais e inertes (BEAUVOIR, p. 183); e o locutor não é um Adão, não pode simplesmente designar os objetos que o cercam como se somente existissem após o seu nomeio (BAKHTIN, 1997); a lenda foi criada de acordo com o cenário no qual vivem as pessoas: floresta densa e rios profundos. À vista desse prisma, é imperativo que a natureza remete ao ser humano mistérios, incógnitas além da compreensão, por isso a lenda incorporou-se na região, ou seja, em razão da semelhança entre lenda e realidade, aceitaram-na como explicação. Conforme Carvalhal (2006, p. 70) “(...) a obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam.”. O dialogismo entre textos permite sempre análises heterogêneas com o passar do tempo, a necessidade desse processo intertextual surgiu quando assevera-se que “nem os sujeitos, nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados” (ORLANDI, 2010, p.37) e

Recordemos as teses de Protágoras: o homem é a medida de todas as coisas; em outras palavras, as coisas *são* como aparecem a cada homem; não há outro critério de verdade. O que produz o mais completo relativismo, porque, se uma coisa parece bela a um, pequena a outro, *será* as duas coisas ao mesmo tempo. Não há mais nenhuma objetividade, nem mesmo lógica, pois o princípio de contradição não vale mais. (REBOUL, 2004, p. 8).

A interpretação é ideologicamente marcada, a neutralidade não passa de discurso mal fundamentado; posto isso, com as informações crescentes sobre crimes de assédio sexual, são de suma importância debates novos acerca do assunto com o fito de nunca mais dar espaço para esses abusos, haja vista que surgem novas perspectivas e mais descobertas as quais possuem a capacidade de auxiliar na luta contra essas e novas formas de hegemonia.

O caráter de poder nas sociedades modernas está ligado aos problemas de controle das populações. O poder é implícito nas práticas sociais cotidianas, que são distribuídas universalmente em cada nível de todos os domínios da vida social e são constantemente empregadas; além disso, o poder “é tolerável somente na condição de que mascare uma grande parte de si mesmo”. (FAIRCLOUGH, 2016, p. 78).

Conhecimento, dinheiro, status: tudo isso é poder, juntos poderiam ajudar as vítimas, porém a problemática consiste na falta desses alicerces na região ribeirinha. Os recursos são poucos, conquanto existem e são destinados para essa e outras causas; mas, admitindo-se que a história de todas as sociedades se resume na luta de classes (MARX & ENGELS; LESSA), depreende-se o motivo da dificuldade em mitigar as desigualdades entre gêneros quando sabe-se que as classes mais altas não enxergam reais necessidades em investir nisso em mudanças realmente eficazes; além disso, a dificuldade em se libertar dessa prisão que aliena existe pela falta de reflexão, seja em razão da débil fiscalização estatal, seja pela negligência social. Esta, não obstante, é fruto da naturalização arraigada no cotidiano da população amazonense, tornou-se *apenas* uma história desprovida de ensinamentos, cujo fim é apenas entretenimento de pessoa qualquer.

## FEMINISMO VS CONSERVADORISMO

Como já exposto, existem amarras multifacetadas para impedir a verdadeira emancipação feminina. Desde a Antiguidade Clássica ao Brasil Contemporâneo, a mulher se viu rodeada de costumes e lendas que serviram para aprofundar as desigualdades de gênero que hoje vigoram; o homem – com sua falsa sabedoria e superioridade – suscita histórias e cobrem-nas com a utópica ideia de verdade absoluta. Culpa o sexo feminino pela sua dor, porque no fundo sabe que não detêm o poder para mudar o destino e a dor existencial inexorável ao ser humano e “Esse fogo, esse sopro ativo e puro em que ele aspira a se reconhecer, a mulher o mantém prisioneiro na lama da terra. Ele se desejaria necessário como uma pura Ideia, como o Um, o Todo, o Espírito Absoluto; e encontra-se encerrado em um corpo limitado, em um lugar e um tempo que não escolheu, a que não era chamado, inútil, incômodo, absurdo.” (BEUVOIR, 1970, p. 185-186). É esse sofrimento egocêntrico e tóxico que desencadeia a violência, o ódio e as mentiras difundidas pelo *homo sapiens* macho que fazem a mulher sentir-se frágil, impotente e submissa. Na obra comparada, percebe os efeitos dessa opressão quando Flor diz: “Não entendo nada disso, meu querido, fórmulas de química e botânica, espessos argumentos. Perdoa-me se não consigo resistir ao sono, sou uma vulgar dona de casa, uma burra, por demais ignorante, não sou feita para essas culminâncias.” (p.274)

Portanto, é de extrema relevância medidas cujas ações reverberem além das camadas sociais mais altas – como a de Flor – e cheguem às residências periféricas, nas quais as condições de ensino e aprendizagem sejam precárias – como as das ribeirinhas constantemente estupradas. As mídias digitais possuem índices cada vez mais elevados de sujeitos preocupados com tal causa, mas suas militâncias não têm grande impacto devido ao número massivo de excluídos dessas redes sociais. Ademais, o processo de exploração capitalista esgota o vigor e, por conseguinte, o tempo que os indivíduos precisam para refletirem acerca do mundo que vivem, dificultando, assim, transformações concretas. Tendo como foco o fim da desigualdade infame entre gêneros, o

[...] feminismo tem que travar uma luta ideológica contra os valores patriarcais representados diretamente pelos pais, pelos maridos, companheiros, amigos, colegas de trabalho etc. Para as mulheres, esse feminismo significa também um processo de reeducação, ruptura com uma história de submissão e descobrimento das próprias potencialidades. (NÚCLEO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE A MULHER, 2008, p. 29).

Em adição e consonância:

[...] a opressão principal seja a opressão do capital sobre o trabalho, e que a divisão entre classes decorrentes das relações sociais de produção capitalista seja o grande divisor de águas, existem outras formas de opressão específicas, como a opressão da mulher, do negro, dos homossexuais, dos deficientes físicos, opressão essas que não estão diretamente determinadas pela estrutura econômica da sociedade, e que, portanto, não serão eliminadas, automaticamente, com mudanças na estrutura econômica, ou seja, com a socialização dos meios de produção e eliminação da estrutura de classes sociais. (IDEM, p. 41).

Desse modo, é imperativo que deve ocorrer uma mudança cultural no comportamento e perspectivas da população, a fim de mudar o atual estado de (sobre)vivência onde se encontra a mulher. Mitigar as desigualdades econômicas oriundas das lutas entre classes é apenas o início de algo muito maior: o objetivo é dotar o povo brasileiro com uma reeducação e flexibilidade no que tangem os impactos psíquicos em ambos os sexos, os seja, expor aos cidadãos que a misoginia e o número elevado de feminicídios são os verdadeiros estorvos à evolução intelectual. Há quem defenda que a Literatura seja apenas ficção, produto do imaginário; algo pronto e acabado, cujas críticas já foram feitas na sua época. Não obstante, o ser humano está em constante mudança; a realidade molda-se conforme a sua vontade; por ser o ensino nunca produto e sim processo, interpretações podem, com o tempo, desaparecer do imaginário para dar lugar a outras.

Desse modo, a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula. Ou, se preferirem, a análise da palavra como veículo de comunicação entre o escritor e o público. Assim entendida, a palavra surge como um ícone, isto é, como objeto gráfico pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor. E é enquanto ícone, enquanto expressão de significados vários, que a palavra tem de ser analisada. (MOISÉS, 2002, p. 26).

Ao ancorar-se nesse pensamento, novas diretrizes devem ser traçadas no sentido de suscitar políticas públicas efetivas e, conseqüentemente, fazer a balança pesar para o lado dos oprimidos – nesse caso, mulheres e crianças. O senso comum tão incorporado na vida de todos cumpre sua função ao organizar a realidade, pois a ciência não tem perspectivas claras sobretudo e sempre busca aprimorar seus métodos mudando, em determinada frequência, sua opinião. Contudo, quando esse conhecimento é mal interpretado, passa a ser visto como verdade absoluta; desse modo, qualquer fuga disso sofre enormes coerções: a conscientização, a autonomia e a liberdade são práticas e estados sociais deturpados pelas classes sociais privilegiadas e impedidas de serem aproveitadas, porém necessárias à luta contra a pressão e abuso sexual no que se refere o corpo feminino.

O espírito humano, em seu processo interno de desenvolvimento, vai construindo imagens do mundo. Ao explorá-las, esse mesmo espírito vai descobrindo novas contradições e problemas que ele antes desconhecia e, a partir desses problemas e contradições, vai produzindo uma visão de mundo mais sofisticada e desenvolvida. Essa nova concepção, todavia, também terá problemas e conduzirá, com o tempo, a uma terceira, a uma quarta imagens de mundo etc. Assim, a história passa a ser vista como o resultado de uma luta de ideias e, de modo mais geral, como processo constante de autoaperfeiçoamento do espírito humano. (LESSA, 2011, p. 39).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar e criticar as literaturas, conseguiu-se expor as características semelhantes entre os textos. Com isso, vários trechos, antes irrelevantes, abriram caminhos para problemáticas pouco debatidas e apuraram o olhar reflexivo dos leitores no que tangem as obras e as esferas sociopolíticas.

É válido frisar a importância do comparativismo quando foi permitido, com tal método, explorar a intertextualidade, o diálogo entre os dois discursos: embora presentes em regiões diferentes e do modo peculiar de cada autor, os textos exploram a vida da mulher. Mulheres distintas, mas com os mesmos problemas; homens incontroláveis tentando controlar e submeter moças aos seus desejos.

## REFERÊNCIAS

A TELA E O TEXTO. *Lendas e mitos do Brasil*. Belo Horizonte: Tela e Texto, 2007.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos do Estado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. Salvador: Companhia de Letras, 1966.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes,

1997.

BATISTA, José. *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. IN: \_\_\_\_\_; SATO, Denise; MELO, Iran (Orgs.). São Paulo: Parábola, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Universidade de Campinas, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. IN: \_\_\_\_\_. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. IN: \_\_\_\_\_ (Org.). 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

LESSA, Sérgio. *Introdução à filosofia de Marx*. IN: \_\_\_\_\_; TONET, Ivo. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MARX, Karl & ENGLES, Friedrich. *Manifesto Comunista*. IN: COGGIOLA, Osvaldo. (Org.). São Paulo: Boitempo, 2010.

MASINA, Léa & CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinidade e interdiscursividade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

NÚCLEO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE A MULHER. *O Feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. IN: COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília Maria (Orgs.). Salvador: Universidade da Bahia, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 9. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2010.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROUSSEAU, Jean. *Do contrato social: princípios de direito político*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

## TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC: UM OLHAR SOBRE A CENA DOS TRÓPICOS

Howardinne Queiroz Leão<sup>1</sup> (USP)

**RESUMO:** O presente estudo visa discutir a produção teatral realizada pelo Teatro Experimental do SESC - TESC, de 1968 a 2016, grupo que foi sediado em Manaus e mantido pelo Serviço Social do Comércio do Amazonas – SESC AM. Pretende-se analisar suas principais produções pelo viés técnico, estético e político, interseccionando esses aspectos para refletir criticamente suas ressonâncias. A trajetória do TESC é marcada por diferentes fases experimentais e um hiato de 21 anos. Nesta pesquisa, alocamos em três ciclos, que se diferenciam pelas propostas executadas de acordo com as distintas direções artísticas. Até o momento, a pesquisa se debruça nas duas primeiras, que correspondem de 1968 a 1973, e 1973 a 1982. A metodologia se baseia no levantamento bibliográfico, na história oral e pesquisa de campo *in lócus*, que inclui acervos documentais de distintas fontes e entrevistas com ex-integrantes e artistas da cidade de Manaus, para diferentes interpretações. O trabalho evoca uma análise crítica em torno da produção tesquiana, compreendendo também a memória da cena teatral de Manaus, a fim de alargar as pesquisas em artes cênicas, reforçando a região norte na história do teatro brasileiro moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** história do teatro; teatro brasileiro moderno; Teatro Experimental do SESC AM; região norte.

Quando se começou a labutar na compreensão da memória do teatro amazonense, na busca por bibliografias específicas, descobriu-se a escassez e a carência de registros. Bandeira (2015), crítico local que realiza o trabalho louvável de ser, atualmente, o único homem de teatro que publica críticas das peças de Manaus e de trabalhos convidados, relaciona essa carência ao fato de não haverem pessoas especializadas de teatro escrevendo sobre nossa história, pois geralmente são escritas por pessoas de outras áreas. Seu livro *Cabeças decapitadas* (2015), é a única publicação teatral que reúne críticas de espetáculos contemporâneos amazonenses e de fora da região apresentados em Manaus.

Neste limbo há exceções de autores locais de extrema importância para esta investigação, cujas obras formam a base substancial da pesquisa: *Amazônia em cena* (2014); *TESC, nos bastidores da lenda* (2009); e *Cenário de memórias* (2001), ambos de Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth. A união dos autores possibilitou os únicos registros sobre a trajetória dos principais grupos de Manaus num recorte temporal de 1944-1968 e 1969-2000 divididos em dois volumes; além de um livro basilar

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Cardoso Azevedo. Contato: dinnequeiroz@usp.br.

com ênfase nas duas primeiras fases do grupo: *TESC, nos bastidores da lenda* (2009). Esses livros denotam um louvável esforço de registro sobre a memória teatral amazonense, mas atestam ainda a incipiência de dar conta de todos esses fenômenos em sua profundidade.

O livro *No palco nem tudo é verdade* (1993) de Ediney Azancoth, é em parte sua biografia como ator que passou por diversos grupos e se tornou conhecido e querido no meio teatral, suas vivências se permeiam com fatos históricos da cidade de Manaus. *O Palco verde*, (1984), traz registros próximos a um diário por relatar o primeiro momento de Márcio Souza à frente do TESC; Em *Breve história da Amazônia* (2009), Márcio Souza faz um panorama da Amazônia e sua ocupação desde seus primeiros habitantes nativos, passando pelo processo de colonização, pela Transamazônica, o período da borracha, até a mais recente Zona Franca. Um dos únicos esforços de registros existentes sobre o panorama Amazônico. O livro *A expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (1978) também escrito por Souza, corresponde a uma análise ferrenha sobre o Amazonas na abordagem dos processos históricos da região e a modernização de Manaus, tudo isso na perspectiva de mudanças socioculturais e políticas que nos dão pistas importantes por onde enveredar a pesquisa, compreendendo como a cidade de Manaus foi inserida nestes processos.

Outras obras que referendam a pesquisa como um todo e alargam o panorama são: *O teatro que o povo cria* (1997), de Carlos Eugênio Moura, que propõe uma incursão pelo teatro paraense, exemplificando com o Amazonas em determinados períodos; e *Literatura Comentada* (1982), uma entrevista com Márcio Souza com resumo de algumas de suas dramaturgias e apanhados sobre o autor por Antônio Dimas. No livro **O mostrador da derrota: estudos sobre a ficção e o teatro de Márcio Souza**, de Allison Leão e Marcos Kruger (2013), é possível acompanhar uma divisão proposta por diversos colaboradores a respeito de algumas obras de Souza em obras de cunho teatral e literário. As dramaturgias das peças na íntegra são encontradas nos livros *Teatro I* (1997), *Teatro II* (1997), e *Teatro indígena* (1979), de Márcio Souza.

Há ainda diversos artigos que abordam a literatura de Márcio Souza em diferentes aspectos, mas no que tange ao campo das Artes cênicas, essa perspectiva é quase inexistente com exceção dos escritos do próprio autor e outras análises no campo da dramaturgia.

O curso de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2010) é um dos agentes que viabiliza pesquisas por ser o único curso de ensino superior na área de Teatro, contudo, ainda se dedica pouco ao tema da encenação Amazonense visto que a falta de um curso de Pós-graduação em Artes Cênicas retarda este processo de investigação.

Quanto às publicações nacionais, o déficit é ainda maior. Autores importantes que registraram

o teatro brasileiro, como João Roberto Faria, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, não abarcam em seus livros o teatro produzido no Norte. Rápidas inserções como no livro *Panorama do teatro brasileiro* (1997), de Sábato Magaldi, o TESC é mencionado por meio da figura de dramaturgo de Márcio Souza; e no livro de Marcelo Ridenti *Em busca do povo brasileiro* (2000), Márcio Souza e o poeta e escritor Thiago de Mello são brevemente destacados como artistas militantes no período da ditadura civil-militar. Esse limbo faz se sobressair à urgência de levar este diálogo a outras esferas. É importante examinar um panorama amplo para compreendermos onde a região norte (Amazonas) se encaixa no contexto “teatro brasileiro”, é um debate que ainda é incipiente de investigações mais profundas, e devido às poucas bibliografias propriamente teatrais, este trabalho visa contribuir para verticalizarmos a discussão.

O Teatro Experimental do SESC (1968-2016), popularmente conhecido como TESC, possui destaque na história do teatro amazônico por ter sido um grupo politicamente ativo e debatedor crítico, assumindo a característica experimental em grande parte de seus trabalhos. Sua trajetória é composta por uma linha de pesquisa cujas encenações produziram investigações sobre a região Amazônica e o cenário sociopolítico de Manaus. Segundo as palavras do diretor Márcio Souza “[...] *Um esforço que exige estudo, tenacidade, visão política e a compreensão política da realidade regional*” (SOUZA, 1984, p. 50).

A predileção do grupo foi muito além de uma escolha temática - conforme o posicionamento crítico que era esboçado em seus programas - a ideologia defendida foi a de atuar artisticamente pelo oprimido, colocando-se no seu lugar e questionando a historiografia hegemônica. Segundo a posição defendida pelo autor

Nesse sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo ao povo novos dados a sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12).

Essa afirmação é pontuada principalmente na segunda fase do grupo, com Márcio Souza à frente da direção cênica. A partir desta perspectiva, é possível fazer uma ponte entre o pensamento expresso por Souza e o conceito de progresso abordado por Walter Benjamin<sup>2</sup> (1936), que leu na

---

<sup>2</sup> A edição utilizada neste estudo é: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora: Brasiliense. 3º ed. 1987. São Paulo.



condição histórica dos oprimidos, a qual deveria ser um estado de exceção, uma regra geral. A opressão, instrumento do colonialismo, está presente em várias camadas, inclusive na imposição cultural feita pelos colonizadores

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Benjamin relê o passado criticamente por meio do diálogo com o presente, sem descartar o sofrimento daqueles considerados vencidos, por meio do combate à ideia de “progresso” que conduz à homogeneidade e descarta o que é diferente. A visão colonizadora é amplamente criticada nos trabalhos do grupo, principalmente por contrapor esta visão à perspectiva indigenista.

Em um período no qual ninguém debatia teatralmente as questões do universo indígena e nem os processos históricos da região Norte, o TESC encabeçou em seus trabalhos cênicos denúncias referentes aos processos econômicos exploratórios sofridos pela região, que segundo Márcio Souza, se refletiu nos costumes da população da cidade. Tais processos estão ligados à exploração do ciclo da borracha, que arregimentaram os seringueiros às condições precárias e escravocratas; os interesses imperialistas pela região Amazônica; e a ditadura disfarçada pelo consumismo exacerbado na Zona Franca de Manaus<sup>3</sup> (SOUZA, 1984).

Esses temas foram mais pontuados na segunda fase, e alguns se repetiram na terceira. A primeira fase, marcada pelo diretor Nielson Menão, é imbricada por peças experimentais com processos simultâneos, ou seja, dirigido por outros integrantes como Gerson Albano, que integrou o grupo.

O desafio da dissertação, que dá fruto a esse trabalho, é copilar o material consultado desde as fontes primárias e secundárias, contendo bibliografias, documentários, gravações às entrevistas de campo que são basilares para formar o quebra cabeças da história tesquiiana, bem como compreender consequentemente o cenário artístico de Manaus.

A memória oral foi utilizada como metodologia para compreensão maior dos fenômenos históricos do grupo. As memórias que ainda não são de conhecimento público são um desafio a

---

<sup>3</sup> A Zona Franca de Manaus ou Pólo Industrial de Manaus foi criada pelo governo Militar em 1967, como forma de desenvolver economicamente a região com base em incentivos fiscais e extrafiscais, e garantir a soberania nacional. Concentra um parque de fábricas industriais chamado Distrito Industrial. Ver mais em: <[http://www.suframa.gov.br/zfm\\_historia.cfm](http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm)>. Consultado em: 10 de janeiro de 2019.

percorrer, visto que o caminho das entrevistas é sempre subjetivo, mas que compreende possibilidades riquíssimas. Sebe (2005:63) destaca que “*memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais*”. Ora, se por um lado temos a oportunidade de acesso às pessoas que vivenciaram os mais diversificados movimentos, por outro, teremos sempre a dubiedade dessas narrativas, que são intrínsecas. No entanto, um parâmetro considerado nessa pesquisa é que, ainda segundo Sebe (2005), as memórias são individuais, sociais ou coletivas, sendo que, para a história oral só há sentido se a memória individual estiver a serviço do conjunto social, é o ser e estar no mundo que as justifica.

TESC: Um teatro na contramão

O grupo TESC foi fundado em 1968, no período da ditadura militar, pelo poeta e intelectual amazonense Aldísio Filgueiras e pelo ator e diretor paulistano Nielson Menão como resultado de um curso de teatro com duração de um mês, oferecido pelo SESC - Serviço Social do Comércio (SESC-AM)<sup>4</sup> aos comerciários da cidade. O grupo se estabeleceu dentro da entidade SESC, amparado por estatuto, eleições e tendo Menão como diretor contratado, e posteriormente, usufruindo de um teatrinho próprio de aproximadamente 50 lugares.

A primeira montagem do grupo amador foi o emblemático *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, com curta temporada no prestigioso Teatro Amazonas, em 1969. A dramaturgia curiosamente não fazia parte dos textos censurados da época, mas como o tema geral era uma greve, foi motivo suficiente para a censura federal de Brasília retardar a estreia, temendo uma revolta dos trabalhadores da Zona Franca (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A Zona Franca de Manaus – objeto de crítica na segunda fase, com a peça *Tem Piranha no Pirarucu* – é resultado de um projeto econômico concebido no período da ditadura civil-militar, em 1967, que resultou no êxodo rural de trabalhadores com baixo ou nenhum nível de profissionalização e quase triplicou a população da cidade. Processo semelhante aconteceu em Belém, que se industrializou a partir das populações rurais instaladas nas baixas periferias, em situações precárias,

---

<sup>4</sup> O primeiro SESC surgiu no Rio de Janeiro, em 1946, instituído pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra, estabelecendo num momento de efervescência, renovação industrial, e movimentação sindical em torno de questões trabalhistas. Seu primeiro objetivo de criação era conter os tensionamentos entre trabalhadores e empregadores. Hoje vários são os valores que a instituição prioriza: o bem estar, a cultura, o lazer desportivo e o assistencialismo médico. Fonte: <[www.sesc.com.br/portal/sesc/o\\_sesc/nossa\\_historia/](http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/nossa_historia/)>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

desvinculadas de suas origens (MOURA, 1997). Moura problematiza o que seria uma falta de identificação cultural, que levou a um processo que

Revela a ânsia por identificação com o que vem de fora, o desejo de não parecer nativo, o esforço em destruir a imagem cabocla para assumir a imagem cosmopolita. Nega-se, com isso, legitimação mais extensiva à produção artístico-cultural (MOURA, 1997, p. 386).

Essa contraposição entre o atropelo ao que se considera “cultura amazônica” frente ao desenvolvimento capitalista retoma a ideologia do grupo aficionada ao pensamento de Walter Benjamin

A historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo [...] dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido [...] Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Retomar a história das mãos da narrativa oficial foi o principal esforço que marcou os trabalhos do TESC. Por meio de investigações nas pesquisas cênicas, estabeleceram um “contradiscurso” que visou argumentar com o discurso hegemônico vigente e subvertê-lo. Vê-se no termo contradiscurso, desenvolvido por Michael Taussig (1987), autor com bases teóricas marxistas, um diálogo direto com Walter Benjamin (1936), para confrontar questões relacionadas ao pensamento ideológico e a *práxis* tesquiana. Taussig a partir de uma prática etnográfica analisa a cultura do terror provocada pelo ciclo da borracha, a ditadura, dentre outras narrativas impostas pelo processo opressor de colonização, em diálogo com o materialismo histórico benjaminiano.

De todo modo, diferentes fases constituem a trajetória do grupo TESC. A primeira marca o experimentalismo sondando as vanguardas que chegavam a Manaus, como as influências do *Living Theatre* e técnicas grotowskianas, bem como o modismo dos anos setenta e a tentativa de um teatro subversivo que pudesse colocar questões oriundas da realidade como meio de burlar a censura. Essa fase foi conduzida pelo diretor Nielson Menão com diversos trabalhos, dentre eles, *O funeral do grande morto*, escrito e encenado por ele com o pseudônimo de Amazonina Valença, para burlar a censura, obteve relativo sucesso em 1972, e foi seu último espetáculo com o TESC. Segundo Inhamuns, ex-ator da primeira fase

A linguagem do Funeral era um teatro documento, teatro documental, era político, era uma coisa limpa, era moderno pra época. Era um espetáculo com uma linguagem... seria quase um documento, não sei se eu poderia definir isso assim, mas tinha um aspecto documental, era como se fosse assim um *Galileu Galilei* só que em cima de um zé ninguém. Um cara que cai na mão da burocracia. Acho que tinha uma linguagem legal, o texto era legal, gostava da encenação (Entrevista realizada em São Paulo com Calixto de Inhamuns em 5 de setembro de 2018).

A peça em destaque traduziu um esforço de se fazer prosseguir o grupo após uma crise intensificada pelo contato com o Teatro Oficina<sup>5</sup> de São Paulo.

Menão retornou à capital paulista e repassou a direção para Stanley Whibbe, que por sua vez, convidou um veterano dos palcos amazonenses, Ediney Azancoth, que já havia participado do TUA - Teatro Universitário do Amazonas. Azancoth foi convidado para dirigir em 1973, *O marinheiro*, texto de Fernando Pessoa e após a temporada, no mesmo ano, Márcio Souza se juntou definitivamente ao TESC, determinando um novo caminho teatral para o grupo.

Márcio Souza tem sua carreira marcada pela trajetória política, tanto na literatura quanto no cinema, atributo que repercutiu diretamente no trabalho com o TESC. Sua primeira direção resultou no concerto show *Espinhas do coração* em 1973, uma mistura de sarau que envolvia músicas de cantores da cidade e poesias modernistas como as de Oswald Andrade. Teria sido essa uma inspiração do show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal de 1964? De todo modo, embora não fosse propriamente caracterizada como peça, essa experiência foi marcante para fazê-lo unir-se definitivamente ao teatro, visto que, após este episódio foi convidado para dirigir o TESC.

Mesmo sem familiaridade com as técnicas teatrais, apenas como espectador crítico<sup>6</sup>, vislumbrou no teatro a forma de imergir no seu território “[...] *O teatro poderia ser o caminho para o meu encontro com a região amazônica [...] Através do teatro eu imaginava poder encontrar as respostas que a região levantava e parecia instigar-me*” (SOUZA, 1984, p. 26).

Essa inquietação de Souza mobilizou o processo artístico do TESC, pois ele implantou no grupo um sistema de trabalho que auxiliaria nas montagens, priorizando um trabalho teórico anterior à *práxis*. Esse sistema consistia dividi-los em equipes, para a realização de seminários que levantavam fontes históricas e aprofundavam as temáticas elegidas. O primeiro seminário abarcou um apanhado crítico da história do Amazonas na perspectiva dos desdobramentos e escolhas econômicas da classe dominante. Essa era a temática envolta no texto que Souza (1984) propunha a ser montado pelo grupo,

---

<sup>5</sup> O Teatro Oficina passou em turnê por Manaus com três espetáculos de seu repertório já esfacelados. Após um fatídico episódio envolvendo ambos os grupos, uma parte dos integrantes quis seguir com o Teatro Oficina e a outra não sabia em qual linha de trabalho prosseguir, instaurando uma crise interna no TESC (COSTA; AZANCOOTH, 2009; TOLEDO, 2018).

<sup>6</sup> “[...] À noite, além dos filmes que passavam na Cinemateca, na Associação de Amigos, você podia ver o *Que delícia de guerra* com direção do Ademar Guerra no Teatro Nydia Lícia, ou ver *Marat Sade* que estava em cartaz, ver o Oficina com a *Vida impressa em dólares*, depois *Andorra*, *O rei da vela*. O teatro lá... mesmo a Cacilda fazendo *Esperando Godot*... o teatro era em São Paulo, eu ficava deslumbrado com aquela cidade”. Entrevista realizada em Manaus com Márcio Souza em 10 de janeiro de 2019.

intitulado *Zona franca, meu amor*, escrito em 1968, que antes teve a tentativa de montagem realizada pelo TUA- Teatro Universitário do Amazonas no mesmo ano, mas sem sucesso. É interessante observar uma possível relação com o Teatro de Arena, pelo fato do mesmo também ter realizado seminários internos, embora Souza afirme que esse modo organizacional surgiu de sua experiência no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, na segunda metade da década de 1960.

A dramaturgia ácida sobre a Zona Franca, berço capitalista da economia do estado, fazia duras críticas às mudanças imediatas ocorridas na cidade. No primeiro semestre de 1974, o grupo se deparou com a censura do texto em todo território nacional a uma semana da estreia. Dada à proibição, *A paixão de Ajuricaba* foi apresentada semanas depois ao elenco como alternativa para substituir a montagem.

O texto foi concebido de forma romântica, com base em um sonho de Márcio Souza sobre o líder indígena Ajuricaba. Segundo Costa e Azancoth (2009) a peça com formato de tragédia amazônica evidenciava o protagonismo do indígena que tanto teve espaço na literatura brasileira, mas colocando-o em nova perspectiva. Com esta peça participaram do Festival de Teatro de Campina Grande, na Paraíba, levando o prêmio de melhor ator, para Moacir Bezerra. Márcio Souza foi aclamado vencedor do prêmio de melhor autor, com 25 anos na época, recebendo críticas importantes, como a de Jefferson Del Rios

*Ajuricaba* parece, porém, ter sido longamente elaborado [...] A obra tem três qualidades que a recomendam com urgência ao Teatro Nacional: originalidade, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos [...] Mesmo estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero como o panfletarismo, e dimensionou o drama de *Ajuricaba*, numa linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo, à Amazônia e suas preocupações políticas e sociais (DEL RIOS apud COSTA; AZANCOTH. 2009. p 132-133).

A peça é considerada o primeiro grande sucesso do grupo e as futuras montagens mergulhariam de vez no contexto Amazônico e trariam novas responsabilidades, como os espetáculos *Dessana, Dessana a origem do mundo ou o começo antes do começo*, que ultrapassou o caráter de peça, estabelecendo no palco um ritual com abordagem da cultura do clã indígena Dessana, a partir de sua visão sobre a criação do universo; e o infantil *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê*, um mito humorístico de moral Tukana, ambos apresentados em 1975. A crítica de Suely Rolnik, na época professora na Universidade de Paris III, revela o impacto do espetáculo que foi o mais caro do grupo

A peça “Dessana, Dessana”, com toda certeza causará o maior impacto na Europa. Entrei no Teatro do SESC com a maior descrença. Esperava assistir uma dessas manifestações ditas folclóricas e descobri um trabalho sério, de grande precisão. É incrível que Manaus possua um grupo como este (ROLNIK apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p.153- 154).

Segundo relatos de Souza, o grupo se relacionou com profundo respeito e cuidado com o mito, para não caírem apenas numa atmosfera mística e sim carregá-la em sua complexidade histórica. Eles tentaram ainda em 1975 uma nova montagem com características do “teatro indígena”, com um enfoque político no mito de Jurupari. O que o grupo considerou teatro indígena<sup>7</sup>, interpretamos como um teatro de raízes profundas nas mitologias, aproximando ao máximo da essência dos clãs indígenas. Atualmente o debate sobre representatividade, principalmente no teatro, é uma discussão válida para atualizarmos o que seria o teatro indígena, um teatro sobre índios ou feito por índios? De todo modo é inegável a importância que o TESC fez e tratou da discussão, dando visibilidade e desbravando os temas que na época ainda não eram pauta no meio teatral.

A peça intitulada *Jurupari a guerra dos sexos*, foi censurada por conter uma boa dose de erotismo proveniente do mito de Jurupari. Esse desvio no percurso possibilitou-lhes enveredar por questões intrínsecas da região, com pretensões de abordar o ciclo da borracha, o período de sua decadência e a Zona Franca de Manaus, com uma visão contemporânea sobre esses processos históricos (SOUZA, 1984).

A peça *As folias do látex*, de 1976, pautada no ciclo da borracha, foi encenada como *vaudeville*<sup>8</sup> conforme explica Márcio Souza “*E por que um vaudeville? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. Vaudeville, modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as plateias menos exigentes*” (p. 45, 1984). Essa fala foi inicialmente produzida para o programa da peça que reafirma mais de uma vez a utilização do gênero “*É um vaudeville virado do avesso, eis que essa forma fragmentária do teatro da revolução industrial se transforma no palco numa exteriorização de metáforas, de informações que se sobrepõem sobre informações*” (p. 46, 1984). Futuramente, ao analisarmos o campo estético e de linguagem, conforme

---

<sup>7</sup> Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, autores de *Dessana, Dessana ou o começo antes do começo*, se inspiraram em duas folhas de manuscrito e mais de 50 aquarelas do artista plástico Feliciano Lana, da etnia Dessana, que registravam a criação do universo segundo seu povo. Luís Lana, seu sobrinho, foi à Manaus, e ao ver a peça do TESC reconheceu alguns equívocos. A pedido dos autores da peça, reescreveu o mito, que originou o livro *Antes o mundo não existia*, tornando-se o primeiro indígena a ter um livro publicado, e um fenômeno que incentivou a escrita dos povos do Alto Rio Negro. Fonte: Revista ECO 21. Disponível em: <[www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=1143](http://www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=1143)>. Acesso em: 19 de set. de 2018.

<sup>8</sup> Segundo Rodrigues (1988), a palavra "vaudeville" designou uma canção alegre e maliciosa datada do século XV. No final do século XVII, foi nomeada como comédia mesclada de canções e de ballet e suas acepções à atualidade e a sátira estão presentes no vaudeville do século XVIII, e a aclamação do gênero data do século passado. Mas quando se trata da definição exata da peça como um vaudeville, Rodrigues comenta: “Subdividida em diversos quadros, funcionando como "sketches" entremeados de atrações diversas (números de música, cantos, danças, prestidigitação) a peça em questão é, na realidade, estruturada com um espetáculo de music-hall. Tomando emprestado elementos específicos de diversas artes cênicas, o music-hall (em voga na Europa precisamente na Belle Époque) representando a celebração do espetáculo completo-incarna a ideia do "teatro-festa.” (1988, p. 48- 49).

previsto no trabalho, o entendimento do gênero *vaudeville* e como foi empregado na encenação, será melhor apurado. Com um tom ácido e sem complacência com os interesses internacionais e a monocultura do látex presentes na dramaturgia, Souza (1984) fez do riso uma arma feroz contra a alienação arrivista, característica assumida em quase todas as suas obras. Aldísio Filgueiras complementa com as inspirações do grupo

Mas também não fizemos um teatro militarista, era muito humor sempre, sempre apostamos no humor, “Alegria é a prova dos nove” Oswald de Andrade. Sem humor não tem, não existe vida, você pega o TESC é engraçado, mas é sempre uma porrada, o tempo todo, e Brecht tem uma coisa que até hoje me impressiona, Oswald de Andrade, Brecht... esses autores (Entrevista realizada em Manaus em 11 de janeiro de 2019).

Até aquele momento, o TESC, na medida do possível, tinha uma relação harmoniosa com a cidade, mas ao entrar no debate sobre um recorte incipiente da história, muitos foram os incômodos gerados pelo espetáculo. Na opinião do diretor Souza (1978) o ciclo da borracha foi a época mais controversa e delirante na dita evolução regional, um período que velou a escravidão oculta na extração predatória da borracha, de erosão da cultura regional, que cedeu lugar à europeização dos costumes e ao horror às suas raízes históricas.

O espetáculo foi recebido pelas famílias tradicionais com total repúdio através de uma moção do Conselho Estadual de Cultura para tirar a peça de cartaz. Essa experiência despertou o desejo do TESC de continuar o caminho de leituras críticas sobre a região Norte. Com este espetáculo foram convidados ao Festival de Inverno de Campina Grande, em julho de 1976, para encerrarem a mostra teatral. Entre o público, duas figuras ilustres: o embaixador Paschoal Carlos Magno e o crítico Yan Michalski. Mesmo se apresentando sem cenário e sem o figurino, foram dignos da seguinte crítica

Um excelente exemplo do que pode ser uma linha de trabalho adequada a um grupo regional de teatro amador: a linha de investigação em profundidade das contradições fundamentais presentes da história da região, capazes de jogar luz esclarecedora sobre suas condições presentes (MICHALSKI apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 232).

Crítica semelhante aconteceu no Festival de Salvador pela crítica de Ilka Zanotto, do jornal *O Estado de São Paulo*, elogiando o fôlego, a riqueza e a audácia do grupo em tratar de uma temática tão pertinente, apontando como a apresentação superava grupos de outras regiões. Numerosas críticas e festivais registraram a repercussão nacional do TESC (COSTA; AZANCOTH, 2009). De fato o grupo parecia encontrar um caminho autêntico com seus objetivos, o que os aproximava com as discussões vigentes no cerne teatral: a busca por uma brasilidade que condissesse com a realidade brasileira, já experienciada por outros grupos, como em exemplo mais famoso o Teatro de Arena.

Após alguns espetáculos, outro a ser destacado é *Tem Piranha no Pirarucu* de 1978, antigo *Zona Franca meu amor* (1968). Segundo a entrevista de Márcio Souza, a peça que naquele momento estava censurada foi recuperada graças à audácia da atriz e produtora Ruth Escobar, que incessantemente tentou a liberação, conseguindo sob a condição de mudança do título. Surge então por sugestão de Ademar Guerra *Tem Piranha no Pirarucu*. Conforme Costa e Azancoth (2009:265), a nova montagem ganhou características aprofundadas em ironias “*O grande pirarucu, que é o Amazonas, sendo devorado pelo cardume de piranhas multinacionais*”. Esta encenação marcou perseguições políticas e a perda de espaço na mídia pela postura de confronto que adotaram.

Apesar de uma intensa atividade teatral, o bruto rompimento por parte da instituição SESC se deu em 1980. O grupo ainda resistiu com recursos próprios, transformando a sigla TESC em Teatro Saltimbanco de Combate e tentando construir seu próprio teatro. Seguiram até 1982, data do último trabalho *A resistível ascensão do boto Tucuxi*, dramaturgia de Márcio Souza com título claramente brechtiano<sup>9</sup> dirigido por Márcio Aurélio<sup>10</sup>. O texto foi inspirado em um candidato populista dos anos 50, que misturava carisma com acepções fascistas. O fato é que o referido candidato foi eleito a governador e reforçou ainda mais a perseguição ao grupo (SOUZA, 1984).

Um hiato de 21 anos separou a segunda fase tesquiana da terceira. O retorno em 2003 se deu por meio de uma nova gestão da diretoria do SESC, que garantiu a continuidade da direção de Márcio Souza com um elenco renovado. Esse período se caracterizou por remontagens da segunda fase; textos clássicos como William Shakespeare, Nikolai Gogol e novas dramaturgias de Márcio Souza ainda na linha crítica e ideológica que manteve o grupo; além de viagens nacionais e uma turnê pela França. A terceira fase inclui outras características importantes como a participação efetiva dos atores em projetos desenvolvidos pelo grupo, como o *Sábados Detonados*, porém, serão desenvolvidos futuramente.

No ano de 2016 (intensificação da crise política brasileira que culminou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff), o SESC do Amazonas cortou a verba de manutenção do grupo alegando a crise financeira do setor cultural. Mais uma vez o TESC encerrou sua trajetória, que gerou e gera

---

<sup>9</sup> O título é inspirado na peça de Brecht denominada *A resistível ascensão de Arturo Ui*, escrita em 1941 durante o exílio de Brecht. Trata-se de uma sátira ao nazismo alemão e a ascensão de Hitler ao poder, realizando em paralelo uma guerra entre gângsteres de Chicago. A temática prenuncia o horizonte onde Souza foi buscar inspiração para sua peça.

<sup>10</sup> Márcio Aurélio aceitou dirigir a montagem mesmo recebendo apenas hospedagem e ajuda de custo, enquanto Souza estava no Rio de Janeiro, trabalhando em suas obras literárias. O distinto diretor, cenógrafo e figurinista paulista, já trabalhou com grandes nomes do teatro e tem sua vertente artística nos princípios brechtianos. Contudo, deu rigor e acabamento à obra de Márcio Souza, se tornando um dos trabalhos de destaque do grupo TESC.



frutos pelas pessoas que o constituíram. Em maio de 2019, mês de aniversário do primeiro espetáculo, o grupo comemora simbolicamente 50 anos, com uma exposição iconográfica a ser realizada em Manaus.

### Documentos processuais – um caminho para possibilidades

Parte-se da crítica genética, termo cunhado por Cecília Sales a partir da semiótica de Charles Peirce, como método de aproximação com o objeto criador, “*Pois é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção*” (SALLES, 1998, p. 12).

O crítico genético é o pesquisador que busca entender todo o percurso artístico exercido sem a prioridade dos resultados, refazendo a gênese da obra e os elementos constituintes de sua produção. Antes esse estudo estava diretamente ligado à teoria literária, e posteriormente, associou-se a outras formas artísticas, como o teatro. Ao se tratar do TESC como terreno de estudo, a crítica genética constrói técnicas que se adequam a essas características processuais da pesquisa de campo. Se tratando de processos, o crítico genético lida diretamente com “documentos”, outro termo adotado por essa metodologia que corresponde às fontes da pesquisa, de quaisquer origens: fotos, vídeos, gravações, entrevistas, diários, desenhos, dentre outros, o que também possibilita a comunhão com a história oral.

O interessante da crítica genética é compreender o trabalho na fronteira da dialética entre fontes concretas e a ausência delas, elaborando conexões próprias pelo que é apresentado e o que não foi documentado, unindo as peças do quebra cabeças. Para isso, muitos artistas e colaboradores que passaram pelas diferentes fases do grupo TESC foram entrevistados: Calixto de Inhamus, Márcio Souza, Aldísio Filgueiras, Selda Vale, Custódio Rodrigues, Gerson Albano, Sérgio Cardoso, Ednelza Sardo, Nonato Tavares, Dori Carvalho, Márcio Brás, Efraim Mourão, Daniely Peinado, Deni Sales, Robson Ney, Carla Menezes, Eliézia de Barros, Leyla Leong, Emerson Nascimento, Thais Vasconcelos, Denise Vasconcelos, Dimas Mendonça, Roger Barbosa e Jorge Bandeira. O intuito é abarcar diferentes percepções sobre o TESC e seu processo criativo, compreendendo a recepção entre seus pares e público, socializando sua trajetória com a colaboração de quem foi partícipe, bem como analisar criticamente algumas obras que destaquem suas características mais atenuantes.

Além das entrevistas basilares, uma série de documentos como: os programas das peças, portfolio do grupo, manuscrito de uma das peças da primeira fase, fotos pessoais e de acervos,

gravações em vídeo e em áudio com entrevistas e documentários, gravações das peças, músicas, croquis, etc., estão sendo compilados para o aprofundamento da análise proposta.

O TESC se distingue por se comprometer a resgatar as reminiscências da história pelo teatro, reavivando os mitos indígenas (pauta de várias montagens); questionando a ideia de progresso na Amazônia e seus projetos desenvolvimentistas, e, mesmo com as montagens de clássicos universais, buscou uma aproximação da realidade social vivenciada no aqui e agora. Um teatro feito no calor dos trópicos, de modo empírico *a priori*, mas que chegou a uma metodologia de trabalho que colocou as fontes oficiais em xeque.

Finalmente, reitera-se a importância de aprofundar-nos na historiografia teatral pelas investigações que envolvem documentos processuais, pois estas nos possibilitam rever a história por novas premissas, destacando, elencando e mensurando o que outrora passou despercebido. Ressaltar a importância no registro da memória do teatro brasileiro, com olhar atento aos grupos teatrais que tanto contribuem para alargar o pensamento das artes cênicas com suas metodologias contextuais de vivências únicas, principalmente os de regiões longínquas do eixo central Rio - São Paulo, pois muito ainda têm a ser esmiuçados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco zero, 1993.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **Cenário de memórias – Movimento teatral em Manaus (1944-1968)**. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.

\_\_\_\_\_. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer, 2009.

BANDEIRA, Jorge. **Cabeças decapitadas: Ensaio e críticas teatrais e cênicas**. Amazonas: Thiago Roney Lira Borges – Thysanura, edições de rua, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras escolhidas 1).

DIMAS, Antônio. **Márcio Souza: seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico e exercícios por Antônio Dimas**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Entrevista realizada com Calixto de Inhamuns em São Paulo em 5 de setembro de 2018.

Entrevista realizada com Aldísio Filgueiras em Manaus em 11 de janeiro de 2019.

Entrevista realizada com Márcio Souza em Manaus no dia 10 de janeiro de 2019.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: volume I – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **História do teatro brasileiro: volume II - do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará - da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: Secult, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Kohler Heliane. *Hiperteatralidade e releitura histórica: O teatro de Márcio Sousa*. Latin American Theatre Review [online], v. 22, n. 1, 47-54, 1988. Disponível em: [www.journals.ku.edu](http://www.journals.ku.edu)>. Acesso em: 17 de outubro de 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SOUZA, Márcio. **O palco verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Indígena do Amazonas**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

\_\_\_\_\_. **Teatro I**. Editora: Marco Zero, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teatro II**. Editora: Marco Zero, 1997.

\_\_\_\_\_. **Um teatro na Amazônia**. 3ª edição. Manaus: Valer, 2014.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2018.

## **ESTRATÉGIAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA FONOLÓGICA: UM ESTUDO DE CASO COM ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Ingrid Moura (UEA/CAPES)

Gabriel Lima (UEA/CAPES)

Jeiviane Justiniano (UEA/CAPES)

**RESUMO:** Este projeto pretende apresentar os dados primários de uma pesquisa-ação elaborada por um grupo de bolsistas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID. Temos como objetivo desenvolver a consciência fonológica, utilizando-se de estratégias pedagógicas que visam à aplicabilidade de jogos e à reflexão sobre o uso da língua. Para isso, pretendemos também desenvolver a competência metalinguística dos alunos, trabalhando o conhecimento reflexivo acerca das estruturas das palavras e as unidades que a compõem. Tal proposta, tendo como base os pressupostos teóricos de Cagliari (2002), Cristófar (2010), Morais (2004) e Rego (2007), justifica-se pela percepção das dificuldades dos alunos de 6º ano quanto ao processo de aquisição da escrita ortográfica. Como percurso metodológico, este trabalho assume a característica de ser uma pesquisa ação, quali-quantitativa. Para tanto, adotaremos medidas didático-pedagógicas partindo de textos, imagens e poemas, integrando-as com a produção de textos espontâneos e jogos interativos, para a análise da habilidade na escrita dos discentes. Assim, esperamos não só aprimorar a consciência fonológica, mas também permitir aos alunos a reflexão acerca das modalidades oral e escrita da língua, situação linguística que corrobora também com as propostas de ensino em uma perspectiva letrada.

**Palavras-chave:** Consciência fonológica; PIBID; estratégias pedagógicas; estudo de caso.

### **1. INTRODUÇÃO**

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) tem como objetivo permitir que os docentes dos cursos de licenciatura tenham um contato direto, ainda na universidade, com a atuação em sala de aula. Foi neste programa do governo que dois de seus bolsistas perceberam a grande ocorrência de desvios gramaticais na escrita de alunos do 6º ano do Ensino Fundamental II. A partir disso, criou-se nesses “pibidianos” a disponibilidade de explorar esta situação de forma científica para que se fosse dada origem tanto a um conteúdo acadêmico de relevância quanto para sanar as dificuldades de escrita desses alunos.

Assim, este trabalho justifica-se pela investigação dos grandes problemas que os alunos de 6º ano possuem quanto ao processo de aquisição da escrita ortográfica. Pois, embora estejam no Ensino Fundamental II, os estudantes ainda mostram com grandes dificuldades quanto ao domínio das regras de contexto fonético-fonológico, da relação fonema-grafema.

Temos como objetivo geral relatar o processo desta primeira fase de análise dos textos espontâneos produzidos pelos alunos e descrever os tipos de desvios, ou seja, descrever a fase primária de categorização e desenvolver as hipóteses dos porquês de desses “erros” ortográficos categorizando-as de acordo com nossas bases teóricas. Como objetivo específico construir a consciência fonológica a partir de metodologias que vão além de um estudo mecanicista, utilizando-se de estratégias pedagógicas aos quais visam a aplicabilidade de jogos e a reflexão sobre o uso da língua.

Quanto à metodologia, primeiramente, utilizamos de atividades escolares que, sem se basearem em outros, os alunos tiveram que produzir textos dependendo de suas próprias capacidades gramaticais para a formação das palavras, aos quais chamamos de “textos espontâneos”. Após isso, utilizamos essas produções para analisar os desvios e os classificamos, além de criar uma tabulação desses dados, que será apresentado no desenvolvimento deste trabalho.

Na **Seção 1- Aquisição da linguagem: algumas considerações**, iremos fazer a contextualização teórica e o relato da produção dos textos produzidos em sala de aula, de como ocorreu todo o processo até a correção dessas produções, é importante ter em mente que os “pidianos” não podem atrapalhar o trabalho dos professores orientadores, assim os textos produzidos que foram materiais de análises são aproveitados de atividades em sala de aula para obtenção de nota.

Em seguida, na **Seção 2- Analisando a escrita ortográfica de alunos do 6 ano do ensino fundamental**, será abordado a exclusivamente a classificação dos desvios ortográficos, será relatado as perspectivas empíricas do levantamento de dados para a pesquisa. E, por fim, na **Seção 3- Pretensões às práticas pedagógicas**, será relatado a forma que pretendemos de como fazer a intervenção e os resultados pretendidos a serem alcançados, tendo em mente de que este artigo é sobre uma pesquisa-ação ainda em fase inicial.

## **2. AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DA ESCRITA**

Segundo a teoria linguística de Noam Chomsky, cada falante possui em seu cérebro a denominada “Gramática Universal”, por outro lado, a partir do estruturalismo de Saussure, podemos perceber que o sistema ortográfico da língua é baseado em regras construídas arbitrariamente por cada sociedade. Eventualmente, o desenvolvimento do sistema ortográfico sofre interferências exteriores e interiores à língua.

Ainda que a consciência fonológica seja, ou deveria ser, desenvolvida nos anos iniciais das escolas, percebemos que os alunos, já em fase avançada do ensino, permanecem com problemas em diferenciar os sons da fala quando em situação de produção da escrita, esta situação baseia-se na relação fonema-grafema. Uma vez que existem diversos tipos de emissões de fala, quando por fatores culturais, espaciais, entre outros. A escrita adquire um caráter de concretização possuidora de normativas próprias, as quais raramente, ou com nenhuma frequência, seguem os padrões da oralidade:

já que a materialidade da escrita permitiria ao sujeito tratar como unidades discretas as partes da língua oral (palavras, fonemas, por exemplo), que não têm limites ou identidades naturalmente observáveis nas emissões da fala (MORAIS, 2004, p. 177).

A difícil missão de um professor de língua portuguesa, além da aquisição da leitura, se encontra no desenvolvimento da ortografia. Fazer com que o aluno tenha interesse em aprender sobre o sistema ortográfico de sua língua é muitas vezes desafiador e a solução encontrada em repetições, ditados, cartilhas, influenciam na criação de meros reprodutores (des)funcionais da escrita. Os quais, por falta de uma competência mal desenvolvida nos estudos primários, não refletem sobre o sistema de escrita de sua língua nativa.

Para a psicogênese da escrita, o processo evolutivo do sistema gráfico está mútuo ao desenvolvimento do conhecimento das letras e ao desenvolvimento da consciência fonológica, assim, diferente do que está comumente exposto, os processos são, em sua essência, interdependentes/indissociáveis.

Ainda que complexo a apropriação do Sistema de Notação Alfabética (SNA), deve-se desenvolver nos anos iniciais da criança, desde o momento que a mesma é institucionalizada como aluno/estudante em uma escola. A reflexão sobre a sua língua tem de ser trabalhada em seus diferentes graus auxiliando-a na aquisição das regras ortográficas.

Uma vez que a reflexão fonema-grafema de uma língua não decorre de conhecimentos inativos ao indivíduo, trata-se de uma construção complexa perpassada por diferentes graus mentais

de complexidade e que tendem a ser denominadas em diferentes momentos antes, durante ou após a alfabetização inicial, numa relação interativa com a instrução escolar (MORAIS, 2004).

Deste modo, tomar como partida o apoio na oralidade, acarreta, em sua maioria, em desvios ortográficos baseados em hipóteses do ambiente da fala para a escrita, o qual, apesar de confundidos, são níveis diferentes da língua. A fala possui em si mesma suas próprias regras e diferentes tipos de ambientes, possui flexibilidade e é variável conforme o espaço que ocupa, denominadas variações dialetais. Enquanto o sistema da escrita torna-se fixa por normas, a fim de ser ferrenta de neutralidade contrapondo as variações de fala dos indivíduos. Pois,

Na hora de escrever, a ortografia não está interessada em como o falante vai pronunciar, mas apenas com que letras irá escrever. É por isso que se diz que a ortografia tem como objetivo maior permitir a leitura e não representar uma pronúncia (CAGLIARI, 2001).

Assim, como atuantes do Projeto de Iniciação à Docência (PIBID), observamos não só erros baseados em generalizações, representações diversas, mas também, com maior recorrência, a interferência da fala na escrita dos alunos do Ensino Fundamental II, 6º ano.

Com base, no gênero trabalhado o Diário Íntimo, elaboramos uma sequência didática, para o qual se consistia nas seguintes etapas: conhecimento prévio, introdução, abordagem do tema e, como forma de avaliação, a produção textual. Foi por meio dos textos criados em sala de aula, mesmo com o acompanhamento dos professores, que observamos artificialmente alguns desvios ortográficos.

À medida em que foram feitas as correções textuais, identificamos a interferência mais recorrente entre as produções espontâneas, o apoio na oralidade. Embora a consciência fonológica deva ser formada desde o desenvolvimento infantil da criança, os alunos do Ensino Fundamental II permanecem com dificuldades de refletir sobre o processo da oralidade para a aquisição da escrita, apoiando-se no som como alicerce de uma palavra sem distinguir ou refletir sobre as normas ortográficas.

Eventualmente, por meio de uma investigação mais profunda dos objetos de estudo, fez-se necessário o desenvolvimento da consciência fonológica que leva a uma competência ortográfica dos discentes. Por ser repleta de interferências exteriores ao seu sistema gráfico arbitrário, a escrita passa a ser habilidade complexa cujo desenvolvimento requer, essencialmente, pesquisas e métodos eficazes de aprendizado.

De modo a leva-los a perceber e dominar o uso da língua em diferentes ambientes sociais. Uma vez que

As pessoas se acostumam com a ortografia a ponto de transferirem para ela o conhecimento da fala, achando, por exemplo, que se alguém escreva A, deve falar [a] e vice-versa, sem se

aperceberem que, em Português, a letra A pode ter uma dezena de realizações fonéticas (CAGLIARI, 1998a, p. 359-362).

Com isso, desenvolver a consciência fonológica que leva a uma competência ortográfica.

### **3. ANALISANDO A ESCRITA ORTOGRÁFICA DE ALUNOS DO 6º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Os dados neste trabalho foram retirados a partir de 20 produções textuais espontâneas, realizadas por estudantes do 6º ano em média de 11 a 13 anos, pertencentes a uma escola estadual de tempo integral em Manaus. Por meio da correção dos textos, em formato de diário íntimo, percebemos ocorrências de desvios ortográficos por motivações adversas.

Contudo, as maiores recorrências observadas de desvios foram com base no apoio na oralidade. Seguindo de outros erros ortográficos, respectivamente, do índice mais alto ao menor índice, como: omissões de letras, representações múltiplas, generalização de regras e entre outros desvios com 1 ou 2 ocorrências.

Apesar do trabalho ter como enfoque a construção de uma consciência fonológica nos alunos do 6º ano, é importante explicarmos para o leitor, em síntese, sobre como e por que ocorre os desvios ortográficos citados acima, mesmo por que seria incoerente partir da *priori* com os erros em que se caracterizam como apoio na oralidade sem antes ter a base de outros desvios. Uma vez que os erros sofrem variadas interferências intrínsecas ou extrínsecas à língua. Com isso, temos como modelo de análise, a categorização das hipóteses – desvios ortográficos- conforme Zorzi (2008).

A sistematização da língua, quando em processo de aprendizagem, para o sistema ortográfico são verificáveis por meio de hipóteses em que cada falante, diante de um obstáculo da escrita, elabora a sua resposta através de seus próprios conhecimentos da língua. O que, em alguns casos, não se relaciona com as arbitrariedades do sistema ortográfico.

Assim, é necessário diferenciar as hipóteses e auxiliar em sua aprendizagem reflexiva, pois um grafema na língua portuguesa pode ser representado por vários fonemas, definidos como relações múltiplas. Uma vez que uma letra como /c/, pode representar diversos sons, como /k/; /q/ e /qu/, e ainda um fonema pode representar várias possibilidades de grafemas como o fonema /s/ disponível em /ss/, /sc/, /sç/, /xc/, /c/, /ç/, /x/, além do próprio grafema /s/. Motivações essas encontradas conformes os exemplos no Quadro 1.



Fonema	Grafema	Exemplos (Palavra Correta/ Palavra com Desvio)
/k/	/c/; /k/; /q/; /qu/	acordei/ <b>aquordei</b>
/s/	/ss/; /sc/; /sç/; /xc/; /s/; /c/; /ç/; /x/;	descansei/ <b>descancei</b> presa/ <b>pressa</b> calcei/ <b>calsei</b>
/x/	/r/; /rr/	empurrava/ <b>empurava</b> arrumei/ <b>arumei</b>

Quadro 1- desvios baseados em hipóteses relacionais com as "Representações Múltiplas"

Uma vez que os textos foram produzidos espontaneamente, o aluno por conta de suas ideias não dá atenção a sua escrita, assim ocasionando como dito popularmente “em engolir a letra”, ou ainda se deve ao fato de a criança ainda não saber relacionar o som à palavra escrita, fazendo com que ocorra anulações de certas letras. Para Zorzi (2008) isso ocorre, na maioria dos casos, em palavras cuja estrutura foge de CV (consoante e vogal), sendo estas anulações denominadas de “Omissões de Letras”.

Verifica-se quando há:

à ausência de letras que deveriam estar compondo as palavras. Embora seja muito comum a ocorrência de omissões de letras isoladas (como “taqui” para “tanque”, na qual o “n” em final de sílaba foi omitido), pode-se também encontrar a omissão de sílabas ou até mesmo de partes mais significativas das palavras. A maior parte das omissões corresponde à ausência de “m” e “n” no final de sílabas. Exemplos: Taqui; quete; saque; cobinar; ninque; mã; perdi (perdido); fizes (felizes); mamã (mamãe) (ZORZI, 2006, p. 11).

Através de nossa pesquisa podemos observar omissões tanto de letras isolados quanto de “partes mais significativas”, e ainda a omissões de sílabas da palavra. Como demonstrado no Quadro 2.

Palavra Correta	Palavra com Desvio
entrei	entre
tempo	tem
minha	mina

brinquei	brinque
jantei	jante
terminei	teminei
acordei	acodei
merendei	meredei
assinado	assina

Quadro 2- desvios baseados em hipóteses relacionais com as "Omissões de Letras"

Trataremos ainda de um dos desvios mais analisados por meio dos objetos de estudo desta pesquisa. Em que os alunos ao conhecerem uma regra da gramática normativa, perpassam essa mesma regra para as outras palavras, em alguns casos por um som se assemelhar ao outro ou por não apreenderem reflexivamente tal regra e, assim, generalizarem para as demais palavras da língua, como nos casos demonstrados no Quadro 3.

Palavra Correta	Palavra com desvio
1-mais	mas
2-aprendi	aprendir
3-dormi	Dormir
4-dormi	Dorme
5-conheci	Conhece

Quadro 3- desvios baseados em hipóteses relacionais com as "Generalizações de Regras".

Contudo, as hipóteses ou erros ortográficos mais analisados foram quanto ao "Apoio na Oralidade" o qual ocorre quando a criança, por não ter uma consciência fonológica bem desenvolvida, lança a mão da fala como suporte de conhecimento, assim, transferindo a maneira como se expressa oralmente para a sua escrita.

Assim,

“quando vai escrever a partir de sua iniciativa, como tem poucas referências ortográficas em sua mente, lança mão do princípio acrofônico e da observação de sua fala para escrever” (CAGLIARI, 2002).

A consciência fonológica trata da consciência correspondente a diferenciação e relação dos elementos grafofônicos- grafemas e sons- da língua. Esta consciência, assim como outros níveis do consciente, é adquirida, trabalhada na experiência não só social, mas também, sobretudo, institucionalizada de cada indivíduo, pois a

consciência da fala como uma sequência de fones não é, portanto, obtida espontaneamente durante o desenvolvimento cognitivo geral, mas demanda algum tipo de treinamento específico, que para a maioria das pessoas é provavelmente fornecida pelo aprendizado da leitura no sistema alfabético (MORAIS, 1979, p. 323).

Uma vez que tornar-se consciente de um aspecto da língua, corresponde há uma habilidade construída através dos parâmetros escolares na alfabetização inicial, por conseguinte a habilidade gera uma competência metafonológica.

Deste modo, percebemos um certo déficit com relação a reflexão fonológica da língua portuguesa em alunos já no Ensino Fundamental II, que ao escreverem, transferem aspectos não perceptíveis nas emissões da fala para a elaboração de sua escrita.

Demonstraremos a diferença em percentual entre as categorizações dos erros ortográficos encontrados em comparação ao maior desvio, o apoio na oralidade. Tendo em mente, que foram 20 textos analisados permeando 62 desvios ortográficos, em que 17 foram de apoio na oralidade, 10 para omissões de letras, 8 para representações múltiplas e 5 erros alicerçados nas supergeneralizações. Sem levar em consideração os desvios que correspondem apenas a 1 ou 2 erros, ou os que fogem do modelo de análise apoiado em Zorzi (2008). Para tanto temos, conforme o Gráfico 1.

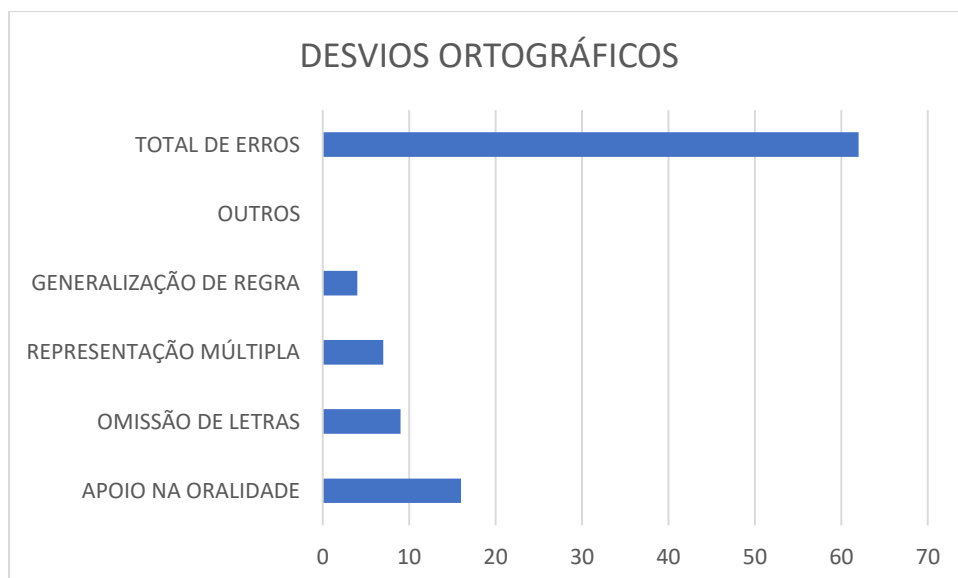


Gráfico 1- percentual de desvios ortográficos

Conforme já mencionado no trabalho e demonstrado no gráfico, os desvios mais observados foram com base no apoio da oralidade. Portanto, a partir destes dados abordaremos métodos pelos quais vamos desenvolver a competência metafonológica dos alunos.

#### **4. PRETENSÕES ÀS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS**

Nesta seção, abordaremos acerca das formas que pretendemos praticar durante as intervenções com as quais possibilitarão que os alunos sanem as suas dificuldades gráficas. Tais práticas ainda serão postas em prática, logo o que descreveremos são os planos de ação que temos para alcançar nossos objetivos de orientação quanto à linguagem e consciência fonológica.

Ao longo da vida escolar percebemos que a escola possui uma tradição contestável no ensino de Língua Portuguesa que se baseia na repetição de escrita das palavras para “ensinar” a grafia aceita como correta aos alunos, que denominamos de ortografia.

Nos livros, a ortografia vem definida como a maneira correta de escrever as palavras, entendendo-se por “maneira correta” a “correta seqüência de letras”, não importando outros aspectos gráficos da escrita, como a categorização gráfica ou estilos de letras e a formatação do texto (MASSINI-CAGLIARI; CAGLIARI, 1999).

Há algum tempo era utilizado na escola brasileira o método de cartilhas com o fim de fazer com que as crianças em fase de adequação da língua escrita aprendessem a forma correta de seqüência das letras para formar as palavras. Porém hoje essa utilidade pode ser encontrada nos livros didáticos que perpetuam o mesmo sistema de repetição. No ensino maçante os alunos geralmente se distraem e isso produz um desleixo na aprendizagem, concomitantemente, em desvios ortográficos. Ao passo em que percebemos estes problemas, tanto na atuação em sala de aula quanto nas leituras feitas a cerca de letramento e temas afins, pretendemos separar as atividades práticas para sanar o maior número de desvios possíveis.

Na primeira etapa, iremos focar nas produções textuais dos alunos, pretendemos utilizar de recursos visuais para a elaboração de textos espontâneos, uma vez que estes textos nos possibilitarão rever e analisar as dificuldades em tempo real dos alunos, sem sofrer influências exteriores que não sejam advindas das sua própria capacidade de escrita, tendo apenas a própria carga linguística como apoio. Portanto, nesta etapa, as produções aos quais os alunos efetuarão para a nossa primeira etapa de avaliação, serão realizadas por meio de linguagem visual, imagens, fotografias, curta-metragem, etc., que sejam capazes de dar a liberdade de leitura e produção aos alunos, sendo assim, esta será a primeira etapa ao qual usaremos como ponto de partida para as atividades pedagógicas.

Abordemos os alunos com um vídeo de uma história infantil. Este vídeo irá narrar a história sem utilizar as falas das personagens, ainda que tenha os efeitos sonoros das ações, as falas não serão enunciadas no vídeo, destaca-se, desta forma, as expressões e os ambientes da narrativa. Esta estratégia tem como finalidade despertar as competências metalinguísticas de cada aluno, sem a influência de uma oralidade pré-estabelecida na narrativa, trazendo à tona as habilidades ortográficas em tempo real dos discentes, com isso, nos servirá como diagnóstico inicial da turma.

Em seguida, após a entrega dos textos espontâneos, analisaremos com mais afinco os textos e teceremos as maiores quantidades de desvios, em uma segunda análise. Isso com o intuito de que possamos intervir da melhor e mais precisa forma aos desvios gramaticais que venham a ocorrer sanando-as através de estratégias didáticas pedagógicas aos défices já mencionados no trabalho.

A segunda parte será a utilização de *práticas pedagógicas* em sala de aula, com a utilização de jogos interativos de letramento e construtores da consciência fonológica. A partir dos desvios observados ao longo das produções espontâneas. Chamamos aqui de atividades pedagógicas as ações em sala de que possuem um maior teor lúdico que tenham o foco na estrutura das palavras, ativando de modo menos explícito a memorização e de forma mais explícita a diferença de fonemas e grafemas. Através de práticas que venham a corroborar com o desenvolvimento da consciência fonológica, sendo os jogos, baseados em Rego (1995), de tarefas cujo objetivo é identificar as semelhanças dos sons iniciais (aliteração) e finais (rima), por meio de palavras parecidas em poemas e textos selecionados. Focalizando nas variações dispostas na fala, em que na maioria dos casos, são transferidos para a escrita dos alunos, como: as variações fonéticas, sons parecidos, alçamentos, omissão de letras e entre outros.

Utilizaremos de estratégias interacionais por meio de jogos para que os alunos sintam-se instigados nesse processo diferencial de aprendizagem, daremos mais ênfase nesta parte, pois almejamos que o maior número possível de alunos seja capaz de corrigir seus desvios gramaticais nesta etapa e para analisarmos as suas competências cognitivas.

De acordo com alguns materiais de Justiniano (2012) as competências cognitivas podem ser entendidas como as diferentes modalidades estruturais da inteligência que compreendem determinadas operações que o sujeito utiliza para estabelecer relações como e entre os objetos físicos, conceitos, situações, fenômenos e pessoas. São nas avaliações desses modos estruturais que as atividades e jogos interativos se pautam, para a avaliação dos modos estruturais da inteligência dos alunos que iremos praticar tais atividades. Com isso, instigaremos que os mesmos coloquem em

prática suas habilidades de escrita, competências aos quais se referem ao plano prático do fazer e que decorrem, diretamente, das habilidades já adquiridas por eles.

Para isso, realizaremos o jogo denominado “Bingo Ortográfico”, no qual serão separados em torno de 10 a 20 palavras, não só com base nas dificuldades observadas pelos textos anteriormente produzidos, mas também para a percepção de possíveis novas dificuldades. Deste modo, estas palavras serão separadas em grupos de pares mínimos, para que então, o aluno deva ser capaz de diferenciar as correspondências sonoras e gráficas. Buscando, assim, a percepção e reflexão para com a sua língua.

Será separado cinco ou dez grupos de pares mínimos, totalizando de dez palavras a vinte palavras. Tem-se como objetivo que o aluno seja capaz de perceber que um dos pares está incompleto, além da identificação sonora e gráfica, por isso utilizaremos a palavra completa, para que tenham ideia da palavra em um todo, apesar de que a diferença entre as palavras apresentadas serão identificadas apenas por um traço fonético-fonológico, como em “dois \_alos” e “um pé com \_alos”, ou seja, a diferença das palavras baseiam-se nos pares mínimos GA e CA, dois itens lexicais idênticos que se diferenciam num elemento da sequência.

É válido dizer que existem algumas correspondências de letra-som que, geralmente, representam dificuldades para as crianças. A primeira, são as Diretas, que correspondem às vogais (P, B, T, D, F, V). a segunda classe corresponde aos processos contextuais que a relação letra-som é determinada pela posição que a letra aparece dentro da palavra. E, por fim, a Morfológico-gramatical, que são os aspectos gramaticais que determinam o grafema que será usado.

Após a observação de algumas variações linguísticas as quais, com frequência, são apoiadas na oralidade. Passamos para a etapa da *retextualização*, considerado a terceira parte das estratégias, para tanto, a turma será dividida em equipes, as quais deverão colocar no local adequado de escrita das palavras. O jogo funcionará da seguinte maneira, em um cartaz será dividida nas classificações “palavra falada” / “palavra escrita”, serão entregues palavras de grupos fônicos e gráficos parecidos na fala, e que, no entanto, se diferenciam na escrita ortográfica, pares mínimos. O monitor deverá, dizer a palavra em voz alta para que os alunos a ouçam e sejam capazes de ouvi-la, assim irão supor em suas mentes a forma que se é escrita tal palavra, depois de alguns segundos será liberado que a criança escreva a palavra no quadro, toda a turma deverá participar dessa atividade. Será o vencedor o grupo que acertar mais palavras.

Ainda, em conformidade com a etapa de retextualização, interviremos na escrita dos alunos. Por meio da influência oral, uma vez que já sanadas algumas de suas dificuldades

pretendemos analisar a sua escrita ortográfica a partir do sentido auditivo para a habilidade motora e cognitiva da escrita, podendo, assim, identificar quais erros ainda aparecem na ortografia dos discentes, assim, então, passando para a última etapa metodológica.

Na quarta e última etapa do trabalho didático-pedagógico, com o fim de sanar com as permanências de desvios e desenvolver com mais afinco a consciência fonológica dos alunos, realizaremos o método de memorização ortográfica com base no PNL- Programação Neurolinguística. O PNL pode ser aplicado em qualquer série, sem necessitar de conhecimentos prévios para ser praticado. Esta abordagem consiste na visualização da palavra, ter a palavra como uma imagem mental direcionando-a para uma parte do cérebro. Por meio dos seguintes passos: criação e utilização de imagens mentais; ver a palavra e fazer uma imagem mental dela; escrever a palavra com o dedo no ar; e por fim ser capaz de soletrar a palavra da esquerda para a direita e da direita para a esquerda.

O primeiro passo, consiste na utilização de imagens mentais, e apresentar as palavras com cores diferentes. O segundo passo, o aluno deverá ver a palavra e fazer uma imagem mental dela, adiante. No terceiro passo, o aluno deverá escrever com o seu dedo no ar essa palavra, além de fazer a soletração através da imagem mental no sentido da direita para a esquerda, e depois da esquerda para a direita.

Sendo assim, as atividades pedagógicas possuem o objetivo de expandir a percepção da criança em relação ao som /grafema. Por meios que fogem do estilo de aulas maçantes, como são praticados no ensino regular.

Desta forma, não fugimos de um dos objetivos específicos do PIBID praticada em uma Escola Estadual de Tempo integral, que perceptivelmente, por meio de suas estruturas, não foi preparada para que realmente fosse uma escola pública de Tempo Integral, de forma que as crianças que ali estudam ocupam toda a carga horária de um dia escolar em aulas regulares de apenas conteúdo, sem atividades lúdicas, etc. Portanto, os pibidianos têm também como tarefa ensinar de formas inovadoras e lúdicas para que a aprendizagem das crianças que ali estudam possa vir a acontecer de formas menos árduas e sim mais leves e alegres.

Com isso, pretendemos fixar nas crianças a forma da escrita, mas não só isso, esperamos também aprimorar a consciência fonológica, permitir aos alunos a reflexão acerca das modalidades oral e escrita da língua, situação linguística que corrobora também com as propostas de ensino em uma perspectiva letrada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É perceptível que, no Brasil, as atividades de letramento possuem grandes dificuldades, aos quais são difíceis de serem sanadas. São muitos os fatores que contribuem para o empecilho de letrar as crianças das escolas como a falta de material, estrutura e tempo, além da pressão sofrida pelos professores, aos quais precisam aprender a se esquivar de todas os obstáculos possíveis para que alcancem o seu objetivo, talvez seja por tantas dificuldades que muitos se conformam em resgatar maneiras antigas para que o aluno apenas consiga “escrever correto” e que consiga “emitir de forma clara” os códigos linguísticos em sala de aula, sem instigar à reflexão e assimilação do que se está querendo ser passado através daquelas palavras, no entanto, vale lembrar que não podemos culpar exclusivamente o professor pela má qualidade do ensino e letramento em nosso país, pois ele necessita de tão atenção e cuidado para fazer um bom trabalho.

Em uma turma que possui em média 50 alunos, situada em uma sala de aula que não foi pensada para o fim de ser uma sala de aula, ademais a cobrança que os superiores impõem nos professores que alcancem resultados, foram um dos problemas encontrados de maior impacto aos pibidianos. Obstante, o desejo daqueles que ainda estão no campus universitário de contribuir de forma concisa para a formação desses alunos contribui grandemente para que as atividades e teorias sejam praticadas com afinco com o intuito de alcançar os melhores resultados possíveis.

Ao longo de toda a análise podemos perceber que os alunos se baseiam primordialmente na oralidade no momento em que devem produzir seus textos. Foi essa percepção que originou a ideia de desenvolver a consciência fonológica nos alunos, para isso deveríamos encontrar uma forma de trabalhar fugindo de toda a monotonia de uma aula convencional, para que os alunos não se cansassem, pois como podemos ver anteriormente, a falta de atenção para o conteúdo passado afeta diretamente no ensino, pois não se sentem instigados e não estão em um ambiente em que podem aprender “sem perceber”.

É claro que levamos em conta que nem todos poderiam aprender a sanar seus desvios gramaticais na etapa das atividades pedagógicas, por isso pensamos em um modo de passar a forma de memorização fugindo do processo de cartilhas e repetição tradicional que conhecemos. Assim, surgiu a ideia de utilizar o método da PNL com os alunos, claro que este método não será a principal forma de assimilação dos alunos, pois o intuito está nas atividades pedagógicas que pretendemos desenvolver a consciência fonológica dos alunos. Sendo assim, o PNL nos serve como suporte final,



com o foco centrado para a que aqueles que não conseguiram compreender a formatação da estrutura das palavras ao longo de toda a atividade.

Por fim, pretendemos que ao fim das atividades dessa pesquisa-ação, as crianças sejam capazes de compreender a escrita, além de praticá-la com qualidade e consciência. Para que, enfim se tornem capazes de se inserir na sociedade e agir sobre ela, aprendendo e apreendendo a sua língua nos mais diversos âmbitos que ela rodeia.

## BIBLIOGRAFIA

CAGLIARI, L. C.. *Alfabetização e ortografia*. Educar, Curitiba, n. 20, p. 1-16, 2002.

CUNHA, Maria Angélica Furtado da; BISPO, Edvaldo Balduino; SILVA, José Romerito. *Linguística funcional centrada no uso e ensino de português*.

JUSTINIANO, Jeiviane dos Santos. *Atlas Linguístico dos Falares do Alto Rio Negro*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2012. Dissertação de Mestrado.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.

MIRANDA , Ana Ruth Moresco; SILVA, Michelle Reis da; MEDINA, Sabrina Zitzke. *O sistema ortográfico do português brasileiro e sua aquisição*.

MORAIS, Arthur Gomes De. *Apropriação do sistema de notação alfabética e desenvolvimento de habilidades de reflexão fonológica*. Letras Hoje, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 175-192, set. 2004.

SILVA, Thaís Cristófar-; GRECO, Amana. *Representações Fonológicas: contribuições da oralidade e da escrita*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 45, n. 1, p. 87-93, jan./mar. 2010.

ZORZI, Jaime Luiz; CIASCA, Sylvia Maria. *Análise de erros ortográficos em diferentes problemas de aprendizagem*. Cefag, [S.L.], p. 406-416, jul./set. 2009.

## PRÁTICAS DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS DA ALDEIA MARMELOS: UMA REFLEXÃO SOBRE OS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DE LÍNGUA ESTRANGEIRA DO POVO TENHARIN<sup>1</sup>

Irenilza Tenharin<sup>2</sup>

Daianne Severo da Silva<sup>3</sup>

Odete Burgeile<sup>4</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho emerge do projeto de pesquisa, em andamento, intitulado: “O Discurso Tenharin: Um olhar sobre as práticas de línguas nas escolas da Aldeia Marmelo”, com o propósito de analisar os processos discursivos das práticas de línguas estrangeiras no âmbito das escolas constituídas pelos Tenharins, para a compreensão da percepção de língua, linguagem e sujeito e ainda do universo cultural desse povo. Para tanto, realizamos pesquisas parciais bibliográfica e de campo, de modo a compreender os processos de aprendizagem de língua estrangeira nas escolas Francisco Meireles e *Tupajaku’i*, situadas na Aldeia Marmelo. Para o desenvolvimento do trabalho, nos apoiamos em Richards (2006) Holden (2009), Fernandes (2005), Orlandi (2015), dentre outros referenciais que tematizam o Discurso e o processo de ensino-aprendizagem de línguas. Espera-se, ao final dos trabalhos, que a partir das análises realizadas, consigamos compreender as discursividades interpeladas pelas ações dos sujeitos, professores e alunos, e ainda compreender a percepção de língua, sujeito, discurso nos espaços das escolas indígenas pesquisadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sujeito/Tenharin; Discurso; Língua Estrangeira.

### INTRODUÇÃO

Sabe-se da complexidade de trabalhar o processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira na contemporaneidade, uma vez que aprender uma língua adicional ainda é para muitos uma tarefa muito difícil de conseguir realizar. Nesse sentido, registramos a relevância de

---

<sup>1</sup>Artigo apresentado ao Evento intitulado: “II Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte”, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, em maio de 2019. Os trabalhos contemplam resultados do projeto intitulado: “O Discurso Tenharin: Um olhar sobre as práticas de línguas nas escolas da Aldeia Marmelos”, cadastrado na Pró-Reitoria de Pesquisa – PPGI, do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, financiado pela FAEPI.

<sup>2</sup>Discente finalista do curso de Administração do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, Campus Humaitá. Bolsista (FAEPI) do projeto de pesquisa supracitado - thnirenilza@gmail.com;

<sup>3</sup>Professora de Língua Inglesa do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, Campus Humaitá. Coordenadora do projeto supracitado - daianne.severo@ifam.edu.br;

<sup>4</sup>Professora da Universidade Federal de Rondônia – UNIR - colaboradora do projeto em tela - odetebur@gmail.com.

complementar os trabalhos formais realizados em sala de aula, com ações de projetos, sejam de pesquisa ou ainda de extensão.

Nesse contexto, vamos discutir, nesse artigo, resultados parciais do projeto de pesquisa intitulado: O Projeto de Extensão intitulado “O Discurso Tenharin: Um olhar sobre as práticas de línguas nas escolas da Aldeia Marmelos, cadastrado pela Pró-Reitoria de Pesquisa – PROEX, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – IFAM, financiado pela FAEPI, que visa analisar os processos discursivos das práticas de línguas estrangeiras no âmbito das escolas constituídas pelos Tenharins, para a compreensão da percepção de língua, linguagem e sujeito e ainda do universo cultural desse povo, principalmente no contexto da aprendizagem da língua inglesa.

A partir de práticas nas escolas Francisco Meireles e *Tupajaku’i*, situadas na Aldeia Marmelo, foi possível perceber o interesse dos indígenas quanto à aprendizagem da língua inglesa, possibilitando a compreensão do quão importante é para o povo tenharin o contato com línguas adicionais. Portanto, nossas ações abraçaram os indígenas tenharins, discentes das escolas supracitadas, incluindo os níveis fundamental e médio.

Apresentaremos, a seguir, os fundamentos metodológicos da investigação e os resultados das práticas realizadas, cujo objetivo é analisar as discursividades perpassadas pelas ações junto aos tenharins, principalmente quanto ao que envolve a aprendizagem da Língua Inglesa nos espaços discursivos das salas de aula.

## FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

Para a realização dos trabalhos, apoiamo-nos, em primeiro plano, nos estudos de referenciais para nos municiarmos da teoria que envolve os trabalhos em tela, de modo que fizéssemos posteriormente a relação das leituras às práticas vivenciadas. Nesse contexto, preocupados com a metodologia a ser seguida no decorrer das ações, destacamos os estudos de Malinowski (1984), que compartilha princípios metodológicos no contexto da pesquisa etnográfica. Segundo o referido teórico, “(...) os resultados da pesquisa científica, em qualquer ramo do conhecimento humano, devem ser apresentados de maneira clara e absolutamente honesta” (MALINOWSKI, 1984, p.18).

Então, a partir dos escritos de Malinowski (1984), todos os pesquisadores registravam os dados coletados em um diário de campo, em tempo real ao acontecimento, com a preocupação da lealdade para com os dados coletados.

A fundamentação para o desenvolvimento das análises apresentadas está apoiada, por um lado, em Richards (2006) e Holden (2009), teóricos da área do processo de ensino-aprendizagem de Línguas, e em Coracini que no artigo “Língua Estrangeira e Língua Materna: Uma questão de sujeito e identidade” propõe uma reflexão sobre o Ensino de Línguas e a relação destas com os sujeitos que nelas estão inscritos. Por outro lado, apoiamo-nos em Fernandes (2005), que traz algumas reflexões introdutórias sobre Análise de Discurso e ainda em Orlandi (2015), que traz uma visão contemporânea quanto à análise de processos discursivos.

Municiados desses saberes, iniciamos a pesquisa de campo na Escola Municipal Francisco Meireles e Estadual *Tupajaku'i*, situadas na Aldeia Trakúa, T. I. Tenharin Marmelos, na BR 230, Transamazônica – KM 135.

A referida pesquisa tinha a pretensão inicial abordar apenas os resultados voltados às aprendizagens dos discentes quanto à língua inglesa. Porém, vimos um leque de possibilidades, uma vez que nas práticas, nas reuniões realizadas, bem como no convívio junto à comunidade, percebemos a riqueza de vivenciar os momentos dessa pesquisa com o povo Tenharin. Para a realização da investigação, serão coletados os dados dos professores e dos alunos a partir de questionários/entrevistas com perguntas abertas de modo que docentes e discentes exponham seus pensamentos no que concerne à visão própria de língua, linguagem, sujeito e práticas concernentes a trabalhos com língua estrangeira. Comporemos nossa materialidade, também, a partir das observações realizadas sobre as aulas de línguas, objetivando o registro para posterior reflexão quanto às discursividades encontradas. Paralelamente, faremos um diário etnográfico – que contemplará as experiências vividas na pesquisa. O registro das observações das aulas de línguas realizado será posteriormente relacionado com as demais coletas e análises.

De modo a aprofundar a pesquisa nos teóricos consagrados na Análise do Discurso, também nos apoiaremos em Gregolin (2004) que, envolvendo teorias de Foucault e Pêcheux dialoga sobre importantes saberes para um melhor entendimento dessa área, justificando inclusive o porquê dela ser fundamental nesta proposta de pesquisa, uma vez que os autores citados levam em conta o contexto histórico para analisar os discursos. E por fim, Orlandi (2015), que tematiza o Discurso.

A partir do levantamento da nossa materialidade, os dados serão categorizados e interpretados, possibilitando-nos a identificação das regularidades, heterogeneidades e contradições, relacionados ainda à revisão bibliográfica de teóricos (re)visitados. Além disso, considera-se relevante nesta interpretação dos dados, a experiência dos pesquisadores na área de Ensino de Línguas.

Considerando os discursos dos Tenharins contemplados nos Cursos do IFAM, *Campus Humaitá*, do Ensino Médio Integrado e subsequente, há a necessidade de um trabalho árduo no que se refere às práticas de oralidade junto às línguas estrangeiras nas escolas da Aldeia Marmelo. Frente a esse dado e ainda considerando o caráter extensionista em nosso trabalho de pesquisa, vamos também colaborar com algumas práticas orais concernentes à língua inglesa nas escolas Francisco Meireles e *Tupajaku'i*.

Pretendemos ainda, com a posse dos dados analisados, apresentar os resultados em eventos nacionais e/ou internacionais, bem como publicar em anais de congresso e em revistas especializadas da área de estudo em tela.

### TENHARINS DO AMAZONAS – ESCOLAS PESQUISADAS

Os Tenharins, um dos povos *Tupi-Kagwahív*, vivem à beira do rio Marmelos, no Estado do Amazonas. A Aldeia Tenharin é cortada pela BR-230-Transamazônica. Esse povo viveu praticamente isolado por um longo tempo, tendo entre eles um comerciante português que intermediava suas relações. Porém, na década de 70, com a abertura da Transamazônica, entraram em contato definitivo, situando-se para a beira da referida estrada (PEGGION, 2004).

As escolas pesquisadas estão situadas na Aldeia Marmelos -Tenharins, localizadas na BR 230, Transamazônica - KM 123. Foram duas as escolas colaboradoras, a saber: Escolas Municipal Francisco Meirelles e Estadual *Tupajakui*. Esta trabalha com Ensino Fundamental II, bem como Ensino Médio, e aquela com o Ensino Fundamental I. Conforme informado pelos diretores, a escola Estadual *Tupajakui* integra oitenta e sete alunos, sendo que 47 fazem parte do ciclo 6º ao 9º ano, e 40 do Ensino Médio. Quanto à escola Francisco Meirelles, há uma média de 74 alunos, do Jardim ao 5º ano, e 16 alunos que integram a Educação de Jovens e Adultos - EJA. As escolas supracitadas funcionam os três turnos.

Apesar das dificuldades de trabalho com a língua inglesa, a comunidade *Tenharin* reconhece a importância de estudar línguas dentro das escolas, deixando registradas falas que mencionavam a importância de trabalhar projetos nessa área. Assim, percebemos a satisfação dos alunos ao receberem a notícia quanto ao perfil de trabalho a ser realizado, uma vez que apesar da falta de apoio nesse sentido, demonstram muita força de vontade ao participarem das ações, deixando claros, os anseios, não somente dos alunos, mas de toda a comunidade *Tenharin*, quanto ao processo de ensino-aprendizagem da língua inglesa.

## **RESULTADOS E DISCUSSÕES: PRÁTICAS DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS DA ALDEIA MARMELOS**

A partir da observação, devidamente registrada em diário de campo, foi visto que grande parte dos alunos enxergam importância, bem como tem interesse em aprender Língua Inglesa, justificando-se principalmente pela necessidade de uso real da língua, já configurado nos espaços da Aldeia Marmelos, principalmente, no que se refere à comunicação com estrangeiros que, por vezes, se integram à comunidade.

De forma a melhor compreender as concepções quanto o processo de ensino-aprendizagem da língua inglesa nos espaços tenharins, considerou-se uma prática linguística no campo da comunicação dentro das escolas, levando ainda em consideração as construções ideológicas dos sujeitos que se apresentavam no momento das práticas, com o entendimento de que o discurso em si é uma construção linguística atrelada ao contexto social, ou seja, é toda situação que envolve a comunicação dentro de um determinado contexto e diz respeito a quem fala, para quem se fala e sobre o que se fala. Nesse contexto, Fernandes (2005) preconiza: “Compreender o sujeito discursivo requer compreender quais são as vozes sociais que se fazem presentes em sua voz” (p.35)

Diante das práticas junto aos alunos das escolas da Aldeia Marmelos, também foi perceptível a importância dada aos estudos de outras línguas, como por exemplo, o português e o espanhol, além da própria língua materna dos indígenas em tela, o que acentua o interesse explícito quanto ao estudo das letras, inclusive referente aos processos discursivos, considerando o novo perfil de trabalho que marca o estudo das línguas nas escolas contemporâneas, influenciando direta e indiretamente as escolas indígenas, por sempre também estarem renovando suas percepções com relação à educação, em especial, o estudo das línguas.

A partir desses registros, resolvemos colaborar com algumas práticas orais em língua inglesa junto aos alunos das escolas pesquisadas. As referidas práticas envolveram os educandos do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, reunidos no turno vespertino. As estruturas trabalhadas foram básicas, em um discurso que contemplava questionamentos como: Qual o seu nome? De onde você é? Qual a sua idade?

Ao longo das práticas nossa materialidade se concretizava, uma vez que vários discursos emergiram de diversas situações no processo. Dentre os discursos, destacamos a preocupação dos alunos indígenas, não somente quanto à aprendizagem de outras línguas, mas principalmente, em não

perder a sua própria língua materna. Isso se comprovou pelos vários momentos em que a comunicação se dava na língua do povo tenharin, mesmo no contexto da discussão da língua inglesa.

No contexto de estudos das línguas dentro das escolas da Aldeia, percebemos a forte relação feita pelos alunos da língua materna com as línguas estrangeiras estudadas. Os alunos relataram que mesmo quando estudam a língua deles, é momento que requer muita atenção. Segundo eles, parece fácil, como a língua espanhola, porém, há muitos pontos possíveis de equívocos. No entanto, ao estudarem língua estrangeira, o esforço para a aprendizagem é maior, pontuaram.

Assim, ao lidarem com a língua estrangeira, a dificuldade de compreensão do discurso oral se torna maior, principalmente por não estarem em constante contato com a língua alvo. Mesmo hoje com o avanço tecnológico, o qual propicia facilidades para a aprendizagem, como no caso das ferramentas usadas na escola estadual *Tupajakui*, cabe ainda à escola se municiar de outras alternativas, estratégias para que o processo de ensino-aprendizagem de línguas flua da melhor forma possível, acompanhando as características da sociedade atual.

Mesmo cientes de que a Análise do Discurso não está para solucionar problemas, e sim para promover reflexão sobre o processo discursivo, resolvemos analisar o estágio em que estão os alunos da aldeia e, de certa forma, tentar melhorar a problemática quanto à prática oral da língua inglesa. Percebemos a importância de considerarmos um equilíbrio entre o que já se sabe e as informações novas inseridas quanto à aquisição de uma língua, considerando instrumentalizar o aluno para interação em situações reais na língua alvo de estudo.

Nesse contexto, registramos que o discurso “tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é, assim, palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2015, p. 13). Por essa razão, consideramos fundamental a prática de roda de conversa realizada junto aos alunos e todo o corpo de servidores das escolas e comunidade tenharin em geral, o que nos possibilitou compreender a realidade da aldeia nesse contexto. Nesse momento, os participantes discursaram, mencionando seus anseios, bem como suas dificuldades, principalmente concernente à timidez apresentada muitas vezes, o que se apresentava como empecilho para práticas de línguas estrangeiras. A partir da roda de conversa, com explicações sobre essa temática, percebemos os alunos mais confiantes e seguros, se expondo inclusive de forma bem crítica em meio aos debates.

Outro ponto que também vale ressaltar é a dificuldade exposta pelos professores de língua inglesa da Aldeia Marmelos. Segundo relato, há muito o que melhorar no que se refere à formação nessa área, informando que eles próprios têm certa dificuldade de compreensão da língua. Falaram

do entendimento da importância quanto à interação dos interlocutores no processo discursivo de uma língua estrangeira, principalmente no contexto da aldeia em tela, porém, a dificuldade de aprendizagem é uma realidade onde todos estão inseridos, professores e alunos.

Nesse contexto, foram evidenciados o entrelaçamento das vivências da aldeia com as práticas de línguas propriamente ditas. Assim, entendemos que ensinar e aprender línguas nas escolas da aldeia Marmelos influenciam diretamente no jeito de viver do povo Tenharin, o que nos deixa a certeza de que o estudo de línguas nos espaços tenharins são fazeres pedagógicos que implicam não somente no âmbito da escola, mas na comunidade como um todo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os dados obtidos foi possível observar que a dificuldade de aprendizagem da língua inglesa é uma realidade nas escolas da Aldeia Marmelos, porém, é nítido o interesse dos envolvidos na aquisição da língua, o que funcionou como mola propulsora para envolvimento dos participantes das nossas ações no momento das práticas de língua inglesa realizadas.

No início dos trabalhos, ao percebermos a pouca experiência dos discentes concernentes às habilidades que abrangem a língua inglesa, nossa preocupação se pautava em como mostrar que é possível compreender a habilidade oral dessa língua, bem como discursar, ainda que introdutoriamente, na língua alvo de estudo.

Porém, no decorrer das atividades, com o envolvimento dos participantes, de forma bastante ativa, o processo foi acontecendo naturalmente, o que nos deixou mais tranquilos para atuarmos de acordo com o planejado pela equipe.

Vale ressaltar que apesar das dificuldades do povo tenharin para com a língua inglesa, encontrar alunos conscientes da importância de estudar língua estrangeira, com vontade de aprender, explanando, vez ou outra, sobre suas crenças no que se refere ao processo de ensino-aprendizagem de línguas, foi primordial para o resultado positivo de nossas ações.

Portanto, conclui-se que, houve relevância quanto às ações junto ao povo em tela, uma vez que os avanços foram nítidos ao compararmos o início e o final dos trabalhos.

Os resultados positivos são a principal motivação para que os trabalhos sejam levados a diante pelos pesquisadores, impulsionando estes a contribuir para a formação, concernente ao processo de ensino-aprendizagem de línguas do povo tenharin.



Pretendemos nos valer dos resultados alcançados nessas ações para darmos continuidade aos trabalhos de extensão, bem como de pesquisa, nos espaços de educação humaitaenses, no que se refere ao processo de significação no contexto do componente curricular de língua inglesa, em especial, em espaços indígenas.

## REFERÊNCIAS

- CORACINI, M. J. R. F. **Língua Estrangeira e Língua Materna: Uma questão de sujeito e identidade.** In: CORACINI, M. J. (org.) *Identidade e Discurso: (des) construindo subjetividades.* Campinas: Editora da Unicamp; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003. pp. 139-159;
- FERNANDES, Alves Cleudemar. **Análise do Discurso: reflexões Introdutórias.** Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.
- GREGOLIN, M.R. Althusser, Foucault, Pêchex. Diálogos entrelaçados. Em: **Pêcheux e Foucault na análise do discurso. Diálogos e Duelos.** São Carlos: Claraluz, 2004;
- GRUPIONI, L. SILVA, A. (org.) **Estratégias Matrimoniais e Sociabilidade em um grupo Tupi: Os Tenharins do Amazonas.** In: PEGGION, A. E. *A Temática Indígena na Escola.* São Paulo: Global; Brasília: MEC: MARI: UNESCO, 2004. pp. 460-461;
- HOLDEN, Susan. **O ensino da língua inglesa nos dias atuais.** São Paulo: Special book services Livraria, 2009;
- MALINOWSKI, B.K. **Os Pensadores.** São Paulo: Abril, 1984; e
- ODETE, B. (Org.); ROCHA, j. (Org.) **Estudos em Línguísticas Aplicada: Multiculturalismo e Ensino e Aprendizagem de Línguas.** São Carlos: Pedro e João Editores/Porto Velho: EDUFRO, 2009. Pp. 153-178.

## SUJEITO PRONOMINAL DE 3º PESSOA EM TEXTOS DE ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL: CATEGORIA PLENA OU NULA?

Isa Cristina Barroso Pereira (UEA)

Jeiviane Justiniano da Silva (UEA)

**RESUMO:** O seguinte artigo trata-se de um projeto de pesquisa que busca analisar o uso do sujeito anafórico pronominal de 3º pessoa (singular e plural) em textos produzidos por alunos do Ensino Fundamental e da Educação de Jovens e Adultos (EJA); as produções dividem-se entre Memórias Literárias e Crônicas, e por meio delas a verificação do sujeito de 3º pessoa (se ele é Pleno ou Nulo) e qual a relação do Narrador-Produtor com o que está sendo dito no texto. O objetivo é analisar o uso do Sujeito Pronominal de 3º pessoa nesses textos, a fim de verificar se sua ocorrência se dá de forma plena ou vazia.

**Palavras-chave:** Variação Linguística; Sujeito Pronominal; Sujeito Anafórico; 3º Pessoa.

### 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As pesquisas que abrangem o campo da Variação Linguística estão se tornando cada vez mais crescentes. Conhecer a realidade linguística de determinado espaço e sociedade (neste caso, do Brasil) é muito importante porque mostra um dos aspectos da diversidade do nosso país. Tais Variações tornam-se evidentes dentro do campo Gramatical de uma Língua, cuja variação tem que possibilitar uma comunicação fluente, sem “ruídos”. Com isso, qualquer mudança e/ou variação que a Fala sofre, pode acarretar em mudanças na Língua como um todo, pois mesmo que haja certa distinção entre Fala e Língua, uma depende da outra para que as duas mantenham-se vivas. Por esses motivos (e outros) que, atualmente, há uma grande discussão, por exemplo, acerca da Variação Linguística e Preconceito Linguístico.

Mediante essa reflexão, toda a parte que diz respeito à Gramática também possui sua parcela de Variação e Fenômenos linguísticos. Entre tais fenômenos, há uma crescente busca para a compreensão da forma como o Sujeito é manifestado em uma enunciação, um discurso, uma conversa, ou em qualquer outro contexto de fala e escrita. Ora, entende-se por sujeito como “o ser sobre o qual se faz uma declaração” (CUNHA, 2001. Pág. 122); isso significa que o Sujeito é aquele de quem se fala, realiza ou sofre determinada ação, e ele pode ser manifesto tanto por si mesmo (o Sujeito falando de si) como, também, por meio de outro (o Sujeito falando com alguém, para alguém ou de alguém); ou seja, sempre haverá diversas formas do falante manifestar a si e o outro durante

seu discurso, seja ele oral, escrito, direto, indireto, estando ele próximo daquilo que está sendo dito por ele ou não, dependendo do contexto.

No caso do que será analisado aqui, o corpus será produções textuais. Há muitos trabalhos acerca da variação do uso do uso do sujeito no âmbito da fala. Contudo, será que o mesmo fenômeno acontece no âmbito da escrita? A Terceira Pessoa Verbal na Língua Portuguesa, normalmente, funciona como referência para alguém que está distante (de forma física ou familiar) ou próximo do falante. Dependendo do contexto, o sujeito pronome desta terceira pessoa pode ser manifestado diretamente na sentença (categoria preenchida) ou de forma anafórica, tornando-se nulo (sendo percebido pela construção morfológica do verbo que ele acompanha). Portanto, análise do *corpus* deste artigo será em verificar quais dessas categorias estão sendo mais usadas, se existe uma concorrência entre o uso delas, e em quais contextos linguísticos esses fenômenos aconteceram.

## 2. A LÍNGUA EM SEU ÂMBITO FUNCIONAL

Entende por Funcionalismo Linguístico como o campo teórico que considera a Língua “como um meio de comunicação Sociocultural e Psicológico” (NEVES, 2015), ou seja, a Língua é um corpo que possui seu sistema interno e seu sistema externo, e ambos atuam como forças sobre ela; metaforicamente, pode-se dizer que tais forças (físicas) puxam o objeto (que é a Língua) para vários lados; “A Língua é um fenômeno que possui forças internas e externas atuando sobre ela. Essas forças possuem direções e sentidos diferentes, logo, quando atuam sobre a Língua, buscam equilíbrio desta” (NEVES, 2015 *apud* PRIDEAUX – 1987); contudo, diferente do objeto estudado na Física, a Língua não anula seu sentido, muito pelo contrário, torna-se mais complexa a medida que essas “forças” atuam sobre ela, as quais consideram-se as intenções comunicativas do falante, o contexto dessa comunicação, a capacidade e a qualidade dessa comunicação entre os interlocutores inseridos nesse processo.

O Funcionalismo não é uma abordagem monolítica; ao contrário, ele reúne um conjunto de subteorias que coincidem na postulação de que a língua tem funções cognitivas e sociais que desempenham um papel central na determinação das estruturas e dos sistemas que organizam a gramática de uma língua. Essas estruturas não são fechadas, pois representam as continuadas gramaticalizações das necessidades sociais de expressão e de intercomunicação. A pesquisa funcionalista, portanto, concentra-se no esclarecimento das relações entre forma e função, especificando aquelas funções que parecem exercer influência na estrutura gramatical (CASTILHO, p. 21, 2012).

Sendo assim, dentro do campo Funcionalista, entende-se que há, na Gramática de uma Língua, uma função comunicativa que considera as organizações gramaticais da sentença (como, por

exemplo, as classes morfológicas e suas funções na execução da linguagem), o contexto daquilo que está sendo dito, e, conseqüentemente, os sentidos concretos e referenciais.

Quando se fala de descrição da língua em uso, de língua em função, fica implicado que a consideração das estruturas linguísticas se pauta pelo que elas representam de organização dos meios linguísticos que expressam as funções a que servem à linguagem (NEVES, 2005).

A abordagem Funcionalista neste caso torna-se de grande relevância porque o corpus analisado neste projeto de pesquisa considera, em grande parte, os aspectos gramaticais das produções, visto que é no campo da escrita, onde a chamada Gramática Normativa é atuante de forma mais evidente; contudo, considera-se, também, que os textos possuem marcas da oralidade por causa do seu contexto de produção. Portanto, tem-se como hipótese que, por causa das tipologias que foram feitos (Memórias e Crônicas), a construção das sentenças gramaticais não aconteceram de forma isolada e, por isso, a Contextualização destas narrações devem ser levadas em consideração para as análises do fenômeno em questão, pois “As motivações da Língua não são de si para si, porém, são diversos meios para chegar a um fim” (NEVES *apud* HALLIDAY, 1994).

### 3. A SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA

Willian Labov é considerado o maior (ou um dos maiores) nomes no campo da Sociolinguística por meio do desenvolvimento da Teoria da Variação Linguística (1972); basicamente, as manifestações linguísticas, segundo ele, possuem, como um fim, o meio social. Isso quer dizer que há uma ligação muito forte entre a Língua e a Sociedade a qual ela pertence, pois mesmo a primeira não representa, necessariamente, a realidade das coisas (isso puxando um pouco com a teoria de que os signos são arbitrários), mas reflete o seu falante, e o falante é um agente social, pois, para que uma Língua possa se manter viva, é necessário que haja falantes, e para que haja falantes, é necessário comunicação e interlocutores.

Atualmente, quando se fala em variação, é comum fazer referência à Sociolinguística, essa área da ciência da linguagem que procura, basicamente, verificar de que modo fatores de natureza linguística e extralinguística estão correlacionados ao uso de variantes nos diferentes níveis de gramática de uma língua – a fonética, a morfologia e a sintaxe – e também no seu léxico. [...]. “O sociolinguista variacionista tem como principal interesse compreender de que modo a variação é regulada”. (BELINE, p. 125).

Por isso, para a Sociolinguística, a Língua acompanha e reflete o comportamento de determinada sociedade, tanto em um determinado tempo quanto dentro de um espaço, assim como a Língua também determina as formas como essas comunicações podem fluir. Expondo de forma

metódica, qualquer mudança social pode refletir em uma variação linguística, e o Português Brasileiro é um exemplo muito grande sobre isso, pois em meio a uma sociedade tão diversificada de tantas formas (culturais, socioeconômicas, entre outros), a Língua torna-se um campo repleto de variações fonéticas, fonológicas, lexicais e semânticas.

Parafraseando o livro *Sociolinguística, Sociolinguísticas*, a Sociolinguística é um campo aberto à toda aprendizagem de variação e mudança de uma língua, seja ela de forma diacrônica ou sincrônica, desde que faça parte do processo que contribuiu para que determinada língua seja como ela é hoje e o que pode ser mediante o meio social o qual ela pertence, permitindo um entendimento mais amplo da linguagem, seus mecanismos, fins, sua fluência (p. 10). É por meio da Sociolinguística que muitos preconceitos linguísticos são desconstruídos à medida que se entende por linguagem um processo de comunicação social, e, portanto, de variação. E neste campo de estudo há uma porta aberta para inúmeras pesquisas que tem como intuito, no geral, mostrar tais variedades dentro da Língua.

#### **4. SOCIOFUNCIONALISMO LINGUÍSTICO**

Martins e Justiniano (2018) definem o termo *Sociofuncionalismo* como “uma abordagem teórica que estuda o fenômeno da variação linguística em seus aspectos funcionais, buscando compreendê-la considerando os fatores sociais, os quais podem influenciar na forma que o falante escolhe para codificar a sua mensagem”. Em outras palavras, este campo vai abordar tanto a metodologia da Sociolinguística, como, também, irá apoiar-se nas considerações Funcionalistas durante determinada análise de dados. Em termos muito sintéticos, a primeira expõe os dados que caracterizam o fenômeno e/ou a variação em destaque, e a segunda explica, por meio do processo funcional da língua, o porquê, as motivações, o contexto de uso, entre outros aspectos extralinguísticos do foco de análise (o que acaba tornando a pesquisa quali-quantitativa).

A abordagem sociofuncionalista concebe a estrutura gramatical inserida na situação real de comunicação, considerando os participantes, o objetivo da interação e o contexto discursivo. Procura, nesses elementos, a motivação para o uso de uma forma linguística em detrimento de outra, levando em consideração fatores sociais, cognitivos, comunicativos, entre outros, que podem influenciar na forma de se codificar a informação (CEZARIO; MARQUES; ABRAÇADO, 2016, p. 45).

Aqui percebe-se uma semelhança muito grande com a Sociolinguística; no entanto, há uma linha de destaque que faz toda a diferença: a Sociolinguística possui um foco mais voltado para o âmbito social, enquanto o Sociofuncionalismo coloca a Gramática em evidência, e a partir dela

analisa-se o seu uso social, que leva esta à sofrer ou não mudanças, dependendo de como esses fenômenos de variação se manifestam em determinado contexto. Considera a Língua, portanto, como um objeto maleável, que pode ser modelado conforme as mudanças ocorrem, e vai buscar tais explicações dentro de uma concepção mais “fechada e rígida” do que se comparado com a Sociolinguística.

Dentre os fenômenos estudados estão: a ordenação vocabular, como, por exemplo, o estudo das motivações para o uso da ordem SV ou VS no português do Brasil; as motivações para o uso do preenchimento ou não do pronome sujeito; as motivações para o uso das diferentes posições das locuções adverbiais; o uso de preposições junto a verbos que tradicionalmente são transitivos diretos; os usos de futuro simples e futuro perifrástico com o verbo ir ao longo da história do português do século XX; a entrada do pronome a gente em competição com nós no português do Brasil e a gramaticalização de conectivos (CEZARIO; MARQUES; ABRAÇADO, 2016, p. 51)

Em síntese, o Sociofuncionalismo busca, dentro da Variação Linguística, entender como esses fenômenos atuam diretamente na Gramática de uma Língua, o seu peso de influência, tendências de uso gramatical na fala por meio de ocorrências que estão acontecendo agora; ou seja, como a Gramática se adapta em meio a tudo isso, pois, para muitos ela ainda é um campo considerado muito rigoroso que não está sujeito à mudanças, quando, na verdade, cada vez mais percebe-se que ela possui a sua parcela de maleabilidade.

## **5. OS ESTUDOS SOBRE SUJEITO PRONOMINAL NO BRASIL**

Há uma alta demanda de pesquisas que possuem como foco o Sujeito Anafórico ou Sujeito Pronominal. Entre elas, o destaque (principalmente por causa da metodologia utilizada) está na tese de Santos (2005-2006), onde a mesma desenvolve o estudo sobre o sujeito anafórico de 3ª pessoa na fala carioca em tempo real. Nele ela desenvolve, não só desde o início dos Estudos sobre Sujeitos Pronominais no Brasil, como também faz um parâmetro desses estudos na fala em tempo real; além disso, utiliza-se de outros trabalhos desenvolvidos para mostrar uma comparação dessas variações na Língua Portuguesa (LP) Brasileira relacionada com a LP Portuguesa e a LP Moçambicana. Considerando as suas metodologias de análise, mais especificamente da coleta de dados, ela vai definir o seguinte:

Sujeitos anafóricos de 3ª pessoa de referência definida em orações finitas, com antecedente explícito no discurso. A referência, para os propósitos deste trabalho, é entendida como processo de relação com um antecedente (SANTOS, 2006 apud SORIANA, 2005).

Portanto, entende-se por sujeito anafórico aquele cujo referente está dentro do contexto de fala ou escrita do uso do pronome, de tal forma que o ouvinte ou leitor consegue encontrar facilmente a relação do pronome em questão com a sua referência. Este trabalho serviu de grande ajuda para que houvesse uma direção clara de como seriam feitas as análises, ainda que o foco narrativo de um seja a fala e a deste projeto seja a escrita. Além do trabalho de Santos, outros que serviram de suporte, principalmente para melhores compreensões acerca das bases teóricas que acompanham esta pesquisa. Entre eles:

- ⇒ *Representação mental do Sujeito Nulo no português do Brasil*, de Celso Novaes; Um destaque na metodologia deste é que, para a pesquisa da representação da 1º pessoa, foi orientado aos informantes que eles falassem sobre alguma memória de algum aspecto da sua vida pessoal, pois ele partiu do princípio de que quanto mais o Sujeito estivesse próximo da história, mais evidente seria o seu uso, seja de forma nula ou plena. Ele também faz algumas observações sobre o uso da 2º pessoa (Tu) e em todas as variações que ocorrem acerca dela, tanto nas suas formas lexicais (como o caso do uso de “você”) quanto nas variações verbais informais.
- ⇒ *Estudo em Tempo Aparente e em Tempo Real do uso do Sujeito Nulo na fala de Belo Horizonte*, de Nasle Maria Cabana; A autora coloca como Tempo Aparente aquele que é necessário de outros elementos (gravações, jornais antigos, entre outros) para verificar a forma como era a fala e o Tempo Real a fala atual ou dentro do contexto a qual a pesquisa está sendo realizada.
- ⇒ *A realização do Sujeito Anafórico de 3º pessoa na fala culta de Manaus*, de Jeiviane Justiniano; um artigo que baseou-se nas propostas metodológicas de Santos e trabalhou diretamente com a fala da comunidade Manauara, delimitando o objeto de análise para a 3º pessoa.

## 6. METODOLOGIA

A metodologia consistiu na análise de 15 memórias literárias produzidas por alunos do ensino fundamental II da educação básica. Essas produções atenderam a um projeto de Olimpíadas Amazonense cujo um dos elementos das narrações tinha que conter um cenário/contexto amazonense. Esse banco de dados foi extraído do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), de 2017.

As produções foram analisadas da seguinte forma: retiraram-se as sentenças/orações que continham um sujeito pronominal, nulo ou preenchido, de 3º pessoa do singular ou do plural. Depois

disso, tais sentenças foram colocadas em tabelas, onde, de um lado, a sentença com os verbos e os sujeitos pronominais em destaque, e do outro lado algumas análises acerca do contexto do uso, indicando qual era a categoria do sujeito e qual era a sua referência dentro do texto. Considerou-se o contexto de produção, os contextos linguísticos (conjugação verbal, número, tempo e modo) e as variáveis sociais (gênero do narrador-produtor, faixa etária e a modalidade de ensino).

Como a pesquisa ainda está em andamento, o próximo passo é contabilizar as ocorrências a fim de atingir a segunda parte do objetivo, que é verificar se o uso desse sujeito pronome se dá por meio da categoria nula ou preenchida.

## 7. ANÁLISE DO CORPUS

Como dito anteriormente, foram analisados 15 textos. Para fins de amostra do procedimento, foi selecionado um texto cuja presença do sujeito pronome de 3º pessoa foi de grande destaque, pois o narrador do enredo se referiu, na maior parte do tempo, a outra pessoa. Trata-se de um rapaz que estava saindo para trabalhar, como de costume, e num determinado dia se depara com uma moça desconhecida, a qual, depois de certo tempo, ele pensou que ela estava seguindo-o.

Aqui serão colocadas duas tabelas; a primeira indica uma análise detalhada de cada sentença; a segunda apresenta uma síntese dessas análises, classificando cada sentença nos seguintes termos: Categoria do Sujeito de 3º pessoa (lugares, objetos, situações e pessoas), Categoria de uso (Preenchido ou Nulo) e a Familiaridade do Narrador da história com o sujeito em questão.

### Título do Texto: A arte da Perseguição.

<p>... (é um sanduíche composto de pão, banana frita, queijo qualho' e tucumã)</p>	<p>Este trecho é um aposto explicativo que apareceu entre parênteses para explicar o que é um x-caboquinho. O verbo em destaque (ser) está com seu sujeito pronominal de terceira pessoa nulo e o mesmo faz referência ao próprio substantivo “x-caboquinho”.</p>
--	---



<p>... uma das mais lindas que <b>já vi</b>, nem muito alta, nem muito baixa, <b>estava segurando</b> um material para pintar...</p>	<p>Aqui há dois casos de sujeito nulo, na primeira e na terceira pessoas. No primeiro destaque “já vi”, o narrador refere-se a si mesmo no momento em que olhou para uma moça que o atraiu. No segundo há uma locução verbal que indica o uso da terceira pessoa no singular, e é este pronome que dá sentido às outras orações [coordenadas] da frase, pois com o sujeito pronominal vazio, estão abertas várias possibilidades de construção na estrutura da sentença. Entre elas: [Ela] [era] uma das mais lindas que [eu] já vi, nem muito alta, nem muito baixa, [ela] estava segurando um material para pintar. (neste caso vale ressaltar que além do primeiro pronome, o verbo também está nulo na narração original); ... uma das mais lindas que [eu] já vi, [ela] [não era] nem muito alta, nem muito baixa, estava segurando um material para pintar; ... uma das mais lindas que já vi, nem muito alta, nem muito baixa, [ela] estava segurando um material para pintar;</p>
<p>... e deduzi que <b>ela era</b> pintora e <b>tava’ procurando</b> inspiração para <b>começar</b> a pintar...</p>	<p>Aqui todos os destaques estão ligados pelo primeiro, onde o narrador (inconscientemente) viu que bastaria apenas preencher o primeiro sujeito que então os outros dois casos poderiam ser entendidos. Este trecho é sequência do trecho que analisado anteriormente. O pronome “ela” refere-se ao termo “morena”, palavra que o narrador usa para se referir à moça que ele viu na praça.</p>
<p>... até que <b>ela começou</b> a me encarar...</p>	<p>Aqui há um sujeito preenchido com a construção da frase completa. O pronome refere-se à moça descrita pelo narrador da história.</p>
<p>... olhei discretamente para <b>ela e tinha começado a pintar</b>...</p>	<p>Neste caso, o sujeito pronominal está exercendo a função de objeto indireto, mas, pela sua presença, o sentido da locução verbal “tinha começado” na terceira pessoa pode ser entendido.</p>
<p>... “ou vejo o que <b>ela está pintando</b> ou vou embora”.</p>	<p>Aqui existem três casos de sujeito pronominal, mas a atenção é para o destaque preenchido na terceira pessoa, que mostra uma construção completa da oração.</p>
<p>Peguei o ônibus, na esperança de <b>encontrá-la</b> novamente.</p>	<p>Neste caso há o uso de um pronome oblíquo, mas ele foi destacado porque, se caso o termo estivesse escrito na forma coloquial, estaria: “Peguei o ônibus, na esperança de encontrar ela novamente”. Sujeito Pronominal Preenchido.</p>
<p>...mas não <b>a encontrei</b>...</p>	<p>Aqui, novamente, um pronome oblíquo que na forma coloquial ficaria: “mas não encontrei ela”. Sujeito pronominal preenchido.</p>
<p>... um velho amigo, Rodolfo, um cara simples com poucos amigos...</p>	<p>Neste trecho há o caso de um sujeito pronominal nulo juntamente com o seu verbo, que poderia ter sido usado na frase apositiva acerca de Rodolfo: “... um velho amigo, Rodolfo, [ele era] um cara simples com poucos amigos...”</p>

... até que <b>me viu</b> ...	Neste trecho a sentença, de forma isolada como está apresentada, possui sentido ambíguo, sendo necessário recorrer ao contexto pra saber que o narrador está se referindo à moça da história. "... até que [ela] me viu...". Sujeito pronominal nulo.
... "Como <b>ela sabia</b> onde eu trabalhava?"	Uma frase interrogativa construída de forma completa, com um sujeito pronominal preenchido.
... tentei me esconder <b>dela, mas me viu</b> entrando.	Aqui o sentido da frase pode ser entendido pelo uso da contração "dela", que acaba por substituir a necessidade do pronome "ela" depois da conjunção "mas". Portanto, o sujeito pronominal encontra-se nulo.
... sem a preocupação que <b>ela ainda estaria</b> me seguindo.	Neste trecho, a frase estaria completa se não fosse pela falta de uso da preposição "de" depois de "preocupação". Fora isso, a sentença está completa, com sujeito pronominal preenchido.
Depois de oito horas cansativas, eu <b>a vi</b> novamente...	Aqui há a ocorrência do uso de pronome oblíquo (semelhante a alguns casos anteriores), onde, na oralidade, poderia ser substituído por: "Depois de oito horas cansativas, eu vi [ela] novamente". Portanto, sujeito pronominal preenchido.
Até que <b>ela</b> respondeu: ...	Oração que vai iniciar um período de subordinação por causa da presença de dois pontos. Aqui o sujeito pronominal está preenchido.

Tabela I: sujeitos de 3ª pessoa em textos produzido por aluno do Ensino Fundamental II

EXEMPLO (SENTENÇA)	CATEGORIA DO SUJEITO	NULO VS PREENCHIDO	SUJEITO CITADO CONHECIDO OU DISTANTE DO NARRADOR
... (é um sanduíche composto de pão, banana frita, queijo qualho' e tucumã)	Objeto (comida)	Sujeito Nulo	É algo próximo do cotidiano do narrador.
... uma das mais lindas que <b>já vi</b> , nem muito alta, nem muito baixa, <b>estava segurando</b> um material para pintar...	Pessoas	Sujeito Nulo em ambos os destaques	Alguém distante do narrador
... e deduzi que <b>ela era pintora e tava' procurando</b> inspiração para <b>começar</b> a pintar...	Pessoas	Sujeito Preenchido (1) Sujeito Nulo (2) Sujeito Nulo (3)	Alguém distante do narrador
... até que <b>ela começou</b> a me encarar...	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador
... olhei discretamente para <b>ela e tinha começado</b> a pintar...	Pessoas	Sujeito Preenchido (1) Sujeito Nulo (2)	Alguém distante do narrador
... "ou vejo o que <b>ela está pintando</b> ou vou embora".	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador

<i>Peguei o ônibus, na esperança de encontrá-la novamente.</i>	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador
<i>...mas não a encontrei...</i>	Pessoas	Sujeito Nulo	Alguém distante do narrador
<i>... um velho amigo, Rodolfo, um cara simples com poucos amigos...</i>	Pessoas	Sujeito Nulo	Alguém próximo do narrador.
<i>... até que me viu...</i>	Pessoas	Sujeito Nulo	Alguém distante do narrador
<i>... “Como ela sabia onde eu trabalhava?”.</i>	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador
<i>tentei me esconder dela, mas me viu entrando....</i>	Pessoas	Sujeito Nulo	Alguém distante do narrador
<i>... sem a preocupação que ela ainda estaria me seguindo.</i>	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador
<i>Até que ela respondeu: ...</i>	Pessoas	Sujeito Preenchido	Alguém distante do narrador

Tabela II: Categoria do sujeito anafórico de 3ª pessoa: nulo ou preenchido?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há coisas que precisam ser verificadas e tabeladas neste projeto; já estão sendo encaminhadas conforme o cronograma da pesquisa avança. Este artigo foi uma exposição do que está sendo feito e das várias possibilidades que esta pesquisa, bem como as leituras feitas e o *corpus* analisado, abre para novas produções. Os avanços nos estudos sociofuncionalistas e nos pronomes sujeitos indicam, cada vez mais, que a Gramática de uma língua não é de todo um sistema totalmente preso, pois seus falantes, à medida que se comunicam, ora de forma mais lenta, ora de forma mais rápida (a depender do fluxo de informações que seguem e para que fins seguem), tendem a usar, de forma inconsciente ou não, novas maneiras de construir o seu discurso, sua conversa, ou a sua enunciação. Tais comunicações estão presentes tanto na fala quanto nas modalidades escritas, principalmente se estas apresentam marcas da oralidade e do cotidiano regional de determinado espaço, como foi o caso das produções recolhidas do banco de dados.

## REFERÊNCIAS

BRAVIN DOS SANTOS, Ângela Marina. **O sujeito anafórico de 3ª pessoa na fala culta carioca: um estudo em tempo real.** Tese de doutorado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2006.

CABANA, Nasle Maria. **Estudo em Tempo Aparente e em Tempo Real do uso do Sujeito Nulo**

**na fala de Belo Horizonte.** Programa de Pós - Graduação em Linguística FALE/UFMG, 2004.

CUNHA, Celso, 1917 – 1989. **Nova Gramática do Português contemporâneo** / Celso Cunha, Luís F. Lindley Cintra. – 3.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIORIN, José Luís (org.). **Introdução à Linguística I.** 6. ed. , 6º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

**Funcionalismo Linguístico: Novas Tendências Teóricas** / Vários Autores; Organizador Edson Rosa de Souza. – São Paulo : Contexto, 2012.

JUSTINIANO, Jeiviane dos Santos. **A realização do sujeito anafórico de 3º pessoa na fala culta de Manaus.** Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

**Linguística Funcional: Teoria e Prática** / Organização Maria Angélica Furtado da Cunha, Mariangela Rios de Oliveira, Mário Eduardo Martelotta. – 1. ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

NOVAES, Celso. **Representação Mental do Sujeito Nulo no Português do Brasil.** Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Sociolinguística, Sociolinguísticas: Uma introdução.** / Vários autores; organizado por Maria Cecília Mollica, Celso Ferrarezi Junior. – São Paulo: Editora Contexto, 2016.

## CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO ENSINO DE CIÊNCIAS

Isabel Rodrigues (UFPA)

Helen Dias (UFPA)

**RESUMO:** O trabalho traz uma análise inicial dos desafios e possibilidades do ensino de Ciências a partir da Contação de histórias. Ela tem sido utilizada como ferramenta didática de modo a possibilitar a mediação do conhecimento científico de forma lúdica, ampliando a interação comunicativa e propondo experiências reflexivas. Aliado a isso, selecionamos os estudos de Santos & Silva (2016) que destacam na Contação de histórias uma possibilidade de intervenção para estimular a mente e suas contribuições ao processo de aprendizagem; Bakhtin (2003) ao mostrar a interação como espaço preche de réplica diante da escuta e observação do outro. A metodologia se baseou na pesquisa-ação (THIOLENT, 2011), em uma turma com quatro alunos com deficiência intelectual que frequentam o Ensino Fundamental e no contraturno, eles recebem o atendimento educacional especializado em uma instituição estadual. As etapas do trabalho envolveram a elaboração de narrativas a partir das temáticas do ensino de ciências. Contação de histórias e atividades diversificadas. Os resultados preliminares têm mostrado, que contar histórias é um potencial para favorecer a aprendizagem de conhecimentos científicos dos alunos com deficiência intelectual. Entretanto, percebe-se que ainda é um desafio a elaboração de narrativas que apresentem conceitos científicos compreensíveis aos alunos com este tipo de deficiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conhecimentos científicos; Contação de histórias; Deficiência intelectual.

### Introdução

O trabalho traz uma análise inicial dos desafios e possibilidades do ensino de Ciências a partir da Contação de histórias que tem sido utilizada como ferramenta didática de modo a possibilitar a mediação do conhecimento científico de forma lúdica, ampliando a interação comunicativa e propondo experiências reflexivas em alunos com deficiência intelectual.

Os sujeitos envolvidos neste trabalho são uma docente do Atendimento Educacional Especializado (AEE) e quatro alunos Deficientes Intelectuais, em um contexto de uma instituição especializada no atendimento de pessoas com Deficiência Intelectual (DI), Múltiplas e Autistas na zona metropolitana de Belém o Pará.

Alguns dos autores selecionamos para este trabalho foram Santos & Silva (2016) que destacam na Contação de histórias como uma possibilidade de intervenção para incitar a mente e Bakhtin (2003) ao mostrar a interação como espaço preche de réplica diante da escuta e observação

do outro. Associar os aspectos tratados nesses estudos durante as intervenções junto aos alunos tem desafiado docente e educandos.

Os recursos utilizados em sua maioria necessitam ser construídos e/ou adaptados ao longo do trabalho, na intenção de melhor favorecer a compreensão, envolvimento e desenvolvimento da aprendizagem dos alunos envolvidos. As estratégias planejadas direcionam-se a utilização da contação de histórias, tendo em vista que ela potencializa o envolvimento emocional do aluno e possibilita a apreensão dos conceitos científicos de forma mais prazerosa e lúdica. Assim, superar um ensino que privilegie a mera transmissão de conhecimentos.

## **1. Dos processos de inclusão de crianças com deficiência intelectual à ludicidade no ensino de Ciências:**

### 1.1 Deficiência intelectual e ensino:

Um dos principais fundamentos da educação escolar é atender a todos, oferecendo um ensino de qualidade e com acessibilidade, seja estrutural, atitudinal e/ou por ações pedagógicas, neste contexto e em uma perspectiva histórica e de muitas lutas sociais nasce o conceito de uma educação que possa ser inclusiva. Assim, a necessidade de se buscar estratégias que reconheçam a escola como um lugar de pluralidade e que valorize a singularidade de cada indivíduo e possa oferecer o desenvolvimento da aprendizagem de sujeitos críticos socialmente.

Nesse encaminhamento, a escola como ambiente de ensino para individuais plurais este trabalho trata do sujeito com deficiência intelectual que também pertence a este ambiente e possui suas singularidades que devem ser levadas em consideração durante sua vida escolar. Por isso, dinamizar as atividades que potencializem as aprendizagens dos alunos, principalmente, ampliando o repertório de histórias articuladas aos conhecimentos científicos que integram o cotidiano e as experiências cotidianas.

Em uma perspectiva de elucidar algumas características que são importantes para a compreensão de como ocorre o desenvolvimento da aprendizagem da pessoa DI, o DSM 5 (2014) discorre que estes sujeitos apresentam déficits em capacidades mentais genéricas e entre elas o acometimento pode se dar na aprendizagem acadêmica, no raciocínio, pensamento abstrato, resolução de problemas e outros. Entretanto é importante sinalizar que apesar deste documento destacar tais aspectos que podem desencadear dificuldades no desenvolvimento da aprendizagem destes sujeitos, o manual não delimita o potencial de desenvolvimento destes indivíduos.

Sendo assim, um ambiente que busque a inclusão educacional do aluno DI é importante seja dado ênfase às suas potencialidades buscando valorizar os aspectos que estão preservados, e isso pode ser realizado através do respeito com o tempo e limitações que cada indivíduo possui, ambientes favoráveis ao estímulo, ações pedagógicas que permitam a compreensão e apropriação dos conhecimentos científicos.

O ensino em uma perspectiva de inclusão destes sujeitos, segundo Santos (2012) deve estar articulado com variadas estratégias curriculares que proporcionem experiências em um ambiente que fomente a curiosidade e desafie os alunos; valorize as potencialidades; oportunize a partir de relatos subjetivos, contação de histórias, descrição de imagens e outros métodos o aprimoramento da capacidade expressiva oral e organização do pensamento e outras didáticas mais favorecem não só o desenvolvimento da aprendizagem como ainda a socialização e a interação. Tais aspectos foram priorizados na pesquisa exigindo que as pesquisadoras investissem também, inclusive, na formação para que as etapas do trabalho ampliassem as aprendizagens dos alunos.

## 1.2 Ludicidade e ensino de Ciências:

No contexto de ações pedagógicas que potencializam o desenvolvimento da aprendizagem está presente o lúdico que é caracterizado por Steinle (2012) como um aspecto fundamental da ação humana, que possibilita instantes de encontro consigo e com o outro, conhecimento de si e do outro, bem como o cuidar de si e o olhar para o outro. Levando a compreensão de que podem contribuir para um maior envolvimento e desenvolvimento da aprendizagem do aluno. no caso do aluno com deficiência intelectual que precisa ter acesso a objetos concretos e a ser desafiado, o jogo assume relevância como uma ferramenta que potencializa os saberes científicos.

Observamos que durante os atendimentos, os alunos com deficiência intelectual têm um forte interesse nas atividades que envolvem a ludicidade, proporcionando a ampliação da interação professor/aluno, aluno/aluno e aluno/temática, pois os alunos questionam bastante. O envolvimento é maior, se apresentamos temáticas que se articulem às suas vivências diárias, ampliando-as.

Para Dohme (2011) a ludicidade se expressa através dos jogos, histórias, dramatização, danças, músicas, canções e artes plásticas. E em consonância com este autor é que as atividades lúdicas para esta proposta de pesquisa articulem Contação de histórias e jogos educativos. Isso se justifica pelo fato que estas atividades são apontadas, nas análises dos trabalhos levantados de Verônica *et al* (2013); Georgina *et al* (2013); Pereira e Fontoura (2015)e; Silva e Mesquita (2017) como recursos valiosos no contexto educacional e que contribuem de forma significativa ao

desenvolvimento da aprendizagem, especialmente no ensino de Ciências, e podendo ser utilizado nas ações educativas com intuito de contribuir para a mediação do conhecimento de maneira mais prazerosa, dinâmica, flexível e interativa aos envolvidos. Além disso, elas minimizam as dificuldades existentes neste processo, bem como abstração e socialização, dentre outros aspectos.

## **2. Contação de histórias e o papel da performance na Formação docente:**

### 2.1 Contar histórias e a oralidade nas aulas de Ciências

Segundo Rodrigues (2005, p.4),

A contação de histórias é atividade própria de incentivo à imaginação e o trânsito entre o fictício e o real. Ao preparar uma história para ser contada, tomamos a experiência do narrador e de cada personagem como nossa e ampliamos nossa experiência vivencial por meio da narrativa do autor. Os fatos, as cenas e os contextos são do plano do imaginário, mas os sentimentos e as emoções transcendem a ficção e se materializam na vida real.

Por estas razões, tanto na Formação inicial quanto na continuada há necessidade de se criar espaços para que os docentes e licenciandos se vejam desafiados à ampliação do repertório, trabalho com a performance e estudos a respeito das contribuições da Contação de histórias para o trabalho com os conhecimentos científicos e avanços no processo de aquisição do Sistema Alfabético de Escrita (SEA). No caso do trabalho com os alunos com deficiência intelectual que possuem interferências na memória de curto prazo, procuramos utilizar temáticas que estivessem ainda mais engajadas com suas vivências.

Nesse sentido, associar o repertório dos docentes e dos alunos a partir da Literatura Infantil juvenil e da Tradição oral. Este encaminhamento é importante para que os profissionais e os licenciandos tenham contato com as narrativas diversas, e, que conforme as possibilidades tenham como planejar atividades envolvendo oralidade, leitura e escrita. Tais atividades trazem à tona, não apenas as necessidades do trabalho com um campo semântico ao trabalho com a linguagem (SANTOS, 2016), mas também com a apresentação de conhecimentos científicos, via Contação de histórias. Esta estratégia articulada à performance criam uma interação maior e propícia ao trabalho com alunos que tenham deficiência intelectual.



## 2.2. Performance e a prática docente

A utilização da contação de histórias como uma prática docente deve reconhecer, neste contexto, a importância da performance, tendo em vista que este aspecto potencializa os diferentes momentos que envolvem a prática do contar histórias em uma perspectiva de ampliação da interação dos sujeitos envolvidos.

Paul Zumthor (2007) enfatiza a performance, a qual pode ser considerada a interação estabelecida entre o contador e o ouvinte no momento da contação, envolvendo as trocas provocadas pela mediação do contador, podendo ser expressa de diferentes modos: pela voz, corpo, olhar, gestos, etc. Assim, a performance possibilita ao contador o uso de aspectos que não só completam a história, como a tornam ainda mais viva, envolvente e prazerosa. O contato visual possibilita enxergar as emoções e as expectativas de quem ouve, a voz envolve e evoca a atenção, o corpo a partir de seus gestos e movimentos é convidativo para imaginar e sentir o que a história apresenta.

A performance possibilita ainda, uma articulação com o conhecimento que se busca apresentar, tendo em vista que o contador deve se apropriar da história, mergulhar nos elementos que a compõe e especialmente estar envolvido com a narrativa. Neste contexto, ela e “o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca”. (ZUMTHOR, 2007, p. 37)

Em uma perspectiva de ensino inclusivo a performance se torna um dos aspectos favoráveis ao trabalho na Formação docente, uma vez que apresenta essa valorização da interação entre o contador e o ouvinte. Isso amplia e fortalecendo a relação professor/aluno, aluno/aluno, além de fomentar uma prática docente que reconheça o aluno com deficiência como um dos atores que participam da escola. E que pode ampliar a relação com os familiares, vizinhos e amigos, pois os alunos são desafiados a contar aos pais, irmãos, vizinhos, amigos que circularem pelo seu cotidiano.

## 3. Linguagem e suas interfaces com o ensino de Ciências

### 3.1 Bakhtin e a dimensão do outro

Ao levarmos em consideração que a gênese do processo de apropriação da linguagem escrita está no “aparecimento do gesto como um signo visual para a criança” (VYGOTSKY, 1984, p. 121),

poderemos associar a dimensão do outro na interação tratado por Bakhtin. A réplica é favorecida no trabalho com a Contação de histórias por criar-se espaço de interação (neste caso, a interação face a face) pautando-se em temática selecionada a partir das vivências dos alunos com deficiência intelectual. Essa busca pela significação, de campo semântico entre os sujeitos que no caso, exigem dos docentes maior interação e horizonte discursivo possível para direcionar o trabalho com os alunos.

### 3.2 Mobilizações de saberes científicos por alunos com deficiência intelectual

Articular ações que possam favorecer o processo de ensino-aprendizagem da pessoa com deficiência intelectual, na intenção de mobilizar os saberes científicos para apropriação destes sujeitos, exige do professor um olhar mais atento, cuidadoso e afetuoso, pois este olhar deve estar direcionado para suas potencialidades.

É relevante que o entendimento do processo de aprendizagem da pessoa com deficiência intelectual solicita a quebra do paradigma nivelador, em que todos devem aprender de forma igual e contínua. Para isso, é necessário a reestruturação de novas formas de ensinar, com recursos e estratégia diversificadas, que valorize os interesses desses alunos, reconhecendo que estes sujeitos também têm potencial de aprendizagem e que atenda suas necessidades educativas especiais (ANACHE, 2011).

Por conta disso, possibilitar ao aluno deficiente intelectual o acesso aos saberes científicos é contribuir também para a garantia dos direitos destes sujeitos, tanto do acesso aos espaços escolares. Tais encaminhamentos potencializam sua autonomia e engajamento social. Assim, compreende-se aqui a Contação de histórias como uma estratégia que oferece ao contexto de sala de aula elementos do interesse dos alunos, tendo em vista a riqueza que uma história apresenta, de identificação dos ouvintes com partes da narrativa, valores morais e éticos, resolução de problemas e outros aspectos.

Para Abramovich (1997), ler e contar histórias é “suscitar o imaginário”. Isso dinamiza a curiosidade, criatividade e desafio aos ouvintes levando em consideração que muitas situações apresentadas nas histórias favorecem a discussão, a identificação, a empatia e resolução de tais situações. Entende-se então, que a articulação dos saberes científicos no processo ensino-aprendizagem para a pessoa com deficiência intelectual é possível a partir da utilização da contação de histórias que podem se pautar nos diferentes textos (orais e escritos) que circulam na sociedade, valorizando as trajetórias de tais sujeitos.

#### **4. Metodologia: a pesquisa-ação como propulsora do trabalho de inclusão**

A metodologia utilizada para este trabalho se baseou na pesquisa-ação que é caracterizada por Thiollent (2011) como uma pesquisa social e de alicerce empírico sendo idealizada e efetivada em estreita associação com uma ação que os pesquisadores e participantes estão envolvidos de forma cooperativa e participativa. Assim, é fundamental a participação dos sujeitos envolvidos, que o pesquisador seja ativo e que haja uma base de relação entre pesquisadores e sujeitos da circunstância investigada.

A pesquisa-ação é possível em um ambiente de sala de aula em que o professor seja o pesquisador e os alunos as pessoas da situação investigada, tendo em vista que ambos os lados estão diretamente envolvidos e buscam um contínuo aprimoramento e reflexão no processo ensino-aprendizagem. E, no caso dos alunos com deficiência intelectual, há necessidade de se conhecer os sujeitos para além da sala de atendimento, mas compreendê-lo como um sujeito sociohistórico e cultural. As suas limitações precisam de estratégias que suscitam no trabalho docente uma articulação ainda maior com as comunidades, familiares, etc. que lhes favoreçam a interação.

##### **4.1 O contexto da pesquisa**

A pesquisa envolve uma professora e quatro alunos com deficiência intelectual, na faixa etária de seis a nove anos de idade, que frequentam o Ensino Fundamental e no contraturno o atendimento educacional especializado em uma instituição da rede estadual da região metropolitana de Belém do Pará. Os alunos participam do AEE de duas a três vezes por semana, com uma hora de duração, em sala de aula.

Para esta pesquisa têm sido utilizados objetos como o diário de bordo, a filmagem em áudio e vídeo das atividades e entrevistas com os familiares.

##### **4.1.1 Etapas**

Este artigo apresenta discussões que envolvem três etapas, das cinco que constituem a dissertação de mestrado em curso, a saber: a) seleção da temática e subtemáticas dos conteúdos científicos; b) planejamento de cada subtemática e articulação com as histórias que promovam tais discussões e; c) construção de materiais.

#### 4.1.2 Das atividades propostas e a receptividade

Na primeira etapa que trata da seleção da temática e subtemáticas dos conteúdos científicos, tomou-se como referência a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que é o documento normativo “que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos precisam desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica” (BRASIL, 2018). Selecionamos a temática que é direcionada para os alunos do 1o ano do ensino fundamental, unidade temática: vida e evolução; objetos de conhecimentos: corpo humano e; habilidades: localizar, nomear e representar graficamente (por meio de desenhos) partes do corpo humano e explicar suas funções. Sendo importante sinalizar que a faixa etária dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa são de 6 a 9 anos de idade, pois levamos em consideração o aspecto distorção idade série que se encontram muitos alunos DI.

A escolha desta temática justifica-se não somente por fazer parte da recomendação e das habilidades que são propostas pela BNCC para os alunos com idades a partir dos 6 anos e que frequentam o 1o ano do ensino fundamental. Para além disso, observar ao longo da nossa prática que muitos alunos com DI têm dificuldades em compreender as partes que compõem o corpo humano, bem como identificar suas respectivas funções, tendo um reflexo negativo na percepção do seu EU e do outro, nas práticas de higiene e dificuldades para a construção da autonomia destes indivíduos.

Neste contexto, manifestam-se necessidades de práticas educativas que proporcionem a melhor compreensão e apreensão da temática proposta a partir de estratégias que potencialize o desenvolvimento da aprendizagem destes sujeitos.

Anache (2011) assinala a importância das práticas de ensino-aprendizagem para a pessoa com deficiência intelectual, não sejam limitantes para o desenvolvimento da aprendizagem dos alunos, e sim que as estratégias sejam diversificadas, sendo fundamental uma cultura escolar de cooperação, flexibilização e valorização, objetivando trilhar sempre novos caminhos neste processo.

Na segunda etapa que constitui o planejamento de cada subtemática e articulação com as histórias que promovam tais discussões, ocorreu a partir do delineamento das subtemáticas, em que passamos a busca por histórias, já constituídas no universo da literatura, que contemplassem ou que fossem “gatilhos” para se abordar os conceitos envolvidos na subtemática, além da busca exigir o aspecto antes citado. Buscava-se ainda um história que fosse de compreensão acessível aos sujeitos envolvidos. Não encontramos histórias que atendessem aos nossos requisitos da busca, surgindo então a necessidade de se construir uma narrativa que pudesse atender às necessidades que foram postas,

no andamento da pesquisa. Entretanto, isso não significa que procurávamos utilizar o texto como pretexto para o ensino de conhecimentos científicos. Muitas histórias foram contadas, mediadas e discutidas pelos alunos.

Neste mesmo período estávamos cursando uma disciplina, eletiva do Mestrado intitulada “Imaginação e criatividade na educação em ciências” e dentro do contexto desta disciplina, com as leituras, discussões e reflexões, juntamente com o apoio dos professores ministrantes foi realizada a construção inicial da narrativa que será utilizada nesta pesquisa. Entretanto, ressaltamos como inicial, pois ela já sofreu algumas mudanças na intenção de torná-la com características mais regionais e com maior presença de aspectos de inclusão social. Ainda no contexto da disciplina, realizamos a construção de um protótipo da forma, estratégia e dos recursos que serão utilizados para a contação da história.

Observa-se aqui a importância de se compreender que no âmbito da inclusão da pessoa com deficiência é necessário, em alguns casos, realizar a adequação de recursos, estratégias e materiais didáticos. Para Carvalho (2014) às adaptações e flexibilizações curriculares e das práticas docentes viabilizam e garantem a todos e todas o direito de aprender e participar. Tem sido permitido um ajuste às características e necessidades específicas de cada aluno, favorecendo a apropriação e a construção do conhecimento.

Nesta pesquisa, a estratégia utilizada para a realização da contação da história tomará como referência o Programa de Intervenção Metatextual (PRONARRAR). Ele objetiva favorecer a construção de histórias escritas de alunos com atraso no processo de alfabetização, isto é, o desenvolvimento da leitura e da produção de textos, fazendo uso do gênero narrativo ou de histórias e tem como base o princípio da metatextualidade, possibilitando aos alunos a análise dos aspectos que compõem o texto. O PRONARRAR acontece em etapas: etapa 1 conhecendo o gênero narrativo ou de história (3 passos); etapa 2 elaborando uma história oral (2 passos) e; etapa 3 elaborando uma história escrita (4 passos). Ao longo do processo são utilizados em algumas etapas o apoio de ilustrações, que beneficiam a compreensão e organização (OLIVEIRA & BRAGA, 2012).

Na terceira etapa de construção de materiais que ainda está em andamento, considera-se como uma etapa contínua ao longo desta pesquisa, tendo em vista sua natureza de pesquisa-ação, e por envolver ainda aspectos de uma prática docente reflexiva e que possui características flexíveis, de acordo com o desenvolvimento do trabalho bem como os direcionamentos, necessidades que poderão ser assinalados ao longo da prática.

A primeira fase dessa etapa se deu na construção do protótipo, em que se utilizou imagens disponíveis na internet, e constatou-se assim a necessidade de recorrer a um profissional que pudesse realizar desenhos próprios para a narrativa, tendo em vista o bom desenvolvimento desta pesquisa, ainda estamos no aguardo da finalização e entrega dos desenhos.

## 5. Análises dos dados

A pesquisa tem nos revelado que no ambiente da sala de atendimento iniciamos a realização da contação de histórias para os alunos, um grupo de três alunos. A história selecionada para a contação foi “A descoberta da joaninha” de autoria de Bellah Leite Cordeiro, trata-se de um história curta em que são abordados aspectos de resolução de problemas, da importância de se compartilhar e aspectos éticos e morais. Nesta narrativa é possível a utilização de objetos concretos que aproximam e envolvem os ouvintes com a narrativa.

Nesta perspectiva Freitas (2016) assinala que “contar histórias aos alunos favorece a possibilidade de alteridade. A troca com o outro, principalmente quando esse outro é o aluno com deficiência”. Por isso, os alunos se manifestaram como engajados com as narrativas, desde a seleção inicial dos livros que comporiam o repertório, posto que antes de se limitar a história principal, várias histórias foram trabalhadas com a turma. Os alunos tiveram como mobilizar experiências com outras histórias (histórias de letramento), como foi o caso de Antônio que ao se deparar com a história do dinossauro comentou: “*Uaaaaau, dinossauro,...medo!!*”.

Um outro elemento importante de se ressaltar é o destacado por Sisto (p. 41, 2007) que fala da necessidade de se realizar escolhas boas histórias, para ele “A arte de contar histórias é também a arte de não fazer concessões: contar bons textos, contar tendo preparado, contar para ir além do que se conta. No mínimo, técnica e emoção. Técnica e repertório. Na ordem que se preferir!”. (SISTO, p. 41, 2007). E no caso da pesquisa em construção, o repertório teve dupla função, pois a mesma história foi contada duas vezes, para que os alunos pudessem compreender exatamente o que a história apresentava.

As reiteradas solicitações evidenciaram, ainda mais, que a necessidade de conhecer bem a história e ter como planejar entradas e finalizações diferenciadas para que os alunos as entendessem. Este foi um dos grandes desafios e que nos lançou a cursar o “Vivências teatrais na Formação Inicial docente” promovido pelo projeto “Alfabetização, letramentos e docência na Amazônia”, no segundo

semestre de 2018. Os saberes nos deram condições de trabalhar melhor a performance, a seleção dos textos e trabalho com possibilidades do corpo e dos textos ofertados.

É possível observar nas filmagens que os alunos se sentem envolvidos com a contação de histórias, ficam atentos, buscam falar as palavras que se repetem. Isso demonstra que estão acompanhando o que está sendo contado e ainda interagem durante toda a contação de histórias. Para o aluno com deficiência “representa entrar em relação, interagir, estabelecer contato, olhar o outro em várias circunstâncias” (FREITAS, p. 61, 2016). Assim, o autor ratifica as observações de que durante a contação da história os alunos estavam mais dispostos a interagir, mais envolvidos e entusiasmados.

Durante a contação desta história realizamos o uso de objetos que simbolizavam itens que pertenciam a história, os objetos eram inicialmente utilizados pela narradora e ao longo da narrativa era repassados para os ouvintes (alunos), foi possível perceber que esta prática causou maior retenção dos aspectos da narrativa. Alguns indícios disso foram a empolgação, a ansiedade (positiva) para descobrir quem seria o próximo a receber o objeto tentando recontar algumas partes da narrativa.

### **Considerações finais**

A pesquisa tem nos evidenciado que os alunos com deficiência intelectual podem ser mais desafiados sendo inseridos em atividades pedagógicas que envolvam a associação das narrativas com os jogos a partir de uma temática que envolva suas experiências. Para que isso se realize, a Formação inicial e continuada precisa dar condições para que os sujeitos sejam desafiados na construção e ampliação dos repertórios e de planejamento que contemple aspectos tais como: tempo e objetivos de aprendizagens; valorização dos saberes dos sujeitos e do que eles precisam aprender nesta fase de ensino.

Durante a pesquisa, buscou-se intensificar tais aspectos, mas até o momento ainda percebemos que os desafios impostos pelo trabalho com alunos que tenham a deficiência intelectual. Procurar associar saberes científicos e saberes do cotidiano não é tarefa fácil. A memória de curto prazo é potencializada durante a Contação de histórias, em especial, quando ela faz uso da performance e tem sua discussão ampliada pelo manuseio de jogos.

A elaboração de narrativas que discutam temáticas associadas a saberes científicos e vice-versa é o elemento que precisa superar a necessidade de se manter a valorização dos textos de Tradição oral, da Literatura Infantojuvenil e, em especial, as práticas sociais nos quais os gêneros se insiram. Isso é necessário, tendo em vista que não se pode incorrer no equívoco de se usar um texto

como pretexto para ensinar algo (Ciências neste caso). Assim, a construção de sentidos é um dos elementos que ainda precisa ser ampliado no decorrer das próximas etapas da pesquisa.

## Referências bibliográficas

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM 5**, 5 ed, Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANACHE, A. A. Aprendizagem de pessoas com deficiência intelectual. In: MARTÍNEZ, A. M. e TACCA, M. C. V. **Possibilidades de aprendizagem: ações pedagógicas para alunos com dificuldade e deficiência**. Campinas, SP: Editora Alinea, 2011.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução Paulo Bezerra. 6. ed. - São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRASIL, **Base Nacional Comum Curricular - BNCC**. Ministério da Educação - MEC. Brasília, 2018.

CARVALHO, R. E. **Escola inclusiva: a reorganização do trabalho pedagógico**. 6. ed. Porto Alegre: Mediação, 2014.

DOHNE, V. Conceitos gerais sobre o lúdico, formas de apresentação e classificações. In: **Atividades lúdicas na educação: o caminho de tijolos amarelos do aprendizado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FREITAS, N. C. M. O contar história como recurso na inclusão escolar, In: SANTOS, F. C.; CAMPOS, A. M. A. (Orgs), **A contação de histórias contribuição à neuroeducação**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2016.

GEORGINA S. SANTOS; *et al.* **Ensino em Biociências e Saúde: o exemplo de uma atividade lúdica sobre perfil alimentar**. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC), 2013. Águas de Lindóia, SP.

OLIVEIRA, J. P. e BRAGA, T. M. **PRONARRAR: Programa de Intervenção Metatextual: apoio para escolares com atraso no processo de alfabetização**. Curitiba, PR: CRV, 2012.

PEREIRA, E. G. C.; FONTOURA, H. A. **Trabalhando com estratégias lúdicas no ensino de Ciências: confrontando opiniões**. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC), 2015. Águas de Lindóia, SP.

RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira. **Cultura, arte e contação de histórias**. Goiânia, 2005.

SANTOS, F. C.; SILVA L. U. M., A linguística no processo de contar histórias: uma contribuição para a neuroeducação, In: SANTOS, F. C.; CAMPOS, A. M. A. (Orgs), **A contação de histórias contribuição à neuroeducação**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2016.



SILVA, T. M. F.; MESQUITA, N. A. S. **Formação continuada de professores de Ciências e o ensino e aprendizagem de conceitos científicos: em foco a adaptação de atividades lúdicas para sala de aula inclusiva.** In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC), 2017. Florianópolis, SC.

SISTO, C. **Contar histórias, uma arte maior.** In: MEDEIROS, F. H. N. & MORAES, T. M. R. (orgs.). Memorial do Proler: Joinville e resumos do Seminário de Estudos da linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007. p. 39-41.

STEINLE, M. C. **A importância do jogo para aprendizagem e para o desenvolvimento da criança.** In: SUZUKI, J.T.; CAVA, L. C.; STEINLE, M. C.; FOGAÇA JÚNIOR, O. M. Ludicidade e educação. São Paulo: Pearson educação do Brasil, 2012.

THIOLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação.** - 18. ed - São Paulo: Cortez, 2011.

VERÔNICA, P. B. E. S. SAMPAIO, *et al.* **A prática do letramento científico em atividade lúdica entre grupos.** In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC), 2013. Águas de Lindóia, SP.

VYGOTSKI, L. **A formação social da mente.** Tradução José Cipolla *et al.* 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2007.

## A ESCRITA TORTUOSA DAS AMAZÔNIAS PELA CALIGRAFIA DE DEUS

ISAÍAS MORAIS SOUZA<sup>1</sup>

SIMONE DE SOUZA LIMA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho, fruto das discussões em sala de aula na disciplina de Literatura e Meio Ambiente, do Curso de Letras – Português, da Universidade Federal do Acre, tem como objetivo fazer uma discussão acerca da literatura e meio ambiente através do(a) pensamento/visão sistêmica. Para isso foi selecionado o conto "A caligrafia de Deus", do escritor amazonense Márcio Souza, mediante ao qual foi trabalhada a importância dos recursos naturais e da própria natureza para as comunidades nativas das Amazônias e o modo como a natureza está entrelaçada à vida destes povos. Como exemplificação foi usado o rio, para mostrar seus diferentes significados e o seu valor para aquelas comunidades que vivem em suas margens. Os resultados apontam para uma clara e nítida relação entre a literatura e o meio ambiente, comprovada nos diversos trechos da obra aqui citados, que evidenciam que a natureza amazônica é a espinha dorsal na construção da obra de Márcio Souza, e conseqüentemente literatura e meio ambiente são apenas parte da rede de conhecimentos que se fundem e nos unem nesse imenso planeta.

**Palavras-Chave:** Literatura; meio ambiente; natureza; pensamento sistêmico; redes de conhecimento.

### INTRODUÇÃO

No atual momento em que vivemos tem se tornado recorrente a tendência de fragmentação do ser humano, do particionamento do saber, das inúmeras divisões do conhecimento em áreas, subáreas e outras intermináveis ramificações, ações essas que denotam uma humanidade cada vez mais individualizada. Essa particularização das coisas, pessoas e conhecimentos cria a falsa impressão de que vivemos em uma realidade composta apenas por elementos singulares, autônomos e, em alguns casos, sem qualquer relação com o resto do mundo.

Este trabalho tem como objetivo mostrar a relação entre duas áreas da vida humana aparentemente sem qualquer relação uma com a outra: a literatura e o meio ambiente. Tal comprovação se dará utilizando como suporte o pensamento sistêmico e as redes de conhecimento,

---

<sup>1</sup> Licenciado em Letras – Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Acre (UFAC); aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade (UFAC).

<sup>2</sup> Docente pesquisadora do Centro de Educação Letras e Artes da Universidade Federal do Acre. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Tutora do PET/Letras.

que defende que todos os elementos do planeta estão interligados, direta ou indiretamente, e que a ação sofrida por um repercute em todas as demais formas de vida.

O presente artigo surgiu como resultado das discussões em sala de aula, na disciplina Literatura e Meio Ambiente, ministrada pela Professora Doutora Simone de Souza Lima, quando foram discutidas questões relacionadas ao meio ambiente e a relação da literatura com o referido tema.

A proposta de construção deste trabalho consistiu em escolher um autor cuja obra se identificasse com a temática ambiental, abordando as evidências da relação literatura e meio ambiente na obra trabalhada, pelo viés do pensamento sistêmico. Portanto, o trabalho que aqui se realizará utiliza-se de um conto do escritor amazonense Márcio Souza, sobretudo pelo fato de ele ser amazonense e conhecer como poucos o ambiente amazônico, o que já ficou mais do que comprovado nas inúmeras obras publicadas por este autor, tendo como espaço de suas narrativas essa região.

Para tanto, utilizaremos sua narrativa intitulada "A caligrafia de Deus", que relata o deslocamento de duas figuras tradicionais da Amazônia, a indígena Izabel Pimentel e o ribeirinho Alfredo Silva, apelidado de "Catarro", em direção à capital Manaus, esclarecendo os motivos que os levaram a esse deslocamento e as consequências dessa ação. No conto Márcio Souza detalha a vida de cada um deles, desde a adolescência, ainda em seu "habitat" natural, passando pelo deslocamento, até o final trágico de suas vidas na cidade grande, além de descrever com propriedade os espaços onde ocorrem as cenas do conto.

Ao final, espera-se que o leitor deste trabalho possa compreender o pensamento sistêmico e perceba a relação entre a literatura e o meio ambiente, além disso, espera-se que este artigo possa contribuir para a reflexão sobre a unidade do nosso planeta, no qual, embora seus elementos tenham sua singularidade, todas as coisas estão interligadas; e que a natureza seja valorizada e preservada assim como nós humanos nos valorizamos.

#### 1. O fio que conecta diferentes saberes e a questão ambiental:

O início deste século está sendo marcado por uma série de transformações na maneira de pensar das pessoas e na forma como estas vêem o mundo, a palavra crise tem se tornado um vocábulo frequentemente utilizado pelos canais de comunicação e rotineiramente repedida nas conversas e debates populares. Como consequência, estamos presenciando um processo acelerado de fragmentação do ser humano, das sociedades e das culturas, na medida em que as pessoas vão

perdendo o espírito coletivo e a individualidade passa a predominar em uma parcela altamente significativa das relações sociais.

Diante desse cenário caótico, uma das principais e mais preocupantes crises é a crise ambiental, marcada pela destruição de florestas e ecossistemas, extinção de espécies animais, vegetais e recursos naturais, degradação da qualidade de vida humana, causando impactos na saúde, sustentabilidade e no futuro do planeta. Esta grande preocupação fez com que surgissem inúmeros grupos de ativismo, defensores da natureza e do meio ambiente, buscando frear as ações que causam esses impactos negativos a estes meios e reverter este quadro que, pouco a pouco, está dificultando e se tornando uma barreira contra todas as variedades de vida no planeta.

É a partir dessa preocupação que começam a surgir e ficar em evidência termos como sustentabilidade, ecologia e ecossistema, termos que passam a fazer parte da nossa rotina diária e que são discutidos em todas as áreas do conhecimento, em busca de soluções e alternativas para conter o avanço das catástrofes ou para que ao menos se aprenda a lidar com as reações que o planeta vem apresentando, em muitos casos, em resposta a ação violenta do homem, e que apontam para uma sequência de acontecimentos desastrosos sem precedentes, como aponta Rita Terezinha Schmidt, no livro "Sustentabilidade, o que pode a literatura?":

Os sinais do desequilíbrio ambiental em escala planetária, tais como as enchentes e ciclones, as secas e a escassez de água potável, os incêndios florestais, a quebra de safras, o derretimento das calotas polares e de geleiras chamadas de "eternas" no Himalaia, a acidez dos oceanos com danos à cadeia alimentar e o ritmo de extinção da diversidade de espécies – somente comparável, segundo especialistas, ao que aconteceu há 65 milhões de anos, quando os dinossauros foram aniquilados – são evidências para a projeção, à médio prazo, de um desastre natural e humano sem precedentes. (SCHIMIDT, 2015, p. 11-12)

Diante disso, somos levados a repensar, como seres humanos, algumas de nossas práticas e conceitos, entre eles o de meio ambiente, pois é comum ainda associarmos o conceito de meio ambiente à natureza, e pensamos a natureza como algo separado do humano, algo à parte, secundária e inferior a nós, totalmente submissa e cuja única utilidade é fornecer recursos para a nossa subsistência e para o progresso da nossa raça.

Porém, este se configura um pensamento equivocado quando recorremos ao pensamento de teóricos e a documentos oficiais, como vemos na Conferência das Nações Unidas de 1972 em Estocolmo, que definiu o meio ambiente como "o conjunto de componentes físicos, químicos, biológicos e sociais capazes de causar efeitos diretos ou indiretos, em um prazo curto ou longo, sobre os seres vivos e as atividades humanas". Portanto, entendemos como meio ambiente qualquer lugar

que haja vida ou possibilite a existência de vida, o que nos faz entender que tudo está interligado, e que os problemas abordados pela professora Rita no trecho acima citado, não se restringem apenas a uma parte da existência, mas abrange a terra como um todo, tanto os organismos vivos, quanto os não vivos.

Nesse contexto, entram em cena as redes de conhecimento, uma nova visão que unifica os saberes e os apresenta como partes de um todo indissociável. Como salienta a pesquisadora Marli Fantini Scarpelli, em seu artigo "Meio Ambiente e Literatura", as redes são "uma privilegiada base do conhecimento contemporâneo (...) Porquê além de tecer, matizar, cruzar, entrecruzar, multiplicar, as redes estabelecem relações e intersecções, desencadeiam conexões entre o que está desconectado" (SCARPELLI, 2007, p. 191-192). Em outras palavras, as redes unificam em um mesmo objetivo, conhecimentos e objetivos antes julgados sem qualquer relação de proximidade, mostram que tudo está interligado, que a terra é um todo composto pela união de uma diversidade de seres, matérias e conhecimentos, rompendo com a ideia de fragmentação do planeta.

Isso nos mostra que não podemos pensar o homem e a natureza como elementos separados, sem relação um com o outro, pois as ações de agressão do homem contra a natureza trazem consequências altamente destrutivas para ambos, pois a natureza sofre, se desequilibra, e o resultado final afeta o ser humano, que ao fazer parte desta cadeia, sente igualmente os resultados da desordem gerada. Por isso, todos os ramos do conhecimento voltam suas atenções para este tema, na busca de mudar o curso dos acontecimentos e conter essa degradação do meio ambiente, não ficando de fora a literatura, que em muitas de suas obras foi e é precursora de movimentos de alerta para questões ambientais, chamando a atenção para o descuido e irresponsabilidade do homem em sua relação com a natureza.

Vemos então o surgimento do pensamento sistêmico, que

não nega a racionalidade científica, mas acredita que ela, a racionalidade, não oferece parâmetros suficientes para o desenvolvimento humano e para descrição do universo material e por isso deve ser desenvolvida conjuntamente com a subjetividade das artes e das diversas tradições espirituais. (Retirado do site Casa Colméia).

Este pensamento fortalece o papel da cultura, da literatura e de outras formas de arte no que diz respeito à valorização da natureza e na importância do cuidado com os recursos naturais, uma vez que a ciência, por si só, não consegue trazer todas as respostas e soluções satisfatórias para esta crise que ameaça a todas as formas de vida na terra. Nesse momento entram em cena as vozes até então silenciadas, o tecnicismo e a racionalidade científica passam a dialogar com a experiência popular,

com o saber cultural, e a partir daí, o conhecimento de quem convive naquele meio, naquele ecossistema passa a ser reconhecido.

Em consequência disso, também entram em cena as formas destes povos e culturas manifestarem seus conhecimentos, como rituais, festas, manifestações artísticas e a literatura. É inegável o espaço que a literatura vem conquistando no âmbito das questões ambientais, o que faz ao cartografar os espaços geográficos em textos, quando denuncia a violência do homem contra a natureza e a resposta desta às agressões sofridas, ao incentivar à valorização das biodiversidades e dos recursos naturais e principalmente ao expor uma visão que apresenta o homem como parte dessa natureza, que age e interfere sobre ela, mas que também sofre suas ações e tem, por ela, sua vida interferida:

Ao abordar questões relativas a espaço e meio ambiente, a literatura faz a integração ou o desajuste entre homem e natureza. De certa forma, ao preocupar-se com problemas de preservação e sustentabilidade de nosso planeta, ela não deixa de equacionar em que medida cada um desses elementos se vê limitado ou potencializado pelo outro. (SCARPELLI, 2007, p. 197)

Diante disso, será apresentado a seguir, como forma de exemplificação do que está sendo abordado, o conto do escritor amazonense Márcio Souza “A caligrafia de Deus”. Neste conto o fator “meio ambiente” é uma das principais temáticas abordadas pelo autor, no entanto, aqui será apenas evidenciada a importância dos recursos naturais para a subsistência das comunidades regionais, os impactos da interferência externa sobre essas comunidades, a degradação que obriga as populações nativas a se deslocarem para os perímetros urbanos e, analisando pelo pensamento sistêmico, a reflexão sobre uma ação mínima que pode causar impactos sobre um grande contingente de pessoas.

## **2. Márcio Souza e a caligrafia que escreve a Amazônia:**

“A caligrafia de Deus”, de Márcio Souza, apresenta a história de vida de dois personagens que se estabelecem como figuras representativas de povos tradicionais do cenário onde se passa a narrativa, o espaço amazônico, são eles: a índia Izabel Pimentel, como alegoria da figura do indígena, e o ribeirinho Alfredo Silva, apelidado de “Catarro”, outra figura marcante da região amazônica.

O conto narra a trajetória dessas personagens desde suas origens, ainda em seus espaços nativos, detalhando a vida de cada um, com as particularidades de cada estilo de vida e desses espaços; em seguida, mostra os deslocamentos e os motivos que levaram cada um a deixar o seu “habitat natural” e migrar para o espaço urbano, trazendo em seguida os impactos e as consequências dessas

mudanças, quando as vidas de ambos se entrelaçam e entram em uma contínua decadência que culmina em suas mortes.

Izabel Pimentel era uma índia da tribo Baniwa, que vivia na cidade de Iauareté-Cachoeira, uma cidade de anônimos onde todos tinham o mesmo sobrenome, tinham as mesmas praticas e costumes e eram afetados pelas mesmas mazelas. Uma vez, ao questionar a mãe o porquê daquela situação miserável em que viviam, sua mãe respondeu que deveria ser assim, pois “Deus escrevia certo por linhas tortas” (SOUZA, 1993, p. 20), o que a deixou muito intrigada e a fez repetir essa frase até o fim da vida. Influenciada por uma missionária católica, por não se identificar com o seu povo e pelo fascínio que tinha pela cidade grande, a indígena vai embora para trabalhar na capital Manaus.

O outro personagem apresentado pela trama, Alfredo Silva, o “Catarro”, era um ribeirinho que todos os anos, na época da cheia do rio Cambixe, passava as noites acordado, com um terçado numa das mãos e um candeeiro de querosene na outra, vigiando a maromba das galinhas para que nenhuma das sucurijs, uma espécie de cobra ágil no nado, “viessem durante a noite, em silêncio, provocar baixas na criação de seu pai” (SOUZA, 1993, p. 33). Diante disso, Catarro perdeu a paciência e também foi embora para Manaus, em busca de trabalho, melhores condições de vida e por estar de “saco cheio” da maneira como vivia.

O início da jornada dos dois personagens na capital do Amazonas foi de uma incrível semelhança, marcadas pelo desamparo e por sucessivas frustrações com o mercado de trabalho, o que se solidifica no momento em que a vida de ambos se entrelaça, quando já estão iniciando um processo de decadência e juntos se entregam a uma vida errante de devassidão e trapaçás. Depois de inúmeros insucessos e no auge da marginalização social, os dois são mortos de forma covarde em uma operação policial que buscava punir os culpados de um crime, no qual eles não tiveram a menor participação.

Com a mesma relevância que dá aos personagens, Márcio Souza cartografa detalhadamente o espaço amazônico, o ambiente rural, com a vegetação, as manifestações culturais, a fauna e flora, as crenças e comportamentos, assim como no espaço urbano com sua agitação; destaca ainda a geografia desses locais, o modo como se organiza (ou se desorganiza), tudo com um olhar de quem conhece profundamente sobre aquilo que fala.

Isso porque, como genuíno amazônida, o autor utiliza-se de seus conhecimentos como jornalista, os adquiridos como acadêmico de Ciências Sociais na USP e toda a experiência de vida acumulada no ambiente amazônico, local onde nasceu e com o qual têm profunda intimidade, para apresentar ao mundo, com propriedade e uma visão precisa, esta região, com todas as

particularidades, dando voz a todas as classes, a todos os saberes e crenças, a variadas formas de vidas e espaços. Em outras palavras, Márcio Souza utiliza-se da literatura para apresentar ao mundo a complexa e misteriosa região amazônica.<sup>3</sup>

A seguir, será realizada uma breve análise de como isso é feito por Márcio Souza, tendo por base “A caligrafia de Deus”, refletindo sobre a importância da natureza na vida das populações tradicionais da Amazônia, o modo como os personagens se relacionam com o ambiente em que vivem e a forma como este influencia em todas as áreas de suas vidas, tomando como exemplo o significado do rio para estes povos. Também será abordado o impacto que a interferência dos fatores externos causa a estas populações nativas, analisando-se os motivos que levaram o deslocamento dos personagens para o espaço urbano e as conseqüências desse deslocamento, mostrando que cada acontecimento, por mais individual que pareça, faz refletir seus resultados no contexto geral, o que nos permite acreditar que tudo está conectado por meio da grande rede que forma o nosso planeta.

### **3. Uma literatura ambiental:**

Como vimos anteriormente, o conto de Márcio Souza está firmemente ancorado em uma descrição minuciosa dos espaços onde as cenas acontecem, seja no espaço urbano, quando ele cartografa desde os casebres mal arquitetados, as ruas sem saneamento, a visão da cúpula do Teatro Amazonas, entre outros, seja no espaço rural, quando descreve as matas, detalha a vegetação ou apresenta animais típicos daquele lugar. Tudo isso faz com que o leitor tenha uma visão ampla e nítida sobre o local sobre o qual está lendo, tamanha é a autenticidade do que é apresentado, que faz com que aquele que lê esta obra, além de se deliciar com o enredo da trama, possa conhecer as peculiaridades da Amazônia, seus encantos, como se ali estivesse presente, no momento de cada acontecimento.

Para maior especificidade, utilizemos apenas um destes elementos para demonstrar a sua importância dentro deste ambiente e o modo como este é trabalhado: falemos sobre a figura do rio dentro da narrativa. Os rios sempre ocuparam importante espaço no desenvolvimento das cidades ao longo dos tempos, pois estes são a principal fonte de água doce, a água própria para o consumo humano, não é à toa que grandes cidades e até civilizações iniciaram sua construção à beira desses grandes mananciais.

---

<sup>3</sup> Informações sobre a vida do autor foram retiradas do website do próprio escritor. Disponíveis em: <http://www.marciosouza.com.br/interna.php?nomeArquivo=vida>, acesso em: 26.08.2016.



Em algumas partes da região amazônica, este elemento da natureza adquire uma importância ainda mais relevante, pois a figura do rio está inseparavelmente atrelada à vida de muitas comunidades e povos, tornando-se uma extensão da sua existência. O rio é fonte de alimento, fornece a única água a que têm acesso, é fonte de diversão e lazer, é o meio de ligação com os outros locais e, em algumas culturas, está ligado a crenças e à espiritualidade. No conto lemos que “a primeira vez que Izabel ouviu alguém dizer algo sobre a caligrafia de Deus, foi numa conversa com sua mãe, enquanto lavavam roupa num trapiche” (SOUZA, 1993, p. 19), este exemplo evidencia o costume que as mulheres ribeirinhas têm de lavar suas roupas e outros utensílios em trapiches à beira do rio ao mesmo tempo em que conversam sobre coisas da vida.

É no rio também que essa gente se banha, o que é encarado muitas vezes como momento de diversão e descontração, quando essas pessoas, em sua simplicidade desfrutam a vida, como vemos na cena narrada a seguir:

O rio Uaupés descia na correnteza em suaves banzeiros e o sol estava insano e queimava. A água insinuava-se tépida e Izabel viu umas meninas de sua idade descerem para a beira do rio, fazendo algarra e levantando a barra malfeita dos vestidos. Eram moças sem nenhuma elegância, cabelos escorridos pelos rostos redondos, os seios quase em cone perfeito, iguais aos dela, despreocupadas e sentindo a água molhando as coxas. (SOUZA, 1993, p. 20-21).

A figura do rio é tão significativa para algumas comunidades, que está diretamente relacionada a crenças e questões voltadas para a espiritualidade, sobretudo para as comunidades indígenas. O conto de Márcio Souza trabalha satisfatoriamente essa questão ao narrar a morte do pai de Izabel, o velho Pedro Pimentel, que mesmo sofrendo a interferência externa de outra cultura, que tentou lhe impor uma outra religião, permaneceu com sua crença e manteve sua identidade:

(O padre Andreotti) Levou o velho Pedro Pimentel para o hospital de São Gabriel da Cachoeira e cortou, com a perícia de um médico combatente, aquela protuberância tumescente e pútrida; dava tapinhas animadores no ombro do paciente e recebia de volta uma voz envolvida num hálito de álcool com água que lhe dizia que de nada adiantaria o tratamento, que ele logo estaria morto e expulsando alguém da maloca dos mortos, doando assim ao rio Uaupés mais uma piraíba. O velho Pedro, apesar de católico, ainda acreditava que depois da morte ele seria obrigado a disputar um lugar na sempre apinhada maloca dos mortos, e que disso resultaria a expulsão de alguém que seria lançado ao rio Uaupés e transformado em piraíba. (SOUZA, 1993, p. 22).

Como vemos, Márcio Souza faz do rio um dos protagonistas do conto, um elemento que tem influência direta sobre a vida e o comportamento daqueles que vivem às suas margens. Além das características até aqui citadas, a narrativa apresenta ao leitor a ação do rios sobre estas pessoas, as criaturas que neles habitam, seus encantos e mistérios:

Todos os anos era isso, na palafita de seu pai bem na margem do furo do Cambixe, a algumas horas de motor de recreio de Manaus. Todos os anos o rio começava a encher e invadia tudo e eles eram obrigados a ir suspendendo o piso da casa e pondo os bichos em marombas para que não morressem afogados, nem as piranhas, poraquês e sucurijus viessem matá-los. (SOUZA, 1993, p. 33-34).

O exemplo acima resume um pouco de como é a vida que quem vive à margem de um rio, como viviam Catarro e seu pai. O fragmento acima evidencia o rio como uma forma de contato com a vida urbana, o que em muitos casos é o único meio de ligação entre os dois espaços, além de apresentar os desafios anuais enfrentados a cada cheia, quando as águas, com violência arrastam tudo que está pelo caminho, consumindo as plantações e criações, quando aparecem também os predadores desse ambiente aquático, pondo em risco os animais e seus donos. Contudo, é compreensível que todo esse fenômeno seja encarado como normal e natural pelos habitantes daquele meio, que acostumados a lidar com aquele tipo de situação, esperam com paciência que o rio se acalme e suas vidas voltem ao normal, como percebemos no comportamento do pai de Catarro:

Seu pai achava tudo muito natural e não perdia nunca a paciência, achava mesmo uma loucura que aqueles assistentes sociais viessem todos os anos com a mão na cabeça, querendo dar injeção, querendo dar dinheiro que ele não recusava e tentando convencê-lo de que deveria colocar sua casa em terra firme, onde seria um absurdo morar. (SOUZA, 1993, p. 34).

O trecho acima também nos chama a atenção para percebermos o encontro entre duas culturas, entre a cultura do nativo e a cultura urbana, entre o “selvagem” e o “civilizado”, algo também recorrente na “Caligrafia de Deus”. De um lado, a figura do ribeirinho, já acostumado com as ações da natureza, conhecedor dos ciclos do rio, lidando pacientemente com as dificuldades e desafios do meio no qual vive, do outro a cultura urbana, que, embora se apresente aparentando estar bem intencionada, não compreende a vida do ribeirinho e tenta de várias maneiras removê-lo do ambiente onde este se sente bem, por entender que aquele lugar não oferece condições para uma vida digna, em outras palavras, é a cultura que se autodenomina superior tentando tomar decisões individuais no lugar daquela que ela julga ser inferior.

O resultado disso é o desequilíbrio com a hibridização entre culturas e estilos de vida. No conto em questão, a indígena e o ribeirinho perdem sua identidade original, e acabam ficando sem identidade nenhuma, o que se agrava a partir do deslocamento de seus “habitats” para um lugar desconhecido por eles, o espaço urbano, que os recebe de maneira hostil e os marginaliza, encaminhando-os para um caminho de degradação onde não encontram nenhuma perspectiva de crescimento. Vemos no caso de Izabel Pimentel uma indígena que têm a visão sobre si e sobre seu povo modificada na medida em que entra em contato com a cultura do branco, representado pela

Escola Salesiana da Missão de São Miguel, a partir de então ela começa a perder a identificação com sua gente, motivo que a leva a aceitar sem resistência um convite para trabalhar na capital Manaus:

Imediatamente Izabel Pimentel foi alijada do convívio de todas as famílias Pimentel, o que era uma inominável loucura. Por isso, Izabel Pimentel aceitou sem discutir o convite de Madre Lúcia para vir trabalhar no Colégio Salesiano de Manaus, onde um par de próteses não fazia nenhuma diferença. (SOUZA, 1993, p. 26).

A cena acima narra a rejeição sofrida pela índia Izabel por parte de sua gente ao trocar seus dentes naturais por um par de próteses, sob a influência de Madre Lúcia, o que, na linguagem literária, pode ser encarado como uma metáfora da influência do homem branco no desequilíbrio de algumas culturas nativas, afinal, a Missão de São Miguel nada mais era do que uma ação colonizadora que buscava subordinar aqueles indígenas à cultura ocidental dos colonizadores, fazendo-os crer que seus conhecimentos, costumes, religião e modo de vida são inúteis e merecem ser esquecidos.

Nesse contexto entra em cena a literatura, como forma de chamar a atenção e até denunciar as formas de opressão e dominação de um povo sobre o outro, as tentativas da cultura que detém a hegemonia de dominar e sufocar aquela considerada inferior. A literatura vem para dar voz e fazer conhecido o saber do oprimido, do esquecido, chamando a atenção para a preservação da natureza e valorização da cultura, que vêm sendo deixadas de lado em detrimento de um avanço desenfreado da modernização, como bem destaca Henrique Leff, em seu livro “Saber Ambiental”:

Estes processos locais de relação entre cultura e natureza (de formas particulares de habitar um habitat) foram invadidos, transformados e dominados pelo macroprocesso da modernização. A globalização da racionalidade econômica e tecnológica impôs-se sobre a valorização cultural da natureza e da vida, subjugando os potenciais ecológicos, dominando as identidades étnicas e desconhecendo seus saberes. (LEFF, 2011 p. 284-285).

Esse processo de globalização e capitalização da natureza, na maioria das vezes não respeita limites e não reconhece o direito das diversidades; em um processo devastador vai ampliando os espaços urbanos, destruindo ecossistemas e causando transtornos às comunidades tradicionais, “o habitat, suporte da vida, lugar onde se assenta o verbo habitar” (LEFF, 2011, p. 286), sofre modificações abruptas que o desequilibram e em alguns casos levam a sua completa destruição.

É justamente isso que vemos no conto de Márcio Souza, a apresentação de uma Amazônia encantadora, com seus mistérios e uma infinidade de recursos naturais, personagens tradicionais e milenares dessa terra, sua cultura e o modo como veem o mundo. Entretanto, o conto também aborda os impactos da chegada da outra cultura, da outra civilização, com um olhar superiorizado, vendo a si mesmo como um dominador, uma espécie de “salvador” daquela “cultura atrasada”, o que é

representado muito bem através da Missão de São Gabriel da Cachoeira, pela instalação da Zona Franca, entre outros comportamentos do homem branco que desestabilizaram a vida daquelas comunidades cujas vidas eram administradas ao seu modo de ver e lidar com os fenômenos que lhe cercavam.

## CONCLUSÃO

Os artigos acadêmicos promovem a reflexão e chamam a atenção para temas que envolvem toda a comunidade. São trabalhos de importante relevância tanto para o crescimento do acadêmico quanto para a sociedade, pois trazem para o campo do debate assuntos de interesse comum, o que pudemos ver neste artigo, que abordou a discussão sobre a literatura, manifestação de arte, e o meio ambiente, tópico muito discutido no mundo contemporâneo por todas as áreas do conhecimento.

Ao final, podemos considerar como satisfatórios os resultados aqui obtidos, pois a relação entre literatura e meio ambiente foi claramente evidenciada, tanto por argumentos teóricos quanto por trechos do conto trabalhado, no qual a descrição dos espaços torna clara e nítida a presença do meio ambiente, da natureza, como parte fundamental na construção do conto, e vai além, faz com que esses elementos ganhem grande significação e deixem de ser meros coadjuvantes na construção de uma obra literária.

Sendo assim, considera-se cumprida e atendida a proposta inicial para elaboração deste trabalho, na medida em que foi trabalhada com sucesso a questão ambiental e sua relação com a literatura, alcançando assim os objetivos da ementa da disciplina, cujos bons frutos colhemos ao visualizar os resultados obtidos a partir da análise da "caligrafia de Deus".

É importante que olhemos para tudo ao nosso redor como uma extensão das nossas vidas, mesmo aquilo que não gostamos, não conhecemos ou não temos afinidade, pois como percebemos na relação entre o homem na natureza, na influência que um exerce sobre o outro, tudo está interligado: vivemos em "Gaia", um conjunto de partículas singulares que constitui um único planeta, onde tudo está interligado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Casa Colméia. **Pensamento sistêmico**. Disponível em: <<https://casacolmeia.wordpress.com/pensamento-sistemico/>> Acesso em: 26.08.2016.

Empresa Brasil de Comunicação. **O que é meio ambiente.** Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2014/09/o-que-e-meio-ambiente>>, Acesso em: 25.08.2016.

LEFF, Enrique. **Saber ambiental:** sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 8. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

**Márcio Souza.** Disponível em: <<http://www.marciosouza.com.br/interna.php?nomeArquivo=vida>> Acesso em: 26.08.2016.

SCARPELLI, Marli Fantini. **Meio Ambiente e Literatura.** Belo horizonte. UFMG. 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha; MANDAGARÁ, Pedro. **Sustentabilidade: O que pode a literatura?** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

SOUZA, Márcio. **A caligrafia de Deus.** São Paulo: Marco Zero, 1993.

**CENÁRIOS EPISTEMOLÓGICOS DE CULTURAS E A LITERATURA DE INGLEZ DE  
SOUZA COMO FUNDAMENTOS PARA UMA DISCUSSÃO DA CONDIÇÃO  
AMAZÔNIDA DE SER E VIVER**

***EPISTEMOLOGICAL SCENARIOS OF CULTURES AND THE LITERATURE OF INGLEZ  
DE SOUZA AS FOUNDATIONS FOR A DISCUSSION OF THE AMAZONIAN CONDITION  
OF BEING AND LIVING***

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** A relação entre Culturas e Literatura no Baixo Amazonas envolve aspectos diversos, diferentes e até divergentes quando se trata de vários grupos sociais com expressões de identidade e memória próprias. Crenças, manifestações artísticas, linguagem, ritos, rituais, modos de vida, hábitos, relação com o meio ambiente, apresentações memoriais e documentais registrados por nós apresentam modelos culturais existentes na região e servem de tópicos de entendimento dessas populações, suas *culturas* e *modos de vida próprios*, alterados em decorrência do processo de colonização e ocupação do território brasileiro, pelos europeus, e pelos africanos trazidos por portugueses como escravos o serviço da produção agrícola, pecuária e mineral. Diante disso, recorreremos às obras literárias de Inglez de Souza para neste artigo tecer novas configurações do conceito epistemológico de cultura, que permita um olhar mais elaborado do ponto de vista dos estudos culturais e literários sobre a vida na Amazônia, uma vez que Inglez de Souza se utiliza dos trejeitos culturais de seus personagens para, por meio de prosa ficcional enveredar no ambiente da vida e do jeito de ser do povo da Amazônia, e sua peculiar relação com a floresta, que serve de forja para produzir uma possível condição humana amazônida de ser, entrelaçada de culturas.

**Palavras-Chaves:** Cultura; Literatura; Epistemologia; Condição Amazônida.

**ABSTRACT:** The relation between Cultures and Literature in the Lower Amazon region involves diverse, different and even divergent aspects when it comes to various social groups with their own expressions of identity and memory. Beliefs, art manifestations, languages, rites, rituals, ways of life, habits, relations with the environment, memorial presentations and recorded documents present some cultural models that exist in the region and serve as understanding topics of these populations, their cultures and ways of living, changed as a result of the colonization and occupation process of Brazilian territory, by the Europeans themselves, and by Africans brought by the Portuguese as slaves for the agricultural e livestock service, and mineral production. In this paper we turn to the literary works of Inglez de Souza to envisage new configurations of the epistemological concept of culture,

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, é professor e pesquisador na Universidade Federal do Oeste do Pará, coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão Cultural, Identidade e Memória na Amazônia, da Ufopa; e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ), da Ufopa. E-mail: itasophos@gmail.com.

which may allow a more elaborate look from the point of view of cultural and literary studies on life in the Amazon, since Inglês de Souza uses the cultural traits of its characters, through fictional prose to understand the environment of life and the way of being of the Amazonian people, and their peculiar relation with the forest, which serves as a forge to produce a possible Amazonian human condition of being, intertwined with cultures.

**Keywords:** Culture; Literature; Epistemology; Amazonida Condition.

## Introdução

O presente artigo é o resultado de nossas investigações acerca da possibilidade de relacionarmos os estudos culturais com os estudos de Literatura, na dinâmica das mais variadas formas de manifestação literária do norte brasileiro, enquanto expressão do jeito amazônida de olhar a si mesmo e ao mundo. Assim, propusemo-nos a encontrar uma coerente estrutura de pensamento que permitisse fazer uso da Literatura, de maneira específica, utilizando obras romanescas de escritores da e na Amazônia, para demonstrar a partir da floresta pensares possíveis acerca da existência humana; tomando em consideração a temática da diversidade cultural local que é composta de várias matrizes como a europeia, a africana e a nativo-originária. Com este intuito, organizamos nossa pesquisa e *arregaçamos as mangas* para chegarmos a alguns resultados investigativos. A organização desses resultados encontra-se neste trabalho, que em linhas gerais contém a estrutura que ora apresentamos.

No primeiro momento, traçamos alguns cenários Epistemológicos de Culturas e a Literaturas. Trouxemos para o debate conceitos de cultura e de literatura, numa relação que prima pela interdisciplinaridade, para daí atualizar pontos essenciais para nossa proposta textual, sobre culturas e a literatura em Inglês de Souza. Neste segundo ponto, a figura de um escritor de raiz amazônida, que valorizou a região e a vida naturalista como fundamento estético de suas obras, é fundamental para iniciarmos, sem a pretensão de conclusões, discussões da condição amazônida de ser e viver, que é o terceiro tópico.

Esse estudo, em nossa perspectiva, se mostra relevante para a sociedade, pois, investigar questões de cultura na região do Baixo Amazonas nos permite contribuir com a formação de cidadãos conscientes, sensíveis e aptos a buscar melhoria na sua lida existencial individual e coletiva a partir de sua condição amazônida. O que se pretende neste texto é trazer ao debate perspectivas de que os romances de escritores da Amazônia nos fornecem fontes históricas dos acontecimentos rotineiros e extemporâneos do século XIX, na região Amazônica cujas consequências perpassam o século XX

até chegar aos tempos atuais. Esperamos poder contribuir de forma significativa na agregação da Amazônia como um novo eixo de estudos literários e epistemológicos do romance, na perspectiva de somar os resultados teóricos com os de outros pesquisadores, colocando os escritos dos romancistas da Amazônia no cerne dos debates nacionais e internacionais de literatura comparada.

## 1. Cenários Epistemológicos de Culturas e a Literaturas

Sabemos que a cultura é uma dimensão fundamental da vida humana, pois desde o período em que nos reconhecemos como seres humanos e, por isso, nos entendemos por gente houve a necessidade da produção de bens culturais, fosse essa produção para garantir as necessidades básicas, fosse para dar qualidade às condições de vida das pessoas, ou para estetizar a vida, equilibrando tensões e conflitos por meio da arte.

Há diversas formas de manifestação cultural como música; literaturas de prosa e poesia; fabrico de bens artesanais; construções de edificações; festivais, festanças e festejos populares; folias e rituais religiosos; contações de histórias, mitos e lendas; trejeitos de fala, gesto e cantoria com expressões lexicais locais e regionais; hábitos alimentares e de beberagem; manifestações de arte como pintura, arte cênica de teatro e circo e o artesanato; entre outras formas, que ajuntadas se tornam componentes do que denominamos de Cultura de um grupo social.

Ainda que tenhamos essa visão geral, a apresentação de noções de cultura suscita acalorados debates, pois o termo pode englobar maneiras de viver, sentir e pensar próprias de um determinado grupo (CUCHE, 1999). Além disso, posicionamentos de pensadores modernos que buscaram conceituar o termo cultura na infeliz tentativa de legitimar as culturas europeias como válidas e refinadas em contraposição às culturas de povos não europeus, vistas como subculturas ou culturas de baixo grau. O conceito de cultura a partir do século XIX fora desenvolvido sob as condições discursivas e de concepções iluministas que pensadores europeus faziam com a finalidade de realizar um esforço civilizador de educação sistemática, aperfeiçoamento moral e elevação do gosto, numa perspectiva universalista (BAUMAN: 1998).

Em nosso entendimento, a concepção de cultura do século XIX fora alavancada a partir das ideias do *evolucionismo* darwiniano. Conhecedores das proposições e teorias de Darwin, pensadores de cultura nesse século passaram a considerar uma espécie de hierarquização humana do processo cultural, ou seja, uma evolução que se iniciava no estado selvagem, completo de irracionalidades, sem refinamento comportamental individual e coletivo, evoluindo até alcançar um nível de progresso



tão alto que se poderia chamar de civilidade ou civilizado (PAULINO, 2017). Discussões postulares correlacionando evolução cultural e evolução humana foram iniciadas pelas ciências a partir da proposta conceitual de Edward Burnett Tylor (1832-1917), que tomando em consideração o embate entre franceses e alemães no desenvolvimento do termo que pudesse aglutinar a diversidade de modos de ser e viver, publicou um texto como que buscou uma síntese do substantivo alemão *Kultur* com o francês *Civilization*.

Na segunda metade do século XVIII na Alemanha ocorreram as primeiras sistematizações do termo germânico *Kultur*, referente a aspectos espirituais de determinada comunidade como costumes, crenças e as singularidades de seu processo de formação humana. A França, na mesma época, focada nas prioridades do Iluminismo, adotou o termo *Civilization* para conceituar o que poderia ser cultura. No caso francês, o termo referia-se a questões de individualidade, identidade pessoal e aperfeiçoamento pessoal diante da sociedade.

A Alemanha, ainda envolvida nas questões idealistas, e sob as influências de Wilhelm von Humboldt (1767- 1835), adotou o *Bildung* como entendimento de cultura e referência a desenvolvimento espiritual, intelectual e moral que gera no indivíduo a consciência de sua identidade. *Bildung* será nessa época correlacionada ao termo *Kultur*, e o debate daí resultante ganha um enfoque mais preciso no século XIX, sendo vinculado à ideia de desenvolvimento e refinamento, sobretudo na França e Inglaterra. Neste caso, o termo *Bildung* entra no debate como oposição ao ideal francês de civilização, tal como o *Kultur*. No entanto e diferentemente de *Kultur*, o *Bildung* alemão também fez oposição ao racionalismo, positivismo e ao caráter utilitarista do conhecimento. O termo médio que permitiu avançar o conceito de cultura então estava no *Kultur alemão*, pois este expressava a singularidade de um povo por intermédio da formação autônoma do indivíduo. Em seguida, o termo *Kultur* fora transliterado para *Culture* que passou a significar “a formação do homem, sua melhoria e seu refinamento” (ABBAGNADO, 2000, p. 225).

Assim, “cultura” tornou-se um conceito dinâmico que recebeu primeiros fundamentos científicos no século XIX, quando Tylor definiu que o vocábulo *Culture* dizia respeito a um conceito complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo sujeito como membro de uma sociedade. Embora no século XX, os postulados tyloristas foram rebatidos com certa veemência por vários pensadores, o fato é que sua ideia perdurou e produziu resquícios principalmente no comportamento e no pensamento humano das sociedades contemporâneas, pois não é raro ainda encontrarmos declarações etnocêntricas, com

comparação e supervalorização da própria cultura em detrimento da outra, usando padrão de valores de uma para questionar, subjugar ou estabelecer processos de mortificação da cultura do outro.

Taylor propôs em sua obra *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (1871), que:

Cultura ou civilização, tomada em seu amplo sentido etnográfico, é esse todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, direito, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade. A condição de cultura entre as várias sociedades da humanidade, na medida em que é capaz de ser investigada em princípios gerais, é uma matéria apta para o estudo das leis do pensamento e da ação humana. Por outro lado, a uniformidade que impregna tão amplamente a civilização pode ser atribuída, em grande medida, à ação uniforme de causas uniformes; enquanto, por outro lado, suas várias gradações podem ser consideradas como estágios de desenvolvimento ou evolução, cada um dos resultados da história anterior, prestes a fazer sua parte adequada na formação da história do futuro. (TYLOR, 1871: p. 01).<sup>2</sup>

O autor desenvolve o conceito de cultura numa perspectiva evolucionista, o que nos sugere que ele tenha percorrido o mesmo caminho que Charles Darwin fez para desenvolver a teoria da evolução das espécies. Neste sentido, Tylor (1871), sustentava que as culturas passavam pelas mesmas fases, ou estágios, durante o processo evolutivo, o que resultaria na ideia de progressão universal de civilização. Em outros termos, as sociedades tendem a progredir de um estágio primitivo ou selvagem para estágios mais avançados ao longo do tempo, até atingir a civilidade, no caso tyloriano aquele alcançado pelo Ocidente graças à intelectualização do conhecimento e da experiência, a partir dos movimentos renascentista e iluminista.

Na virada do século XIX, a cultura começa a deixar de ser sinônimo de civilidade. Pensadores como Franz Boas (1858-1942), Bronislaw Malinowski (1884-1942), Sigmund Freud (1856-1939), Alfred Kroeber (1876-1960), Clifford Geertz (1926-2006), Alfredo Bosi (1936-), entre outros, discordantes da teoria de Tylor começaram a propor conceitos diversos ao estabelecido a partir das ideias de Tylor. O termo cultura passa então a ser compreendido numa perspectiva de pluralidade e não mais de singularidade e gradação hierárquica, como asseverou Tylor (1871).

Atualmente, o debate sobre questões de cultura não pode mais ocorrer sem o reconhecimento da existência de diversas culturas com costumes e valores diferentes, e que se deve superar em definitivo uma discussão de culturas tendo modelos ocidentais como fatores padronizadores de cultura. Para que seja compreendido o conceito mais abrangente de cultura, é necessário considerar a cultura como um modo coletivo de vida com características peculiares e com condições regulares para coexistir com outros modos diversos, sem que para isso um modo necessite assumir-se superior

---

2 Tradução livre.

ou inferior a outro. Por isso, pensar cultura com base no domínio conceitual europeu na perspectiva de que diante da vastidão de mundo não existam povos construtores e constituidores dos próprios costumes, valores, identidades e memórias, é no mínimo um reconhecimento de cegueira cultural, pois é inaceitável ainda haver propostas de estudos culturais defendendo descaracterizações de grupos humanos e sua diversidade cultural, por não estarem identificados por similaridade com culturas dominantes.

Nesse sentido, é válido afirmar ao menos dois entendimentos sobre o conceito de cultura. O primeiro consiste em compreender que não há um modelo de processo civilizatório e pré-estabelecido de cultura, em que se perpetua a obediência a padrões de modos de vidas e valores. O segundo entendimento é o de que é plausível compreender que cultura é um conceito disseminado no espaço das manifestações coletivas e dos comportamentos individuais e sociais na vida cotidiana, sendo por isso amplo, abrangente e pleno de conexões entre saberes e práticas.

Esse cenário epistemológico do termo *cultura* também é palco para a apresentação de um cenário epistemológico de literatura, para que a partir de ambos os cenários possamos apresentar uma discussão ensaística sobre a condição amazônica de ser e viver a partir da literatura de Inglez de Souza, visto que buscamos encontrar possibilidades epistemológicas que sirvam de estrutura de equilíbrio entre os discursos cultural e literário sobre determinadas obras romanescas, principalmente aquelas produzidas no contexto do Norte Brasileiro.

Embora vista como a própria cultura nos séculos XVIII e XIX, Literatura perdeu esse *status* com as discussões sobre o significado de cultura ao longo dos dois últimos séculos para assumir um novo e privilegiado papel no debate das “belas artes”, sendo parte fundamental entre outras na composição cultural de um povo. Essa postura implicou numa reorganização dos estudos literários, dos estudos culturais e das perspectivas filosófico-antropológicas. Nossa posição é a de que esses espaços de conhecimento devem coabitar, em conflitos e harmonias. Juntas essas áreas de conhecimento podem prover o desocultamento da existência humana e apresentá-la ao mundo na sua condição histórica e contingencial, a partir e através do objeto literário, o texto romanesco e todas as suas nuances, o que permite a leitores e escritores questionar de modo radical conceitos essencialistas de cultura.

O cenário epistemológico da literatura que intentamos desenhar parte da tese nossa de que a literatura é fonte de dados da realidade e nos permite um olhar sensato sobre determinado povo numa determinada época. Alguém poderá afirmar que textos romanescos não têm o devido valor científico por se tratar de ficção, o que desqualificaria sua apresentação por não tratar de temas logicamente

pensados sob a dualidade aristotélica de verdade-falsidade. Contudo, a literatura não está interessada em reivindicar *status* científico ao romance, pois esse tipo de literatura para existir não pode abrir mão da liberdade criativa e do gesto estético, atitudes fundamentais para tornar real um enredo, *enriquecido pelo ato* preciso e claro de escrever. De resto, a sensível descrição de detalhes pelo escritor, creditando à cultura o gesto racional de dar coesão à história, poderá contagiar o leitor provocando sua capacidade inspiradora e imaginativa para dar vida a uma cena que pode também ser mergulho na realidade.

Esse tipo de romance, desprendido da necessidade da verdade e da falsidade, mas compromissado com o conhecimento, pode também ser traduzido como um *Bildungsroman*. Neste caso, uma obra literária, como *Bildungsroman* [termo alemão para *Romance de Formação*], é de certa forma o espaço narrativo para apresentar o percurso de personagens e as tramas até se alcançar um texto que seja o mais próximo possível da realidade e o mais completo possível na evidenciação da constituição detalhada dos personagens, nas suas dimensões morais, estéticas, sociais, políticas, desde a tenra idade até sua maturidade. Assim, o romance de formação está fortemente vinculado com as condições culturais de um povo e de uma época. Ou seja, o que dá credibilidade a uma obra é sua condição de tornar plausíveis os hábitos culturais que somente podem ser captados pela força da sensibilidade estética e pelo compromisso com o conhecimento por parte do escritor.

O romance de formação [*Bildungsroman*] tem sua conceituação definida a partir de Goethe (1749-1832) com a obra *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Os anos de aprendizado de Wilhelm Meisters] (1795), segundo Ammerlahn (2003) em seu texto *Imagination und Wahrheit* [Imaginação e Verdade]. Neste sentido, é fundamental apontar que *Bildung* é um termo alemão de rico campo semântico, vinculado ao conceito de *Kultur*, já mencionado anteriormente.

Como podemos notar, não é possível um cenário epistemológico da literatura ou mesmo a apresentação de questões do romance de formação sem levar em conta os cenários epistemológicos da cultura. No caso do romance de formação, ele ganha sentido e significado no espaço conceitual de *Bildung*, cuja função é *uma síntese e ao mesmo tempo ultrapassa a form (forma), a Kultur (cultura) e a Aufklärung (as Luzes)* (FABRE, 1994, pp. 134-135). Daí que o termo romance de formação guarda similaridades ao *Romance Paideia*, e faz jus à ideia de descrever o enredo sobre a formação cultural de um indivíduo, uma atividade do espírito no uso incondicional da sua liberdade. Nele, o personagem é o responsável pela sua formação à medida que experiencia o mundo, nas suas dimensões sociais e culturais. É válido afirmar, contudo, que no caso alemão o romance de formação escrito sob a tutela do *Bildung* está vinculado ao cultivo do indivíduo, negligenciando de certa forma o desenvolvimento

de um povo. Neste caso, o romance de formação na perspectiva de *Bildung* envolve uma jornada pessoal de autorrealização, algo de caráter íntimo conforme a tradição goethiana de *Bildungsroman*. É essa formação individual que, na perspectiva de Goethe, deve nortear as relações com os outros e servir de mote para a engenharia de uma obra literária (JEFFERS, 2005).

Para além do panorama discursivo da composição particular de cada conceito, anotamos aqui que a relação entre cultura e literatura num grande cenário epistemológico é estabelecida a partir de fruições de sensibilidade histórica, sem a qual não nos parece possível uma apresentação da condição amazônica de ser e viver a partir do encontro literário com o cultural.

No espaço da região do Baixo Amazonas, a cultura e diversas outras áreas podem e devem beber das águas da literatura romanesca. Por isso, nosso olhar sobre a Amazônia e seus habitantes com seus trejeitos existenciais implica considerar a obra de vários escritores, entre eles, do paraense Inglez de Souza. Neste caso, nossa opção se dá porque a leitura de sua obra implica e contribui na investigação de uma determinada época – o século XIX, numa determinada região do Brasil, a região amazônica. Nossa proposta é apresentar a obra romanesca de Souza como uma aproximação fiel da realidade “insinuada” pelo autor para afirmar que não houve um ocultamento ou um silenciamento autoral dos acontecimentos mais importantes da época, seja por meio do narrativo ou por meio do não narrado, sobre o cotidiano social e cultural na Amazônia.

Embora no século em que o romance fora escrito, as questões regionais fossem pouco focadas no escopo literário, Inglez de Souza propôs a si mesmo tornar sua obra o mais contingencial possível, protagonizando questões vinculadas à realidade ao trazer para o interior de seus textos romanescos o dia-a-dia de uma pequena cidade no interior da Amazônia. Deste modo, nossa condição de um leitor-pesquisador ou mesmo de um leitor epistemológico, está no entremeio à cultura, literatura, história, filosofia, com a proposta de produzir diálogos interdisciplinares que possibilitam ampliar os limites do fenômeno literário.

## **2. Culturas e a Literatura em Inglez de Souza**

Herculano Marcos Inglez de Souza foi escritor, político, jornalista, literato e advogado, paraense nascido no dia 28 de dezembro de 1853 na cidade de Óbidos, situada no interior oeste do Pará. Filho de Marcos Antônio Rodrigues de Souza e Henriqueta Amália de Góis Brito, famílias tradicionais da aristocracia obidense. No final de sua infância fora enviado por seus pais de sua cidade natal para dar continuidade a seus estudos em Belém. Da capital paraense partiu para o Maranhão e em seguida para o Rio de Janeiro, para estudar na renomada *Escola Perseverança*, lugar em que

iniciou seus escritos literários. Após seus estudos medianos, Inglez de Souza muda-se para o Recife, para fazer o curso de Bacharelado em Direito, que acabara por concluir mais tarde na então Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Nesse meio termo, se envolveu na política, chegando a ser nomeado *Presidente da Província de Sergipe* (1881-1882) e do *Espírito Santo* (1882), por meio de *Carta Imperial*. Souza volta para São Paulo para recomeçar sua vida na advocacia. No entanto, acometido por asma e pela perda repentina da filha é recomendado pelo médico a mudar de clima, motivo que o fez mudar-se para o Rio de Janeiro com a família.

Na capital fluminense, inicia sua participação nas sessões preparatórias de criação da Academia Brasileira de Letras e juntamente com Machado de Assis, José Veríssimo, Araripe Júnior, Artur de Azevedo, Graça Aranha, Guimarães Passos, Joaquim Nabuco, Lúcio de Mendonça, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Pedro Rabelo, Rodrigo Otávio, Silva Ramos, Visconde de Taunay, Teixeira de Melo, Afonso Celso, Medeiros e Albuquerque e Ruy Barbosa, fundam em 20 de julho de 1897, no Rio de Janeiro a Academia Brasileira de Letras – ABL, sendo contemplado com a cadeira de número 28. Souza faleceu no Rio de Janeiro, no dia 06 de setembro de 1918.

Suas produções literárias são frutos de discussões estabelecidas no cenário acadêmico e dão vazão à sua concepção realista e naturalista em contraponto a tudo que na época constituía o acervo idealista romântico. É sobre suas obras que se verifica a visão incontestável naturalista de sua época, pois nos parece que Souza considerava que a literatura precisava se apresentar realista e participante do mundo porque na falta destas condições, ela perderia sua essência e sua razão de existir, já que o mundo é o cenário principal da vida comum, das manifestações de culturas e costumes variados, lugar de pessoas diversas e diferentes, de mazelas e virtudes sociais, e essas condições serviam de inspiração prosaica e poética.

A arquitetura literária de Inglez de Souza é definitivamente Naturalista, sendo ele próprio o precursor do período Naturalista nacional, pois expressa em suas obras forte sensibilidade à realidade e atitude refratária a um subjetivismo desconectado do mundo e a um romantismo que apresentava em suas histórias o herói como um protagonista apazível com uma perfeita personificação do homem sem falhas. Sua literatura coloca o indivíduo diante de seus conflitos mais íntimos, suas crises mais humanas e de suas contingências pouco controláveis diante da realidade no espaço da floresta amazônica. Ao compor sua obra nessa perspectiva, Souza acreditava estar apresentando o romance como lugar de fusão da arte com a vida, pois caberia à arte do romance penetrar na internalidade da realidade e fundir-se a ela.

Foi em seu discurso literário que Souza desenvolveu suas percepções mais importantes e os mais precisos posicionamentos sobre a cultura do povo da Amazônia. Suas narrativas contidas em “Cenas da Vida Amazônica” são a prova incontestada de seu perfil naturalista, e serve como uma historiografia do povo da Amazônia. Mauro Vianna Barreto, no texto *O romance da vida amazônica*, afirma que nos escritos do autor já prefigurava o estilo naturalista,

Numa época em que o Realismo-naturalismo ainda não se fazia presente na literatura nacional, o jurista e romancista Inglês de Souza afigura-se como o precursor desse estilo em seus romances *O Cacauleta* (1876), *História de um Pescador* (1876) e *O Coronel Sangrado* (1877). (2003, p. 30-31).

Souza também não concentra sua atividade escritural na defesa e exaltação da floresta amazônica, como se pode ver em escritos da época, principalmente de cronistas e historiadores, pois seu enfoque é, antes de tudo, um enfoque nas tramas sociais, apresentando a floresta apenas como cenário ideal para suas narrações literárias, ainda que dela dependa a vida do sujeito na Amazônia. Neste sentido, seus textos evidenciam personagens nas condições de vida possíveis nesta região florestal do Brasil, revelando suas lutas e fraquezas, suas crises e determinações.

Inglês de Souza deu às suas obras naturalistas uma dimensão particular, singular e genuína, não repetindo padrões eurocêntricos na sua opção conceitual. Suas opções estéticas na formalização da obra expressam seu inquietante olhar sobre os hábitos culturais das populações às margens do rio Amazonas, principalmente na cidade de Óbidos, interior paraense. Sua obra exige do leitor um olhar desprendido sobre a Amazônia, pois somente com o desapego de prévios conceitos sobre o indivíduo interiorano, que não poucas vezes é visto como um matuto sem refinamento, que o leitor dará espaço para um tipo de conhecimento sobre si e a partir do conhecimento das condições amazônicas de ser e viver sobre o mundo, começando a leitura com um olhar e terminando-a transformado pelos novos conhecimentos apresentados na internalidade da obra inglesa, sob a direção de um eixo, a saber, os trejeitos culturais das populações do Baixo Amazonas.

Encontramos, assim, um literato que rompe com os padrões estabelecidos, debruçando na internalidade de suas obras romanescas sobre igual simetria o universo das culturas do povo da Amazônia. Basta uma leitura na obra romanesca *O Coronel Sangrado* para percebermos o discurso narrativo de Souza exaltando a representatividade matuta por meio de um discurso literário delineado sobre costumes do povo Amazônica, desmascarando as réplicas culturais burguesas europeias que se expandiram no Brasil, principalmente na Amazônia portuguesa, e que pouco tinha de brasilidade cultural.

Nesse sentido, o amazônida é detalhado em seu romance não como um ser em processo de refinamento cultural, mas como representante da existência de brasilidade matuta, constituída de dentro da floresta e para floresta e que dela fez sua identidade, consagrando-a uma e pouco entendida dentro deste embrionário “mundo” do qual se constituía o Brasil do século XIX. Souza narra em suas obras as possibilidades culturais existentes na Amazônia brasileira e escolhe para isto a dualidade presente entre o modo de vida do matuto e do civilizado, discorrendo sobre a tese de que aceitar o discurso taxativo burguês do século dezenove de que o refinamento cultural numa perspectiva europeia seria o princípio fundamental da evolução de uma sociedade, seria desqualificar a efervescência da vida cultural e social, nascida, estabelecida e manifestada a partir dos rios e florestas da Amazônia.

O que a estrutura da obra de Inglês de Souza mais evoca, em nosso modo de observar, é a forma detalhista na escrita dos trejeitos, pormenorizando a intensidade das relações numa região aparentemente pacata, para lançar o leitor ao universo de sua criação para que, envolvido pelos acontecimentos de sua obra, ele faça sua trajetória contemplativa e reflexiva, até culminar no ponto chave da obra, que é a apresentação da vida matuta nas multifaces dos personagens. A apresentação literária inglesa que também pode ser visto como apresentação historiográfica leva para o ambiente dos estudos culturais premissas fundamentais à recomposição do conceito cultural, já em voga no século XIX, e que condicionava as mais diversas culturas das mais diversas sociedades ao modelo eurocêntrico de cultura. Conseqüentemente, a forma de Souza evidenciar hábitos de cultura amazônica nas suas particularidades como relações de poder nas disputas por terras entre fazendeiros cacaulistas, o cotidiano rotineiro do povo que mora na floresta durante o século XIX, as relações conflituosas de amor tão universais em qualquer obra literária, os fatores sociais e outros pontos são opções estéticas do escritor que sem a percepção do conceito de cultura que ele propõe a seu leitor seria dificultoso o entendimento da obra e, por conseguinte, da condição amazônida de ser e viver, que é o eixo central de nossa discussão.

### **3. Discussão da Condição Amazônida de Ser e Viver a partir de Inglês de Souza**

São fundamentais as aproximações conceituais entre cultura, literatura, filosofia, história, entre outras áreas, para se conhecer o modo de ser e viver na região do Baixo Amazonas, no século XIX, período em que foram escritas e publicadas as *Cenas da Vida Amazônica*, de Inglês de Souza, principalmente as três grandes obras, a saber, *O Cacaalista* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877) e *O*



*Missionário* (1891). Essa tríade teve por base a sensibilidade a um mundo visto antes a partir de referências de cronistas, expedicionários e religiosos [Francisco Orellana e Gaspar de Carvajal (1542<sup>3</sup>), Pedro Teixeira e Cristóbal de Acuña (1639), Johann Baptist von Spix (1820), Carl Friedrich Philipp von Martius (1821), Richard Spruce (1845 e 1848), Alfred Russel Wallace (1853), Henry Walter Bates (1863)], entre vários outros, com visões eurocêntricas, e sem significações textuais entrecruzadas às culturas locais porque focaram suas descrições nas peculiaridades de floresta tropical, especificamente nas riquezas da fauna, da flora, do flúvio e minerais, além de expor uma visão exótica e forânea dos povos locais, considerando-os de cultura inferior e de atraso socioeconômico.

Diferentemente dessa visão centrada nos preceitos europeus de cultura, na tríade ingleziana o autor opta por um mergulho em diversos eventos ficcionais cujos dramas narrados são vivências de personagens que manifestam a condição humana própria da região amazônica, numa cidade que embora tenha sido fundada por portugueses, a diversidade de povos concentrados na localidade é demasiado grande, já que nela há registros de povos indígenas como os Konduri, Tiriyo e Pauxis; de povos da África, como Bantu, Fula, Yorubá, Mussorongo e Axante, e da Europa, como os próprios português, franceses, ingleses, espanhóis e italianos (FUNES, 1995; DA CUNHA, 1998; PAULINO, 2013), ou seja, o mergulho autoral fora feito no caldeirão cultural da Amazônia, relativizando supremacias culturais ou inferioridades de cultura.

Esse mergulho, contudo, não terá êxito no universo do leitor se este não o fizer a partir de uma atitude estética que o permita apreender o sentido e a concepção da existência humana que Inglês de Souza insistentemente descreve em sua tríade, por meio de seus personagens. A obra de Souza, neste sentido, permite ao leitor enveredar no espaço existencial do povo da Amazônia, para daí conhecer e reconhecer sua relação tão peculiar com a floresta, que serve de forja para produzir uma possível condição humana amazônica de ser, entrelaçada de culturas.

É nesta lógica que desde meados do século XIX a literatura amazônica tem apresentado narrações que descrevem não somente o ambiente natural, exaltando a grande floresta tropical, como também a realidade social e a diversidade cultural local, fazendo uso de linguajares próprios da região e experimentando estruturas estéticas que possibilitam uma coerente articulação entre texto e contexto. Ora, se estamos articulando um pensamento possível sobre a existência humana a partir da

---

<sup>3</sup> As datas neste recorte do texto referem-se à publicação da obra mais importante do referido autor sobre a Amazônia.

*Floresta Tropical* que também possibilite e provoque reflexões sensíveis no leitor, então o encaminhamento já fora feito por Inglez de Souza.

A ousadia na apresentação de uma possível *condição amazônida de uma época* (PAULINO, 2016) está no fato de que o mundo tem reconfigurado nas últimas décadas seus modelos sociais, redefinindo a si a partir de conceitos do tipo sustentabilidade, preservação-devastação, resistência, ecologismo, entre outros. A condição amazônida de uma época é uma proposição provocativa porque nela há o encontro severamente conflituoso e o debate efervescente do jeito colonizador de pensar o meio ambiente sob a lógica da exploração de recursos naturais em embate com as diversas culturas locais que, cientes da fragilidade da floresta, exigem sua preservação.

A literatura é um gigantesco espaço para proposições fundamentais que geram provocações. Por isso Souza a utiliza para provocar seus leitores, pois diferentemente dos romancistas de sua época, ele assume as condições regionais e naturais – bem ao estilo do realismo – como lugar de criação e recriação na forma de observar, apreender e apresentar a realidade. Sua tessitura literária contém falas de personagens, narrações livres, e eventos particulares à Amazônia, que estruturam a composição de um enredo provocativo de *fascínio* no leitor, uma vez que mistura imaginário e real, e causa percepções e conhecimentos sobre si e sobre o mundo.

Embora Souza tenha buscado as condições naturalistas para delinear sua obra, é sensato apresentar que outros escritores desde então também o fizeram. Há nas obras romanescas de escritores amazônidas certa ausência de explicações e argumentos narrativos que possam esclarecer os eventos. A aparente ausência, como se fosse deficiência – porque sobre-excede os limites do formalismo abstrato da narração –, leva o leitor imprudente a ter uma estranha sensação de que viver na região amazônica é um pesadelo ou um sonho do qual não se pode acordar, ou quem sabe, a ter a sensação de estar de fato no mundo, mas sob o efeito do imaginário. Por isso, o provocativo de fascínio da narrativa de expressão amazônida é o entrelaçamento do real com a representação imaginária. Teria sido também essa a motivação de escritores amazônidas no final do século XIX? As propostas literárias de alguns dos mais influentes escritores da literatura brasileira dessa época partiram justamente do coração da Amazônia para compor um cenário de floresta como espaço único e irrepetível de elementos amazônidas que possibilite aos personagens, sejam eles protagonistas, antagonistas, coadjuvantes, e narradores, um diálogo efervescente do vivido e do devaneio, entre a comicidade e a tragédia, o drama e o riso; entre o imaginário e o real na Amazônia.

## Considerações Finais

Entre as formas que encontramos no universo literário de expressão amazônida, estão as *Cenas da Vida Amazônica*, como um modo provocativo de lidar com as contradições da vida na Amazônia. A forma *amazônida* de se viver nos tempos atuais indica que velhos tempos estão fenecendo e novos tempos estão já no horizonte da existência. A exigência da forma *amazônida* em romances inspirados no ambiente da Grande Floresta pretende apenas cristalizar o que podemos chamar de desejo de unicidade, de ir além da fragmentação do conhecimento sobre a Amazônia, que outrora se fazia apenas pelo viés cronista forâneo. Em outros termos, esse *ir além* não significa perder o que já foi composto, mas instaurar uma unidade que torne a vida amazônida mais plena de sentido, sob a tutela da estética do *matuto*.

Nesta mesma caminhada da literatura de expressão amazônida estamos todos nós encaminhando nossos conhecimentos para a irrupção de novos pensares que reflitam um tipo de pensamento débil, sensivelmente indicativo do esgotamento de uma proposta de mundo feita pelo colonizador burguês para as terras amazônicas. As estruturas racionais do pensamento burguês colonizador parecem ter chegado ao fim, pois as “certezas” garantidas com a instrumentalização de uma razão científica cronista e de uma razão econômica explorativa e comercial já não nos parecem eficazes quando ocorre no trato com as pessoas da Amazônia e suas complexas fruições. As razões são diversas, mas cabe aqui apontar uma que nos parece fundamental a de que as estruturas racionais eurocêntricas, principalmente as desenvolvidas e as resultantes do período moderno – que no Brasil, coincide com o período da colonização – são alérgicas às aparências, às coisas sensíveis, pelo motivo de que não se pode reduzi-las à intelectualidade pura. Entendemos que há um medo dessas “coisas alérgicas” levarem o pensamento burguês colonizador de volta ao “caos” primitivo que a razão já parece ter colocado em ordem. (PAULINO, 2006).

Se o pensamento nascido no coração da Amazônia é uma dessas alergias das quais o pensamento burguês quer distância, ainda é preciso mais aprofundamento para dizer. Entretanto, com a redemocratização brasileira, a literatura amazônida se embrenhou em um lugar cuja finalidade seria a de participar narrativamente de um *processo* que exigisse ao mesmo tempo o ato de entendimento, por meio do pensamento, e o ato sensível, por meio da contemplação da invenção artística, de toda a lógica de vida amazônida apresentando-a como uma possível saída à alergia burguesa. Seguindo essa lógica, escritores e leitores na e da Amazônia pensam e vivenciam o romance em toda a sua forma estética a partir de um eixo epistemológico, a saber: *Sociedade-Natureza-Desenvolvimento*. Pensam

porque o romance é uma fonte válida de conhecimento e vivenciam porque ele é uma fonte provocativa de transformação.

Assim, trejeitos indígenas, caboclos, ribeirinhos, quilombolas, extrativistas e migrantes são particularmente exaltados e transparecem nas obras contemporâneas de autores amazônidas, que reivindicam para si a condição de agentes com o legítimo direito de apresentar ao mundo as culturas das comunidades locais outrora esquecidas e excluídas, por meio de produtos literários, servindo assim de voz às minorias e impondo crise no pensamento burguês local de cultura europeia, teimoso em desconsiderar essas vozes na apresentação ao mundo do habitante da floresta. As obras que resultam dessa dinâmica causam fascínio por conta da forma desprendida como os escritores se embrenham na feitura de um texto, revelando um universo no qual não há fronteiras entre o real e a representação imaginária, e cujos sonhos e devaneios têm consequências reais que trespassam a redoma da vida rígida e angustiante na Floresta.

A literatura de expressão amazônida expressa um complexo conflito entre a valorização das diversas expressões culturais regionais e a busca de universalização do pensamento da floresta. Em outros termos, o conflito está em como apresentar ao mundo uma forma singular local de aproximação da realidade que sirva de representação mais ampla, contemplando variados modos linguísticos e expressões das vivências coletivas e individuais, e que ajude o leitor amazônida ou não a constituir suas próprias percepções de verdade, organizar suas memórias, conhecer-se e reconhecer-se na sua condição humana. Se essa apresentação é possível, é bastante complexo afirmar. Contudo, é no entremeio desse universo amazônida que os escritores da região dedicam tempo a procurar, sob a forma de um romance, a verdade, e no fim parece-nos encontrar, a vida efervescente na sua condição de viver e ser, entre florestas e rios.

## Referências

AMMERLAHN, Hellmut. *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman. "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. Struktur, Symbolik, Poetologie. Würzburg-GER, Königshausen & Neumann, 2003.

ABBAGNADO, Nicola. *Filosofia: dicionário*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

ACUÑA, Cristóbal. *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*. Madrid-ESP, Imprenta del Reino, 1641.

BARRETO, Mauro Vianna. *O romance da Vida Amazônica. Uma leitura Socioantropológica da Obra de Inglês de Souza*. São Paulo. Letras à Margem, 2003.

- BOAS, Franz. A mente do ser humano primitivo. 2ªed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Trad. Mauro Gama & Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- BOAS, Franz. Antropologia Cultura. Trad. de Celso Castro. 6ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARVAJAL, G. (1542). Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana. Edición y notas de Mª de las Nieves Pinillos Iglesias, Babelia, 2011.
- CUCHE, D. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 1999.
- DA CUNHA, Manuela Carneiro. História dos índios no Brasil. 2ª ed. São Paulo, Fapespa / Companhia das letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1998.
- FABRE, Michel. Penser la Formation. Paris-FR, PUF, 1994.
- FUNES, Euripedes Antonio. Nasci nas matas, nunca tive senhor: historia e memoria dos mocambos do baixo amazonas. São Paulo-SP, PPGHS/USP, 1995. Tese de Doutorado. 212p.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro-RJ, LTC, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica, uma poética do imaginário. Belém-PA, Cejup, 1995.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Uma teoria científica da cultura. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.
- NEGER, Raquel Ripari. Inglês de Sousa e a Belle Époque Amazônica: um estudo sobre a ‘Civildade’ e a ‘Matutice’ na Óbidos do Século XIX. Em: Revista Travessias, v. 3, n. 1 (2009), UNOPAR, Paraná, pp. 1-21. Disponível em: [www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3267/2580](http://www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3267/2580) Acessado em 21.02.2018
- PAULINO, I. R. A Amazônia entre culturas, identidades e memórias. Em: LIMA, Rogério e MAGALHÃES, Maria da Gloria (orgs). Culturas e Imaginários: Deslocamentos, Interações e Superposições. Rio de Janeiro-RJ, 7Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. Entre les remous de l’imaginaire et les houles du réel : un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité. Em OLIVIERI-GODET, Rita (org.). Cartographies littéraires du Brésil actuel. 1ª ed. Bruxelles-BEL: Peterlang, 2016. v. 14.
- \_\_\_\_\_. Ensaio Historiográfico de Óbidos, Sentinela da Cultura Amazônida. Em: Anais do II Festival de Cultura, Identidade e Memória Amazônidas de Óbidos, 2013. Disponível em <http://anaisfecima.webs.com/edi-o-atual>. Acessado em 20.01.2019.
- \_\_\_\_\_. Um Olhar filosófico sobre a Degradação dos Valores Humanos a partir da obra ‘Os Sonâmbulos’, de Hermann Broch. Brasília-DF, Pós-Lit/UnB. 2006. (Dissertação de Mestrado). Pp. 137.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. O Coronel Sangrado. Coleção Cenas da Vida do Amazonas. Belém-PA, UFPA, 1968.

TEIXEIRA, Pedro. Viaje del capitán Pedro Texeira, aguas arriba del rio de las Amazonas: 1638-1639. Autor Secundário Jimenez de la Espada, Marcos 1831-1889. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1889.

TYLOR, Edward Burnett. Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom. London-GBR, John Murray, 1871.

WALLACE, Alfred Russel (1823-1913). Viagens pelo Amazonas e Rio Negro. Notas de Basílio de Magalhães. Brasília, Senado Federal, 2004. [A narrative of travels on the Amazon and Rio Negro: and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon valley. London (GB); New York (USA); Melbourne (AUS), Ward, Lock, 1889.

## UMA LEITURA DE ANTES DE NASCER O MUNDO, DE MIA COUTO

Jackeline Andrade Duarte de Souza (UEA)  
Renata Beatriz Brandespin Rolon (Orientadora)

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo fazer uma leitura do livro “Antes de Nascer o Mundo”, do autor moçambicano Mia Couto, que utiliza da temática identidade, violência e memória para reescrever e discutir a história do seu país, que hoje é um local que ainda trata as feridas causadas pela guerra civil. Enquanto aborda essas temáticas, o autor traz representações da natureza, da criança, do adulto e da mulher numa sociedade patriarcal, opressora e excludente. Como embasamento teórico foram utilizadas as considerações de Roland Barthes (1988); Fernanda Cavacas (2013); Tânea Macedo, Vera Maquêa (2007). É possível observar que a obra trata de tempos de guerra civil que atingiam mais violentamente as zonas rurais, entre o período dos anos oitenta e noventa. Atualmente, o estudo da história permite ao negro contestar a marginalidade e estereótipos criados sobre sua história, língua e cultura. Para tratar dos processos históricos na luta pela libertação colonial para projetar uma nação com outros pensamentos, o autor se coloca sobretudo como crítico quando trata de questões que nos fazem refletir o cotidiano moçambicano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antes de Nascer o Mundo; Mia Couto; Literatura; Moçambique.

### Introdução

A narrativa da obra descreve a vida em Jesusalém, um local criado num momento de loucura por um homem desiludido em meio a corrupção que o cerca. No enredo Silvestre Vitalício perde sua esposa Dordalma e, a partir disso, desaparece da cidade levando seus dois filhos Mwanito e Ntunzi, seu cunhado Aproximado, o militar e seu amigo Zacaria Kalash e uma jumenta, cujo nome Jezibela, e apenas esses seriam os permitidos no novo lugar em que mora Vitalício.

Como aparato teórico utilizamos as considerações de Roland Barthes (1988); Fernanda Cavacas (2013); Tânea Macedo, Vera Maquêa (2007), para fazer uma leitura interpretativa do livro “Antes de Nascer o Mundo”, do autor moçambicano Mia Couto, que utiliza da temática identidade, violência e memória.

O livro se divide em três partes. Na primeira, “A humanidade”, Mwanito, o narrador, atribui um capítulo a cada um de Jesusalém: Mwanito, Silvestre Vitalício, Ntunzi, Tio Aproximado, Zacaria Kalash e Jezibela.

“A humanidade era eu, meu pai, meu irmão Ntunzi e Zacaria Kalash, nosso serviçal que, conforme verão, nem presença tinha. E mais nenhum ninguém. Ou quase nenhum. Para dizer

a verdade, esqueci-me de dois semi-habitantes: a jumenta Jezibela, tão humana que afogava os devaneios sexuais de meu velho pai. E também não referi o meu Tio Aproximado. Esse parente vale uma menção: porque ele não vivia conosco no acampamento. Morava junto ao portão de entrada da coutada, para além da permissível distância, e apenas nos visitava de quando em quando. Entre nós e a sua cabana ficava a lonjura de horas e feras”. (COUTO, 2009, p.8)

Na segunda parte, Mwanito narra a aparição de Marta em Jerusalém com “A visita”, se subdivide em: A aparição, Os papéis da mulher, Ordem de expulsão, Segundos papéis, A loucura, Ordem para matar.

Na terceira e última parte o narrador faz descobertas sobre o passado de sua família nas “Revelações e regressos”, em que se subdivide em: A despedida, Uma bala vem à baila, A árvore imóvel e O livro.

### **Representação das personagens**

As personagens fisicamente são negras e mulatas, que promove um pensamento de diversidade cultural e étnica no país. Psicologicamente as personagens estão confusas, traumatizadas, e outras sem memória.

A personagem protagonista do enredo se detém em compreender sua realidade, Mwanito, o afinador de silêncios, é representado como sem consciência nem voz diante da sua história. As personagens antagonistas são todos aqueles que promovem a guerra.

Os homens na obra são representados por Silvestre Vitalício; Zacarias Kalash; Ntunzi; e Tio Aproximado, homens que têm dominação sobre a família e, conseqüentemente, voz. Mwanito, por se tratar de uma criança africana, não possui voz, nem recordações da guerra.

Havia tanto que não falava que a sua voz se tornara quase imperceptível. E ali, naquele recanto frio, permaneceu calado e hirto durante horas. Mesmo depois de terminar a missa e todos se retirarem, Silvestre não se moveu do degrau. Alguns, mais velhos, passaram por ele e o saudaram. (COUTO, 2009, p. 147-148)

As mulheres são representadas como sementes, Marta; Noci; Jezibela; e Dordalma, “A dor de um fruto já tombado, é isso que eu sinto. O anúncio da semente, é isso que espero. Como vês eu me aprendo árvore e chão, tempo e eternidade” (COUTO, 2009, p. 88)



Os personagens sofrem transformações no decorrer da narrativa, seus nomes são significativos, inferindo às narrativas bíblicas, “[...] simplesmente chamado assim: ‘Jesusalém’. Aquela era a terra onde Jesus haveria de se descrucificar. E pronto, final”. (COUTO, 2009, p. 8).

### **Contexto de guerra civil**

A África passou por um período de absorção dos valores culturais do branco, em que se admirava a cor do outro e seu modo de vida, com aceitação da colonização e, conseqüentemente, da autorrecusa. Nessa circunstância, o povo colonizado admirava as línguas invasoras, com o argumento de que eram mais ricas, e deixaram de falar suas línguas nacionais para falar inglês ou francês.

Com o advento das guerras mundiais, os africanos perceberam que os brancos eram capazes de barbaridades pelos seus interesses próprios e se sentiram desconhecidos na figura do europeu, e com amargura e frustração, contestam atualmente a marginalidade aceita por décadas e buscam encontrar uma identidade nacional para reconquistar seu lugar no mundo.

Nos tempos de guerra civil que atingiam mais violentamente as zonas rurais, forçando os moradores a migrarem para áreas urbanas, a obra, possivelmente, se refere aos anos oitenta e noventa, pois menciona a morte do presidente que deduzimos ser a morte de Samora Machel em 1986: “— Mataram-lhe! Sacanas, mataram-lhe!” (COUTO, 2009, p. 50).

Samora Machel foi militar moçambicano, líder revolucionário de inspiração socialista, que liderou a Guerra da Independência de Moçambique e se tornou o seu primeiro presidente após a sua independência, de 1975 a 1986. Ficou conhecido como "pai da nação", morreu quando o avião que retornava ao Maputo caiu em território sul-africano. Em 1975-1976 foi-lhe atribuído o Prêmio Lenine da Paz.



Em um ambiente de luta pela independência e pós-independência, conflitos e guerras civis violentas, diversos escritores africanos do século XX participaram ativamente na luta pela libertação desses povos com a escrita.

### **Escrita como arma de combate**

O foco narrativo está em primeira pessoa, em que Mwanito conta a partir do seu ponto de vista os eventos da sua vida. Silvestre Vitalício, durante o enredo, deseja esquecer seu passado, porém

esquecendo seu passado deixa de transmitir para seus filhos e de possuir identidade. Mwanito não consegue se identificar em raça, local e cultura, como silêncio, alegoriza o esquecimento e a imobilidade.

Os filhos de Silvestre Vitalício demonstram uma insatisfação por viverem distanciados do mundo. Ntunzi, o filho mais velho, inconformado em viver em Jesusalém carrega uma revolta, que se traduz em acusações contra o pai. Mwanito, não tão experiência de vida fora de Jesusalém e experimenta um estranho sentimento de nostalgia ao vivenciar o desconhecido. “Na seguinte visita de Aproximado, Ntunzi roubou-lhe o lápis que ele usava para anotar as nossas encomendas. Cerimonioso, meu irmão rodopiou o lápis na ponta dos dedos e disse-me: — Esconda bem. Esta é a sua arma.” (COUTO, 2009, p.28)

De modo a conter os filhos, Silvestre os ensina que o mundo acabou e que eles são os únicos sobreviventes. Ante a curiosidade dos meninos em relação ao território que se pode vislumbrar ao longe, na linha do horizonte, ele explica que aquilo é o “Lado-de-Lá”, onde já não há habitantes e é proibido ir.

“Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho. Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto. Em contrapartida, em Jesusalém não havia senão vivos. Desconhecedores do que fosse saudade ou esperança, mas gente vivente. Ali existíamos tão sós que nem doença sofríamos e eu acreditava que éramos imortais”. (COUTO, 2009, p.8)

Contextualizando, pode ser vista como um resgate da etnia, da não aceitação do ‘outro’, esse outro, no contexto plural de Moçambique, também faz parte. Numa construção de identidade se esquece da memória individual, da memória coletiva e da memória histórica do país, criando alternativas como o apagamento e esquecimento das memórias e a implantação de novas memórias para as personagens.

Contudo, não é para falar de mim que te escrevo. Mas de tua mãe Dordalma. Falei com Aproximado, com Zacaria, com Noci, com os vizinhos. Todos me contaram pedaços de uma história. É meu dever devolver-te esse passado que te foi roubado. Dizem que a história de uma vida se esgota no relato da sua morte. Esta é a história dos dias finais de Dordalma. De como ela perdeu a vida, depois de se ter perdido da vida. (COUTO, 2009, p.154)

A temática ‘identidades’, que individualizam e caracterizam cada ser, violência, que utiliza da força física ou intimidação moral contra os subalternos, e memória, que é o resultado das experiências passadas e das lembranças. São exploradas na obra com o intuito de reescrever e discutir a história da África, em um contexto de pós-guerra civil.

Na narrativa há espaço para a mulher, em meio a um cenário em que são silenciadas, excluídas e oprimidas, não trata apenas da tradição, mas também da ruptura. A mulher é vista como árvore, o alicerce da humanidade, desde a origem do mundo até o seu fim, semelhantemente com o texto bíblico Adão e Eva que propõe a origem da humanidade.

“E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela [...] Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi”. (Gênesis 5; 6 e 12)

O romance vai além de uma descrição da África, e trata da guerra, seca, fantasmas internos, para assombrar as personagens e esse sofrimento está no cotidiano moçambicano.

A guerra fere mesmo os que nunca saíram em batalha. Pois esse soldado não passava de um menino, esse soldadinho sofria do seguinte mal: sempre que tossia lhe saía pela boca uma torrente de balas. Essa tosse era contagiosa: era preciso afastar-se. A Zacaria não lhe apeteceu apenas afastar-se do quartel. Ele quis emigrar do tempo de todas as guerras. — Ainda bem que o mundo acabou. Agora, recebo ordens é do mato. (COUTO, 2009, p. 60)

Com uma escrita sobre a terra, com paisagem dos territórios moçambicanos, num movimento de regionalização e universalização, o romance apresenta os costumes, lendas e perspectivas de populações africanas.

Desde a nomeação das personagens até o uso de estratégias narrativas para composição dos romances, como cartas, relatório, bilhetes, cadernos e outras formas de escrita, a palavra escrita tem lugar marcado na representação de um universo que integra uma cultura de tradição oral e formas diversas de escrita. (MACEDO; MAQUÊA; 2007; p. 57, 58)

A escrita, nesse contexto, é utilizada como defesa contra todos os estereótipos existentes sobre a África e aos africanos. Assim como os autores brasileiros José de Alencar e Machado de Assis, que começaram na imprensa reivindicando os direitos da população silenciada, Mia Couto se vê em um projeto de reconstrução de identidade, assegurando a perspectiva de mudança do cenário atual.

Há passagens do mito do apocalipse nos trechos da narrativa, que dá origem ao nome do livro, possibilitando o renascimento de uma África: “O caso foi o seguinte: o mundo acabou mesmo antes do fim do mundo... Terminara o universo sem espectáculo, sem rasgão nem clarão. Por definhamento, exaurido em desespero.” (COUTO, 2009, p. 14). Sem os poderes supremos para invocar água ou fogo

para a total destruição, ele simplesmente pressupõe que o mundo não mais existe, que chegou subitamente o fim dos tempos, abrindo-se as páginas do último livro das Escrituras.

Com uma subversão do texto bíblico em ‘Antes de Nascer o Mundo’, o autor desconstrói o cenário da obra: “Então vi novos céus e nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra tinham passado; e o mar já não existe” (Apocalipse 21; 15)

Em meio a realidade de um país destruído, resta a esperança de um futuro melhor, capaz de dar forças para continuar lutando, e o mito da arca de Noé também é explorado na obra: “— Isto aqui é a Arca de Noé motorizada — Proclamou quando ainda tomávamos lugar na velha carripana.” (COUTO, 2009, p. 13)

O conjunto de elementos presentes no cenário da obra é a terra, a árvore e o rio.



A terra é comparada a uma mulher que não reproduz mais, “Agora, oito anos mais tarde, a terra voltava a rejeitar abrir o seu ventre para receber um corpo.” (COUTO, 2009, p. 79)

A árvore, assim como a mulher, é caracterizada como quem dá frutos, “— O que é que tem? Vocês já esqueceram que eu... que sou uma árvore? Essa mulher subia era contra mim, pisava-me com os pés dela, o peso todo dela assentava nos meus ombros...” (COUTO, 2009, p.100).

Ao rio é designada a tarefa de levar a outros lugares, ao mesmo tempo que traz de outros lados. “Esta manhã, contemplei ao longe a queimada. Do outro lado do rio, extensões imensas se consumiam num ápice. Não era a terra que se convertia em chama: era o próprio ar que ardia, todo o céu era devorado por demónios. (COUTO, 2009, p. 86)”

## Narrativa circular

O discurso religioso é utilizado quando trata no enredo ideais de textos bíblicos; político quando toma posição de contrariedade à guerra ditatorial que a África sofreu. Através das ações das personagens, em que os diálogos não são precisos, temos a desestruturação da língua e da narrativa, que se possui um caráter mais oral, que se aproxima de um diálogo cotidiano.

A narração é feita por Mwanito, e em um segundo momento por Marta e Dordalma diante de suas cartas que ensinaram Mwanito a ler e escrever “O rio me fazia ver o outro lado do mundo. A escrita me devolvia o rosto perdido de minha mãe.” (COUTO, 2009, p. 28)

O autor demonstra não estar preso às regras estruturais ou psicológicas da língua, por isso desmembra o texto, sem uma lógica dos acontecimentos no plano temporal.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68, 69)

Na descrição das personagens e do cenário, o leitor não fica acomodado em relação ao seu entendimento absoluto, pois nada é interpretado em sua totalidade, e ao finalizar a leitura algumas questões ficam superficialmente compreendidas, isso também acontece porque a obra não se fecha ao 'fim' da narrativa. Uma das hipóteses do surgimento da narrativa circular, pode ser pela linguagem viável, acessível, próxima do cotidiano, da oralidade. Em 'Antes de Nascer o Mundo', há passagens de línguas africanas e a desconstrução da língua portuguesa.

Surrealismo, finalmente, para não sair dessa pré-história da modernidade, não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos — aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas "jogar" com ele —; (BARTHES, 1988, p. 67)

Há traços surrealistas na narrativa que aparecem por meio da imaginação, das formas e imagens irracionais, dos impulsos e sentimentos surreais. O surrealismo foi um movimento que cedeu aos valores e aos padrões impostos pela sociedade burguesa, influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, seguiu métodos para impedir o controle do consciente, desprendendo o inconsciente.

O autor utiliza uma linguagem acessível ao público, por ser simples e corrida. Dando relevância ao conteúdo, com o objetivo de emancipar as pessoas e para mostra-las o valor da liberdade, soberania e independência. Triunfou na literatura aquele que é mais crítico e comprometido com a sociedade.

## **Considerações finais**

Atualmente, o estudo da história permite ao negro contestar a marginalidade e os estereótipos criados sobre sua história, língua e cultura. Para tratar dos processos históricos na luta pela libertação

colonial para projetar uma nação com outros pensamentos, o autor se coloca sobretudo como crítico quando trata de questões que nos fazem refletir o cotidiano moçambicano.

A literatura está vinculada à sociedade em que se origina, assim como todo tipo de arte, não tira algo que não advém da realidade e que através de suas obras transmite seus sentimentos e ideais do mundo, levando seu leitor à reflexão e até mesmo à mudança de posição perante a realidade. A literatura auxilia no processo de transformação social, podemos construir leitores que possam assumir postura de crítica à realidade e de denúncia social.

De acordo com Macedo e Maquêa: “É dos escombros de um mundo em ruínas, que Mia Couto ergue sua literatura, um monumento em louvor da vida.” (2007, p. 54). Esse romance, ainda que tematize os horrores que uma guerra pode causar, expressam para seu leitor a capacidade de sonhar e de contar, abordando criticamente fatos errôneos do passado que devem ser evitados no futuro.

Desse modo, Mia Couto confirma seu compromisso com uma literatura engajada que trata da realidade de seu país e evidencia suas tradições nesse meio turbulento de ataques, pois pontua como elemento fundamental, que é necessário compreender o que ocorreu no passado para se planejar um futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAVACAS, Fernanda. CHAVES, Rita. MACEDO, Tânea. *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACEDO, Tânea. MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

## CIDADES E MODERNIDADES: PROJETOS FRATURADOS EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Jean Marcos Torres de Oliveira (Doutorando/Capes/UFPA)

André Luiz Moraes Simões (Mestrando/UFPA)

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador/CNPq/UFPA)

**RESUMO:** O objetivo desta comunicação é analisar a modernidade no romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente* (1989), no qual a narradora inominada, ao retornar à sua cidade natal, se depara com uma nova realidade estrutural e social, além de interagir com espaços antes proibidos quando em sua vivência na casa de Emilie, mãe adotiva e matriarca de uma família de origem libanesa, que tenta lidar com as tensões familiares do grupo, compreendidas como parcialmente representativas da capital amazonense. Utilizaremos como base teorias da modernidade como a de Marshall Berman, em seu célebre estudo *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1988). Ao lidarmos com Manaus, contudo, vislumbramos uma realidade próxima à que nos é apresentada por estudiosos como Bravo & Martin, em *Modernidad e Modernización en América Latina: una aventura inacabada* (2010), que analisam a modernidade latino-americana, manifestada em parte da transformação de grande parte das capitais da América do Sul. É pertinente, ainda, apresentar autores como Renato Gomes (1999), que faz um apanhado de como se estruturam as cidades construídas pelo projeto de modernização, cercadas de muros ideológicos e físicos, algo presente na ficção hatoumiana.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; *Relato de um certo oriente*; Modernidade; Cidade; Manaus.

Os conflitos familiares são uma constante nos romances hatoumianos. O passado é trazido à tona pela intermediação de narradores próximos aos núcleos focados nos textos<sup>1</sup>, geralmente de ambientes confortáveis e economicamente estáveis que, aos poucos, sofrem com as transformações sofridas pela cidade, sentidas em suas finanças e em seus relacionamentos pessoais. Se, numa determinada perspectiva, em Vera Lúcia Azevedo (2016), se argumenta que há uma perspectiva alegórica<sup>2</sup> da ruína em *Relato de um certo oriente* (2016, p. 70), prefiro pensar num microcosmo que representa todas as mudanças pelas quais a capital amazonense passa com o desenvolvimento do

---

<sup>1</sup> No caso do *Relato*, temos a narrativa organizada pela personagem inominada, filha adotiva da família de Emilie que, além de narradora, reúne os relatos de outros personagens, embora afirme que precisou adequar as narrativas pois não era possível a representação fiel da forma como lhes eram transmitidas. Para uma análise mais precisa sobre o narrador do primeiro romance de Hatoum (assim como os outros), cf. a tese de Daniela Birman (2007).

<sup>2</sup> Considerando os postulados da estética da recepção da interpretação continuada da obra de arte, as leituras alegóricas, embora carreguem peso interpretativo, podem limitar as leituras do objeto.

espaço, que, como vimos, possui a fórmula de evolução econômica como região latino-americana, que padece com o controle das elites herdeiras da colonização europeia. Para a autora, no romance, “as ruínas externas da casa possivelmente abrigam ruínas que resultaram das fissuras internas da família, representadas principalmente por dois de seus membros: Samara Délia e Emir” (AZEVEDO, 2016, p. 71).

É preciso, contudo, a compreensão de que, se há uma leitura do microcosmo familiar representativo das transformações da capital, não é apenas isso que definirá o sentido da obra de Milton Hatoum. Muitos dos elementos são estranhos a esse pensamento, embora pensar dessa maneira possa nos guiar, de alguma forma, na busca por um aspecto específico do *Relato*, por si só obra com uma forma fragmentada. A presença de Soraya Angela, por exemplo, causa um certo desvio na ideia de representação, pois os acontecimentos obnubilados que envolvem a sua morte são uns dos principais pontos que a narradora, ao buscar no seu passado e consequente no dos membros da Parisiense, ainda guarda com incompreensão, ainda que, como veremos adiante, mesmo a forma como é tratada dentro do ambiente da casa é, de certo modo, compreendido como uma marginalização pela sua deficiência e pela sua concepção obscura que causa o ódio dos irmãos inominados, que não aceitam a ideia de sua irmã mais nova ter dado a luz, em condições ainda mais incompreensíveis pelo desconhecimento da figura paterna. Talvez esse seja uma característica do texto moderno. Hatoum, se, por um lado, nos dá esse pequeno núcleo familiar que sofre as mudanças vividas pela capital interna e externamente, por outro permanece com um sentido estético de que a arte não precisa, necessariamente, seguir uma linha social e histórica para ter sentido. As flores, cores, formas e espaços são elementos que ajudam a adornar o texto literário hatoumiano, que possui tanto um caráter representativo como mantido por um universo particular.

Do suicídio de Emir, chama atenção o preciosismo buscado pela família para os rituais fúnebres do rapaz, segundo relata Dorner para a narradora inominada: “Emílio, teu tio, mandou buscar de Trieste a moldura oval do tamanho de um rosto humano; da Itália vieram também o mármore já lapidado e o cristal ligeiramente côncavo” (HATOUM, ano, p.). A importação de peças da Europa lembra muito o procedimento descrito pelo próprio autor na *Crônica das duas cidades* em relação aos hábitos da Manaus faustosa na qual grande parte dos produtos que circulavam na cidade eram trazidos de países na vanguarda da moda. O mármore era importado pelas elites, assim como os cristais, lembrando muito a importação dos elementos na construção do Teatro Amazonas, que possui, também, as pinturas de italianos em suas paredes. Isso revela também uma condição socioeconômica distinta da família de Emilie, envolvida com o comércio local ao serem donos de um estabelecimento



que fornece alguns dos materiais importados da Europa<sup>3</sup>. Para Birman (2007), dentro da casa, as diferenças sociais também são marcadas quando Anastásia é privada de qualquer remuneração por seu trabalho, numa posição quase de escravidão, embora mantenha com Emilie, dentro dos limites da Parisiense, relação de certa intimidade. A matriarca costumava manifestar insatisfação com o apetite de Anastásia. Quando os afilhados e sobrinhos estavam em casa, a negra se ocupava de diversos trabalhos domésticos. Essas diferenças sociais estão presentes tanto dentro do ambiente familiar quanto fora, como veremos mais adiante no *Relato* e nos outros romances de Hatoum.

O fausto vivido pela família também é colapsado pelas mudanças econômicas da capital do Amazonas. Samara Délia se torna a grande administradora dos negócios, ainda que hostilizada por dois dos irmãos, “inomináveis, filhos ferozes de Emilie” (HATOUM, 2017, p.10). A morte de sua filha deficiente, Soraya, abala todo o ambiente familiar e marca o início da ruína do grupo. Sua morte, carregada de simbolismo, vítima de um acidente nas ruas transformadas pelo progresso<sup>4</sup>, altera o núcleo e fragmenta cada vez mais os integrantes dos moradores da Ville Parisiense. Este é um ponto de fragilidade na ideia do microcosmo. É difícil pensar como a deficiência da menina pode ser entendida dentro do ambiente da cidade manauara. A sugestão de atropelamento da filha de Samara Délia deixa entrever uma relação de embate entre Soraya e a capital. Em tempos em que o desenvolvimento, ainda que precário, se expande aos poucos, sua deficiência, para longe do ambiente familiar, tem consequências fatais.

A importância do ritual fúnebre também fica evidente no tratamento dado à Soraya pelos irmãos, que encomendaram organdis suíços para enfeitar a cabeça da menina, ainda que não falassem com a moça por 6 anos, o que é interpretado por Samara como um deboche. A condição de surda/muda da filha é um dos elementos que contribuem para sua marginalização do núcleo familiar. Os irmãos inominados desdenham de Samara e da filha pela gravidez precoce, interpretada como mais uma forma de mancha na família. Soraya descobre o mundo pelos desenhos e formas estranhas, sinuosas, que faz no pano da mesa. Considerando a importância da linguagem para Emilie, sempre

---

<sup>3</sup> Na compreensão de Azevedo (2016), é importante ressaltar o significado da utilização de elementos que enobrecem o túmulo do irmão de Emilie e tenta apagar a vergonha do suicídio: “a julgar pelos materiais nobres a serem incrustados no túmulo, o suicídio de Emir passa a ser revestido do significado da morte dentro dos padrões aceitos pelo social como convenção: a morte guardada pelo mármore que a protege do desgaste pelo tempo, conferindo-lhe perenidade, e isenta do sentido de ruína que o suicídio representa como documento de uma história familiar falida” (AZEVEDO, 2016, p. 75). Esse é mais um elemento que ressalta a posição social da família assim como a forma que Emilie e os parentes compreendem seu lugar na sociedade manauara.

<sup>4</sup> Descreve-se como “um vapor emanante das pedras cinzentas” (HATOUM, 2017, p. 16).

ensinando o idioma árabe aos filhos, a condição de Soraya afasta-a, de certa forma, do orgulho da mãe. No momento em que a garota apresenta uma certa alfabetização, pensa-se, na casa, em um milagre de Natal, que alegra Emilie e desvela uma falsidade dos irmãos inominados, ao apresentarem interesse apenas como forma de bajular a matriarca. Há um paralelo entre a própria condição do irmão da narradora inominada e a surdez de Soraya Angela. Curiosamente, ainda que adotado, o irmão parece estar mais integrado ao núcleo da família de Emilie<sup>5</sup>: “tu, com tua pouca idade, já eras capaz de construir frases mal-acabadas, fracionadas, desconexas, é verdade, mas com um movimento dos teus lábios, alguém reagia, alguém movia os lábios, o mundo ao teu redor existia” (HATOUM, 2017, p. 17).

A mancha familiar da gravidez precoce e a surdez de Soraya geram uma exclusão das duas no ambiente. Os irmãos, dotados do orgulho da mãe, porém potencializados pelo preconceito, formam fronteiras dentro da casa e soam, em certa perspectiva, como representação da própria cidade. A marginalização de Anastásia e Samara com a filha representa um pouco da consciência de certo prestígio que a família possui. Emilie, embora não tenha a mesma aversão pela neta que a apresentada pelos filhos inominados, é responsável exclusão de Anastásia, quando reconhece na mulher inferioridade, colocando-a numa posição de semiescraavidão.

Samara Délia, numa atitude de proteção pela filha, também forma muros entre ela e os parentes. Embora o irmão Hakim fosse simpático a todos, Samara não permite que ele ou os outros toquem em Soraya. “Dos três tios [Hakim] era o único que costumava fazer macaquices com a gente, passear de mãos dadas com Soraya, sempre às escondidas, porque receava que tia Samara descobrisse e lhe jogasse na cara a mesma frase repetida desde que a filha nascera: ‘Nenhum de vocês é digno de tocar na minha filha’” (HATOUM, 2017, p. 17). Nas obras de Hatoum, há representações de grupos historicamente marginalizados na busca de uma cultura própria, manifesta em ambientes isolados ainda que dentro do conjunto. Soraya compreende o mundo nos desenhos e formas e sua mãe procura criar um muro na tentativa de proteger a filha da hipocrisia dos familiares. Hakim, ainda que simpático, nesse jogo de polarização, é compreendido como mais próximo do grupo dos irmãos inominados.

No mesmo grupo dos excluídos, temos uma empregada mencionada pela narradora com a qual

---

<sup>5</sup> Ainda que adotados por Emilie, é comum ver na obra a referência ao tratamento de “avó” e “avô”. A condição da narradora inominada e do irmão na família é de inclusão, como fica explícito no trecho: “Desfrutamos os mesmos prazeres e as mesmas regalias dos filhos, e com eles padecemos as tempestades de cólera e mau humor de um pai desesperado e de uma mãe aflita” (HATOUM, 2017, p. 20).

o papagaio de Emilie implicava, numa condição de empregada não remunerada de Emilie, que é mascarado sob a forma da adoção. Se, como afirma Hatoum na *Crônica das duas cidades*, Manaus, durante o período em que pretendia uma “civilização” de sua cidade, uma falsa filantropia motivou a construção de centros que pretendiam abolir a mendicância nas ruas da cidade. Os locais serviam, entretanto, como uma das formas de controle social para afastar aqueles que não eram desejados à vista da elite manauara. Se, por um lado, muitos moradores construíram na beira dos igarapés sobreviventes, como uma tentativa de se manter no centro de sua cidade, ainda que um pouco afastado, por outro, o governo cobriu com o manto da filantropia a permanência de órfãos e jovens abandonados das ruas, colocando-os em abrigos religiosos nos quais não possuíam condições humanitárias de sobrevivência. Os que eram adotados iam para os lares de grupos pertencentes à elite de Manaus. Hatoum representa estes casos não só no *Relato*, mas em *Dois irmãos* também. Sobre a empregada, a narradora afirma: “Era uma negra órfã que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonada nas salas da Legião Brasileira de Assistência<sup>6</sup>; estava tão faminta e triste que havia esquecido seu nome e sobrenome e só se comunicava através de gestos e suspiros” (HATOUM, 2017, p. 28). Foram muitos os órgãos criados em Manaus, entre eles, a Sociedade Beneficente de Amparo da Pobreza, a Liga Protetora da Pobreza e o Instituto Benjamin Constant, com a justificativa da caridade cristã. A presença da empregada é tão desprezada por Emilie, que a jovem foi dispensada pouco tempo depois pela birra que o papagaio, que a matriarca adorava, lhe fazia. As motivações de Emilie não tinham nada de filantrópicas, dada a condição em que a empregada chegou em sua casa, desnutrida e lacônica, a qual pouco deu atenção. Estes aspectos também coincidem com o comportamento de Soraya Angela, ainda que ocasionado por condições diversas da deficiência da filha de Samara.

Pode pensar-se num paralelo entre as crenças de Emilie com o suporte buscado na LBA, de motivação cristã, assim como a fé da matriarca. A sua condição de católica parece servir como uma forma de Emilie compreender-se como inclusa no mundo amazonense, ao tratar de estrangeiros outros de fora do país, mesmo que tenha migrado já com idade avançada para Manaus. Ainda que seu marido seja um mantenedor da fé muçulmana, a relação entre ambos não possui episódios violentos de oposição. Apenas com o relato de Hakim, percebemos que alguns momentos na Parisiense eram marcados por tensões nas quais a matriarca intercedia para manter a ordem na casa. Episódio singular

---

<sup>6</sup> Existiu, no país, um Liga com este título, fundada pela primeira dama Darcy Vargas, que tinha como objetivo amparar os soldados brasileiros e seus familiares. Era marcado pelo trabalho voluntário feminino. Acabou abrangendo, posteriormente grupos sociais para além dos militares. Sobre a importância da Liga, cf. Michele Barbosa (2017).

é o da ceia de Natal durante a adolescência de Hakim, na qual, ao presenciar o “holocausto” de algumas aves pelas mãos de Hindié Conceição, amiga íntima de Emilie, o marido desta comporta-se de modo menos respeitoso com a fé cristã que o habitual: “‘Esse martírio, só pode ser obra de cristão’, proferiu meu pai, sabendo que Hindié já fizera isso em outras casas e que era uma prática bastante difundida na cidade” (HATOUM, 2017, p. 39).

Se Manaus é múltipla de credos, hábitos e costumes, a Parisiense também comporta a dualidade de ideias. As figuras de Emilie e do marido carregam os polos das crenças que começam a se misturar na capital. Hakim relata que Emilie, ao lidar com a ausência dos pais, que migraram para o lugar que seria Amazonas, confina-se no convento de Ebrim, do qual a mãe já lhe havia falado. Seu irmão, Emir, é o responsável pela sua saída do convento, ao ameaçar suicídio (executado anos mais tarde, já em Manaus). A partida de Emilie para a capital amazonense, na tentativa de salvar o irmão, não abala a devoção da matriarca: “Emilie ajoelhou-se a seus pés e a Irmã Superiora intercedeu: que partisse com o irmão, Deus a receberia em qualquer do mundo se a sua vocação fosse servir ao Senhor” (HATOUM, 2017, p. 36). O passado de Emilie é mantido lacrado num pequeno objeto apenas descoberto pelo filho mais velho quando este passa a se sentir mais confortável para entrar no universo da matriarca. A preocupação de Emilie com a linguagem é mais uma vez evidenciada quando o leitor é munido da informação de que o filho mais velho foi privilegiado com o ensino do árabe, o que lhe permitiu o acesso a cantos remotos e escuros da casa. A compreensão, ainda que limitada, do idioma árabe também é porta de entrada para o passado da mãe, que se correspondia com um interlocutor identificado como V.B. na língua materna.

Quando da ausência do marido na ceia de Natal, Hakim, simbolicamente, é alocado no lugar do pai, na cabeceira da mesa, pela própria Emilie: “Minha mãe interrompeu a dança e me acompanhou à mesa, insistindo para que as visitas ficassem para a ceia. Muitas ficaram. Sem a menor cerimônia, com o gesto mais natural do mundo, ela me colocou na cabeceira, o lugar cativo do meu pai” (HATOUM, 2017, p. 43). Há uma preocupação da matriarca em mascarar os problemas domésticos dos convidados. A forma como o marido faz questão de contrastar elementos que leva para fora casa com os da decoração natalina, expõe a polarização das crenças de ambos.

A força controladora exercida por Emilie faz com que sempre seja parcimoniosa, mesmo nas situações mais extremas. Quando da destruição de algumas das suas imagens religiosas, bem como do uso dos fragmentos ocasiados pela quebra das imagens, para manifestação das crenças do marido, a madrugada da matriarca girou em torno do conserto das estatuetas, assim como da atribuição à Anastásia da procura do pai de Hakim. Anastásia, como figura próxima e distante do mundo da

Parisiense, funciona como intermediária com a comunidade marginalizada. Na narrativa de Hakim, é possível vislumbrar elementos singulares do espaço externo à Parisiense. Temos o primeiro contato, na obra de Hatoum, com grupos que não estão no centro da sociedade manauara. Ao tomarmos os exemplos das comunidades descritas por Hatoum que criaram áreas nas margens dos rios, somos apresentados a este universo na ficção do escritor amazonense:

Soube depois que Anastásia passara o dia em busca do meu pai, até encontrá-lo na Cidade Flutuante, conversando com amigos do interior. Dormira na casa de um compadre que conheceu no rio Purus: uma palafita pintada de rosa e verde, cercada por latas de querosene entulhadas de tajás, açucenas e flores do mato. Estava sentado no meio de uma roda de homens curiosos para ouvir no rádio a voz estranha de uma canção que causava um estardalhaço de risos. (HATOUM, 2017, p. 51)

A Cidade Flutuante (CF, como utilizaremos esporadicamente) funcionou como um espaço em que nativos e migrantes adotaram como lar durante a urbanização da cidade, principalmente durante a derrocada da economia gomífera. Também era importante espaço para o desenvolvimento do comércio local. Não é de se estranhar, com isso, que o marido de Emilie, enquanto principal administrador da Parisiense, mantivesse relação com os moradores. A partir de 1965, a CF foi alvo de um processo de desconstrução instituído no governo de Arthur Cezar Ferreira Reis, que estava de acordo com a política de integração dos governos militares, com a construção da Zona Franca de Manaus, que não incluía a Cidade Flutuante nos planos<sup>7</sup>. A ideia da cidade dentro da cidade também fica explícita do trabalho de Leno Souza. Há um paralelo com o que afirmei, com base em Gomes, sobre em como certos espaços funcionam como mediados da condição de pertencimento:

As cidades passaram a ser os lugares onde as pessoas puderam experimentar a condição de moradores, trabalhadores e vizinhos; vivenciando um sentido de aglomeração um sentimento de pertencer política e culturalmente a uma comunidade que se vivifica também como um lugar de construção de memórias. (SOUZA, 2010, p. 150)

Enquanto pertencimento, contudo, embora parte do espaço da cidade de Manaus, a Cidade Flutuante funcionou como um espaço de inclusão dos povos que não eram bem-vindos no espaço dos centros da cidade. A interação entre estrangeiros e nativos era comum. O riso, descrito pelo narrador de *Relato de um certo oriente*, causado pela fala incompreensível das estações ouvidas pelo marido

---

<sup>7</sup> Para mais informações sobre a Cidade Flutuante, cf. Leno Souza (2010). “As formas da ‘cidade flutuante’ respondiam por um conjunto de casas de madeira construídas sobre troncos de árvores capazes de torná-las flutuantes sobre as águas do rio Negro e igarapés da cidade de Manaus” (p. 151)

de Emilie, de Cairo e Beirute, transparece um envolvimento social inclusivo entre os diferentes grupos que interagem na Cidade Flutuante. Souza afirma que a ideia que se construiu em torno da “Cidade” apenas foi construída depois da Segunda Guerra Mundial, embora desde 1920 sua presença começou a ficar marcada na capital. Contudo, só depois da grande guerra houve um adensamento populacional<sup>8</sup>, com outras relações entre a vizinhança, com estrutura de prestação de contas, atividades comerciais e culturais ligadas tanto a Manaus em terra, como com o interior do estado, dando formas que faziam com que se assemelha-se a outras cidades.

Quando da retirada das famílias a partir de 1965, ao colher relatos orais de ex-moradores da “cidade”, Souza atesta que a retirada das famílias foi feita de forma lenta e longa, muito em função da quantidade de pessoas que residiam às margens do Rio Negro.

Curiosamente, embora a cidade de Manaus vivenciasse uma derrocada financeira após o segundo ciclo gomífero, os flutuantes, segundo Souza, também comportavam um imenso poderio econômico, o que fazia com que fosse possível manterem-se ainda por muito tempo, o que tornava sua importância significativa para a capital: “Se até meados de 1950, prevaleceu na ‘cidade flutuante’ apenas pequenos comércios, negociando sobretudo com os gêneros agrícolas cultivados no interior do Estado, a partir de então, vão se consolidando os grandes flutuantes de comércio os quais, em 1964, segundo levantamentos de Serra e Cruz, chegariam a um total de 182” (SOUZA, 2010, p. 157).

Considerando a afirmação da narradora inominada do romance de Hatoum de que suas lembranças remente ao ano de 1954, e as de Hakim antes disso, temos uma ideia de que as relações mantidas entre o marido de Emilie e os moradores dos flutuantes eram em um função das pequenas atividades comerciais características por Souza, ainda na aurora do crescimento econômico no espaço.

O espaço relegado aos excluídos toma protagonismo, embora não reconhecido pelas forças gestoras que almejavam sua destruição. A forma de afirmação de cultura e manutenção das relações pessoais é afetada pelos governantes, que simplesmente optaram, mais uma vez, pela exclusão das populações mais pobres. Os muros físicos e ideológicos são destruídos e as relações entre parte da elite e os principais fornecedores de produtos comerciais, representados por Hatoum em um episódio

---

<sup>8</sup> Para se ter uma ideia do adensamento populacional na Cidade Flutuante após a Segunda Guerra Mundial, é importante atentar para os dados levantados por Leno Souza, retirados de estatísticas oficiais do governo na fala do governador do Amazonas Gilberto Mestrinho, quando solicitava verba federal para a construção de casas populares em Manaus, sob a forma dos “flutuantes”, destinadas a famílias residentes em habitações acumuladas. No ano de 1961, constatava-se o número de 1.389 flutuantes na “cidade”, embora não haja informação da quantidade de moradores. No ano de 1964, 2.145 flutuantes, com 9.788 moradores. Já em 1966, uma diminuição no número de flutuantes, 1.950, mas um aumento de 14% no número de moradores, que pulou para 11.400. A diminuição observada no número no intervalo de dois anos já reflexo do governo militar de Arthur Cezar Ferreira Reis.

singular do *Relato*. A forma como Souza resgata a tradição comercial da CF serve como forma de contrariar uma visão de miserabilidade dos povos das margens dos rios. Muito pelo contrário, os relatos colhidos pelo autor retratam um fausto muito particular dos excluídos, agora protagonistas. As grandes empresas foram as únicas beneficiadas pela destruição do espaço. Alguns moradores ainda conseguiriam manter comércios dominantes da capital, fazendo fortuna pela influência comercial alcançada durante o período áureo da “cidade”. Muitos, contudo, foram afetados pela burocracia:

Na década de sessenta, alguns comerciantes da “cidade flutuante” foram sendo arrolados pelas burocracias fiscais do governo que, não podendo conter o avanço da “cidade flutuante”, procuravam retirar qualquer quinhão dos mais de “Um Bilhão de Cruzeiros” que, segundo Serra e Cruz, representava a movimentação comercial da “cidade” apenas para o primeiro semestre de 1964, rendendo as receitas do Estado quase 53 milhões de cruzeiros. (SOUZA, 2010, p. 159)

As instituições da modernidade procuram sempre legitimar, por meio do controle social, todos os campos da sociedade. O processo burocrático permitiu que apenas alguns beneficiados permanecessem no centro espacial e ideológico. As relações interpessoais são sempre afetadas e o pequeno empreendedor, parte de um grupo historicamente excluído, se torna o principal afetado.

Quanto às mudanças dos paradigmas urbanos, Oren Yiftachel (1994) afirma:

Far less attention has been devoted to the ability of planning to promote goals of a opposite nature, such as social repression, economic retardation or environmental degradation. In particular, the links between planning policy, the problems of ethnic minorities and the political impact of modernist concepts in developing societies are yet to be explored fully (YIFTACHEL, 1994, p. 216)

A crítica do autor israelense se desenvolve em função da falta de trabalhos que explorem o problema da repressão de minorias dentro dos espaços urbanos, assim como a degradação ambiental e outros aspectos que, geralmente, não estão inclusos nos debates sobre planejamento<sup>9</sup>. A CF de Manaus funcionou por muito tempo como essa força do controle social que apenas se tornou uma ameaça quando os planos do governo estavam na direção oposta, tentando tornar o centro de Manaus, a parte em que as primeiras avenidas ganharam forma com o aterramento dos igarapés, a principal

---

9 O autor define “Planning” (planejamento) da seguinte forma: “planning is defined here as formulation, content and implementation of spacial policies” (p. 216). Cabe-nos, também, sua definição de “Control”, definido como “the regulations of development enforced from above, with the aim of maintaining existing patterns of social, political and economic domination” (pp 216-217). Essa ideia contrasta e reforça a que desenvolvemos com base em autores latino-americanos sobre a modernidade da região, sempre regulada por forças elitistas que estão no controle desde a colonização.

força econômica da cidade, que já via na área das margens dos rios o principal movimentador do comércio local. Uma das principais problematizações de Yiftachel parte do questionamento “reforma ou controle?”, que encaminha sua argumentação. A compreensão de “reforma” que o israelense compreende é de que implica “tornar algo melhor”, com alterações ou implementações que afetem vários grupos. A reforma requer planejamento, que deve se adequar aos vários grupos de um mesmo espaço, mas que, em sua grande maioria, não apresenta um projeto inclusivo. Muito pelo contrário, o planejamento é uma das formas de controlar os grupos que não fazem parte do mesmo conjunto étnico, econômico ou social da elite. Mesmo a pretensão desta inclusão, para o autor, não é realista, pois cada espaço apresenta particularidades que requerem aspectos diversos para a implementação das reformas.

Como a pretensão das reformas sociais e espaciais é sempre a de abarcar o maior número de pessoas possíveis, o autor argumenta que o planejamento acaba sendo um divisor da sociedade. O exemplo da CF é claro quando pensamos que, mesmo com um amontoado de pessoas nas margens dos rios, ainda é um número pequeno em comparação com os do centro da cidade de Manaus.

Mesmo a Cidade Flutuante de Manaus, representada por Milton Hatoum, ainda é, de alguma forma, seja pelo comércio seja pela simpatia do contato com os grupos do interior, considerada um local acessível. A relação do pai de Hakim com os comerciantes e com os colegas do interior é um indício da possibilidade do contato. Quando da visita da narradora inominada pelas ruas de Manaus, depara-se com o espaço proibido de sua infância, bairro dividido pelo real e pelo imaginário instalado na mente infantil como forma de prevenção:

Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo, e retornar ao sobrado à hora do almoço. Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada de curumins, com os rostos recortados nos vãos das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior, e que esse limite (a moldura empenada e sem cor) nada significasse e ao transeunte que procurava observar tudo, com cautela e rigor. Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estaneza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência, era a praça e a torre da igreja que ali inexistiam. Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida da nossa infância, porque ali havia o duelo entre homens embriagados, ali as mulheres eram ladras ou prostitutas, ali a lâmina afiada do terçado servia para esquartejar homens e animais. Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros. (HATOUM, 2017, pp 139-140)

O longo período descrito, com as andanças da narradora pelo espaço proibido da infância,



serve-nos para compreender que áreas ainda mais remotas e inóspitas cabem no espaço da cidade de Manaus. Suas impressões reais fazem paralelo com a ideia que se formava em sua infância, provavelmente ocasionada pela fantasia macabra que os adultos da Parisiense entranharam em suas mentes crianças para mantê-las afastadas do ambiente inóspito. O diálogo com a ausência se dá pelo movimento das impressões do passado, intermediada pelo discurso dos adultos de um grupo específico, da Parisiense. A ausência do tempo é tanto a da cidade, pelo viagem da narradora para fora do Norte e depois do país, quanto da ausência do contato na infância, em função da distância que a família sempre buscou dos grupos marginalizados, pela sua condição favorecida pelo poder comercial.

A separação se dá por meio de uma ponte, metálica como os monumentos modernos da cidade, como o mercado construído pelos ingleses, que cruza um igarapé, dos poucos que sobraram pelo aterramento empreendido por outros governos. A população, majoritariamente nativa, ou de imigrantes que buscavam oportunidades com o fausto da borracha, busca o refúgio próximo aos rios, que sempre fizeram parte da cultura local. A fronteira entre a narradora e os curumins, crianças indígenas, reforça a clausura na clausura. O exílio tanto forçado quanto preterido, bem como o isolamento infantil do espaço hostil, contrasta pelo medo recíproco entre narradora e crianças. A necessidade da narradora de se fazer parte do espaço é abafada pela sua posição social prestigiosa, filha adotiva da família destacada pelo comércio. Aos poucos vislumbra-se um paralelo entre a condição dentro da casa e os espaços externos, explorados apenas na vida adulta pela narradora inominada.

A arquitetura confusa da área isolada faz parte da condição de “invasões” pelos povos marginalizados sem qualquer planejamento, apenas na busca por um espaço próximo aos rios, fonte de lazer, alimentos e conforto, segundo tradições abaladas pelo controle instituído pelos grupos dominantes. Mesmo excluída daquele mundo, a narradora ainda é parte da cidade e a forma que usa para se guiar é o curso do rio, reforçada linguisticamente por “sempre o rio”, hiperbólico na vida manauara de todos os grupos. Força econômica, cultural, alimentícia, o rio tem sua importância demarcada em todos os âmbitos representados na obra de Milton Hatoum. Aos moradores, cabe-lhes as descrições de bêbados, prostitutas, ladras, pois manifestam-se como a escória que não possuem espaço nem no centro nem nos espaços destinados aos marginalizados que ainda buscam algum inclusão, como os da Cidade Flutuante. Como “monstros”, cabem numa apresentação do imaginário infantil do passado da narradora, ainda que carregados por problemas reais de exclusão dos espaços centrais.

Hatoum apresenta-nos a dois espaços que não estão no projeto da Manaus modernizada a partir do fausto da borracha, embora de aspectos diversos, enquadrando-se em realidades muito distintas, ainda que longe do espaço da elite manauara. Temos os grupos que ainda buscam a inclusão, movimentam a economia de uma cidade quase falida, ainda que não tenham sua importância reconhecida pelos grupos dominantes; e o espaço dos vagabundos, do meretrício, dos curumins que vislumbram a marginalidade como normalidade e o outro, ainda que parte da capital, com o medo e a desconfiança. O reconhecimento da marginalidade do espaço pela narradora é textual, quando de seu afastamento do bairro: “Após ter cruzado o bairro, seguindo uma trajetória tortuosa, decidi retornar ao centro da cidade por outro caminho” (HATOUM, 2017, p. 140). Mais do que isso, a narradora ainda busca um momento de satisfação ao buscar, na visualidade total da capital numa canoa, na busca de uma outra cidade, dessa vez sob a forma de uma plasticidade agradável, do todo, marcado pelo pôr-do-sol. Hatoum sai da representação de uma experiência de desconforto, estranheza, para a procura do estético, que requer a inclusão de todos os espaços, na vista da cidade do rio, de uma canoa.

É possível pensarmos, então, numa Manaus geral, que é a da cidade que legalmente existe, com fronteiras entre espaços que possuem sua própria jurisdição, que abarca diferentes grupos sociais, etnias, crenças e que passa por um processo de derrocada econômica, com o fausto possibilitado pela exportação da borracha. Uma cidade transformada em função desse poderio econômico que mudou de acordo com o interesse de uma elite dominante, que desprezou as particularidade dos povos nativos, que precisaram se isolar, assim como imigrantes que, abalados pela derrocada econômica, também foram excluídos. Tornaram-se, em grande parte, nos bêbados, vagabundos e mendigos que, cada vez mais foram afastados do centro. Nem todos os imigrantes, porém, transformaram-se nos grupos marginalizados. A família de Emilie, que migrou num tempo de melhor condição da capital, é dotada de certo prestígio econômico num tempo específico, embora também, aos poucos, sofra as consequências da mudanças econômicas da capital.

Todas as nossas impressões da obra partem da casa de Emilie e, aos poucos, vão se abrindo para o externo, quando vislumbramos espaços diversos, que dialogam entre si, mas apresentam particularidades dentro da Manaus/capital. Falei da representação parcial da casa dos aspectos gerais da cidade. Com o pai de Hakim, temos o primeiro contato com grupos diversos que é possível devido sua condição de comerciante, relacionando-se com os moradores da Cidade Flutuante, assim como com os moradores que subsistem na beira do Rio Negro. Esse grupo, dotado de força econômica de crescimento exponencial dentro da realidade manauara, é uma primeira Manaus, dentro da geral. São

importantes na obra para as relações comerciais assim como foram na capital amazonense, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, segundo Leno Souza, ainda que desmembrados quando do projeto militar de integração da região Norte, na qual as áreas de invasão não estavam nos planos.

A segunda Manaus dentro da cidade é a do centro, das elites comerciais, de ruas que estavam na aurora da urbanização, com espaços originados do aterramento de igarapés, em procedimentos descritos Edineia Mascarenhas Dias (1999), apresentando códigos de ética que buscavam “civilizar” a capital em função do seu crescimento econômico que chamou atenção de grupos estrangeiros que, de certa forma, contribuíram, principalmente com viajantes naturalistas, para a descrição de uma cidade ainda primitiva, o que motivou seus governantes a instituírem mudanças que alteraram de forma significativa a realidade de povos nativos, marcados por costumes que envolviam espaços e práticas abolidos pelos governantes.

A terceira Manaus é a que a narradora percorre aproximando as impressões da infância, que eram intermediadas pelos adultos, com as que acompanhamos no fluxo da narrativa, nas quais fica evidente uma marginalidade dos nativos que ainda procuram manter seus hábitos milenares longe do centro da cidade, perto dos rios, que são parte da modo de vida de homens, mulheres e crianças, estas tão afastadas das ruas quanto a narradora do próprio bairro quando em sua infância, em um isolamento dentro do próprio isolamento. Se a Cidade Flutuante já apresenta o desordenamento, aqui vemos um ordenamento ainda mais precário, de ruas sinuosas de aromas dessagradáveis, pouca luminosidade, onde o rio é a única certeza.

Por fim, é importante mencionar que todas essas impressões partem da casa da família de Emilie, ambiente conflituoso, no qual suas próprias debilidades são características do ambiente externo em que a família está inserida. Nem tudo, porém, é apenas representação unissignificativa. Mesmo a relação entre Emilie e seu marido, ambos marcados pela religiosa, ainda que contrárias, não pode ser vislumbrada na cidade como um todo, tendo em vista que nem todas as relações entre os habitantes são de casais cristãos e muçulmanos, mas transparece, em certo sentido, a multiculturalidade presente na capital amazonense.

Todos os espaços estão em diálogo, seja pela afirmação ou pela negação de suas posições sociais. O marido de Emilie é uma das formas de compreendermos como se dá a relação com os grupos que estão inseridos em outras realidades. Em *Relato de um certo oriente*, Milton Hatoum, ainda que discretamente, reserva espaços na narrativa para a compreensão desses grupos dentro da cidade. É importante compreendermos que em suas obras, vistas como uma unidade narrativa que

também se sustentam independentemente, aos poucos o foco vai se expandindo e outras áreas e conflitos são desenvolvidos. As transformações da capital são recorrentes e os conflitos ocorrem em função delas, sem uma ordenação e com projetos que mudam de acordo com aqueles que estão no poder, ainda que sejam grupos particulares de elites historicamente dominantes.

O engenho narrativo, de relatos fragmentados justapostos pela narradora, que busca reunir numa unidade todas as narrativas daqueles que marcaram sua infância em Manaus, soa representativo da condição de multiplicidade da capital. Há tanto a visão de moradores da Pariense, como Hakim, filho de Emilie, como de pessoas próximas que não eram totalmente integrados ao grupo, como Hindié Conceição. O grande trunfo do *Relato* é o de instituir em conteúdo e forma uma variedade de grupos, espaços, situações que caracterizam a Manaus fragmentária e fraturada do universo ficcional hatoumiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Vera Lúcia. *A dispersão da memória e da escrita em Milton Hatoum e Lobo Antunes*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2016. 305 p.

HATOUM, Milton. *Relatos de um certo oriente*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 189 p.

\_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 266 p.

BARBOSA, Michele. *Legião Brasileira de Assistência (LBA): o protagonismo feminino nas políticas de assistência em tempos de guerra (1942-1946)*. 2017. 244 f. Tese (Doutorado em História) — Setor de Ciências humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

BRAVO, Álvaro; MARTÍN, Juan. Modernidad e Modernización en América Latina: una aventura inacabada. *Nómadas*. v. 26, n. 2, p. 343-362, 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés; Ana Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 360 p.

\_\_\_\_\_. *All that is solid melts into air: The experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988. 383 p.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: Relatos da fronteira em Milton Hatoum*. 2007. 291 f. Tese (Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada)) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.

DIAS, Edineia Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus — 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999. 192 p.  
GOMES, Renato. “Modernização e controle social — planejamento, muro e controle espacial”. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 199-213.

SOUZA, Leno. A “Cidade Flutuante” de Manaus: discutindo conceitos. *Aedos*. Rio Grande do Sul. n. 6, v. 3, jan.-jun. 2010. p. 148-165.

YIFTACHEL, Oren. “The dark side of the modernism: planning as control of a ethnic minority”. In: WATSON, Sophie; GIBSON, Katherine (org.). *Postmodern cities & spaces*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1995, p. 216-242.

## ELEMENTOS DA PROSA RÍTMICA CICERONIANA PRESENTES NO SERMÃO PELO “BOM SUCESSO DE NOSSAS ARMAS”, DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Jéssica Natália S. Santos<sup>1</sup>

Carlos Renato R. de Jesus<sup>2</sup>

### Introdução

Ressonâncias dos estudos de Retórica da Antiguidade greco-romana são frequentemente identificadas na literatura e na arte dos tempos modernos. Dentro do universo antigo, Aristóteles (384-322 a.C.) e Cícero (106-43 a.C.) são considerados pelos estudiosos de retórica, incluindo Eduard Norden e Chaim Perelman, os principais autores, uma vez que suas formulações acerca do sistema retórico antigo ainda hoje produzem repercussões em várias áreas das ciências humanas.

Considerando, portanto, que o estudo da retórica clássica continua presente, e considerando ainda que o gênero “sermão”, isto é, a parte da homilia do sacerdote dentro da liturgia católica, assemelha-se amiúde ao sistema que os rétores antigos formularam, este trabalho traz, sob lume dessa perspectiva, a análise da peroração<sup>3</sup> de um sermão de Padre Antônio Vieira (1608-1697) chamado “Bom sucesso de nossas armas”, escrito no período barroco português, no século XVII, mais precisamente pregado no ano de 1645, na Capela Real, em Portugal. O objetivo deste estudo é identificar, no excerto do referido sermão, características próprias da Retórica antiga, observando especificamente o estilo do texto, a saber, aquele procedimento do discurso retórico conhecido como *elocutio*<sup>4</sup>, para verificar que aspectos rítmicos, isto é, que elementos ornamentativos do discurso

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

<sup>2</sup> Professor da disciplina Estudos de Retórica (PPGLA – UEA) e orientador deste trabalho.

<sup>3</sup> A parte final do discurso oratório. Reboul esclarece que na peroração não se deve trazer nenhum novo argumento, apenas retomá-los, pois é, na verdade, o momento “em que a afetividade se une à argumentação” (2004, 60). Para Cícero, a peroração era a parte do discurso ideal para se fazer uso da prosa artística, com a amplificação usada de forma ilimitada (*Or.*, 127).

<sup>4</sup>*Elocutio*, na tradição greco-latina, é um termo que se enquadra num sistema maior da Retórica, sendo a terceira das cinco partes da preparação do discurso retórico. São elas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Cícero, em *Orator*, considera que o orador deve se preocupar com três coisas: o que dizer, em que ordem e como (*Or.*, 43), ou seja, Cícero divide a retórica em três partes: *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. As principais qualidades da *elocutio* são a correção, a clareza e a elegância. Seguindo o raciocínio de Cícero, Barthes (1975, p. 49) acrescenta que a *inventio*, *dispositio* e *elocutio* são as operações da retórica que a alimentaram para além da antiguidade clássica, visto que a *actio* e a *memoria*

oratório antigo, chamados convencionalmente de *numerus* ou *oratio numerosa* (prosa rítmica), subsistema da retórica clássica, bastante caro aos tratados antigos, principalmente Cícero e Aristóteles, estariam presente nesse sermão de Vieira. Antes disso, porém, como forma de apresentar um panorama contextual do que aqui se pretende fazer, faremos uma breve incursão às circunstâncias e conceitos antigos que permitem compreender melhor a proposta aqui apresentada.

## 1 Aristóteles e a retórica do estilo

Os primeiros conhecimentos sobre retórica foram formulados na comuna italiana chamada Siracusa, no século V a.C.<sup>5</sup>, com o filósofo grego Empédocles de Agrigento, seu discípulo Córax, e o discípulo de Córax, Tísias<sup>6</sup>. Em Siracusa, os direitos de propriedade estavam sob ameaças, quando dois tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, operaram deportações, transferência de população e expropriações para distribuir lotes aos chamados mercenários. Essa situação deu origem a diversos processos jurídicos “que mobilizavam grandes júris populares, diante dos quais, para convencer, era preciso ser ‘eloquente’” (BARTHES, 2001, p.9). A partir disso, a eloquência tornou-se objeto de estudo, quando se busca um sistema de provas e a elaboração de técnicas que fossem capazes de demonstrar a coerência de uma tese.

Além de sofistas como Protágoras (481-411 a.C.), que foi quem levou a retórica siciliana para a Grécia continental, no ano de 427 a.C, e Górgias (436-338 a.C), quem teorizou pela primeira vez sobre as técnicas argumentativas da disciplina retórica e ainda sobre a arte na prosa, outros dois nomes foram fundamentais na história da retórica que precede Aristóteles: os filósofos, Isócrates (436-338 a.C.) e Platão (428-347 a.C.).

Aristóteles (384-322 a.C.) foi filósofo, escritor e professor, tendo escrito ao longo de sua vida sobre os mais variados assuntos. Aristóteles é autor de, entre outras, duas importantes obras, que

---

foram sacrificadas desde quando a retórica não teve como objeto apenas os discursos falados (declamados) ou do gênero epidíctico

<sup>5</sup> Entretanto, a retórica é uma das disciplinas mais antigas do mundo ocidental, com origem anterior a 700 a.C., quando os gregos aprenderam a ordenar o discurso para que ele obtivesse o efeito desejado. Os estudos sobre retórica só tiveram aprofundamento a partir do século V a. C., como pontuamos acima, mas os gregos utilizavam técnicas que poderiam ser qualificadas como retóricas. Um exemplo disso é a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero (MURPHY, 1989, p.9). M.Delaunoy *apud* Murphy (p.100) trata sobre as características da arte oratória nas duas obras. “Diz ele que a eloquência nos poemas homéricos nada tem de sistemático. O poeta serve-se (...) de leis psicológicas da persuasão”, porém, “entre as personagens de Homero, há certas tendências oratórias que fixadas e acentuadas em seguida nas escolas de retórica, darão como resultado discursos lógicos” (*ibid*, p.100). Murphy conclui, então, que os gregos tinham um dom natural para a eloquência.

<sup>6</sup> Cf. Barthes (2001), Garavelli (2000), Murphy (1989), Plebe (1978).

tratam sobre retórica e estilo: *Poética* e *Retórica*. Trata-se de dois estudos dedicados à compreensão da linguagem estilizada, porém, com abordagens diferentes entre si. A *Technè rhetorikè*, conhecida em português como *Retórica*, que trata de uma arte de comunicação do discurso em público, segundo Barthes (2001), e a *Technè poietikè*, conhecida na nossa língua como *Poética*, que trata “da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários”, conforme Manuel Alexandre Júnior, na introdução da tradução da *Retórica* (2005, p.33).

Para os estudiosos de retórica, Aristóteles foi responsável pela sua sistematização, que compreende: “uma teoria da argumentação que constitui o eixo principal e que fornece, ao mesmo tempo, o nó de sua articulação com a lógica e a filosofia demonstrativas [...], uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso” (GARAVELLI, 2000, p. 25). Ainda segundo Garavelli (*ibid.*), a função da retórica para Aristóteles não é persuadir, mas encontrar meios de persuasão para qualquer argumento. Para o crítico, portanto, a retórica trazida por Aristóteles engloba diversas estratégias, que serão úteis para a constituição de cada discurso.

Aristóteles também tratou, no Livro III da *Retórica*, sobre o discurso escrito e o estilo – a *elocutio*, considerando que, quanto ao assunto estilo, “é necessário exprimir-se na forma conveniente, o que é sumamente importante, para investir o discurso numa aparência satisfatória” (*Rhet.* III, 1, 15). O autor grego também afirma que “o autor do discurso deve dissimular a sua arte e dar a impressão de discursar natural e não artificialmente” (*ibid.*, 2, 15), afinal, se o auditório não acreditar no que está sendo apresentado, vai se sentir prejudicado. Para ele, “a forma do estilo em prosa não deve ser nem métrica, nem destituída de ritmo” (*ibid.*, 8, 25), pois a forma métrica prejudica a persuasão por soar artificial, afastando o crédito dado pelo ouvinte e também desviando a atenção do discurso para as recorrências métricas; e se o estilo for destituído de ritmo, é indeterminado, e o indeterminado, para Aristóteles, é impreciso, desagradável e insatisfatório.

No Livro III da *Retórica* e também na *Poética*, Aristóteles dedicou-se a falar sobre as figuras<sup>7</sup> e sobre o papel delas na elaboração artística do discurso oratório. Na *Retórica*, o autor grego não enumera muitas figuras, pelo contrário, afirma que “há somente duas modalidades de expressão que se revelam úteis: os termos regulares e próprios às coisas e a metáfora”, classes de expressões

---

<sup>7</sup> Segundo Beristáin, “a retórica clássica denominou figura a expressão desviada da norma, isto é, separada do uso gramatical comum, ou desviada de outras figuras ou de outros discursos, cuja finalidade é alcançar um efeito estilístico, o mesmo quando consiste na modificação ou redistribuição de palavras” (1995, p.211-212). Lausberg também define figura: “a alteração artística da situação normal. Para ele, as figuras “têm como efeito um estranhamento, que excita a atenção e é um antídoto contra o tédio, mas que, por outro lado, enfraquece a credibilidade” (2011, p.96).



utilizadas por todos, segundo o autor. Então, Aristóteles esclarece que as metáforas enriquecem o discurso. “Podemos agora perceber que um bom autor é capaz de produzir um estilo não familiar e claro, sem ser inoportuno, e que ao mesmo tempo preserva a dissimulação<sup>8</sup>, preenchendo assim todos os requisitos no que toca às qualidades da boa prosa oratória” (*Rhet.*, III, 2, 35). O autor define metáfora como “o meio que mais contribui para conferir ao pensamento clareza, encanto e tom não-familiar” (*ibid.*, 1405a1, 5), enquadrando as formas de substituições das palavras para algo fora do cotidiano, como metáforas, diferenciando somente os epítetos.

Outro procedimento enumerado por Aristóteles “consiste em substituir o singular pelo plural, prática dos poetas que, embora haja só um porto, dizem: Rumo aos portos aqueus” (*Rhet.*, III, 30).

Para o autor grego, o estilo de discurso construído com períodos, produz satisfação e é de fácil compreensão, sendo o período “um trecho de discurso que, por si mesmo, possui um começo, um fim e uma extensão que pode ser facilmente apreendida de um só olhar” (*Rhet.*, III, 1409b1). Aristóteles considera que os períodos não devem ser nem longos nem breves demais. “Essa censura aplica-se também aos oradores que empregam membros demasiado longos.

Em contrapartida, se são demasiado curtos deixa-se de ter períodos e o ouvinte se vê arrastado a uma cadência precipitada” (*ibid.*, 1409b1, 30). E explica que no estilo composto podem haver diversos membros, que podem ser divididos simplesmente ou antitéticos, aconselhando o uso de antíteses, pois, segundo o autor, “gera satisfação porque os contrários são de fácil compreensão e quando colocados um ao lado do outro, são ainda mais facilmente compreensíveis” (*ibid.*, 1410a1, 20).

Agora que conhecemos alguns aspectos tratados por Aristóteles sobre a prosa rítmica, vamos à Cícero, que definiu e aprofundou as técnicas do seu uso.

## 2 Cícero e a prosa rítmica

Marco Túlio Cícero (106-43 a.C) foi orador, escritor, filósofo, advogado e político. Para a retórica romana, sua contribuição foi fundamental. A trilogia ciceroniana, que trata sobre a eloquência e sobre a arte de bem falar e escrever, é formada pelos livros *De Oratore* (55 a.C.), *Brutus* (46 a.C.)

---

<sup>8</sup> A dissimulação também foi abordada por Aristóteles na parte III da *Retórica*, momento em que ele argumenta que “o autor do discurso deve dissimular a sua arte e dar a impressão de discursar natural e não artificialmente” (*Rhet.*, III, 2, 15).

e *Orator* (46 a.C.). Salor explica resumidamente como Cícero concebeu tais obras, na introdução que precede sua tradução de *Orator*.

A primeira a ter sido escrita foi *De oratore*: com este trabalho, Cícero pensou que ele já tinha dado seu testamento em termos de retórica, mas alguns anos depois, ele teve que adicionar outras duas obras, uma espécie de história da literatura romana, o *Brutus*, e uma descrição ou busca do melhor estilo ou forma de falar e escrever, o *Orator*, (2008, p. 7).<sup>9</sup>

Cícero dividiu sua obra *Orator* (46 a.C.) em duas partes: a definição do orador ideal (até o parágrafo 139) e a definição do melhor gênero de estilo na prosa oratória (a partir do parágrafo 140). Nessa segunda parte, nosso orador trata sobre a chamada prosa rítmica ou discurso ritmado e suas características, parte da obra que mais nos interessa como base hermenêutica para a análise do sermão de Vieira.

Antes de tratarmos sobre sua obra *Orator*, é indispensável, contudo, conceituar a prosa rítmica, ainda que de forma breve, no contexto do discurso oratório clássico. Ela é toda construção textual que anseie alcançar efeitos artísticos e, não apenas, a clareza e concisão na sua composição. Norden (1986, p.25) recapitula que Trasímaco da Calcedônia e Górgias de Leócio são considerados os fundadores da prosa da arte, e ressalta as características essenciais da prosa artística, na sua concepção: as figuras gorgianas (antítese e jogo de palavras), a prosa rica de expressões poéticas e a prosa rítmica (1986, p.26). Assim, a prosa rítmica é um dos mecanismos utilizados pelos rétores da Antiguidade para não somente contribuir para o convencimento, mas, também, para deleitar e comover a audiência através do aprazimento causado pelo *pathos*<sup>10</sup>.

Além de definir o conceito de prosa rítmica na Antiguidade clássica e também esclarecer que ela é fundamental para a uma prosa artisticamente elaborada, Norden também clarifica o fato de que Trasímaco não “inventou” a prosa rítmica, pois, segundo o autor, “coisas desse tipo não se inventam” (*ibid.*, p.50), são unicamente aprimoradas dentro de procedimentos especificados, dentro de uma técnica. Para tornar o fato de que a prosa rítmica é algo natural, não criado, Norden relembra que a

---

<sup>9</sup> “La primera en ser redactada es el *De oratore*: con esta obra Cicerón pensaba haber dado ya su testamento en materia de retórica; pero unos años después tuvo que añadir otras dos obras: una especie de historia de la literatura romana, el *Brutus*, y una descripción o búsqueda del mejor estilo o forma de hablar y escribir, el *Orator* (2008, p.7)”. [Tradução nossa].

<sup>10</sup> No âmbito da retórica clássica, o *phatos* é um dos três meios de persuasão supridos pela palavra falada - é aquele que obtém a persuasão dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções. Há também o *ethos*, que persuade através do caráter do orador, quando o discurso é proferido de maneira a pensar que o orador é digno de confiança, e o *logos*, em que a persuasão é obtida através do próprio discurso, demonstrando a verdade com o uso de demonstração persuasiva de acordo com o assunto.

fala dos gregos era música por si mesma e que os oradores e o público sentiam instintivamente o ritmo das frases (*ibid.*, p.53).

Como tratamos, Cícero não foi o primeiro autor a estudar a prosa rítmica, contudo, *Orator*, de sua autoria, é o único tratado sobre prosa rítmica na Antiguidade. Nessa obra, Cícero escreveu sobre os aspectos que, segundo ele mesmo, formariam as bases para a sedimentação artística do discurso oratório, através da inserção de elementos que proporcionariam o ritmo (*numerus*) ao discurso. São eles: a *compositio*, isto é, a eufonia (o som agradável das letras e palavras), a *concinnitas*, a disposição elegante das palavras, e o *numerus*, o ritmo propriamente dito, em que se carregam todos os demais elementos que imputariam os elegantes ornamentos que provocariam o deleite no auditório, como, por exemplo, as figuras, a simetria lexical, a disposição dos membros componentes do período oratório e as cláusulas métricas. Todos esses artifícios estilísticos são retirados, unicamente, da poesia. Ou seja, não há outros recursos rítmicos, em termos prosásticos, que não sejam os mesmos da poesia, o que torna, obviamente, a prosa muito semelhante ao verso. Como afirma Cícero (*Or.* 202)<sup>11</sup>:

Essas coisas (a prosa e a poesia) não são diferentes, nem de alguma forma desligadas entre si. Então ocorre que o ritmo não se dá na prosa do mesmo modo que no verso, e o que é chamado rítmico na prosa nem sempre se faz com metros, mas às vezes com a harmonia e a estruturação das palavras.

A *compositio*, no *Orator*, como afirma Jesus (2013, p.52), “parece referir-se exclusivamente ao trato das palavras – seus aspectos eufônicos e pragmáticos, isto é, suas escolhas e usos – na frase”. Cícero trata, então, das qualidades eufônicas que devem estar presentes num texto, e faz algumas recomendações, desde mais amplas e até imprecisas, como evitar o uso de palavras muito extensas, até a prescrição de quais letras não devem ser utilizadas, como é o caso da letras ‘f’ que, no latim, segundo Cícero, tem o “som desagradabilíssimo”, assim como desaconselha o encontro da letra ‘s’, em final de palavra, com a consoante da palavra seguinte, entre outras coisas (*ibid.*, 2013, p.53).

A *concinnitas* também se associa aos efeitos fônicos da *compositio*, para Cícero. Ele parece compreender a *concinnitas* “como um fator de sonoridade agradável com que as palavras devem ser escolhidas e como um tipo de ordenação e ajuste com que elas devem ser empregadas na frase” (*ibid.*, 2013, p.54), para que seja obtido o ritmo<sup>12</sup>. Assim, a semelhança e a relação antitética que se obtém, com o uso de determinadas letras e palavras, formam os efeitos rítmicos desejados.

<sup>11</sup> Os excertos traduzidos em português de Cícero, neste trabalho, foram retirados da obra de Jesus (2013), e os traduzidos em espanhol, retirados de Salor (1991), com tradução nossa para o português.

<sup>12</sup> Para Norden, 1986, p. 50, a aproximação da prosa à poesia feita primeiramente por Górgias, “representa o último elo de um desenvolvimento natural”, “rappresenta l'ultimo anello di uno svolgimento naturale” (tradução nossa). O ritmo era

O *numerus*, por sua vez, pode ser definido como ritmo, “o mesmo ritmo da poesia (e, em alguma medida, também da música), porém, na prosa, usado com menos frequência do que nessas outras” (JESUS e FREITAS, 2016, p.22), e, muitas vezes, é construído com o uso da *compositio* e *concinntitas*. Nesse sentido, o *numerus* refere-se, tanto na poesia quanto na prosa, a qualquer organização de palavras que possa ser medida ritmicamente pelos ouvidos, abarcando desde a qualidade silábica, própria da língua latina e grega, passando pela disposição dos membros até a organização artística destes no período (KENNEY e CLAUSEN, 1996). Conforme Jesus (2013, p. 57), o *numerus* ou *orationis numerus* é também a aplicação retórica da sucessão de pés métricos<sup>13</sup>, e o modo de falar que observa o *numerus* chama-se *sermo numerosus*, ou discurso ritmado, aquilo que comumente chamamos, portanto, de “prosa rítmica”. O *numerus orationis* se processa no interior do período oratório (περίοδος, para os gregos), o qual, segundo Yon (*apud* Jesus, 2013, p.58), serviu, “primeiramente, para denominar um tipo de séries métricas, empregadas pelos poetas e dentro do qual a frase rítmica se decompõe em um certo número de κω~λα ou membros, que se sucedem, sem constituir, entretanto, uma série de versos”. Além dos membros, haveria, ainda, unidades rítmica e hierarquicamente menores, chamadas de “incisos”.

Na sua obra *Orator*, quando Cícero trata, dos parágrafos 211 a 226, sobre o περίοδος, conforme aponta Jesus (2013, p. 93), o inciso é definido como um “elemento breve, ao qual não se aplicam as regras da prosa métrica”, enquanto que o membro tem extensão e articulação variada, fazendo crer que o período deve medir, em sua máxima extensão, o equivalente a quatro versos hexâmetros, medida ideal para o autor, que pode ser observada em exemplos de Marouzeau *apud* Jesus (2013, p.94)<sup>14</sup>.

Além de tratar sobre o que ele considerava a medida ideal dos períodos, é possível concluir que Cícero também julga que membros isossilábicos<sup>15</sup> sejam uma forma desejável (não necessariamente a ideal) de construir um período aliás, para o autor romano, não apenas membros

---

utilizado como estratégia linguística pelos gregos, que o desenvolveram como mecanismo de elaboração da poesia e da prosa. Nesse contexto, “o ritmo fazia parte de um quadro maior, que podemos intitular, por ora, de estilização da linguagem, intencional ou não, que, na tentativa de restringir um pouco seu alcance, podemos chamar também de prosa artística ou, metonimicamente, de prosa rítmica” (JESUS, 2014, p.93).

<sup>13</sup> unidades de medida que constituem a base de um verso greco-romano da Antiguidade clássica, constituídos por uma combinação de sílabas longas e breves.

<sup>14</sup> Macróbio, *Saturnaliae* 5, 20, 18: *hibernod poluerid,/ uernod lutod, grandia farra/ Casmile, metes*; Tradução: “Tu colhes, Camilo, grãos enormes, no inverno árido e na primavera lamacenta”.

<sup>15</sup> Igualdade ou tendência à igualdade numérica de sílabas entre os membros de um período, de um verso ou de partes de ambos, o mesmo que isocolia.

isossilábicos, mas a colocação simétrica das palavras no discurso é desejável. Neste trecho, Cícero trata do uso das figuras gorgianas, e da busca pelo “arredondamento das palavras”.

Esse arredondamento é conseguido pelo posicionamento apropriado das palavras em uma determinada maneira, de certo modo, espontânea, ou pelo uso de determinados tipos de palavras que carregam em si mesmas simetria, palavras que têm terminações acidentais idênticas, a colocação de elementos iguais em simetria, a colocação dos contrários em oposição, são procedimentos que proporcionam musicalidade por sua própria natureza, embora nada seja feito para procurá-la (*Or.*, 164)<sup>16</sup>.

Portanto, em outras palavras, Cícero enfatiza, que ao fazer uso do paralelismo ou isocolia (uma colocação “em paralelo” de componentes do discurso de diferentes níveis de organização: sons, palavras, formas gramaticais, cadências rítmicas), da figura homeoteleuto (igualdade fônica das terminações de duas ou mais palavras, especialmente se colocadas em posição simétrica), e de terminações antitéticas análogas, por exemplo, o orador alcança uma prosa rítmica.

Ainda se tratando da construção dos membros e incisos no período oratório, a questão da extensão desses é digna de explicação. Para Cícero, o membro deve ter quatro partes (membros) “de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário” (*Or.* 221). “Uma dessas duas coisas, entretanto, acontece, às vezes, ou melhor, frequentemente, de modo que se deva interrompê-lo mais rápida ou extendê-lo mais longamente, para que a brevidade não pareça enganar os ouvidos nem a extensão pareça fatigá-los” (*Or.* 221). Ou seja, Cícero considera que o período deva ter a extensão ideal, nem muito longo nem muito breve, assim como seus membros, que devem ter extensões semelhantes também. Mas, o próprio autor esclarece que em algumas vezes eles podem ser mais breves ou mais longos do que o dito ideal.

Nesse ponto, Marouzeau *apud* Jesus (2013, p.101), considera que Cícero se refere ao caso do uso das ideias em construções sintáticas “suspensas” (*pendens oratio*), formadas por duas proposições, sendo a primeira a prótase, que cria uma tensão quanto ao que está sendo tratado, a ser resolvida na segunda proposição, chamada de apódose, que conclui o pensamento. Segundo Marouzeau, no caso do uso de prótase e apódose<sup>17</sup>, deveria haver uma igualdade de extensão entre

<sup>16</sup> Tradução nossa de “Esse redondeamiento se consigue o bien com la propia colocación de las palabras de una manera em cierto modo espontânea, o bien mediante el empleo de cierto tipo de palabras portadoras em sí mismas de simetria, las palabras que tengan terminaciones casuales idênticas, la colocación de elementos iguales em simetria, la colocación de los contrarios em oposición, son procedimientos que proporcionan musicalidad por su propia naturaleza, aunque no se haga nada por buscarla” (tradução do latim para o espanhol de Salor, 2008).

<sup>17</sup> Segundo Berinstáin (1995, p.70 e 407), a apódose é formada por uma oração principal, subordinante, posposta à subordinada (prótase) nos períodos compostos, mais frequentemente usada nos períodos condicionais; e a prótase cria uma tensão semântica que exige como resposta ou complemento uma apódose. A prótase é sempre incompleta e deixa dependente uma parte do sentido até que se complete com a segunda parte do período, que é a oração principal, a apódose.

elas no período, mas Cícero afirma que a apódose pode ser mais breve que a prótase, desde que não fique desproporcional. Entretanto, o próprio autor romano cai nessa desproporcionalidade, conforme apresentou Marouzeau.

### 3 Antônio Vieira e o Sermão pelo “Bom Sucesso de Nossas Armas”

O século XVII, período da história em que viveu Pe. Antônio Vieira (1608-1697), é considerado uma fase de transição para a retórica, segundo Lausberg (2011, p. 23). “Estuda-se aplicadamente retórica e poética nos grandes centros de ensino de Évora, Coimbra e Lisboa, onde continua a impor-se como livro fundamental o compêndio do Padre Cipriano Soares<sup>18</sup>”. Nessa época, o ensino ministrado na Companhia de Jesus é que delimita as publicações. “É de discípulos de Jesuítas ou mesmo de Jesuítas que provêm as principais publicações no domínio da retórica e da escolaridade” (*ibid.*, p. 24). Portanto, ainda que a retórica tenha perdido a importância que tinha na Antiguidade clássica; na Idade Média, especialmente no período barroco português, ela volta a ser relevante para os jesuítas e seus discípulos fazerem uso de suas técnicas nos seus escritos.

Um desses jesuítas: Vieira, nasceu em Portugal, mas veio para o Brasil ainda criança, país onde cresceu e foi educado. Apesar disso, não podemos negar dois fatos: o primeiro é que o barroco brasileiro veio de Portugal e trazia suas características; e o segundo é o amor de Vieira “por sua terra e sua raça” (AZEVEDO *apud* SARAIVA, 1980, p. 93). Vieira “vestia orgulhosamente a roupeta da Companhia de Jesus e, portanto, não era de admirar que conspirasse a favor do jesuitismo internacional” (PÉCORA, 2016, p. 10). Pécora também produziu sua tese defendendo que “cada um dos sermões devia ser integrado ao conjunto da produção internacional jesuítica da Contra-Reforma, como ao encargo de produzir uma política de extensão do Estado português na América” (*ibid.*, p. 17), portanto, qualquer questionamento sobre maior ou menor brasilidade dos sermões, deveria ser dissolvido. Assim, podemos admitir que o padre português teve acesso aos mesmos estudos que os portugueses tinham na sua época, mesmo vivendo no Brasil, e, como nacionalista, reproduzia-os.

Diante dessa história da relação entre a retórica antiga e a retórica que chegou ao período barroco português, este trabalho pretende verificar em que medida e de que forma os postulados elaborados pela retórica greco-romana, principalmente por Aristóteles e Cícero, acerca da chamada prosa rítmica, podem ser identificados no sermão pelo “Bom sucesso de nossas armas”, de Padre

---

<sup>18</sup> Jesuíta, espanhol de origem, que passou a maior parte da vida em Portugal.

Antônio Vieira. Verificar se neste sermão é encontrada a estruturação hierárquica do período oratório proposta por Cícero, e investigar quais procedimentos da técnica estilística da retórica antiga são utilizados pelo autor barroco. Mas antes disso, vamos trazer uma apresentação a mais acerca de Antônio Vieira e sobre o sermão a ser analisado neste trabalho.

Antônio Vieira foi político, filósofo, escritor e religioso (jesuíta) da Companhia de Jesus, fundada em 1534, por Santo Inácio de Loyola, em Paris. Ele foi também um dos principais oradores da língua portuguesa, e sua obra influencia estudiosos de diversas áreas até hoje, incluindo literatura, linguística, filosofia e história. Vieira destacou-se como missionário, fazendo a catequização dos índios, mas também defendendo-os fortemente. O padre defendeu também os judeus e a abolição da escravatura. Além de frequentemente se envolver nas questões políticas, ele também criticou sacerdotes da sua época e até mesmo a Inquisição.

Vieira escreveu mais de 200 sermões, dentre eles, o sermão pelo “Bom Sucesso de Nossas Armas”<sup>19</sup>, um texto de cunho religioso, pregado no Brasil, especificamente, no ano de 1645, na Capela Real, em Lisboa - Portugal. Nessa época, o Brasil passava por um momento turbulento, já que era época das invasões holandesas, e os portugueses estavam sendo praticamente vencidos. Vieira se posicionou a favor de Portugal por dois motivos bastante óbvios: além da nacionalidade portuguesa, ele jamais seria a favor do domínio holandês, pois este fato deixaria o Brasil sob o jugo de um Estado protestante.

Desde 1639, acontecia em Pernambuco, a campanha pela sua libertação do domínio holandês e, em 1640, Pe. Antônio Vieira pregou na Bahia, o ‘Sermão pelo Bom Sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda’, em que clama a Deus para que Ele não permita a vitória dos holandeses. Neste mesmo ano, ocorre a restauração do trono português, porém, para isso acontecer e para o Brasil não travar nova batalha, o país reconhecia a perda dos territórios de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte para os holandeses, e se comprometia a não atuarem contra eles na colônia, enquanto eles se comprometiam a não expandir seu domínio durante dez anos. Contudo, nenhuma parte cumpriu o prometido. Então, os pernambucanos descontentes decidiram se unir num pequeno exército liderado pelo civil, João Fernandes Vieira, que depois contou também com o militar Antônio Dias Cardoso para preparar o exército para a Restauração Pernambucana, deflagrada a partir de agosto de 1645.

Pouco antes disso, Vieira pregava o sermão pelo “Bom sucesso de nossas armas”,

---

<sup>19</sup> VIEIRA, Padre Antônio (1608-1697). **Sermões**. Tomo 2. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

a favor dos seus conterrâneos e motivado pelo propósito de ajudá-los contra os invasores, exorta-os à vitória através de seu sermão, no qual usa, para tanto, argumentos encontrados na Bíblia, que constroem um discurso “que entra francamente na política em que não se debatiam questões de governo e unicamente se afirmava o patriotismo” (AZEVEDO, 2008, p. 115). Com isso, Vieira inspirava a confiança do povo na vitória dos portugueses, mesmo que ela parecesse distante.

Três dificuldades se nos podem representar nesta empresa. A primeira aquela razão geral de pelejar Portugal contra Castela, o menor poder contra o maior; a segunda ser este superior na sua cavalaria, que na campanha faz mui desigual o partido; a terceira ser Inverno, em que as chuvas e inundações dos rios podem atrapalhar o passo e impedir as operações ao exército. A todas estas dificuldades está satisfazendo Judite nas palavras da sua oração, falando com Deus como se falara conosco (VIEIRA, 2001, p. 247).

Nesse trecho do sermão, ele enumera as dificuldades que Portugal terá, mas também exalta a rainha de Portugal, “a quem apelida Judite de Portugal”, e depois responde aos que não confiam na vitória dos portugueses, citando trechos da bíblia como este, traduzido do latim pelo organizador do livro, Alcir Pécora. “E Judas disse-lhes: É coisa fácil virem a cair os muitos nas mãos dos poucos; pois, quando o Deus do céu quer salvar, diante de seus olhos não há diferença entre o grande número e o pequeno” (*ibid.*, p. 248).

Vieira segue o sermão retomando cada uma das três dificuldades esperadas para a batalha entre portugueses e holandeses, e afirma que cada uma delas pode ser vencida, não de acordo com ele, mas de acordo com o que há nos escritos bíblicos. Para o jesuíta, contudo, Deus será o responsável pela vitória de Portugal, portanto, é preciso confiar Nele, pois “Só na virtude do braço divino pode estar seguro” (*ibid.*, p. 252). E para estar seguro é preciso “emendar a vida, arrepender, e chorar muito de coração nossos pecados. Se matarmos nossos inimigos, logo venceremos os outros” (*ibid.*, p. 260), conclui Vieira.

Agora que abordamos sobre a vida de Vieira e tratamos sobre o contexto e conteúdo do sermão pelo “Bom sucesso de nossas armas”, vamos, na próxima seção, ao objetivo deste trabalho, à análise estilística dos escritos de Vieira na obra, visando identificar se o orador utilizou técnicas formuladas por Aristóteles e Cícero acerca do sub-sistema da retórica, a prosa rítmica.

#### **4 Análise do sermão pelo “Bom sucesso de nossas armas”**

Considerando as formulações antigas acerca da prosa rítmica, de que tratamos nas seções anteriores, percebemos que logo nos primeiros períodos da peroração do sermão pelo “Bom sucesso...”, encontra-se o uso do recurso da prótase e apódose. Vejamos o seguinte excerto:



(1)

*Se o queremos remediar, como devemos querer todos, o remédio é um só, mas que está em nossa mão. Se matarmos estes inimigos, logo venceremos os outros. E se assim o fizermos, eu prometo daqui, em seu nome, que nos há de dar a vitória e feliz sucesso que desejamos. (Bom sucesso..., p. 260).*

Agora observemos como podemos reestruturar os três períodos do parágrafo acima em membros, nos moldes do que exemplificamos na seção 2, de modo que será possível visualizar as estratégias estilísticas e rítmicas das proposições do texto de Vieira:

**1º período:**

*Se o queremos remediar, como devemos querer todos, o remédio é um só, mas que está em nossa mão.*

*Se o queremos remediar, (prótase)*

↳ como devemos querer todos,

*o remédio é um só, (apódose)*

↳ mas que está em nossa mão.

**2º período:**

*Se matarmos estes inimigos, / logo venceremos os outros.*

(prótase)

(apódose)

**3º período:**

*E se assim o fizermos, eu prometo daqui, em seu nome, que nos há de dar a vitória e feliz sucesso que desejamos.*

*E se assim o fizermos, (prótase)*

*eu prometo daqui, (apódose)*

↳ em seu nome,  
 ↳

que nos há de dar a vitória e feliz sucesso que desejamos.

Em cada um dos períodos, com o uso da prótase, a ideia fica suspensa na primeira proposição, causando a tensão desejada pelo orador, e que cessará com a segunda proposição, a apódose, que conclui o pensamento. Observe-se, ainda, que a tensão é aumentada pelo desenvolvimento, no primeiro período, de cada uma das partes que o compõem, quando, então, percebemos a hierarquia rítmica proporcionada pelos incisivos suplementares aos membros. O mesmo ocorre no terceiro período, em que pese o fato de que a segunda parte da sentença se desdobra em dois incisivos desproporcionais, o que, por si, também proporciona uma inflexão rítmica, por romper com a expectativa regular da proposição (como ocorre no segundo período, isocólico e praticamente de membros isossilábicos), fato este que, como sabemos, também era previsto por Cícero, quando recomendava a distinção da prosa em relação à regularidade opressiva do verso. (*Or.*, 221). É interessante notar, ainda, a presença da anáfora (“se”), que inicia cada período, repetição essa que constitui um efeito de *concinnitas*, produzindo um efeito de articulação rítmico-sintática ao longo de todo o excerto.

Outra característica verificada durante toda peroração do sermão é o uso de figuras rítmicas, sendo o paralelismo<sup>20</sup> uma das mais utilizadas e que também colabora para o efeito de *concinnitas*. Vejamos o segundo excerto:

(2)

*Cessem* as paixões malditas da carne, que tantos exércitos têm perdido; *cessem* os ódios, *cessem* as invejas, *cessem* as guerras intestinas da emulação; amemo-nos como próximos, com uma caridade *muito* verdadeira e *muito* cristã. (*Bom sucesso...*, p. 261).

O fragmento acima é constituído de um longo período formado de três igualmente longos membros, com tal independência sintática entre si, que até poderíamos classificá-los de três períodos, ritmicamente distintos:

**1º período:** *Cessem* as paixões malditas da carne, que tantos exércitos têm perdido;

---

<sup>20</sup> Na retórica clássica, consiste no que chamamos de isocolon, isto é, um emparelhamento, uma colocação “em paralelo” de componentes do discurso de diferentes níveis de organização: sons, palavras, formas gramaticais, cadências rítmicas (JESUS, 2014, p. 378).



O jogo de palavras daí advindo, mais uma vez uma manifestação de *concinnitas*, também revela um outro recurso caro à prosa rítmica ciceroniana, que é o efeito eufônico (*compositio*), proporcionado pela semelhança sonora entre “ofenda” / “ofendê-lo”, e entre “depende” / “dependamos”, figura de linguagem conhecida como poliptoto.

Em geral, também há vários períodos vieirianos que utilizam o padrão prescrito por Cícero (*Or.*, 164), isocólico, como vimos no exemplo (2). Vejamos:

(4)

Se o queremos remediar, / como devemos querer todos, / o remédio é um só, / mas que está em nossa mão. (*Bom sucesso...*, p. 260).

(5)

E se não me obedecêreis, / nem guardáreis minha lei, / sereis vencidos de vossos inimigos, / e ficareis sujeitos e cativos daqueles que tanto ódio vos têm. (*Bom sucesso...*, p. 261).

(6)

Todas estas palavras são de fé; / vede se podem faltar, / tanto pela parte da promessa, / como do ameaço. (*Bom sucesso...*, p. 261).

Esses períodos não são totalmente isossilábicos, mas é possível dizer que predomina a isocolia de seus membros, de extensão aproximada, marcada pelas pausas rítmicas, verificáveis, num primeiro momento, através da pontuação, mas confirmadas pela própria entoação semântico-rítmica que a leitura impõe, ao menos numa velocidade normal de fala.

Apesar de se notar que a maioria dos períodos do sermão são isocólicos, como Cícero considerava ideal, há diversos períodos diferentes no sermão estudado, como estes a seguir, mais longos, porém, também construídos de forma isocólica<sup>22</sup>:

(7)

Mas porque não é segura a confiança a que se põe em corações humanos,  
/ ainda que se funde nos interesses de sua própria conservação,  
/ quero, Senhor, tornar-me só a vós como Judite,  
/ e esperar só em vossa infinita misericórdia,  
/ e obrigá-la com vossas mesmas palavras,

<sup>22</sup> Neste exemplo, dividimos os membros dos períodos, como se fossem versos, para maior clareza da extensão de cada um, notando que as pausas que faríamos normalmente na fala revelam que os membros podem ser considerados isocólicos.

/que são as últimas da sua e nossa oração:

/Memento, Domine, testamenti tui (*Bom sucesso...*, p. 262)

Vale pontuar que também há outras características da retórica antiga no sermão, como o uso de plural, apontado por Aristóteles (*Rhet.*, III, 6, 30) como prática dos poetas. Neste excerto ela foi usada por Vieira, como apontamos em negrito:

(8)

“E para debaixo de **suas armas** levarem vosso santíssimo nome **às gentes** tão **remotas e estranhas**, que antes de nós o não **conheciam**” (*Bom sucesso...*, p. 262).

(9)

“**Se estes e os outros parentescos** ainda mais **estreitos, vos merecem** alguma coisa, não **sejamos tão cruéis** contra **eles** e contra **nós mesmos**, que com **os nossos pecados estorvemos as misericórdias divinas**” (*Bom sucesso...*, p. 261).

Estes são apenas exemplos de uma prática que permeia todo o sermão de Vieira, o uso do plural. É fato que, por Vieira ter se dirigido a muitas pessoas ao discursar, o uso do plural se mostra inevitável, mas, por fazer uso constante dele, fica claro que este seja um dos seus recursos estilísticos.

E o uso do artigo e de conjunções, procedimento também trazido por Aristóteles, são identificados da mesma forma nestes exemplos, em negrito, do sermão de Vieira.

(10)

**Se o amor das** prendas **que** todos tendes naquele exército, **os irmãos, os pais, os filhos, se estes e os outros parentescos**, ainda mais estreitos, vos merecem alguma coisa, não sejamos tão cruéis contra eles”, (*Bom sucesso...*, p. 261).

(11)

“Ajude**mos as** armas **dos** nossos soldados com **as da** penitência, **do** jejum, **da** oração, **da** esmola” (*Bom sucesso...*, p.261).

Para Aristóteles (*Rhet.*, III, 6, 35), o uso de artigos precedendo as palavras “consiste em não aproximar as palavras, mas separá-las”. Dessa forma, individualizadas, todas elas ganham mais importância no discurso, como no exemplo 10, em que Vieira dá ênfase a cada uma das pessoas ou grupo de pessoas do contexto, e também no exemplo 11, em que tanto as armas, quanto os soldados,

quanto as outras armas em questão, a penitência, jejum, oração e esmola foram apresentadas no sermão de forma que ganhassem destaque cada uma delas, precedidas por preposição + artigo.

## Conclusão

Padre Antônio Vieira foi um estudioso da retórica, que viveu numa época em que os estudos da Antiguidade Clássica haviam voltado a ganhar importância ao seu país de origem, Portugal. Vieira cresceu no Brasil, porém, como jesuíta, aprendeu retórica da mesma forma que seus conterrâneos, com o objetivo de utilizar as formulações retóricas para auxiliar na catequese e conversão de pessoas. Vieira, ao escrever sermões como o do “Bom sucesso...” fez uso de uma prosa ritmicamente elaborada, com uma riqueza de elementos, que foram identificados, ainda que de forma breve, neste trabalho.

No sermão pelo “Bom sucesso...”, identificamos um texto que se enquadra nas prescrições tanto de Aristóteles, visto que seu sermão não é métrico nem destituído de ritmo, e também se enquadra nas prescrições de Cícero, pois não possui exageros estilísticos. Há, sim, o uso da antítese, citada por Aristóteles (*Rhet.*, 1410a1, 20) e por Cícero (*Or.*, 135), e o paralelismo, também muito utilizado pelos autores clássicos. Foi observado ainda o uso do plural, do artigo e das conjunções como recursos estilísticos – abordados também por Aristóteles (*Rhet.*, III, 6, 30-35), e, quanto à estrutura do período oratório, observa-se que o sermão analisado foi construído com vários períodos isocólicos e, como vimos, essa é a estrutura ideal ou desejável para Cícero; também foram identificados membros terminados com o mesmo som ou fonema; e, ainda, o uso de prótase e apódose nos excertos analisados do sermão.

Após a análise, é possível afirmar que o texto de Vieira não é simplesmente um discurso bem escrito e que faz uso de recursos estilísticos, mas um discurso elaborado de acordo com técnicas e formulações retóricas de autores clássicos, como Cícero e Aristóteles.

Foi graças aos estudos de Retórica antiga e ao acesso aos textos originais e traduzidos desses autores clássicos, que Vieira pôde também aprofundar-se nos estudos retóricos, e, graças aos clássicos também, foi possível observar as semelhanças na estruturação periódica e estilística do sermão de Vieira e dos clássicos da Antiguidade.

## REFERÊNCIAS

Aristóteles. **Retórica**. Tradução, textos adicionais e notas, Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – casa da moeda, 2005.

AZEVEDO, João Lúcio de (1855-1933). **História de Antônio Vieira**. Tomo I. São Paulo: Alameda, 2008.

BARTHES, Roland. **A retórica antiga**, in: COHEN, Jean *et al.* Pesquisas de retórica. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 7ª ed. México: Editorial Porrúa S.A, 1995.

CICERÓN. **El Orador**. Tradução, interpretação e notas de Eustaquio Sanchez Salor. Clasicos de Grecia y Roma. Madri: Alianza Editorial, 3ª reimpressão, 2008.

GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de retórica**. Madrid: Cátedra, 2000.

JESUS, Carlos Renato R. de. **Introdução à Prosa Rítmica na antiguidade clássica**: estudo e tradução de *Orator*, de Cícero. Campinas: Mercado das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **O ritmo na prosa**: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino. Campinas: Unicamp, 2014.

\_\_\_\_\_; BRAGA, Luciana; FREITAS, Rodrigo. **Presença da prosa rítmica ciceroniana nos sermões de Padre Antônio Vieira**. In Estudos clássicos e humanísticos & amazonidades/ Organizadores: Weberson Grizoste e Renan Albuquerque. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII; Manaus: EDUA, 2016.

KENNEY, E. J. and CLAUSEN, W. V. (ed.). **The Cambridge history of classical literature**: latin literature, vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 6ª edição. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011(1967).

MURPHY, James J. **Sinopsis historica de la retorica clasica**. Version española de A.R.Bocanegra. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

NORDEN, Eduard. **La Prosa D'arte Antiga**: Dal vi seculo a.C. All'età della rinascenza. Roma, Salerno Editrice, 1986.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do Sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

PLEBE, Armando. **Breve história da retórica antiga**. Trad. e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU/USP, 1978.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins

Fontes, 2004.

SARAIVA, Antonio J. **O discurso engenhoso**: estudo de Vieira e outros autores. Trad. Tereza de Araújo Penna. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

VIEIRA, Padre Antônio (1608-1697). **Sermões**. Tomo 2. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.



## **PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA NO ENSINO FUNDAMENTAL II: UM TRABALHO COM GÊNERO TEXTUAL CRÔNICA-PIBID/ LETRAS/UEA.**

Joelma de Lima Barata (UEA)

Juliana Pinheiro Monteiro (UEA)

Jeiviane Justiniano (UEA)

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo relatar, a partir de uma sequência didática sobre o gênero textual crônicas, práticas de leitura e escrita realizada com alunos do ensino fundamental II, de uma escola estadual de tempo integral da cidade de Manaus/AM. Tendo como base o desenvolvimento da competência textual dos alunos na perspectiva do letramento, tais práticas fazem parte da proposta didático-pedagógica do Programa de Iniciação à Docência do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). A intenção é detalhar como esse gênero textual foi trabalhado com os alunos, destacando as variadas leituras e os diversos diálogos com o cotidiano que ele permite. Além disso, mediante os resultados da oralidade e da escrita de crônicas em sala de aula, pretende-se expor o processo de criação textual com temas livres, ressaltando a importância do papel do professor na orientação desse processo. Os resultados dessa sequência didática revelam que o desenvolvimento de práticas de leitura e escrita no ensino dos gêneros textuais favorecem uma aprendizagem que ultrapassa a simples identificação da composição de um texto, resultando em um trabalho centrado nas habilidades sociais e discursivas que os textos possibilitam.

**Palavras-chave:** Práticas de leitura e escrita; Crônicas; Ensino Fundamental II.

### **1. INTRODUÇÃO**

A proposta deste artigo é apresentar o trabalho de sequência didática com o uso do Gênero textual Crônicas aplicado no espaço escolar, sua importância e contribuição favorece conhecimento e domínio do gênero em questão nas diversas situações de comunicação.

As práticas de leitura e escrita no Ensino fundamental II tem servido de base para o desenvolvimento significativo dos alunos de uma escola estadual de tempo integral da cidade de Manaus/AM. Através do desenvolvimento da competência textual na perspectiva do letramento, tais práticas fazem parte da proposta didático-pedagógica do Programa de Iniciação à docência do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). O PIBID tem como proposta auxiliar o futuro docente do curso de licenciatura em letras língua portuguesa, sobre as práticas de iniciação à

docência no contexto da realidade escolar, contribuindo de forma significativa junto ao professor titular no desempenho escolar dos alunos. Objetivo do Pibid é promover o letramento por meio da prática de leitura, interpretação e produções textuais centradas nos gêneros discursivos por meio de sequências didáticas. A prática docente, campo de observação, carga horária, análise (laboratório, estratégia, metodologia e didática), visando contribuir com a base curricular da escola para melhor desempenho de seus educandos.

Este artigo tem como objetivo o relato do trabalho desenvolvido através de sequência didática sobre o gênero textual crônicas tendo como base a competência textual dos alunos na perspectiva do letramento de forma que este consiga compreender e diferenciar um texto coerente de um incoerente a partir de um conhecimento prévio do mundo por a letra em ação, dominar tanto a oralidade quanto a escrita dentro e fora do ambiente escolar.

Os gêneros textuais estão enraizados a vida cultural e social segundo Marcuschi “os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar atividades comunicativas do dia-a-dia” (2002, p.21), fazem parte de todos ambientes sociais e diversificado na sua forma de interagir sempre com a intenção de comunicar ou conectar através de leitura variada e diálogo que o cotidiano permite. Segundo Isabel Solé (1998) afirma que

O leitor constrói o significado do texto. [...] Isto não quer dizer que o texto em si mesmo não tenha sentido ou significado. [...] O significado que um escrito tem para o leitor não é uma tradução ou réplica do significado que o autor quis lhe dar, mas uma construção que envolve o texto, os conhecimentos prévios do leitor que o aborda e seus objetivos. (SOLÉ, 1998, p.22)

Trabalhar este gênero foi um desafio para as pibidianas, pois a turma escolhida era considerada a mais problemática tanto pelo déficit de atenção e a não realização das tarefas. A metodologia ocorreu em três etapas: Primeiro se deu pela aula expositiva sobre o conceito de gêneros, tipologia, exemplos de leitura de crônicas variadas; no segundo momento ocorreu a elaboração de crônicas narrativas- descritivas pelos alunos com temas livres; em terceiro se deu pela análise das crônicas dos discentes pelo professor que permitiu observação positiva ou negativa no trabalho realizado.

## **1. A COMPETÊNCIA LEITORA DOS ALUNOS: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O DESENVOLVIMENTO DE UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

A escola vem do termo latino “schola” que significa “**discussão ou conferência**”, faz referência a um espaço de aprendizagem que vem se remodelando a uma padronização e adaptação na sociedade ao longo dos anos. Através das políticas públicas o sistema educacional desempenha na esfera social papel importante, de ensinar desde cedo o desenvolvimento da leitura e da escrita, trabalhando a autonomia de seus alunos na produção do conhecimento para que este tenha capacidade de participar de forma efetiva na sociedade. Visando a importância social que a escola está inserida, suas realidades, desafios, funções na perspectiva do letramento, um conjunto de ações. Com intuito de mostrar a partir da leitura de textos e leitura de mundo identificar o gênero textual e o domínio da escrita livre no cotidiano dentro e fora do contexto escolar, a importância da apropriação do letramento permite um ser humano mais seguro de si na busca de seus direitos frente a sociedade.

Através deste relato de experiência, descrevemos o motivo pelo qual trabalhamos a sequência didática e o gênero textual, bem como o objetivo até o produto final que é a produção livre das crônicas. A sequência didática tem sido um suporte ao professor na organização de atividades temáticas e também servido como pesquisa na aquisição da língua escrita.

De acordo com Noverraz e Schneuwly (2004, p.97) “sequência didática é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”, estes autores propuseram um modelo estruturado, que ficou conhecido em publicações no Brasil descrevendo detalhadamente como será realizada pelos alunos.

Nesse processo, segundo eles, cita Araújo (2013, p.323)

Deve haver uma produção inicial ou diagnosticada, a partir da qual o professor avalia as capacidades já adquiridas e ajusta as atividades e os exercícios previstos na sequência às possibilidades e dificuldades reais de uma turma. Após esta etapa, os trabalhos se concentram nos módulos (também chamados de oficinas por outros autores que seguem este mesmo princípio[...]). A produção final, segundo os autores, é o momento de os alunos porem em prática os conhecimentos adquiridos e de o professor avaliar os progressos efetivados, servindo esse momento, também, para uma avaliação do tipo somativo.

Neste sentido, o ensino e aprendizagem frente as metodologias são aplicadas e adaptadas conforme a necessidade e realidade dos alunos. Somente possível através uma parceria da escola, supervisor, professora titular, a partir da proposta da grade curricular em voga e planejamento do docente e as pibidianas do Subprojeto PIBID.

Partindo deste princípio a intenção é detalhar esta sequência didática aplicada com a turma de 8ª série, bem como a escolha do gênero textual crônicas. Segundo Marcuschi (2002, p. 21) “Os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa”.

Descreve de forma sucinta a importância da comunicação pelos gêneros e textos de forma detalhada exemplificando as diferenças entre gêneros e tipos para um maior esclarecimento.

Como afirma Marcuschi (2002, p.28) “Quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares”.

O tema escolhido foi o gênero textual Crônica. Lembramos que a proposta do PIBID- Letras é promover por meio da prática de leitura, interpretação e produção textuais centradas nos gêneros discursivos por meio de sequências didáticas.

Abordar este Gênero Crônica é necessário, nesta faixa etária, como suporte de leitura, letramento e conhecimento de fatos do cotidiano, visando contribuir para o reconhecimento e as circunstâncias de uso deles. Nesta atividade os alunos explorarão o gênero em questão, compreendendo suas principais características.

Como objetivos, planejamos o seguinte: identificar as principais características do gênero crônica e sua tipologia; perceber que o tema de uma crônica pode ser encontrado com facilidade em jornais, revistas, livros; reconhecer a importância da leitura de crônicas pois abordam assuntos do cotidiano. Desenvolver a produção de uma crônica narrativa-descritiva, abordando assuntos livres.

A sequência didática foi planejada para o nível fundamental II da rede pública estadual de ensino do 8º ano 03, na faixa etária entre 13 e 14. A sequência foi desenvolvida para um total de cinco aulas. Número de aulas. Como recursos e materiais, utilizamos pincéis, apagador, quadro, celular, caixa de som portátil, músicas, papéis, computador, livro paradidático (100 melhores crônicas; tubarão com a faca nas costas), internet.

As aulas foram desenvolvidas tendo como base a composição, o conteúdo e o estilo do gênero crônica. Focamos também na funcionalidade desse gênero textual, buscando mostrar como a crônica reflete o cotidiano de forma mais divertida e ainda sim com responsabilidade de quem a escreve. Os alunos entraram em contato com uma diversidade de crônicas e, a partir delas, puderam desenvolver reflexões do seu dia a dia e produzir textos coerentes e eficazes no processo discursivo. Ao final dessa sequência didática, foram premiadas algumas crônicas, o que dinamizou ainda mais as atividades desenvolvidas durante a sequência didática.

Segundo Cristina B. F de Lacerda, “as práticas pedagógicas convencionais, ao enfocarem o trabalho com a escrita, preconizam um bom desempenho em linguagem oral” (2003, p.63). Nossas expectativas eram as melhores mesmo diante do quadro que nos foi apresentado como “pior classe”,

e diante do fato de ser nossa primeira experiência com a docência, ganhar a confiança dos alunos seria desafios a enfrentarmos. Felizmente eles colaboraram conosco e conseguimos ganhar a atenção. Percebemos também o fato de serem considerados a pior turma não apenas pela bagunça como a falta de realização e entrega das tarefas exigidas pelos professores. O resultado obtido foi fantástico, pois nas crônicas elaboradas pelos alunos, percebeu-se efeito positivo nas observações de modo a contribuir para futuras elaboração de atividades que venham ser empregadas na aula de língua portuguesa. O retorno que obtivemos foi singular após a aplicação da sequência e produção, quando premiamos com certificados e estatuetas simbólicas do Oscar, pontuando por categorias e desempenho de cada, diante das produções desenvolvidas, satisfação apreciada pelo supervisor, professor e conselheira de classe convidados, tudo registrado. A seguir, apresentamos alguns momentos da premiação:

Aquele Dia Inesquecível

Foi no dia 28 de junho de 2018, em uma manhã chuvosa, eu, minha mãe, Marluccia e minha irmã Alessandra fomos até o casa-do-vozar meu tio Gustavo que nos convidou para um café da manhã. Passamos o dia lá, porém era mais ou menos uma 15:45 minutos meu tio teve que sair. Meu tio é um policial mas estava de folga nesse dia.

Algumas horas depois, minha tia recebeu uma notícia inesperada, meu tio estava no caminho do hospital, **digiram** que ele tinha reagido a um assalto e acabou baleado, ficamos todos desesperados, minha tia, mãe e irmã foram correndo para o hospital, porém eu fiquei triste que **dei** a notícia ao meu primo.

Tudo aconteceu assim, meu tio estava no caminho da casa de um amigo, ele parou no sinal do lado dele era um ônibus, aí saíram de lá dez homens que queriam roubar sua moto, ele sempre anda armado, então no meio da confusão, ele acabou sendo baleado, mas conseguiu atingir um dos assaltantes, que não resistiu e morreu, os outros ainda conseguiram fugir, porém durante uma perseguição policial ele acabou morrendo.

Meu tio passou umas semanas no hospital, depois ganhou alta. Hoje em dia ele está bem melhor, como se tivesse atingido um dedo acima do olho, isso prejudicou sua

visão, ele está surgindo bem melhor. Uma dica que eu deixo: Nunca **vadia** a nenhum assalto independente de qualquer coisa, pois pode ter um final trágico.

**Figura I:** Crônica produzida por aluna. Fonte: Próprias autoras (2018)



**Figura II:** Aluna recebendo a premiação. Fonte: Próprias autoras (2018)

Aluna autora da crônica mostrada anteriormente, acompanhada pela professora conselheira de sua turma segurando seu prêmio por ter ganhado na categoria de “Crônica com a melhor letra”.



**Figura II:** Aluno recebendo premiação. Fonte: Próprias autoras (2018).

Aluno ganhador da categoria “Crônica mais engraçada”, acompanhado pela sua professora conselheira.



Figura IV: Equipe do PIBID. Fonte: Próprias autoras (2018)

Foto mostrando as duas Pibidianas, Joelma (blusa verde) e Juliana (blusa vermelha), acompanhadas pelo professor e coordenador de área do Pibid, a professora conselheira da turma em questão e a professora titular da turma.

### 3. CONCLUSÃO

Práticas de leitura e escrita no ensino fundamental II com sequencias didáticas baseada nos gêneros textuais favorecem uma aprendizagem que ultrapassa a simples identificação da composição de um texto, resultando em um trabalho centrado nas habilidades sociais e discursivas que os textos possibilitam. A parceria da escola com o projeto do PIBID possibilita interação na mediação do professor em levar a motivação a sala de aula para auxiliar o aluno no desenvolvimento do letramento literário como prática social a partir da leitura, compreensão, escrita. Como descrito anteriormente era considerada uma turma difícil, mas que corresponderam ao trabalho realizado; os resultados continuam, pois, tivemos a oportunidade de permanecer com a mesma turma agora no 9º ano percebemos uma disposição, atenção, e cooperação na realização das tarefas, entendida como resultado do trabalho. Satisfação pelos objetivos alcançados a partir da sequência didática e gênero textual crônicas permitiu o favorecimento na melhoria do desempenho de cada aluno.

## **REFERÊNCIAS**

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela.P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M.A. (Org). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. P.21.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de Leitura**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEU



## ANÁLISE DE ATIVIDADES INTERATIVAS NOS MATERIAIS DIDÁTICOS DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA

José Henrique Santos Tavares-UNIR/IFRO

**RESUMO:** Esta pesquisa busca identificar quais as competências de consciência fonológica estão sendo desenvolvidas nas atividades presentes nos livros didáticos de Português como Língua Adicional (PLA) para aprendentes hispanofalantes, assim como suas contribuições para o ensino-aprendizagem da pronúncia nesta região fronteiriça. O material analisado é o primeiro módulo de PLA do e-Tec Idiomas Sem Fronteiras, utilizado no IFRO de Guajará-Mirim, estado de Rondônia. A investigação é exploratória e fará uso de procedimentos diretos. Para o alcance dos objetivos propostos, realizamos a revisão da literatura sobre o ensino aprendizagem de PLA na perspectiva de Almeida Filho (2011), fonética e fonologia com Cristóforo-Silva (1999) e a consciência fonológica nas perspectivas Alves (2009) e Freitas (2007). Concluímos que os módulos não possuem seções que facilitam a aprendizagem da pronúncia do Português Brasileiro (PB), conceitos básicos de fonética e fonologia e as atividades presentes em todos as aulas do módulo 1 são de caráter tradicional e não desenvolvem as competências de consciência fonológica. Acreditamos que este estudo contribuirá de forma qualitativa para o ensino da pronúncia do PB, pois oportuniza a discussão sobre a adequação dos materiais didáticos frente às necessidades de alunos e professores que participam do processo de ensino-aprendizagem do Português Brasileiro como Língua Estrangeira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Livro didático; Consciência fonológica; PLA; Fronteira; Pronúncia.

**RESUMEN:** Esta investigación busca identificar cuales habilidades de la conciencia fonológica se están desarrollando en las actividades en los libros didácticos de portugués como lengua adicional (PLA) para los estudiantes hispanohablantes, así como sus contribuciones a la enseñanza y el aprendizaje de la pronunciación en esta región fronteriza. El material analizado es el primer módulo de PLA del e-Tec Idiomas Sin Fronteras, utilizado en el IFRO de *Guajará-Mirim*, departamento de *Rondônia*. La investigación es exploratoria y hará uso de procedimientos directos. Para el logro de los objetivos propuestos, realizamos la revisión de la literatura sobre la enseñanza y aprendizaje de PLA en la perspectiva de Almeida Filho (2011), fonética y fonología con Cristóforo-Silva (1999) y la conciencia fonológica en las perspectivas Alves (2009) y Freitas (2009) 2007). Llegamos a la conclusión de que los módulos no tienen secciones que facilitan el aprendizaje pronunciación del portugués brasileño (PB), fundamentos de la fonética y la fonología y actividades presentes en las clases son de carácter tradicional y no desarrollan habilidades de conciencia fonológica. Creemos que este estudio contribuya cualitativamente a la enseñanza de la pronunciación de PB, pues como proporciona la discusión sobre la adecuación de los materiales didácticos a través de las necesidades de los estudiantes y profesores que participan proceso de enseñanza y aprendizaje del portugués como lengua extranjera.

**PALAVRAS-CHAVE:** Libro didático; Consciencia fonológica; PLA; Frontera; Pronunciación.

## INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste artigo é identificar como ocorre o desenvolvimento da consciência fonológica nas atividades propostas no módulo 1 do curso de português como língua adicional do e-Tec idiomas, disponibilizado para o domínio público. Esta pesquisa realizará uma breve abordagem do histórico do Português como Língua estrangeira (PLE), desde os seus primórdios, até os dias atuais, com objetivo de situar o leitor nos períodos temporais que permeiam a temática do ensino-aprendizagem do PLE, assim como a revisão da literatura acerca das concepções da consciência fonológica. Este artigo vem a contribuir com o ensino-aprendizagem da pronúncia o português brasileiro, assim como proporcionar uma reflexão aos profissionais que atuam nesta área, ainda em expansão em no Brasil.

### O português como Língua estrangeira no Brasil

Segundo Almeida Filho (2012), o ensino de português como língua estrangeira é realidade no Brasil desde da época colonial e fixou como área de ensino-aprendizagem há aproximadamente 20 anos.

O primeiro indicio foi a abertura de cursos para alunos estrangeiros no Sul do Brasil. A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) foi uma das pioneiras na oferta de cursos de português como língua estrangeira. A professora Mercedes Marchand elaborou, em 1957, o manual didático *O ensino de português para estrangeiros* pela Editora Meridional Sulina do Rio Grande do Sul. Nos anos 1960, houve uma crescente demanda de criação de cursos superiores de português em universidades dos Estados Unidos, além da produção do livro *Modern Portuguese*, em 1966, por um seleto grupo de especialistas no ensino de línguas – como o linguista aplicado pernambucano Francisco Gomes de Matos e a escritora cearense Dinah Silveira de Queiroz, que era a responsável pela elaboração de diálogos do material didático.

A década seguinte assiste à criação de cursos de PLE para estrangeiros na USP e na UNICAMP, no ano de 1976. Soluções administrativas muito distintas para a implantação mostram o acerto da UNICAMP em instituir o PLE como disciplina de catálogo e permitir a contratação de docentes pesquisadores de carreira para seu quadro. Com o passar dos anos, esse acerto frutificaria com várias iniciativas de consolidação da área a partir do Departamento de Linguística Aplicada, que abrigou a emergente área com grande visão de futuro. A USP, ao contrário, implantou o PLE como extensão desvinculada da graduação e da pós-graduação. Essa providência não prejudicou a oferta de cursos ao grande contingente de alunos estrangeiros na Instituição, mas também não alçou o trabalho de ensino do Português para Estrangeiros a níveis mais impactantes de estabelecimento da nova especialidade (ALMEIDA FILHO, 2012, p. 726).

Almeida Filho considera que a instalação do PLE nessas duas grandes universidades paulistas, em 1976, fosse consolidar a área com autenticidade; no entanto, somente na segunda metade da década de 1980 surgiram as primeiras das diversas coletâneas de artigos sobre o ensino de PLE, sob coordenação acadêmica dele próprio (ALMEIDA FILHO, 2012).

Atualmente a expansão no ensino-aprendizagem de português como segunda língua (L2) nos últimos anos deu-se, essencialmente, devido a fatores profissionais, pessoais, turísticos e/ou comerciais. Esses fatores ratificam a necessidade de haver uma formação de excelência para os estrangeiros que não falam a língua por meio de uma abordagem didático-pedagógica qualitativa, a fim de que eles possam, nos variados contextos sociais de comunicação, acompanhar o progresso linguístico do português como língua adicional, nas relações com falantes portugueses e vice-versa.

Devido à posição geográfica do Brasil, diversos municípios fazem fronteira com países de língua espanhola. A procura por cursos de português como língua estrangeira é muito recorrente em território brasileiro, pois sua aprendizagem facilita a comunicação nas relações econômicas, sociais e profissionais.

## **A Consciência fonológica no ensino de línguas**

Segundo Cristóforo Silva (2014), a consciência fonológica é um termo relacionado ao conhecimento que os falantes têm da organização da sonoridade e acrescenta que os sons que reproduzimos por meio da fala é exteriorizada ao pronunciarmos as palavras. Ainda, argumenta que há indícios de que os falantes são, de fato, capazes de identificar nas palavras sons individuais.

Entretanto, além de identificar sons individuais, um falante é capaz de separar palavras em sílabas, perceber o tamanho de uma palavra em relação a outra, identificar semelhanças sonoras entre palavras ou parte das palavras e é também capaz de segmentar e manipular sílabas e sons (rimar ou substituir sons específicos). O conjunto dessas habilidades é denominado consciência fonológica. Ou seja, o falante tem consciência de que as palavras *faca* e *vaca* têm duas sílabas e de que a palavra *lavada* tem três sílabas. O falante tem consciência de que todas as sílabas das palavras apresentadas são formadas por (consoante + vogal) e de que na palavra *vasta* a primeira sílaba é formada por (consoante + vogal + consoante). (CRISTÓFARO SILVA, 2014, p. 01)

A autora argumenta que a consciência fonológica corresponde à habilidade de conscientemente manipular os sons, sejam elas sílabas ou palavras, desenvolvendo a consciência fonológica, permitindo o aprimoramento da generalização e memorização das correlações entre as letras e os sons.

A Consciência fonológica para Scherer (2012, p.23) “é a habilidade reconhecer e manipular os sons que compõem a fala. É estar consciente de que a palavra falada é constituída de partes que podem ser segmentadas e manipuladas”. A autora acrescenta que o falante para ter consciência fonológica necessita ignorar o significado das palavras a ater-se a sua estrutura. Scherer afirma que:

A habilidade de reconhecer e manipular os fonemas tem forte relação com o ensino de línguas. Durante a fala, pouca ou nenhuma atenção é despendida sobre as pequenas unidades sonoras que constituem as palavras. Porém, quando há necessidade de realizar a correspondência entre os sons da fala e as letras, ou quando é necessário aprender a articular os sons de uma língua, é preciso pensar sobre a língua em detalhes, nos mínimos contrastes, e na forma correta de articular os sons. (SCHERER, 2012, p.23-4)

Essa habilidade exige do falante um nível mais elevado de consciência linguística, pois requer desde a consciência da estrutura da palavra até a sua separação em sons individuais, uma vez que no ato da fala não há nenhuma preocupação com as unidades sonoras constituintes das palavras, é necessário manipular corretamente os sons da língua, realizando as correspondências adequadas.

Alves (2012, p.171) afirma que a aquisição dos sons da L2 que se mostram distintos daqueles da L1, é preciso um estranhamento por parte do aprendiz frente a tais diferenças”, o autor acrescenta que essas dissimilaridades existentes entre os dois sistemas sonoros necessitam serem percebidas pelos aprendentes para que eles possam manipula-las. O autor reitera que:

Durante o processo de aquisição da L2, as habilidades de manipulação, que se desenvolveram com o letramento na língua materna, podem ser utilizadas no trato da L2. Isso quer dizer que um indivíduo capaz de segmentar em sons as palavras da L1 provavelmente será capaz de fazer o mesmo com palavras da L2, desde que já se mostre consciente das diferenças entre os dois sistemas sonoros. O fato de as palavras faladas serem constituídas de unidades menores, os fonemas, já é reconhecido pelo aprendiz; trata-se de um conhecimento que ele traz consigo desde o seu letramento em língua materna. Assim, a consciência dos sons da L1 garante uma vantagem na aquisição fonológica da L2 (ALVES, 2012, p.170)

Alves (2012) argumenta que, a ‘consciência dos aspectos fonéticos-fonológicos em L2 envolvem os conhecimentos do conjunto de sons da língua-alvo e do sistema fonológico em língua materna no processo aquisição da fonologia da língua estrangeira, sendo o sistema caracterizado por aspetos fonéticos-fonológicos da L1 e da L2.

[...] a consciência dos aspectos fonético-fonológicos da L2 envolve: 1) a capacidade de o aprendiz reconhecer o sistema dos sons da língua-alvo, percebendo as distinções entre L1 e a L2; 2) a capacidade de o aprendiz notar as diferenças entre o sistema alvo e a sua produção oral, o que revela um reconhecimento das próprias dificuldades a serem enfrentadas durante o processo de aquisição fonológica da L2. (ALVES, 2012, p.173)

Alves (2002) afirma que o entendimento acerca de consciência dos aspectos fonético-fonológicos da L2 não pode ficar restrito unicamente à capacidade de reflexão a respeito da L2, bem como as habilidades de manipulação dos aspectos fonéticos-fonológicos da L2, dando ênfase a aqueles não encontrados na língua materna do aprendente.

Portanto, é preciso que os aprendizes da língua-alvo façam o uso da consciência fonológica para que possam monitorar a pronúncia, aperfeiçoando-a cada vez mais, assim, entendemos que conhecer o sistema fonológico e articulatório de uma língua estrangeira pode ser muito relevante na aprendizagem de um idioma, pois dará subsídios para que o aprendiz possa de forma consciente realizar correções dos equívocos desenvolvidos no processo de aprendizagem.

### **O Material didático analisado**

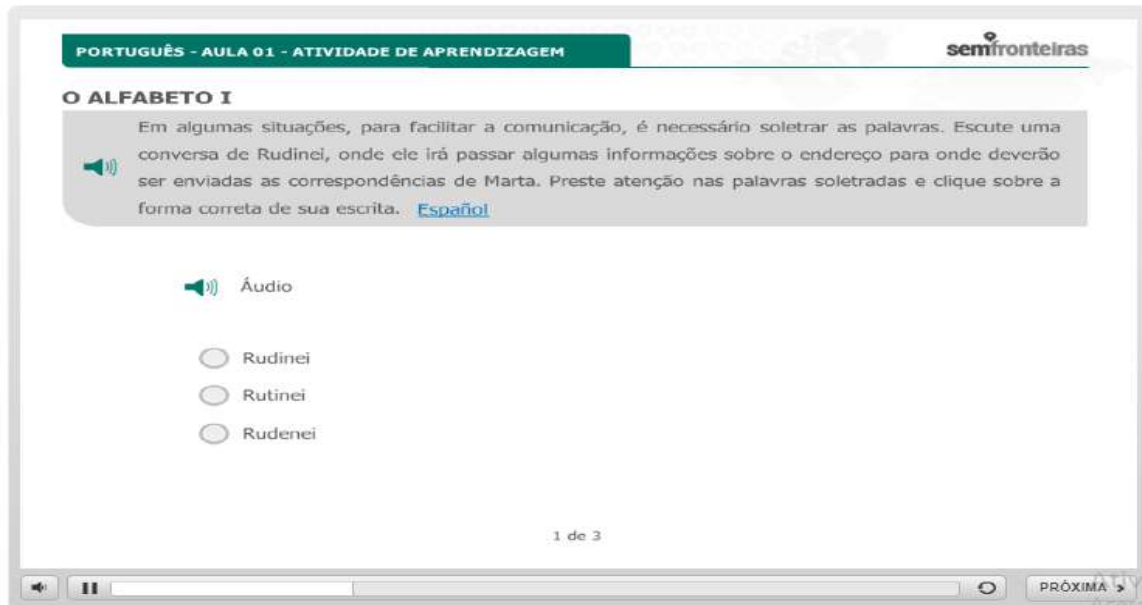
Os cadernos do Módulo I, do curso de Português como língua adicional (PLA), foram planejados com o objetivo de desenvolver as habilidades comunicativas propostas no Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas (QECR), o nível desenvolvido neste material é o A1, direcionado aos hispanofalantes aprendentes do português básico em contexto de fronteira.

Segundo o guia do formador, o material busca trabalhar as necessidades comunicacionais reais do cotidiano por meio de expressões familiares simples, para que o aprendente possa interagir, se localizar e encontrar lugares para se alimentar. O curso completo tem duração de 200 horas de estudo, que devem concluídas em 20 semanas foram previstas em torno de 200h de estudo, que devem ser efetuadas no período de 20 semanas. A primeira e a última aula são presenciais, respectivamente, uma para que os aprendentes conheçam e se ambientem ao AVA Moodle e a outra para avaliação final.

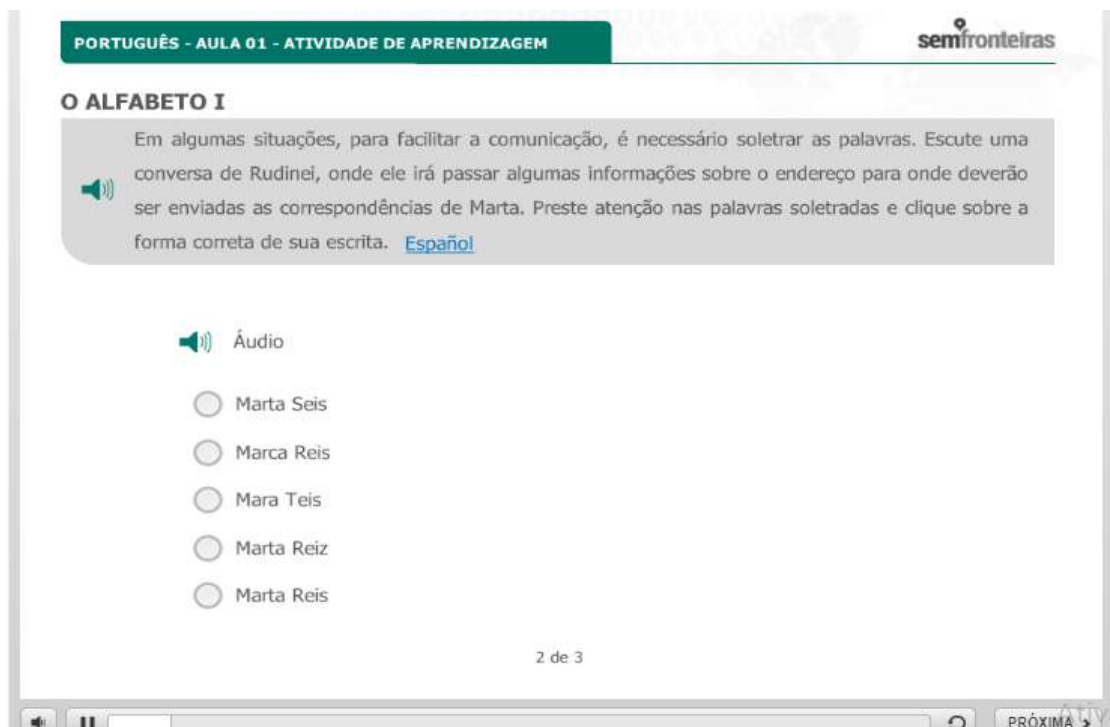
O material didático faz uso de diversas estratégias, a narrativa de uma história para promover um vínculo e cativar o aprendente é uma delas, por meio de personagens animados relacionam os conteúdos trabalhados em cada aula a histórias do cotidiano, contribuindo para o aperfeiçoamento das habilidades comunicativas como a leitura e compreensão auditiva. As aulas ocorrem de modo gradual e no formato de uma série de televisão, cada episódio é abordado um conteúdo relacionado com a aula.

Os módulos são flexíveis, o professor responsável pela formação pode adequar as atividades fora dos cadernos, permitindo a inclusão de outros exercícios no ambiente virtual de aprendizagem Moodle de acordo com as especificidades de cada grupo de alunos.

As atividades são desenvolvidas por intermédio do ambiente virtual MOODLE, a cada assunto desenvolvido na plataforma o aluno pode responder de forma interativa as atividades como podemos observar nas imagens a seguir:



Autor: Coordenadoria de Produção e Tecnologia Educacional do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense



Autor: Coordenadoria de Produção e Tecnologia Educacional do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense

Após a análise das atividades é possível identificar as conclusões:

- ✓ Uso de acentuação gráfica para facilitar a pronúncia;
- ✓ Exercício baseado apenas na soletração;
- ✓ O Feedback é realizado com as alternativas corretas;
- ✓ Os áudios da mídia integrada são mecânicos e não permite o uso real da língua;
- ✓ A conversações não exploram as variedades da Língua Portuguesa,
- ✓ O material didático prioriza o ensino da gramática normativa da Língua Portuguesa;
- ✓ O ensino da pronúncia aparece implicitamente na atividade.

### Considerações finais

Como pudemos observar, no Brasil, o ensino do PLE ainda necessita de políticas públicas para que haja uma expansão exitosa, uma vez que a oferta de cursos de formação para professores é insuficiente; sendo assim, a disponibilidade de cursos de PLA nas regiões de fronteira é bastante limitado. Os materiais didáticos limitam-se à abordagem comunicativa, e muitos docentes fazem adaptações para poder adequar o material às necessidades do público-alvo. Concluimos que o livro analisado não possui seções específicas para o ensino de pronúncia e não explora as diferentes variedades linguísticas do português. Observou-se que os áudios da mídia integrada priorizam apenas as variedades do português do sul do Brasil, o que pode estimular nos alunos uma falsa sensação de homogeneidade linguística, além de dificultar o ensino de pronúncia para os hispanofalantes residentes na fronteira com o norte do Brasil, tendo em vista que eles estão em contato com outras variedades do português. Por fim, as atividades não facilitam a aprendizagem da pronúncia do Português Brasileiro (PB), conceitos básicos de fonética e fonologia e as atividades presentes em todos as aulas do módulo 1 são de caráter tradicional e não desenvolvem as competências de consciência fonológica.

Esses dados são extremamente relevantes para nossa pesquisa, porque nos permitem refletir sobre o ensino-aprendizagem de PLE em contexto de fronteira, propiciando aos docentes que lecionam nessa área conhecer o histórico, as perspectivas e os desafios relacionados à temática do ensino de português para falantes do espanhol.

### Referências

ALMEIDA FILHO, JCP. **Ensino de português língua estrangeira/EPL: a emergência de uma especialidade no Brasil.** In LOBO, T., CARNEIRO, Z., SOLEDADE, J., ALMEIDA, A., and

RIBEIRO, S., orgs. Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 723-728.

ALVES, Ubiratã Kickhöfel. O que é consciência fonológica. In SCHERER, APR. LAMPRECHT, Regina Ritter. BLANCO-DUTRA, Ana Paula,. **Consciência dos sons da língua: subsídios teóricos e práticos para alfabetizadores, fonoaudiólogos e professores de Língua Inglesa.** 2.ed-Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012 .288p

BRASIL. Guia do formador. COORDENADORIA DE PRODUÇÃO E TECNOLOGIA EDUCACIONAL – CPTE. Pelotas, 2015. Acesso em 15 jan de 2019. <Disponível em: [http://idiomas.ifsul.edu.br/conteudo/portugues/modulo\\_01/pdf/guias\\_estudante\\_e\\_formador/POR\\_guia\\_formador.pdf](http://idiomas.ifsul.edu.br/conteudo/portugues/modulo_01/pdf/guias_estudante_e_formador/POR_guia_formador.pdf)>

CRISTÓFARO-SILVA, T. **Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudo e guia de exercícios.** São Paulo: Contexto, 2009

SCHERER, APR. LAMPRECHT, Regina Ritter. BLANCO-DUTRA, Ana Paula,. **Consciência dos sons da língua: subsídios teóricos e práticos para alfabetizadores, fonoaudiólogos e professores de Língua Inglesa.** 2.ed-Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012 .288p

### **Imagens**

BRASIL. Caderno multimídia. COORDENADORIA DE PRODUÇÃO E TECNOLOGIA EDUCACIONAL – CPTE. Pelotas, 2015.



## A NASALIZAÇÃO VARIÁVEL DE VOGAIS NA FALA MANAUARA

Joyce Camila Martins<sup>1</sup>

**RESUMO:** A nasalização das vogais no Português Brasileiro (PB) é um fenômeno linguístico cuja compreensão tem fomentado fecundo debate científico com foco em sua realização e análise. A literatura científica é unânime quanto à ocorrência de dois processos de nasalização em contexto vocálico: A nasalidade contrastiva e a nasalidade vocálica alomórfica; esta última foi o foco desta pesquisa, sendo nominada no escopo deste trabalho como nasalização variável. Este estudo teve por objetivo central a descrição de processos fonéticos, fonológicos e extrassistêmicos relevantes para a ocorrência da nasalização variável na fala manauara. Para tanto, buscou-se os pressupostos teóricos da Fonologia Autossegmental, considerando, o traço [nasal] independente do segmento sonoro; os pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística Variacionista como condutora da coleta de dados e análise dos aspectos extrassistêmicos. Os dados coletados evidenciaram que a nasalização variável é um fenômeno cujos fatores contribuintes do ponto de vista intrassistêmico são: posição da sílaba tônica, junção a consoantes laterais e vibrantes, harmonia nasal, monomorfia dos prefixos latinos indicadores de negação e lexicalização. Quanto aos fatores extrassistêmicos, os dados dão conta de que a aplicação da nasalização variável pode estar associada a uma concepção menos prestigiada de uso do PB ou menos associada ao padrão formal de escolarização.

**Palavras-chave:** Vogais nasalizadas; Fonologia Autossegmental; Fala manauara.

### 1. Considerações iniciais

Ao relacionar o estudo da produção de sons nasais com a evolução dos estudos linguísticos que tratam especificamente da matéria sonora, é possível observar que o tratamento e a interpretação do “aspecto nasal” modificaram-se em virtude dos pressupostos teóricos norteadores de determinada corrente linguística.

A Fonologia de base estruturalista elencou o traço nasal como uma das oposições que permitem a distinção entre formas linguísticas, interpretando a nasalidade como um aspecto subjacente ao segmento sonoro. A Fonologia Gerativa, por sua vez, desloca o objeto de estudo do fonema/fone para o traço, compreendendo-o com uma complexa caracterização de traços, dentre eles o nasal; a relação entre fonema e traços permaneceu unívoca, como no estruturalismo. A Fonologia Autossegmental estabeleceu, entretanto, uma nova perspectiva de análise, ao demonstrar que os

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, área de concentração: Linguagem, discurso e práticas sociais. Professora da rede pública (estadual e municipal de ensino).

traços, incluindo-se aí o nasal, exacerbam os segmentos sonoros, e apresentam organização e hierarquia próprias, como “degraus” (CRYSTAL, 1985).

Também no âmbito dos estudos linguísticos que tomam o Português Brasileiro (doravante PB) como objeto de descrição, as emissões nasais têm se configurado como temática fecunda para a produção de trabalhos que, em geral, debatem a nasalidade em contexto vocálico.

Um olhar diacrônico sobre a questão, remonta ao processo de evolução da nasalidade desde o Latim até o Português. No latim, clássico ou vulgar, a categoria de vogal nasal era inexistente. Ao evoluir para o português arcaico, registros demonstram que a nasalidade das vogais era bem marcada nesse período; entretanto havia também nas localidades de Lisboa-Coimbra uma forma variante, a qual não marcava a nasalidade das vogais. Santos (2013) sumariza a questão, ao pontuar que

“[...] Embora não fossem registradas vogais nasais ou nasalizadas no latim, com o passar do tempo, e durante sua transformação para a nova língua, percebemos que provêm do latim os ambientes fonológicos que mais tarde originariam a nasalidade no português” (p. 26-27).

Fazendo um salto na história e considerando a forma contemporânea do PB, não há divergência teórica quanto ao fato de que existem dois contextos em que as vogais apresentam o traço nasal: no primeiro, a ocorrência da vogal nasal se dá por um traço próprio do fonema, demonstrando mudança de significação quando confrontada ao seu par mínimo; esta nasalização é de natureza Fonológica e categórica em todas as variedades do PB.

No segundo contexto, a existência de nasalização ocorre pelo contato e espalhamento do traço nasal “herdado” da consoante adjacente. A nasalização ocorrida é de natureza Fonética, pois não se aplica para a distinção de formas (CÂMARA JR., 2011), sendo considerada como um fenômeno de natureza variável; por isso se presta “[...] a uma análise de cunho variacionista [...]” (ABAURRE; PAGOTTO, 2002, p. 492). Para este segundo fenômeno, a literatura técnica apresenta vasta nomenclatura: nasalidade vocálica alofônica, para Moraes & Wetzels (1992); nasalidade fonética, para Silva (1998).

O presente trabalho expõe os resultados de pesquisa realizada no âmbito do curso de mestrado acadêmico em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas no período compreendido entre Março de 2016 e Maio de 2018. Nele, trabalhou-se com o supramencionado segundo fenômeno de nasalização do PB, para o qual se adotou a nomenclatura “nasalização variável”, presente no título, pois, de acordo com as interpretações propostas por esta investigação, o termo abarca de maneira mais adequada o aspecto variacionista do fenômeno.

Observada no contexto da dinâmica da fala manauara, objetivou-se a descrição dos processos intra e extrassistêmicos relevantes para a ocorrência da nasalização. A escolha foi devida à existência de uma “lacuna científica”: os estudos sobre a fala manauara ainda não tinham contemplado o aspecto da nasalização. Embora exista menção em relação à nasalização variável no contexto manauara, encontrada no trabalho Barbosa (1995), suas considerações reconhecem a necessidade de aprofundamento no tema, já que esse não foi o foco daquele estudo.

## 2. Pressupostos teórico-metodológicos

Fenômenos de natureza variável, como é o caso do objeto desta pesquisa, não ocorrem de maneira aleatória, sendo influenciados por grupos de fatores internos ou externos ao sistema da língua (MOLLICA, 2004).

Para tecer explicações intralinguísticas, adotou-se o modelo da Fonologia Autossegmental, a partir do qual o traço nasal foi tratado como independente do segmento sonoro, podendo espalhar-se para segmentos adjacentes e, até mesmo, não contíguos. Para dar conta dos aspectos sociolinguísticos que interferem na ocorrência do fenômeno em estudo, adotou-se o método da Sociolinguística variacionista, de Labov.

Essa escolha metodológica determinou a postura adotada para a seleção dos informantes. Foram definidas três variáveis sociais com potencial para influenciar a produção da linguagem (LABOV, 2008): gênero/sexo, escolaridade e idade. Cada uma dessas variáveis foi devidamente seccionada, levando em consideração informações estatísticas sobre a cidade de Manaus (IBGE, 2013).

O cruzamento dos fatores gerou oito perfis, selecionando, para cada um deles, três falantes, o que totalizou uma amostra de vinte e quatro informantes, cujas atividades e moradia estão concentradas na área urbana de Manaus. Também os critérios estabelecidos pelo projeto FAMAC (Fala Manauara Culta - Projeto de Variação Urbana Oral Culta Manauara), da Universidade do Estado do Amazonas, interferiram na seleção dos participantes da pesquisa.

Após a seleção dos informantes, a pesquisa se desenvolveu na forma de entrevistas, cujos áudios foram coletados com auxílio de gravador de voz, baseadas num questionário previamente desenvolvido para coletar o número de 91 palavras para compor o *corpus* da pesquisa, de modo a capturar a possível ocorrência da nasalização variável nos seguintes contextos fonológicos: sílaba tônica em posição inicial; sílaba tônica em posição intermediária; sílaba pretônica; sílaba postônica;

sílaba subtônica (acento secundário); #i em posição de núcleo de sílaba inicial; verbo da 1ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular – pretérito perfeito/modo indicativo; substantivo derivado do verbo da 1ª conjugação; verbo da 3ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular - pretérito perfeito/modo indicativo; verbo da 3ª conjugação na forma do infinitivo. O tratamento do material coletado seguiu os procedimentos:

1. Recorte do áudio das entrevistas, de modo a isolar as palavras que contemplam os contextos fonológicos pesquisados.
2. Análise do áudio fruto do recorte, utilizando o *software Praat*, de modo a gerar espectrograma para confirmar a presença, ou não, do fenômeno da nasalização variável.

Desenvolvido pelos linguistas Paul Boersma e David Weernick, da Universidade de Amsterdã, o *Praat* é um *software* cujo foco é a análise dos padrões de um segmento sonoro, pois gera um gráfico no qual se pode visualizar a variação da frequência da emissão de um som.

3. Tabulação dos dados obtidos, tanto intrassistêmicos, como extrassistêmicos.

Para tanto, lançou-se mão de outro *software* desenvolvido por David Sankoff e Sali A. Tagliamonte, da Universidade de Toronto, para pesquisas Sociolinguísticas: o *GoldVarb X*. O objetivo desta aplicação é respaldar a quantificação dos dados na dinâmica com todas as variáveis envolvidas. O software fornece percentual e peso relativo para a ocorrência do fenômeno em estudo.

É necessário inserir os dados, devidamente analisados, no *software GoldVarb X*, codificando cada uma das variáveis, dependentes e independentes, consideradas para o estudo. A aplicação deste princípio a esta pesquisa, gerou a codificação evidenciada nos quadros 1 e 2:

<b>Quadro 1: Codificação GoldVarb X – Ambientes Fonológicos</b>		
Grupo de Fatores	Variantes	Códigos <sup>2</sup>
Variável dependente	Vogal nasalizada	\$
	Vogal não nasalizada	@
Posição da sílaba tônica	Posição inicial	I
	Posição Medial	M
Sílaba não tônica	Pretônica	E
	Postônica	O
	Subtônica (acento secundário)	S

<sup>2</sup> Para que o processo de codificação seja bem-sucedido, Oliveira (2014) recomenda que se evite utilizar o mesmo código para variáveis diferentes; para variantes do mesmo grupo, deve-se evitar a variação entre maiúsculas e minúsculas; priorizar códigos que tenham alguma relação mnemônica com os fatores especificados.

#i em posição de sílaba inicial de palavra	Variante do prefixo “in”	A
	Não variante do prefixo “in”	B
Nasalização diferencial	Verbo da 1ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular – pretérito perfeito / modo indicativo	C
	Substantivo derivado do verbo da 1ª conjugação.	D
	Verbo da 3ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular - pretérito perfeito / modo indicativo	G
	Verbo da 3ª conjugação na forma do infinitivo	H

Fonte: (MARTINS, 2018).<sup>3</sup>

<b>Quadro 2: Codificação GoldVerb X – Fatores extrassistêmicos</b>		
Grupo de Fatores	Variantes	Códigos
Gênero do informante	Feminino	F
	Masculino	M
Grau de escolaridade do informante	1ª faixa etária: entre 18 e 45 anos	1
	2ª faixa etária: acima dos 45 anos	2
Faixa etária do informante	Baixa/Média escolaridade – sem formação superior completa	B
	Alta escolaridade – com formação superior completa	A

Fonte: (MARTINS, 2018).

A partir da inserção dos dados no *software*, uma análise quantitativa foi gerada, a partir da qual o pesquisador encontra um maior respaldo para desenvolver a análise qualitativa, momento em que se realiza a interpretação dos dados obtidos. O percurso metodológico aqui descrito é necessário, porque “Uma variável linguística precisa ser definida sob condições estritas para que seja parte de uma estrutura linguística [...]” (WEIRREICH; LABOV; HERZOG, 2006, p.107). A comprovação da

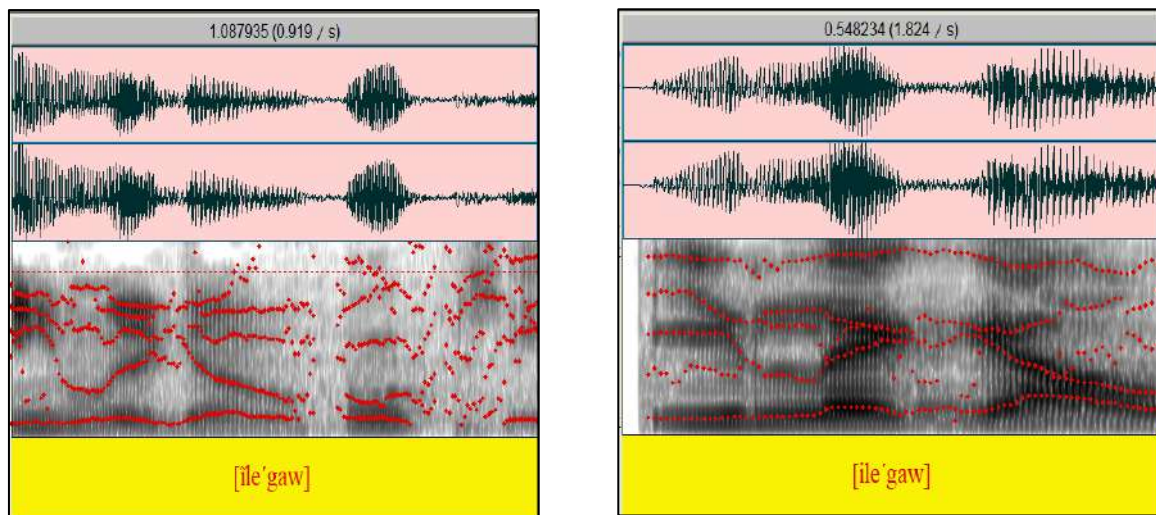
<sup>3</sup> No âmbito do corpo deste trabalho, as referências atribuídas à (MARTINS, 2018) estão relacionadas à presente autora e ao presente estudo.

existência da variação precisa, portanto, de regras bem descritas, capazes de comprovar a existência de regularidade na variação.

### 3. A realização das vogais na fala manauara: uma perspectiva variacionista

Uma vez tratado o material sonoro coletado, esperava-se, de acordo com o fenômeno da nasalização variável, ser possível registrar a ocorrência de duas formas variantes (variável dependente): 1) vogal realizada com ausência de traço nasal; 2) vogal realizada com aplicação do traço nasal, conforme exemplificado a partir da Imagem 1:

Imagem 1: Comparativo entre vogal não nasalizada e vogal nasalizada



Fonte: (MARTINS, 2018 - Imagem gerada através do *software Praat*)

Nela, verificam-se as duas formas de realização da palavra “ilegal” no *corpus* desta pesquisa: [ile'gaw] ou [ĩle'gaw]. Ao lado direito da imagem, tem-se uma vogal [i] realizada de forma não nasal, de modo a demonstrar, em todos os seus formantes, uma coloração em tom de cinza mais escuro. O mesmo não pode ser dito da representação espectrográfica mais à esquerda, na qual há, em alguns formantes, tons de cinzas mais claros, o que indica diminuição da força na cavidade oral e consequente conclusão de que o som foi realizado com auxílio da cavidade nasal; a vogal foi nasalizada: [ĩ], portanto.

#### 3.1 A influência das variáveis intralinguísticas

### 3.1.1 Posição da sílaba tônica

Nesta variante fonológica, considerou-se a presença da variável dependente em contexto de sílaba tônica, optando-se por selecionar palavras cuja posição da referida sílaba apresentassem distintas disposições no interior da palavra, a saber: sílaba tônica em posição inicial e tônica em posição intermediária. Quanto a esse conjunto de variantes, a tabela 1 expõe a quantificação dos dados:

Contexto fonológico	Percentual de ocorrência	
	Nasalizada	Não nasalizada
Sílaba tônica no início da palavra	73,78%	26,32%
Sílaba tônica intermediária na palavra	86,29%	13,71%

Fonte: (MARTINS, 2018)

Os dados consolidados permitem afirmar que os padrões encontrados são condizentes com aquilo que está disponível na literatura, indicando que, quando presente em sílaba tônica, a variante se realiza pela nasalização; quando a sílaba tônica é intermediária na palavra, a tendência à nasalização aumenta, conforme indicam Abaurre e Pagotto (2002, p. 514),

“Em sílabas acentuadas, a nasalização ocorre quase categoricamente [...] tal assimilação é bloqueada em contexto de junção de palavra, o que caracteriza o processo com intralexical. A nasalização ocorre em 100% dos casos, quando a consoante que segue a nasal é palatal [...] parece haver uma hierarquização na assimilação da nasalidade segundo o ponto de articulação, do mais posterior para o mais anterior: palatais > dentais > labiais”.

Na fala manauara o mesmo processo pode ser verificado, visto que, uma vez a variável dependente posicionada mediante a uma consoante nasal bilabial /m/, há uma significativa redução do processo de espalhamento do traço nasal para a vogal contígua, como em palavras como “homem” e “prima”.

Outro processo importante foi verificado quanto à contiguidade da variável dependente com a nasal palatal /ɲ/, uma vez que esta é popularmente referida como “não pronunciada” pelos manauaras:

- A consoante se realizou na forma do glide /j/ na palavra “banho” e “pupunha”, conforme aponta SILVA (1998), resultando nas pronúncias: [ˈbãju] e [puˈpũja].

- Houve apagamento do segmento, porém não do traço [nasal], espalhado para a vogal adjacente nas palavras rainha, linha e farinha.
- A consoante foi efetivamente realizada na palavra inhaca, uma vez que, numa significativa parcela de realizações da palavra, a vogal “i” não foi articulado, não havendo vogal anterior contígua para espalhar o traço [nasal]: [ˈɲaka].

Uma hipótese para a compreensão desse processo pode ser retomada do viés histórico/articulatório, recuperando uma informação extraída de Bueno (1967), o qual concluiu, a partir do trabalho de Nobile (1907), que, depois de “i”, era frequente no português arcaico a presença tanto de “nh”, de “ĩ”, o que indica a possibilidade de que formas concomitantes ocorressem nesse período e Manaus tenha herdado/conservado tal forma de articulação em virtude do período da colonização.

Além disso, [ɲ] e [ĩ] apresentam o ponto de articulação semelhante, ambas são palatais, de modo que é possível, pelo processo de evolução das línguas, que o ponto palatal da sílaba tônica tenha dominado e assimilado a consoante, de modo que o seu traço nasal também acabou sendo absorvido pela vogal adjacente ou assumido o papel de um glide, como o ocorrido na palavra “banho”.

### 3.1.2 Sílaba não tônica

No âmbito desta variável fonológica, considerou-se a presença da variável dependente em contextos de sílaba não tônica, optando-se por selecionar palavras cuja posição da referida sílaba apresentassem distintas disposições no interior da palavra, a saber: sílaba pretônica; sílaba postônica; sílaba subtônica (acento secundário). Quanto a esse conjunto de variantes, a tabela 2 expõe a quantificação dos dados:

Contexto fonológico	Percentual de ocorrência	
	Nasalizada	Não nasalizada
Sílaba pretônica	21,51%	78,49%
Sílaba postônica	19,43%	80,57%
Sílaba subtônica	52,72%	47,28%

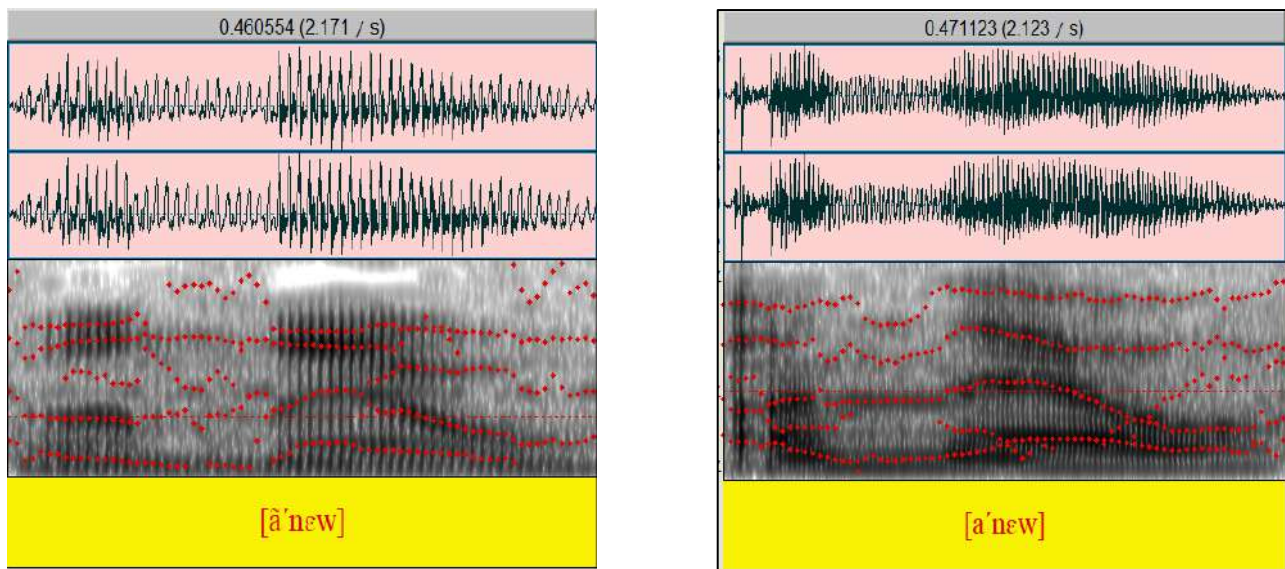
Fonte: (MARTINS, 2018)



Uma vez posicionada fora da sílaba tônica, a variável dependente passa a ter uma tendência a se realizar de forma não nasalizada. O par mínimo disposto na imagem 2 é representativo da variável dependente em posição pretônica. Quando em sílaba subtônica, os índices se equilibram, com leve tendência para a variável realizada pela nasalização; é provável que o acento secundário tenha um papel semelhante ao da sílaba tônica; ao demonstrar também uma tendência para a nasalização.

A redução do espelhamento do traço quando a variável dependente está posicionada mediante a uma consoante nasal bilabial /m/, já identificado em contexto de sílaba tônica, intensifica-se em contextos de sílaba não tônica, fato observado as palavras “amigo” e “Flamengo”, por exemplo.

Imagem 2: Par mínimo [a'new] / [ã'new]



Fonte: (MARTINS, 2018 - Imagem gerada através do *software Praat*)

A fala manauara apresentou, ainda, um processo de desnasalização das variáveis localizadas ao final das palavras, identificado na realização das palavras “homem”, “abdômen” e “imagem” (o ditongo decrescente nasal foi monotongado para a vogal alta -i), assim como na palavra “álbum”, resultando em ocorrências tais como: [‘õmi] / [‘omi]; [‘awbu]; [i’mazi]; [abi’dõmi].

### 3.1.3 #i em posição de sílaba inicial de palavra

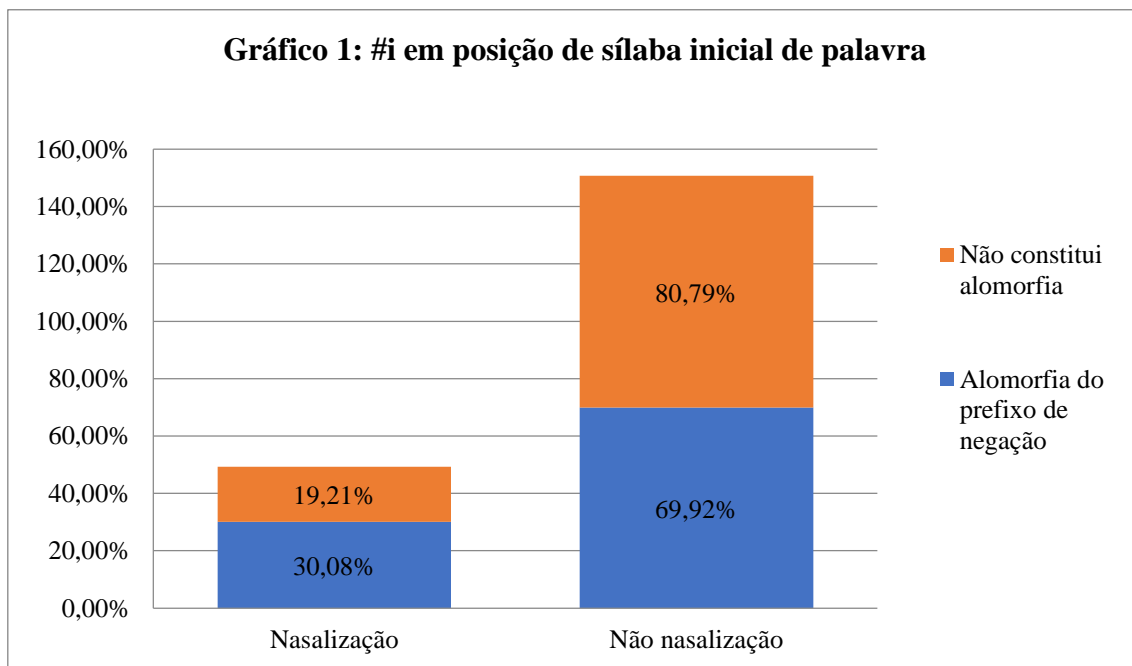
Outro caso a respeito do qual buscamos coletar material diz respeito à vogal #i ocupando a posição inicial de uma palavra. Os achados consolidados dão conta de que este contexto se constitui

numa variável no falar manauara, ocorrendo por meio de uma significativa tendência à realização sob a forma da nasalização.

Trazendo para esta discussão a hipótese de Mira Mateus *apud* Bisol (2002), com a qual a pesquisadora argumenta em favor da hipótese bifonêmica para a vogal nasal, há a indicação de que o prefixo “in-” manifesta-se em vários contextos conservando a presença do traço nasal (como em *impossível*, por exemplo); porém diante de consoantes laterais ou vibrantes, o traço [nasal] passa por um processo de assimilação.

Baseando-se nesse pressuposto, colheu-se material para dar conta de duas questões:

- 1) O #i inicial é um alomorfe que, em conjunto com as formas “-im” e “-in” são prefixos de origem latina e significam a ideia de negação: ilegal, irresponsável, irregular, imaturo, imortal e inédito.
- 2) O #i inicial não constitui um alomorfe do prefixo latino de negação: idiota, identidade, idioma, ícone, itinerante, igreja, ignorância, igual, isenta, exame, existe<sup>4</sup>, iluminar, ira, ilha, irritar, imigrante, início, inhaca.



Fonte: (MARTINS, 2018)

<sup>4</sup> Pelo professor de acentuação de vogais mediais pretônicas, o “e” inicial das palavras “exame” e “existe” são foneticamente pronunciados como [i].

A quantificação do material colhido, disposta no Gráfico 1, apontou para o fato de que, a fala manauara parece trabalhar no intuito de explicitar a presença da consoante nasal assimilada, haja vista que, diante das consoantes laterais e vibrantes há um movimento, no sentido de realizar tal sequência mantendo a nasalização, questão registrada com auxílio de palavras, tais como: ilegal, irresponsável e irregular. A junção deste #i com uma consoante nasal no *onset* da próxima sílaba aumenta de forma significativa a probabilidade da realização desta variável dependente na forma nasalizada.

A partir desse conjunto de dados, pode-se concluir que a fala manauara tem feito o movimento em busca de tornar homogêneos os processos fonológicos do seu sistema linguístico, trabalhando para criar monomorfia entre as variações do mesmo morfema.

No segundo bloco de ocorrências relacionadas ao #i inicial, os mesmos contextos de consoantes líquidas e vibrantes apresentaram um peso menor no tangente à nasalização variável das vogais, de acordo com o que obtido com as palavras: iluminar e irritar.

Registrou-se também a presença de significativos processos de harmonia nasal, uma vez que foi identificado o espalhamento do traço nasal para elementos não contíguos, como o que é demonstrado em 3.a:

3.a	Identidade	[ĩdětʃi'dadʒi]
	Isenta	[ĩzēta]
	Itinerante	[ĩtʃine'rātʃi]

Em relação às duas primeiras palavras, tem-se o espalhamento do traço para a vogal da sílaba adjacente, mas que não está em contato direto com a fonte da nasalização, permanecendo transparente a consoante que está no caminho deste movimento. Em relação à terceira palavra, temos que o traço nasal se espalhou para uma vogal de sílaba não contígua, ficando transparente ao traço toda a sílaba localizada no meio deste processo.

Por fim, é necessário analisar o escopo de palavras que, mesmo não configurando alomorfe do prefixo latino que gera negação, e também não apresentando um ponto fonte de espalhamento de traço nasal, oferecem a possibilidade de realizarem seu #i inicial pela forma da nasalização, conforme exposto em 3.b:

3.b	Idiota	[ĩdʒi'ota]
	Idioma	[ĩdʒi'ota]

Existe	[i'zistʃi]
Irritar	[i'ri'ta]

Uma característica própria da língua portuguesa pode explicar satisfatoriamente essa ocorrência: a ausência de par mínimo [i/ĩ] quando no contexto de núcleo da sílaba inicial de uma palavra. O mesmo não ocorre com as demais vogais, pois [a/ã], [e/ê], [o/ô] e [u/û] ocupando o mesmo contexto apresentam possibilidades de formação de par mínimo. A baixa ocorrência, aliada à tendência da língua em construir simetrias, pode explicar uma nasalidade surgida a partir de características lexicais do PB, ou lexicalização.

Os achados sobre tangentes à harmonia nasal, monomorfia e lexicalização da fala manauara são, em alguns aspectos, semelhantes ao que foi registrado por Levy (2017), quanto ao falar itacoatiarense.

Houve divergência, entretanto, no aspecto da lexicalização quanto à nasalização do #i diante das velares /g/, em igreja e ícone, respectivamente; para estas palavras, a nasalização não ocorreu, conforme evidenciado em 3.c:

3.c Igreja	[i'greʒa]
Ícone	[i'koni]

### 3.1.4 Nasalização diferencial

Na fala manauara, a nasalização variável da vogal pode aparecer como recurso para a distinção de formas foneticamente semelhantes. A aplicação da nasalização para distinguir:

- A forma do substantivo da forma do verbo no pretérito perfeito do indicativo em verbos da primeira conjugação.
- Em verbos da terceira conjugação, para distinguir a forma do infinitivo da forma do pretérito perfeito do indicativo.

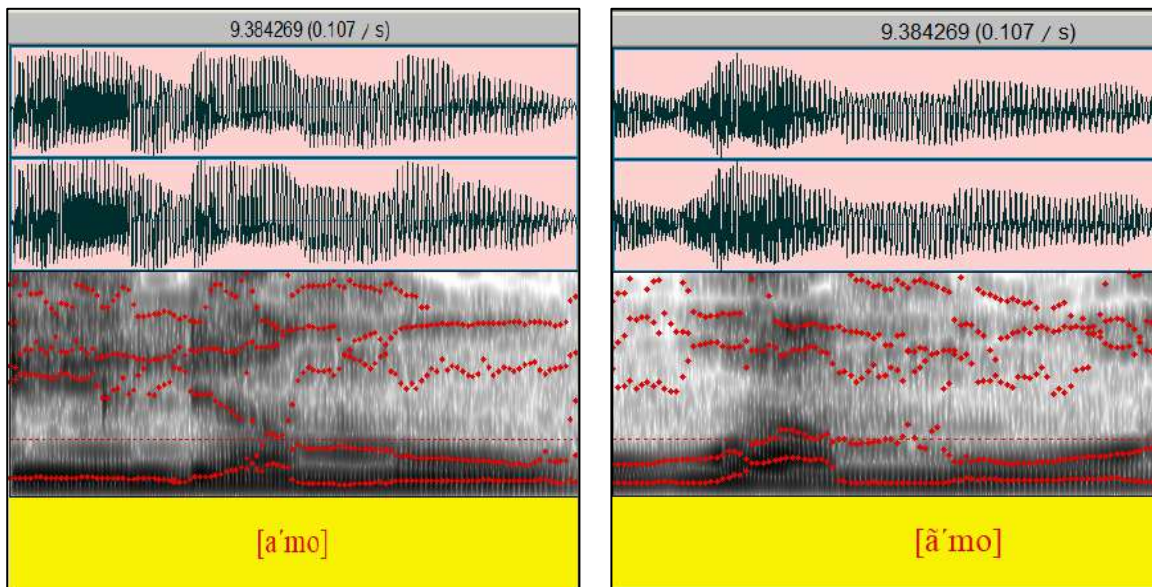
<b>Quadro 3: Nasalização diferencial - pares mínimos testados</b>			
Verbo da 1ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular –	Substantivo derivado do verbo da 1ª conjugação.	Verbo da 3ª conjugação na forma da 3ª pessoa do singular -	Verbo da 3ª conjugação na forma do infinitivo

pretérito perfeito / modo indicativo		pretérito perfeito / modo indicativo	
Ele clamou	O clamor	Eu imprimi	Imprimir
Ele amou	O amor	Eu puni	Punir
Ele primou	O primor	Eu assumi	Assumir

Fonte: (MARTINS, 2018).

A hipótese apenas se mostrou relevante quando foi observada na distinção entre verbos da 1ª conjugação na forma do pretérito perfeito do indicativo e da forma do substantivo derivado do verbo; aplicando a nasalização naquela e a não nasalização nesta. A nasalização foi aplicada na forma do verbo conjugado, de forma predominante nas formas “ele clamou” e “ele primou” e forma categórica na forma “ele amou”; em contrapartida, o par mínimo de cada uma das situações não recebeu o traço nasal. A Imagem 3 apresenta o par mínimo “o amor/ele amou”, em função da aplicação da análise diferencial:

Imagem 3: Par mínimo “o amor” / “ele amou”<sup>5</sup>



Fonte: (MARTINS, 2018 - Imagem gerada através do software Praat)

No outro conjunto hipotético construído, a nasalização se mostrou irrelevante para a distinção destas formas

<sup>5</sup> Na fala cotidiana, as palavras “amor” e “amou” se configuram como pares mínimos pelo processo de apagamento da vibrante ao fim da primeira e monotongação ao fim da segunda.

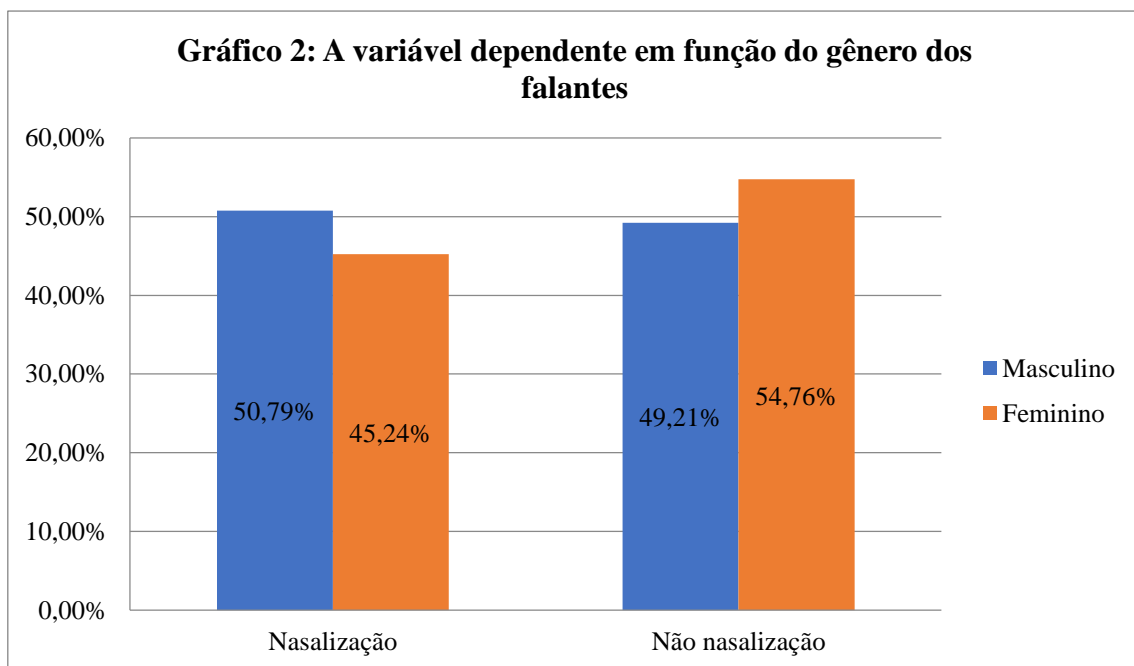
### 3.2. A influência das variáveis extralinguísticas

O escopo deste trabalho adotou os termos “extrassistêmicos” e “extralinguísticas” para fazer referência ao conjunto de aspectos sociolinguísticos elencados como princípios teórico-metodológicos da pesquisa desenvolvida. Fez-se essa opção para evitar confusão com o uso do termo “sociolinguístico” para fazer referência à área de estudos da ciência Sociolinguística.

Os aspectos sociolinguísticos considerados para esta análise correspondem às variáveis de gênero, grau de escolaridade e faixa etária. A definição para os cortes de cada um dos fatores, bem como as justificativas para tais estão dispostas na seção 3.2.1 deste trabalho.

#### 3.2.1 Gênero do informante

Ao considerar os dados sob a ótica das informações extrassistêmicas, pode-se observar que não há grande dilatação entre os dados quantificados para a nasalização ou a não nasalização da variável dependente, o que poderia indicar um processo de transitoriedade em que ambas as formas estão em concorrência no período em que os dados foram levantados. Quanto a esse conjunto de variantes, o Gráfico 2 expõe a quantificação dos dados.



Fonte: (MARTINS, 2018)

Quando observados os dados relativos ao gênero dos falantes, identificou-se que as mulheres aplicam a regra da nasalização de maneira menos frequente que os homens; os dados, entretanto não são categóricos, visto que não há dilatação entre os valores apresentados por cada um dos gêneros. O mesmo foi registrado por Abaurre e Pagotto (2002, p. 513), quando afirma que, em seu estudo, “[...] a atuação do fator sexo não chega a ser muito forte. O que se percebe é uma ligeira inibição da nasalização dos informantes do sexo feminino [...]”.

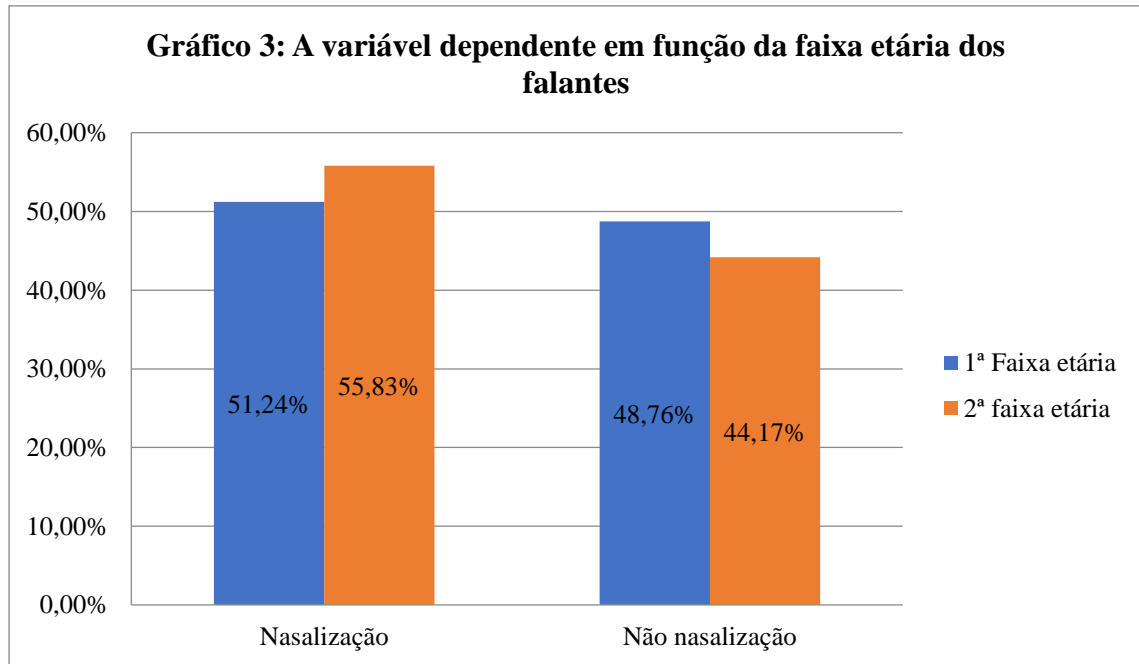
De acordo com Labov (2008), as mulheres tendem a ser mais conservadoras que os homens, o que indicaria que a realização da variável dependente pela forma da nasalização da vogal é um processo mais inovador dentro desta comunidade fala, ou, ainda, socialmente mais associado a um grau de escolaridade mais baixo.

### 3.2.2 Faixa etária do informante

Em virtude do tempo determinado para a conclusão da pesquisa (o âmbito do curso de mestrado), não havia a possibilidade de realizar acompanhamento longitudinal com os informantes selecionados. Assim sendo, foram propostos os seguintes cortes etários: 1) Primeira faixa etária: falantes entre 18 e 45 anos; 2) Segunda faixa etária: falantes de 46 anos em diante.

A proposição destas faixas se deu pelo fato de que, segundo o Atlas IBGE (2013), a expectativa de vida na cidade de Manaus é de 74,5 anos; além disso, o projeto FAMAC propõe que os participantes de pesquisas desta natureza sejam maiores de 18 anos. Assim sendo, os cortes etários propostos são proporcionais; essa abordagem também tornaria mais eficiente a busca por informantes pertencentes à segunda faixa etária, facilitando a busca por informantes com grau de escolaridade em nível superior. Quanto a esse conjunto de variantes, o gráfico 3 expõe a quantificação dos dados.

Isso posto, os dados levantados por esta pesquisa demonstraram que a realização da variável dependente pela forma da nasalização é um fenômeno mais frequente entre os mais velhos e menos comum entre os mais jovens. Entretanto, assim como o corrido com a variável gênero, essa dimensão não apresenta um contraste tão predominante entre os cortes temporais propostos.



Fonte: (MARTINS, 2018)

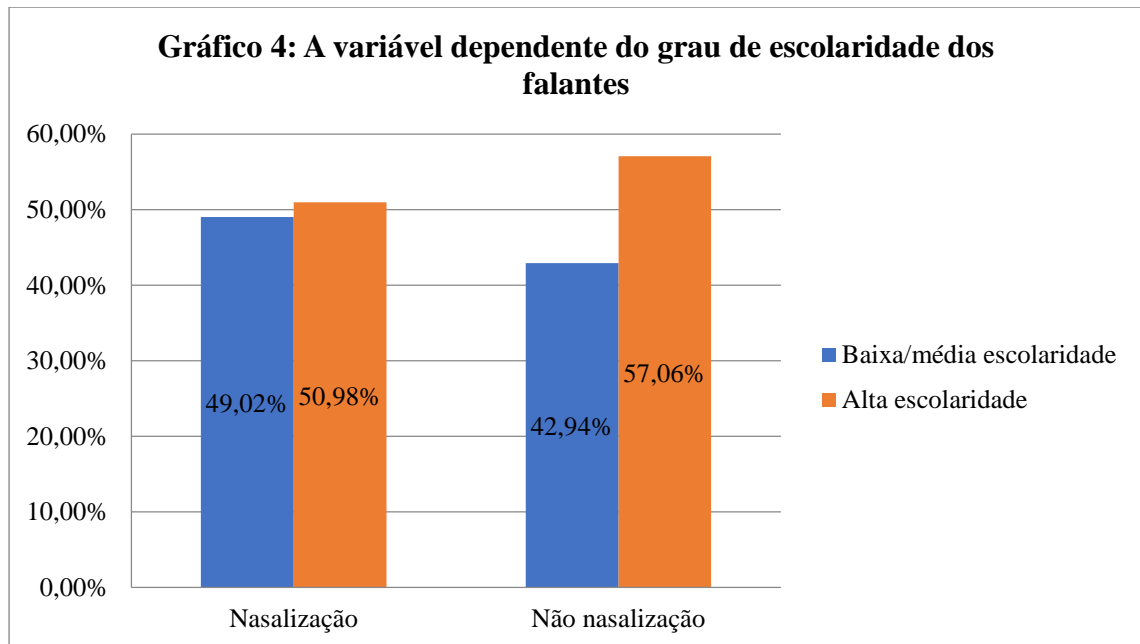
Tendo em vida a noção de que da noção de que “[...] os falantes adultos tendem a assumir as formas mais antigas [...], apesar de estarem em interação constante [...], costumam falar de maneira distinta [...] Com o correr do tempo, é provável que a forma nova seja adotada por todos” (NARO, 2004, p. 44), é possível afirmar que a hipótese de que a nasalização seja um fenômeno mais inovador, baseada no fato de que as mulheres a utilizam menos, perde sua validade. Resta, entretanto, a informação de que a nasalização pode estar associada a um registro de fala mais distante do padrão formal, menos associado a um grau de escolaridade mais alto, o qual será alvo de reflexão na seção 3.2.3.

### 3.2.3 Grau de escolaridade do informante

Conforme aponta Tarallo, “[...] em uma sociedade tão estratificada como a nossa, fatal será que o nível socioeconômico e de escolaridade do indivíduo tenha direta relevância sobre seu desempenho linguístico [...]” (1985, p.47). Em relação ao grau de escolaridade, os indicadores sociais de Manaus dão conta de que baixo é o percentual de pessoas sem algum grau de instrução na cidade; é maior entre os mais velhos e decresce conforme são analisados os dados relacionados aos mais jovens. Assim sendo, foram propostos os seguintes cortes etários: 1) Baixa/Média escolaridade: sem formação superior completa; 2) Alta escolaridade: com formação superior completa.

Quanto a esse conjunto de variantes, o gráfico 4 expõe a quantificação dos dados:





Fonte: (MARTINS, 2018)

Os dados consolidados deram conta de que a variável dependente tende a se realizar pela forma da nasalização de forma mais frequente entre os falantes com menor grau de escolarização. Ao passo que, entre os participantes com mais grau de instrução, a variável dependente tende a se realizar pela forma da não nasalização.

Assim, é possível interpretar a confluência dos dados de modo a relacionar a nasalização variável com uma concepção menos prestigiada de uso do PB, ou menos associada ao padrão de escolarização mais baixo. A confluência deste fator com os fatores descritos em 3.2.1 corrobora para a presente interpretação.

#### 4. Considerações finais

A análise indicou que, no referente ao contexto intrassistêmico, quando a variável dependente está em contexto de sílaba tônica e sílaba subtônica, sua tendência é a realização pela forma da nasalização. Uma vez inserida em contexto de sílabas não tônicas, a tendência pela não nasalização registrou um aumento.

A contiguidade com o fonema consonantal bilabial /m/ indicou um fator de realização da variável dependente pela forma da não nasalização. Em relação à palatal [ɲ], foi registrada realização na forma do glide /j/ ou o seu apagamento, ocorrido na junção com a vogal alta anterior [i].

A hipótese de explicação para este fenômeno considerou que [ɲ] e [i] apresentam o ponto de articulação semelhante, conforme aponta WEISS (1988), já que ambas são palatais, de modo que é possível, pelo processo de evolução das línguas, que o ponto palatal da sílaba tônica, exercido pela vogal, tenha dominado e assimilado a consoante, de modo que o seu traço nasal também acabou sendo absorvido pela vogal adjacente ou assumido o papel de um glide.

A fala manauara também apresentou um processo de desnasalização das variáveis localizadas ao final das palavras, em contextos de sílabas não tônicas.

Outro aspecto para o qual se buscou coletar material diz respeito à vogal [i] ocupando a posição de núcleo em sílabas iniciais de palavras. Os processos relacionados a essa ocorrência demonstraram como fatores favorecedores de nasalização de vogais: a junção com consoantes laterais e vibrantes, a harmonia nasal, a monomorfia dos prefixos latinos indicadores de negação e a lexicalização. Estes fatores analisados em perspectiva permitem afirmar que fala manauara apresenta processos em prol da construção de simetrias.

Por fim, os aspectos intralinguísticos demonstraram que a nasalização variável também pode ser um recurso aplicado para distinção de formas foneticamente semelhantes.

Retomando os blocos de análise quanto aos fatores extrassistêmicos, as reflexões sobre o material coletado levaram à conclusão de que:

- 1) Os homens apresentam maior tendência em realizar a variável dependente pela forma da nasalização.
- 2) A realização da variável dependente pela forma da nasalização é um fenômeno mais frequente entre os mais velhos, pertencentes à segunda faixa etária.
- 3) A realização variável é associada a uma concepção menos prestigiada de uso do PB, ou menos associada ao padrão de escolarização mais baixo. Aspecto corroborado pela variável gênero, uma vez que as mulheres são mais conservadoras e mais associadas aos padrões formais de uso da língua e aplicam a nasalização com menor frequência.

A pesquisa científica nunca se esgota. Ao contrário, ela aponta para novas perspectivas de abordagem da temática estudada. Ao término deste trabalho, é possível perceber outras possibilidades de estudo da nasalização variável, ao abordar, por exemplo, a nasalização no âmbito da área rural de

Manaus ou na região Metropolitana da capital. Também a possibilidade de analisar aspectos relacionando especificamente a nasalização variável e a estrutura da sílaba, mantendo a abordagem Autossegmental.

## 5. Referências Bibliográficas

ABAURRE, Maria Bernadete M.; PAGOTTO, Emílio Gozze. **Nasalização do português no Brasil**. In: KOCH, Ingedore G. Vilaça (Org.). Gramática do português falado: desenvolvimentos (Volume VI). Campinas: Editora da Unicamp, 2002. (p. 491-519).

BARBOSA, Lenise Pereira. **Fonologia – a fala amazonense e sua influência no ensino de inglês**. Manaus: UA, 1995.

BISOL, Leda. **Estudo sobre a nasalidade**. In.: ABAURRE, Maria Bernadete M.; RODRIGUES, Angela C. S (Orgs.). Gramática do português falado: novos estudos descritivos (Volume VIII). Campinas: Editora da Unicamp, 2002. (p. 501-535).

BUENO, Francisco da Silveira. **A formação histórica da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso **Estrutura da língua portuguesa**. 43. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

IBGE. **Atlas do censo demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/detalhes.php?id=264529>> Acesso em: 14 de Junho de 2016.

LABOV, William. **Padrões Sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (Orgs.). **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

MORAES, João Antônio de; WETZELS, W. Leo. **Sobre a duração dos segmentos vocálicos nasais e nasalizados em português, um exercício de fonologia experimental**. Cad. Est. Lig., Campinas, (23): 153-166, Jul./Dez. 1992.

NARO, Anthony Julius. O dinamismo das línguas. In. MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (Orgs.). **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SANTOS, Tatiana Belmonte dos. **Descrição da nasalidade no município de Barreirinha, comunidade do Andirá, no Amazonas**. Manaus, 2013. Dissertação. (Mestrado em Letras - Estudos da Linguagem) Universidade Federal do Amazonas.

SILVA, Thaís Cristóforo. **Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios.** 10. Ed. São Paulo: Contexto, 1998.

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística.** São Paulo: Ática, 1985.

WEISS, Elizabeth Helga. **Fonética articulatória: guia e exercícios.** Brasília: Simimer Institute of Linguistics, 1988.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William; HERZOG, Marvin I. **Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística.** São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

## MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA EM PROSA E EM POESIA CONTEMPORÂNEAS NO MUNICÍPIO DE CAREIRO

Jucélia de Souza Ferreira Moraes (UEA-Careiro)<sup>1</sup>

Keyla Cirqueira Cardoso Nunes (UEA-Careiro)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Nas últimas décadas, é notável um acréscimo significativo na produção literária do município de Careiro, assim como o empenho de escritores locais em alcançarem certa visibilidade. Em decorrência dessa mobilidade, nos despertou o interesse em conhecer acerca dessas produções literárias, bem como quem são esses autores, quais os temas abordam suas produções e o que estão fazendo para que suas obras se encontrem com público. Perante a esse fato, esta pesquisa busca mapear os autores que produzem literatura em prosa e em poesia contemporâneas no município de Careiro, bem como o estudo desse campo literário, no intuito de coletar informações e dados referentes aos escritores, temas recorrentes entre os autores, gêneros produzidos, recursos estilísticos e o lugar de onde falam, observando pontos convergentes e divergentes entre esses produtores de textos literários. Dessa feita, para sustentar teoricamente essa pesquisa, mobilizamos estudos de certos teóricos, a saber: Antonio Candido (2008), Leyla Perrone-Moisés (1998), Pierre Bourdieu (1996), dentre outros. Portanto, entendemos que esta pesquisa contribuirá com a seleção, organização e registros da produção de textos em prosa e em poesia contemporâneas, que marcam a história da literatura do município de Careiro, apresentando autores que ainda estão às margens do cânone das grandes centros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mapeamento; Produção literária; Prosa; Poesia; Careiro.

### 1 INTRODUÇÃO

Nota-se nas últimas décadas um acréscimo significativo na produção literária do município de Careiro. Além disso, é perceptível um interesse dos escritores locais alcançarem certa visibilidade e de serem reconhecida sua produção. Desse modo, despertou-nos o interesse em conhecer de quem é essa fala, surgindo, assim, questionamentos sobre quem são esses autores, quais os temas abordam suas produções e o que estão fazendo para que suas obras se encontrem com público. Quanto a essa perspectiva, Dalcastagnè (2012, p.17) pontua que “Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocamos, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o

---

<sup>1</sup>Graduanda no Curso de Letras Mediado por Tecnologia. Universidade do Estado do Amazonas. Núcleo de Ensino Superior de Careiro. E-mail:juceliasfmoraes@gmail.com

<sup>2</sup> Professora do Curso de Letras Mediado por Tecnologia. Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Núcleo de Ensino Superior de Careiro. E-mail: keylacardoso22@gmail.com.

que seu silêncio esconde”. Diante dessa questão, nos é cabível mapear esse campo literário para que possamos desvendar quem está por detrás dessa voz autoral e os seus sentidos camuflados.

Diante de tais indagações, convém mencionar a tríade apontada por Antonio Candido (2000, p. 32) o qual afirma que há três elementos fortemente ligados no contexto da produção, “e se traduzem, no caso da comunicação artística, como autor, obra, público”. Assim, cresceu em nós o desejo de buscar respostas para essa demanda, através de estudos sobre a atual formação do cânone da literatura no Amazonas, como também acerca da produção local e a inter-relação dos autores e suas obras com seus leitores. Para tanto, já foi identificada a AEPOCAM (Associação de Escritores e Poetas do Careiro Amazonas) que é um movimento literário local, onde recentemente alguns escritores foram selecionados e nomeados a membros da ALCAMA (Academia de Letras e Culturas da Amazônia).

Partindo dessa constatação, esta pesquisa visa mapear a produção literária em prosa e em poesia contemporâneas, assim como verificar a formação do campo literário do município de Careiro, pois entendemos que dessa forma estaremos contribuindo para identificar os produtores de textos literários do Amazonas, especialmente, desse município. Esse mapeamento também intenciona localizar, reunir e analisar tais produções, para que venhamos apontar os traços, as formas, e os estilos, comprovando a identidade das produções desses literários locais. Para tal, se faz necessário verificar o perfil desses autores, suas principais características estético-literárias, se há circulação de suas obras e em que espaço circulam e, ainda, se existe um público leitor para apreciar essa produção.

Ademais, a pesquisa busca contribuir com registros da produção literária em prosa e em poesia contemporâneas que marcam o início da construção da história da literatura do município de Careiro, e apresentar autores que ainda estão às margens do cânone das grandes cidades, mas que almejam conquistar seu espaço diante da sociedade. Portanto, esse estudo abre caminhos para que outros pesquisadores que queiram desvendar outros ângulos, outras temáticas encontrem um referencial nesse campo literário.

## 2 NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DO CÂNONE

Muito se discute sobre a formação do *cânone* da literatura brasileira. Em relação a esse assunto, o estudioso Thomas Bonnici (2009, p. 269) assinala que “houve tempo em que o cânone literário estava fechado: que somente textos consagrados como esteticamente excelentes, eram escolhidos pelo grupo social e politicamente dominante”, ou seja, desde a formação da história da nossa literatura, era natural a exclusão de nomes e obras que não compartilhavam com os interesses

e propósitos culturais particulares do grupo da hegemonia. Nessa concepção, surge à indagação: será que os textos formadores do cânone literário foram escolhidos pela sua excelência literária ou por sua representatividade cultural?

Ainda não se sabe ao certo, o que se pode afirmar é que devido a Estudos Culturais, a hegemonia do cânone foi abalada e, conseqüentemente, com mudanças do conceito de cultura, um maior número de textos passou a ser estudado como representação da experiência e da cultura da mais variada gama de grupos de pessoas.

Convém pontuar, então, que atualmente houve mudanças significativas no cânone literário, mas ainda existe a necessidade de revisar e ampliar o rol de autores que fazem parte desse conjunto. Há a necessidade de textos contemporâneos e que estão à margem do cânone receberem uma devida atenção quanto aos seus aspectos temáticos, estilísticos, estruturais ou quanto às questões socioculturais mais condizentes com a nossa realidade. Que valorizem as mais diversas formas de expressões culturais e a pluralidade presente em todas elas.

Mesmo diante dessas mudanças que permeiam a produção literária, é notório afirmar que a expansão dos textos literários atingiu os vários estratos da literatura já que textos de mulheres, indígenas, negros e ex-escravos e, ainda membros de outros grupos historicamente marginalizados, começam a emergir. Mas ainda existe uma luta interna contra os defensores da “arte burguesa” ou “comercial”, pois eles ainda tentam limitar a entrada de autores, acreditando que ainda não possuem certa qualidade para isso. Para darmos autenticidade a essa discussão, o sociólogo Bourdieu (1996), em seu livro *As regras da arte*, comenta

“que ninguém entre aqui” se não tiver dotado de um ponto de vista que concorde ou coincida com o ponto de vista do fundador do campo; se, recusando a jogar o jogo da arte enquanto arte, o que se define contra a visão ordinária e contra os fins mercantis ou mercenários daqueles que se colocam ao seu serviço, pretender reduzir os negócios de arte a negócios de dinheiro (segundo princípio fundador do campo econômico, “negócios são negócios”). A definição mais estrita e mais restrita do escritor (etc), que aceitamos hoje como evidente, é o produto de uma longa série de exclusões ou rejeições visando recusar a existência enquanto escritores dignos desse nome a toda espécie de produtores que podiam viver-se como escritores em nome de uma definição mais ampla e mais frouxa da profissão (BOURDIEU, 1996, p. 253).

Diante dessas limitações, surgia inquietação de buscar respostas para esse momento de mudanças que estamos presenciando em Careiro. Em que associações de artistas locais e estaduais estão contrapondo-se a instituição já estabelecida no estado do Amazonas há mais de 100 anos, AAL (Academia Amazonense de Letras), e tentando consolidar uma nova academia ALCAMA (Academia de Letras e Culturas da Amazônia) a fim de criar seu espaço de produção, o qual é negado pela Academia Amazonense de Letras, como também, valorizara arte cultural do povo amazônico.

Outro relevante estudo que corrobora com essa discussão é realizado por Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (1998). Neste livro, Perrone-Moisés (1998) defende a ideia de uma valorização de um cânone ocidental como patrimônio cultural da humanidade. Mas que seja flexível e aberto às expressões literárias das minorias. Também defende a necessidade da organização de um cânone que contemple uma cultura específica, uma vez que cada cultura tem suas tradições e critérios específicos para selecionar textos e autores. Contudo, a formação do cânone deu-se porque certas obras literárias em determinados períodos históricos cultuavam interesses e propósitos culturais particulares, como se fosse o único padrão de investigação literária.

Para isso, é necessário que os partícipes literários travem lutas e disputas até alcançar a chamada legitimação dessa literatura. É o que temos presenciado nos últimos anos na cidade de Careiro, pois os autores locais estão determinados a conquistar seu espaço nesse campo literário, unindo forças para romper com tais preceitos.

### **3 ACENOS SOBRE A (DES) VALORIZAÇÃO DA LITERATURA NA REGIÃO AMAZÔNICA**

Desde as primeiras manifestações da literatura no Amazonas, é notória a desvalorização com a produção literária amazonense. Carregada pela influência das literaturas estrangeiras e da própria literatura brasileira, era interpretada com discriminação e preconceito, pois retratava com vislumbre a flora e fauna amazônica, assim como seu contexto histórico, socioeconômico, político e cultural.

Sabemos que os primeiros registros da literatura produzida no Amazonas começam com os documentos escritos por Frei Gaspar de Carvajal, escrivão da expedição do capitão Francisco Orellana. Os relatos eram de caráter informativo, com objetivo de documentar e registrar os fatos acontecidos em tais viagens. Com o passar do tempo a produção literatura amazonense galga seus primeiros passos por meio dos sonetos de Francisco Vitro José da Silveira, em homenagem à expedição de Francisco de Requeña: Comissão de limites e Demarcações da Espanha, que despontou em Tabatinga em 15 de novembro de 1789. E ao poema épico “Muhraida” de Henrique João Wilkens, que narra à pacificação do gentil Muhra ocorrido na Amazônia. No entanto, a literatura no Amazonas ainda não era produzida por escritores nativos, pois as primeiras publicações foram de autores portugueses. Contudo, havia uma nova perspectiva de que essa literatura circulasse no espaço local, propiciando ao leitor amazonense um contato real com a linguagem literária.

Somando-se a isso, é relevante mencionar que o período colonial já havia dado indícios de uma literatura comprometida e concreta que estava “comprometida, porque refletia a cosmogonia



católica da conquista, e concreta, porque se escrevia apenas para falar da conquista” (SOUZA, 2010, p. 121), ou seja, sua principal finalidade era enaltecer os colonizadores e depreciar a resistência do índio, diante às adversidades da floresta amazônica. Mas é Tenreiro Aranha<sup>3</sup>, quem assume o papel de primeiro poeta autenticamente amazonense. Nascido em Barcelos, filho de pais portugueses e criado pelos colonizadores como um colonizado. Sua obra tem como desafio situar-se historicamente, admitindo as contradições de sua terra. Assim, a produção literária de Tenreiro Aranha surge como uma fria prova dos golpes de misericórdia liberais do colonialismo português. Acerca disso, Souza (2010, p. 88) argumenta

É com Tenreiro Aranha que fica inaugurado, no Amazonas, o mal entendido entre o artista e o poder, retendo, por quase cento e cinquenta anos, a possibilidade de se ver criticamente a região, e por essa ótica, instaurar uma arte verdadeiramente popular e libertadora (SOUZA, 2010, p. 88).

Por ser amazonense, Tenreiro Aranha sofre com a falta de valorização de suas obras, devido a sua linguagem distorcida, marcada pelas metáforas angustiantes e contraditórias. Sua poesia é desprezada e vista com desconfiança pela classe dominante, entendendo, assim, que “O artista será sempre um corpo estranho, um ornamento que a classe dominante tomará a contragosto, enquanto a arte será uma forma rigidamente reflexiva ideológica” (SOUZA, 2010, p. 88). O processo de construção do Amazonas se desenvolvia e caminhava para a solidificação de uma sociedade aristocrática estamental, e no período áureo da borracha, Tenreiro Aranha vivenciou momentos de glória, mas também enfrentou a censura, sendo exilado em sua privação de uma cultural autêntica.

Com o fim do ciclo da borracha e a decadência cultural, os poetas amazonenses vivenciavam o abalo no ramo literário “Desde Tenreiro Aranha, os poetas amazonenses vieram experimentando uma amargura de classe. Eles reconheciam as aparências do cenário, mas não sabiam como penetrá-lo” (SOUZA, 2010, p. 200). Por outro lado, esse era o momento oportuno para os literários escrever sobre o Estado.

Mas com o fim desse ciclo e a queda da economia, surge como fonte de inspiração aos escritores o Clube da Madrugada (1954), formado por um grupo de jovens que visavam consolidar as propostas modernistas. Todavia, os escritores desse grupo, apesar de criarem uma literatura com subsistência, ainda sofrem com o desprezo pela sociedade e principalmente pela ordem política. Um

---

<sup>3</sup> Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811), natural do estado do Amazonas, foi escritor e poeta, teve suas obras publicadas, 39 anos após sua morte.

bom exemplo de produção literária do Clube da Madrugada é a poética de Luiz Bacellar, autor que se destaca com as obras *Fruta de Barro* (1963) e *Sol de Feira* (1973), corporificando a poesia no Amazonas com um tom ora irônico ora crítico.

Diante deste cenário, é possível afirmar que a literatura produzida no Amazonas há muito tempo é marginalizada, considerada uma literatura menor por abordar temáticas, como: a vida dos ribeirinhos e sua luta pela sobrevivência, aspectos culturais dos indígenas, imigrantes nordestinos e o retrato da natureza. Em contraposição a essa ideia instituída, a literatura no Amazonas não se restringe somente a esses temas, expressa também questões universais e atemporais que são singulares do indivíduo. A título de exemplificação, o escritor contemporâneo Milton Hatoum, autor de *Dois irmãos* (2000) e outras obras renomadas, em entrevista ao *unirpalavras.blogspot.com* (junho/2009), afirma que muitos leitores conhecem a obra poética de Thiago de Mello como *Os Estatutos do Homem* (1977) e a prosa de Márcio Souza, autor de *Galvez Imperador do Acre* (1976), mas há escritores importantes que, infelizmente ainda são desconhecidos”. Podemos, assim, citar alguns: Álvaro Maia, Carlos Gomes, Erasmo Linhares; Benjamin Sanches, Arthur Engrácio; Tenório Telles; Ernesto Penafort, Farias de Carvalho, Violeta Branca, Luiz Bacellar, Quintino Cunha, Jorge Tufic, Aníbal Beça, Elson Farias, Thiago de Melo, Astrid Cabral, Aldísio Filgueiras e outros. Isso testifica que há uma gama de bons escritores que transcendem a temática localista com textos que apresentam valores da cultura e da história do povo amazonense, os quais oferecem, sobretudo, uma visão de mundo em que o homem pode compreender melhor o outro e a si próprio.

### 3. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS PARCIAIS

A pesquisa desenvolvida possui caráter exploratório e de abordagem qualitativa, com uso do método dedutivo, tendo como espaço de investigação o município de Careiro. O instrumento utilizado para coleta das informações foi um quadro descritivo, contendo título da obra, ano, gênero (prosa ou poesia), temática e recursos estilísticos. Ademais, buscamos também levantar informações para compor, posteriormente, uma minibiografia dos autores pesquisados.

Após um levantamento dos possíveis autores de literatura do município, identificamos 10 (dez) que são ativos produtores literários. Todavia, desses, apenas 2 (dois) possuem obras já publicadas, a saber: Henrique Lucas, autor de *Braços do Sol* (2019), Rojeffersom Moraes escritor dos livros: *Digitais* (2008), *Poesia Crônica* (2014), *Lembranças de Uma Noite Qualquer* (2015) e *O dia em que Carla assassinou o meu gato e outras crises de amor* (2017). Os escritores José Joaquim Nogueira, Ronaldo Reis, Henrique Lucas e Lena Macena estão participando da Antologia poética A

*Imortalidade Amazônica II*, a qual estamos aguardando o lançamento. A partir dessas informações preliminares, pode-se pontuar que muitos desses escritores ainda não tiveram obras publicadas por falta de incentivo financeiro.

Para se chegar a esses apontamentos, realizamos entrevistas com esses escritores, utilizando para isso recursos, como: gravadores, caderno de anotações e máquina fotográfica. Assim, as informações e os dados coletados referentes a eles ainda estão sendo analisados, a fim de observar pontos convergentes e divergentes entre os autores. Além do mais, foram entrevistados também os acadêmicos da associação ALCAMA (Academia de Letras e Culturas da Amazônia) na tentativa de entender o propósito do grupo, bem como o trabalho realizado, a estrutura da academia e a sua forma organizacional. Dados esses que ainda estão em análise.

Além dessa associação, já foram entrevistados também membros da AEPOCAM (Associação de Escritores e Poetas do Careiro). Descobrimos em um primeiro contato que eles se reúnem mensalmente em espaços públicos, pois não possuem sede própria. Durante seus encontros, procuram fazer leituras em voz alta de textos literários, comentam o que leem e traçam estratégias para que as ações desse movimento possam se estender ao público. Nessa conversa, deixaram claro que não contam com a parceria da Secretaria Municipal da Cultura, mesmo assim, procuram manter a coesão do grupo para que a arte literária venha a se fortalecer cada vez mais e ganhe seu espaço de representação.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com base no levantamento das informações realizado até então, é possível preliminarmente afirmar que existe um grupo consistente de produtores de literatura em prosa e poesia contemporânea no município de Careiro. Esse grupo tenta romper com a ideia de um cânone fechado, subvertendo a noção de que a formação desse conjunto se dá apenas por certas obras literárias atendendo a interesses particulares e propósitos históricos, políticos, sociais, econômicos e culturais específicos, como se fosse o único padrão de investigação literária.

Para isso, esses partícipes literários travam lutas e disputas a fim de alcançar a chamada legitimação da arte que produzem. É o que temos presenciado nos últimos anos na cidade de Careiro, pois os autores locais estão determinados a conquistar seu espaço nesse campo literário, unindo forças para romper com preceitos estabelecidos.

## REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUAM, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiros Editor, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. Duas Cidades. Ouro sobre Azul. São Paulo, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

**Literatura Pan-Amazônica**, Livro Texto, Núbia Litaiff Moriz Schwamborn, Verônica Prudente Costa – Letras 2019 - UEA.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROLON, Renata Beatriz B. (2014). **No fundo do mato virgem nasceu uma literatura: história e análise de obras direcionadas para crianças e jovens em Mato Grosso**. 2014. 288 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo**. 3ª. Edição. – Manaus: Editora Valer, 2010.

## LAUTRÉAMONT, LAURANT E OS SULAMERICANOS: TESTEMUNHAS DO SURREALISMO E DA LITERATURA DE TERROR NA AMÉRICA LATINA

Júlio Heydeer Barbosa Vieira

Mauricio Matos

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo compreender através das obras e contribuições de autores argentinos como Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Júlio Cortázar, Alejandra Pizarnik e Mariana Enriquez; e brasileiros como Claudio Willer e Floriano Martins a presença da Literatura Surrealista na América Latina e sua ligação direta com a Literatura de Terror Hispano-Americana. Para alcançar tal proposta, focaliza-se em uma pesquisa bibliográfica com o intuito de ler criticamente as obras dos autores referidos acima, com um maior foco em Cortázar e Pizarnik para compreender melhor as manifestações de elementos fantásticos e de terror advindos do surrealismo influenciado por Lautréamont nas obras literárias posteriores até a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Surrealismo, Lautréamont, Terror, Júlio Cortázar, Alejandra Pizarnik.

### Introdução

Quando se pensa em literatura hispano-americana, muitos nomes surgem em nossas mentes, como Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez, Júlio Cortázar, Mario Vargas Llosa, dentre outros autores. Lembramos-nos dos seus diversos discursos políticos e suas produções literárias que permitiram uma nova perspectiva através das críticas sobre a sociedade latino-americana. Há também o outro lado desse universo literário, onde o fantástico muitas vezes se manifesta nas produções literárias e, em alguns casos, esse ambiente revela ser assombrado por fantasmas e vampiros trazendo à tona uma atmosfera de penumbra ao cotidiano das narrativas inseridas em algumas obras literárias. Muitos escritores receberam influências do movimento Surrealista, por sua vez fora trazido à luz por André Breton após ser influenciado pelas palavras escritas por Lautréamont, máscara pertencente ao uruguaio Isidore Lucien Ducasse, que deixou sua marca na história ao conceber as façanhas de Maldoror. Este que possui tanto valor, que para Gaston Bachelard (1963 *apud* WILLER, 2015, p. 25) Lautréamont traz uma verdadeira fenomenologia de agressão e qualquer obra tão violenta quanto esta for criada, deve ser dado a Lautréamont o título de precursor.

Portanto, este trabalho busca observar os ecos do Conde de Montevideu que alcançam, no século seguinte, as páginas de Júlio Cortázar e Alejandra Pizarnik, influenciando estes a se tornarem os responsáveis por resgatar e estabelecer os elementos fantásticos e de terror no círculo literário

hispano-americano do século XX, bem como perceber essas mesmas características que permanecem vivas em obras mais recentes, como as pertencentes à Mariana Enriquez e Samanta Schweblin.

### **Isidore Ducasse: O Conde de Lautréamont.**

Isidore Lucien Ducasse, nascido no Uruguai em 4 de abril de 1846, foi e ainda é um símbolo da rebeldia. Um autor que recebeu a alcunha de poeta maldito, assim como Antonin Artaud, Charles Baudelaire, entre outros. Isidore possuiu influências de Mallarmé, Rimbaud e outros pensadores franceses, conterrâneos de seus pais, em sua ida à Paris. O pensamento de que o “EU é um outro” serviu de mote para que Ducasse trouxesse à vida uma máscara, um pseudônimo que chocaria o mundo: O Conde de Lautréamont. “L’*autre*” sendo “o outro” na língua francesa e “mont”, a referência à sua cidade natal, Montevidéu, como foi levantado por Claudio Willer em suas notas, “A alteração, deslocando a vogal, pode ter sido proposital ou por erro tipográfico. Se proposital, foi para introduzir *L’*autre**, o outro, no pseudônimo” (WILLER, 2015 p.15). O Outro de Montevidéu enfim surgiu e escreveu sua grande obra “Os Cantos de Maldoror”, este personagem que surge no decorrer das páginas mostrando-se como uma figura nefasta e vampiresca, que se metamorfoseia e presa pela maldade e odeia a humanidade.

O elemento interessante na obra é o jogo de mistura entre os narradores do livro, em alguns momentos é Lautréamont e em outros o próprio monstro, mas ambos parecem se misturar e conversar com o leitor. A metamorfose é um elemento recorrente no livro, evidenciando ainda mais a relações que temos com os outros e nós mesmos, como pode ser percebido no quinto canto “A metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita” (LAURÉAMONT, 2015). A sensação transmitida pela construção do personagem através da escrita do autor consegue passar a sensação do estreitamento entre o natural e o sobrenatural, tornando possível para o leitor a suspeita da existência dessa criatura no mundo real, como se ele fosse uma encarnação do próprio mal. O olhar dilacerante de Maldoror e suas palavras que traziam o terror não foram as únicas criações de Ducasse. Este também escreveu outra obra, chamada *poesias*, publicada sem o pseudônimo e que trazia em seu conteúdo, um discurso bem diferente do livro anterior. Se Maldoror trazia as dúvidas, ódio e medo, o escrito mais recente trazia um discurso encorajador e mais positivo para os leitores. Apesar de Ducasse ter morrido bem cedo, aos 24 anos, praticamente no anonimato, com poucas impressões de seus escritos, ele já havia alertado sobre o valor de sua obra sob a máscara do conde. “E somente mais tarde, quando certos romances tiverem

saído, compreenderéis melhor o prefácio do renegado, de rosto fuliginoso” (LAUTRÉAMONT, 2015, p.249). E ele estava certo.

Os elementos inovadores que Isidore como Lautréamont trouxe para a literatura chamaram a atenção de André Breton, poeta francês nascido no ano de 1896, que inspirado pela leitura do conde de Montevideú e também de seus conhecimentos adquiridos enquanto estava inserido no movimento Dadaísta, influenciado também pelas teorias psicanalíticas de Freud, produziu aquele que veio a ser o manifesto surrealista, mostrando ao mundo uma nova forma de encarar a arte, de como utilizá-la, evidenciando a valorização do maravilhoso e da manifestação automática do processo de escrita fazendo com que a transposição do pensamento para o papel seja mais rápida, pura e espontânea, aproximando cada vez mais do seu eu interior e ao mesmo tempo com tudo ao seu redor, assim como diz Molina (1988, *apud* MARTINS, 2001, p.18) “É que não se trata de uma escola literária, mas sim de uma concepção total do homem e do universo”. Muitos desses elementos acabaram recebendo uma grande influência do Conde de Montevideú, pois segundo Floriano Martins (2001, p.16), “Lautréamont foi um poeta de indubitável influência nos destinos do Surrealismo”. Breton editou a Antologia *l'humour noir* (Antologia do humor negro) em 1940 e que posteriormente em 1966 recebeu sua versão definitiva. Nessa obra foram reunidos diversos contos de quarenta e cinco autores escolhidos a gosto de Breton que possuíam alguma temática voltada ao “humor negro”. Entre esses escritores, estavam Lautréamont, Rimbaud, Edgar Allan Poe e Baudelaire. A obra foi banida pelo governo, mas posteriormente pôde ser reimpressa.

Lautréamont tornou-se uma figura bastante importante principalmente pelo seu modo singular de escrever e de trazer à tona o clima de terror, como se Maldoror sempre estivesse à espreita em becos e encruzilhadas. O escritor serviu de inspiração para o círculo literário hispano-americano, tornando-se mais acessível na língua espanhola graças a Aldo Pellegrini, poeta argentino que, além de traduzir a obra de Lautréamont, também organizou a *Antologia de La Poesia Surrealista de La Lengua Francesa*, publicada originalmente em 1961 e foi responsável pela revista *Qué* em suas duas edições. Tornando-se um grande expoente do estilo nas Américas. Assim ressaltado por Floriano Martins:

Infelizmente a revista teve apenas um segundo número, em 1930 – fato bastante comum entre as publicações dessa natureza-, o que, por outro lado, não impediu Pellegrini de, além de iniciador, seguir como o mais intenso e entusiasta defensor e estudioso do Surrealismo, tanto em trabalhos críticos quanto pela organização de exposições e nas traduções, em que teria especial destaque a edição, em 1964, das *Obras Ccompletas* de Lautréamont. (MARTINS, 2001, p. 16)

Graças ao excelente trabalho de Pellegrini e também de outros autores, diversos grupos de literários e revistas começaram a surgir como veículo de divulgação e discussão sobre o estilo surrealista e seus textos, como a revista *A partir de Cero*, organizada por Francisco Madariaga e Enrique Molina e o grupo chileno, *Mandrágora*. Aos poucos, as características do surrealismo se tornaram cada vez mais presentes no contexto literário hispano-americano e a imagem de Lautréamont tornou-se um guia para futuras obras que evidenciariam elementos de terror na América Latina.

### **Júlio Cortázar**

Começaremos falando sobre Cortázar a partir das palavras de Octavio Paz (1982, p. 20) “Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários”. Júlio Cortázar foi um grande arquiteto no que diz respeito à literatura. Sempre procurou trazer um ar de experimentação para seus textos, pois para ele, o texto deveria utilizar todas as suas engrenagens para dizer aquilo que se queria dizer, realizar um grande jogo com o leitor e despertar nele diversas sensações, seja de alegria, dúvida, medo ou nostalgia. Cortázar via o texto como uma grande estrutura onde as peças poderiam ser quebradas e organizadas da maneira que ele bem entendesse, da mesma forma que os improvisos de Jazz, um das suas grandes paixões, assim como o boxe. Tais pensamentos foram trabalhados em seu ensaio intitulado *Teoria do Túnel*, texto onde é apresentada a ideia de que o escritor deve ser “rebelde” e não cair na armadilha do conformismo do que já está convencionalizado como “o jeito certo de fazer literatura”. Neste ponto é visto que essa convenção é também uma limitação e a proposta do túnel é justamente a de perfurar o âmago literário e a partir dali, moldá-lo de uma forma mais complexa, onde procura anular a distância entre personagem e pessoa, quebrar as convenções e também explorar a consciência trazendo uma carga mais reflexiva. Como é dito pelo próprio Cortázar, “De tais homens há testemunho em muitos momentos da literatura, e o escritor contemporâneo observa sagazmente que em todos os casos sua atitude de liberdade se viu provada por algum modo de agressão contra as próprias formas do literário” (CORTÁZAR, 1998, p.32) O escritor além de constantemente lapidar a sua técnica de escrita, na sua grande maioria contos, também observou e procurou resgatar essências dos seus próprios medos, trazendo uma carga de suspense para sua produção literária. Como pode ser visto no



trecho de *De una infancia medrosa*, artigo de Cortázar publicado na revista *Proceso*<sup>1</sup> em 1983  
Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos:

Interrogarme sobre el miedo en mi infancia es abrir un territorio vertiginoso y cruel que vanamente he tratado de olvidar (todo adulto es hipócrita frente a una parte de su niñez) pero que vuelven en las pesadillas de la noche y en esas otras pesadillas que he ido escribiendo bajo la forma de cuentos fantásticos (CORTÁZAR, 1983)

Os elementos de terror costumam se manifestar nos contos de Cortázar, plantando suspeitas no leitor e prendendo-o em sua narrativa. O autor foi responsável de realizar a tradução da obra completa de Edgar Allan Poe para a Universidade de Porto Rico. Morou na França após sua saída da Argentina e ali continuou a sua produção literária. Um de seus primeiros contos é “El hijo del vampiro”, presente na primeira parte, chamada de “Plagios y Traducciones” do livro *La otra orilla*. Neste conto já pode ser observado algumas características de terror, trazendo um clima que lembra o contexto da obra do Conde Lautréamont. Há a presença de uma figura nefasta, uma espécie de Maldoror Cortazariano chamado Duggu Van, um vampiro que se apaixona por Lady Vanda. Por conta disso, graças a seu desejo sexual para com a dama, “*Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos, secuestros, con la erección de una nueva tumba matrimonial de amplia capacidad*” (CORTÁZAR, 1994, p. 8). O vampiro demonstrava certas características de Maldoror, como a ânsia de desejo carnal com outro indivíduo, atos como sequestros e violações. Consumido o ato com Lady Vanda, o filho dos dois começou a sugar a vida da dama aos poucos bebendo de seu sangue, deteriorando sua aparência e assim como é bastante presente na obra de Lautréamont, vemos no desfecho do conto a presença da metamorfose:

Su piel se había puesto repentinamente oscura, sus piernas se llenaban de relieves musculares, el vientre se aplanaba suavemente y, con una naturalidad que parecía casi familiar, su sexo se transformaba en el contrario. El rostro no era ya el de Lady Vanda. Las manos no eran ya las de Lady Vanda. Los médicos tenían un miedo atroz. Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta. (CORTÁZAR, 1995 P. 9)

Esses elementos fantásticos presentes nos contos de Cortázar evidenciam a sua grande aproximação com o surrealismo e com Lautréamont. Segundo Todorov (1980) o fantástico ocupa o espaço da incerteza. Uma possível referência ao conde de Montevideu pode ser notada no conto “A porta interdita”, presente no livro *Final Del Juego* (1956), onde o protagonista, ao se hospedar em

<sup>1</sup> Artigo disponível em: <https://www.proceso.com.mx/136501/de-una-infancia-medrosa>

um hotel, escuta um misterioso choro de um bebê, criando um clima agourento que resgata o choro das vítimas de Maldoror, como é evidenciado no primeiro canto “Ah! Como é doce deitar-se com uma criança [...] cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra, pois se morresse, não teríamos mais tarde o espetáculo de suas misérias!” (LAUTRÉAMONT, 2015 p.77) O escritor sempre buscou estreitar os limites entre o real e o sobrenatural e a relação entre autor e leitor. Os textos cortazarianos costumam ser vivos, no sentido de até o menor dos detalhes poderem ser um gatilho para uma cadeia de sensações. Tal pensamento entra de acordo com as ideias de Antonin Artaud, pensador francês fortemente ligado ao teatro que em uma das cartas a Henri Parisot, mencionado no livro *Valise de Cronópio*, afirma que “Se sou poeta ou ator, não o sou para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las” (ARTAUD *apud* CORTÁZAR, 1993, p.59), e é reforçado por Júlio Cortázar, “o Surrealismo propõe o reconhecimento da realidade como poética, e sua autêntica vivência” (CORTÁZAR, 1993, p. 59). Em outras palavras, o surrealismo traz um pensamento autêntico, extraliterário, que enxerga a realidade como possuidora de elementos fantásticos, e que ao contrário de simplesmente tentar criar uma realidade simulada e introduzir elementos não naturais nos textos, é necessário diminuir a barreira entre o real e imaginário, pois a realidade por si só, é poética. Cortázar trabalhou esses pensamentos em suas produções literárias e produziu textos que quebravam os moldes tradicionais, utilizando de referências e colagens de notícias de jornal, característica que se tornou presente em *Rayuela* (1963), e por outro lado, continuou lapidando sua maneira de trazer elementos de terror em grande parte de seus contos, tornando-se um dos grandes nomes da literatura hispano-americana e influenciando outros escritores que vieram depois.

### **Alejandra Pizarnik**

Alejandra Pizarnik foi uma escritora e poetisa nascida na Argentina em 1936. Suas principais obras são *Lá última inocência* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de La piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971), todos estes compostos por poemas e *La Condessa Sangrienta* (1967), em prosa. Pizarnik, diferente de Cortázar, traz em seus escritos uma maior manifestação de elementos de terror do que propriamente fantásticos. Seus poemas transparecem sentimentos como medo, solidão, e características soturnas. Muitas de suas obras continuam inéditas no Brasil, mas *A Condessa Sangrenta* se encontra traduzida para o português. Esta revela o interesse de Pizarnik pela figura de

Elizabeth Bathóry, condessa húngara que viveu durante o século XVI no castelo *Csejte (Čachtice) ao oeste da Eslováquia*. A obra destaca informações sobre a relação da moça com sua família, o fatídico dia em que fora raptada e o que isso afetou em sua personalidade. Também tem como foco diversos métodos de torturas realizadas por ela em diversas moças que eram levadas até seus domínios para sofrerem nos braços da Dama de Ferro/Virgem de Ferro (uma arma medieval que enclausura uma pessoa ferindo-a com pregos ou lâminas), ou ser esfoladas; banhadas por água fria no inverno ou perder partes do corpo com os ataques vorazes da dama Elizabeth. Como pode ser visto no trecho a seguir:

Agora a moça está nua e de pé na neve. E de noite. E rodeada por um círculo de tochas sustentadas por impassíveis lacaios. Vertem a água sobre seu corpo e a água torna-se gelo. (A condessa contempla do interior da carruagem.) Há um leve gesto final da moça para se aproximar mais das tochas, de onde emana o único calor. Jogam mais água em cima dela e ela fica, para sempre de pé, erguida, morta. (PIZARNIK, 2011, p.12)

A obra também possui ilustrações de Santiago Caruso, artista argentino bastante famoso por seus trabalhos que geralmente envolvem temas sombrios e/ou macabros e que podem assustar aqueles que não são habituados a acompanhar esse tipo de temática. Alejandra Pizarnik também possui um poema que faz referência direta à Lautréamont, que provavelmente foi uma grande influência dentro do universo da poetisa, intitulado *En un ejemplar de “Les Chants de Maldoror*, presente no livro *El Infierno Musical*, e em um poema presente em sua antologia poética menciona o nome verdadeiro de seu mestre, “criatura em plegaria, rabia contra la niebla, escrito en el crepúsculo contra la opacidad, no quiero ir, nada más, que hasta el fondo, oh vida, oh lenguaje, oh Isidoro” (PIZARNIK, 2004, p.371). Pizarnik traz um ar autodestrutivo em seus poemas, geralmente permeados com a presença da morte, o que pode refletir em seu suicídio aos 36 anos de idade com uma dose excessiva de soníferos.

### **O outro céu e o elo entre Lautréamont, Cortázar e Pizarnik**

Júlio Cortázar lançou seu livro *Todos Los Fuegos El Fuego* em 1966. Esta obra possui em suas últimas páginas um conto chamado “O Outro Céu”, onde vemos o protagonista ter uma vida entediante e se aventurar em galerias de Buenos Aires que simulam ruas de Paris. A noção da mudança de um mundo para o outro toma conta das páginas desse conto enquanto nos deparamos com personagens com Josiane, Kiki e diversos outros que costumam andar pelas galerias. E claro, o mistério envolvendo Laurent, o sul-americano, que se espalha como um vírus nas conversas da população local. Esse personagem misterioso chamou a atenção de Alejandra Pizarnik, que se dedicou

a escrever um ensaio sobre o conto de Cortázar, intitulado *Nota sobre um cuento de Julio Cortázar: "El otro Cielo"*.



Disponível em: < [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id\\_img=2738&Code=14.012](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=2738&Code=14.012)> Acesso em 25 de abril de 2018.

A presença de Laurent e os mistérios que rondam esse indivíduo é uma das engrenagens que transmitem a noção de suspense e medo no conto. É sabido que indivíduo esgueira-se pelas áreas da galeria e que escolhe como vítimas as “mujeres de la vida”, como afirma Pizarnik em seu ensaio, “*alguien extraño y ajeno que se destaca por estar presente y ausente al mismo tiempo. Se trata de un asesino a quien llaman Laurent, cuya singularidad consiste en covertir "mujeres de la vida" en mujeres de la muerte*” (PIZARNIK, 1966). O assassino das galerias introduz o medo nas pessoas da mesma forma que Maldoror e Duggu Van. Há uma referência na epígrafe do conto, que cita um trecho do quarto canto de Os Cantos de Maldoror: “*esses olhos não te pertencem... onde os pegaste?*”<sup>2</sup> (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 199) Pizarnik, graças a sua leitura crítica sobre o Conde de Montevideu, observa o possível jogo envolvendo o nome do sul-americano misterioso, como pode ser visto a seguir:

De donde se deduce que Laurent es el dueño de sus ojos azules por harbelos sustraído de alguna asesinada por sus manos de sombra sombría. Pero acá se recuerda que Lautréamont querrellaba con una sombra que resulta ser su sombra, de modo que Laurent es él,

<sup>2</sup> “Ces yeux NE t’ Appartiennent pás... ou lès as-tu pris?”

Lautréamont. Luego una coincidencia: la primera sílaba del nombre inventado Laurent es la misma que la primera sílaba del pseudónimo Lautréamont. Y a propósito: la figura central del barrio de las galerías es un adolescente sulamericano fácilmente indetificable como Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. (PIZARNIK, 1966, p. 5)

Graças ao jogo de “pular” entre mundos no conto, pode-se afirmar que Lautréamont estava presente no conto cortazariano, seja como homenagem ou como parte viva da narrativa. Tal ensaio de Alejandra Pizarnik acabou sendo publicado no próprio volume de Todos os Fogos o Fogo de Júlio Cortázar e assim, as relações entre ambos se estreitaram. Ambos trocavam diversas cartas até a derradeira morte de Pizarnik. Após sua morte, Cortázar ainda dedicou-lhe um extenso poema intitulado “Aqui Alejandra”.

### **As herdeiras de Cortázar e Pizarnik: Mariana Enriquez e Samanta Schweblin**

É inegável que Júlio Cortázar e Alejandra Pizarnik resgataram no século XX os elementos fantásticos e de terror trazidos por Lautréamont no século anterior. Tais características ecoaram em escritores posteriores e hoje em dia é possível identificá-los nas obras literárias mais atuais, como é o caso da produção literária de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, ambas escritoras argentinas, que brincam com o fantástico nas situações do cotidiano em seus contos. A primeira produziu livros como *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), e *Este es el mar* (2017). A segunda, *El Núcleo del Disturbio* (2002), *Pájaros en la Boca* (2008), *Distancia de Rescate* (2014) e *Siete Casas Vacías* (2015).

Mariana Enriquez costuma brincar com os mistérios e situações sobrenaturais em ambientes muitas vezes relacionados às ruas e o cotidiano da cidade de Buenos Aires. Dentro da obra “As Coisas que Perdemos no Fogo”, nos deparamos com contos como *O Menino Sujo* e *A Casa de Adela*, ambos com uma carga de mistério e de solidão. No primeiro, a protagonista estabelece uma relação com um menino de rua que costumava observá-la da rua, este mesmo garoto também a alertou sobre algumas lendas urbanas locais. “Sonhei com o menino sujo. Eu saía à sacada e ele estava no meio da rua. Eu fazia sinais com a mão para que ele se movesse porque vinha um caminhão muito rápido. Mas o menino sujo continuava olhando para cima, olhando para mim e para a sacada, sorrindo, os dentes imundos e pequenininhos.” (ENRIQUEZ, 2016, p.29) No segundo conto vemos os mistérios envolvendo uma casa abandonada e selada que chamava a atenção de algumas crianças. Posteriormente os personagens entram na estranha casa por curiosidade e uma delas, Adela, acaba ficando presa lá dentro após um evento sobrenatural. Os personagens escutam a voz da garotinha do

interior daquela estranha moradia, mas quando os policiais investigam, não encontram nada além do vazio ali dentro.

Nunca a encontraram. Nem viva e nem morta. Pediram-nos a descrição do interior da casa. Contamos. Repetimos. Minha mãe me deu um tabefe quando falei das prateleiras de luz. “A casa está cheia de escombros, sua mentirosa!”, gritou [...] Os policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. (ENRIQUEZ, 2016, p.73)

último conto podemos observar um contexto parecido com *A Porta Interditada* de Cortázar. Há alguma barreira que impede o acesso ao outro lado, mas é possível escutar tanto o choro do bebê quanto os apelos de Adela, trazendo um ar agourento, assim como o temor de um possível Maldoror, algum ser maligno que prendeu a jovem garota dentro daquela casa.

Samanta Schweblin em seu livro *Pássaros na Boca*, assim como a autora anterior, também joga com as situações cotidianas, como pode ser visto no conto que intitula a obra. Vemos o dia a dia de Martin, que passa a cuidar de sua filha Sara, uma doce menina que adorava pássaros, que foi deixada com ele por Sílvia, sua ex-esposa. Os pássaros costumavam sumir de sua gaiola e com o tempo a garota adoecia, mas sempre se revigorava quando aparecia um pássaro novo, até este também sumir. Acaba sendo revelado no conto que a pequena jovem se alimentava dos pássaros, comendo-os vivos, o que resulta no conflito da narrativa, trazendo certo desconforto para o protagonista e talvez, até o próprio leitor.

De costas para nós, colocando-se na ponta dos pés, abriu a gaiola e tirou o pássaro. Não pude ver o que fez. O pássaro piou e ela fez um pouco de força, talvez porque o pássaro tentasse escapar. Sílvia tapou a boca com a mão. Quando Sara se voltou para nós o pássaro tinha sumido. Tinha a boca, o nariz, o queixo e as duas mãos cheias de sangue. Sorrii envergonhada, sua boca gigante se arqueou e abriu, e seus dentes vermelhos me obrigaram a levantar de um salto. (SCHWEBLIN, 2008, p. 19)

Esses mistérios presentes nos contos de Schweblin mostram os reflexos de seus influenciadores, que segundo a própria autora em uma entrevista<sup>3</sup>, “Que me cataloguem como herdeira da geração de Borges, Bioy Casares e Cortázar. Me agrada por um lado, porque eles foram meus mestres” (Schweblin, 2010). Atualmente, ambas as escritoras (Mariana Enriquez e Samanta

---

<sup>3</sup> Entrevista disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-dama-da-nova-literatura-argentina-samanta-schweblin-escritora-1elip3u3wexscep91zagjq6m>

Schweblin) continuam a produzir novas obras, transmitindo e revitalizando os elementos fantásticos e/ou de terror para o círculo literário contemporâneo.

### Considerações finais

Portanto, pôde ser percebida a valorização dada a Lautréamont para o Surrealismo e o reflexo de sua obra para o círculo literário da América Latina, assim como a importância crucial de Júlio Cortázar e Alejandra Pizarnik. Estes que absorveram os ideais do Conde de Montevideu e resgataram os elementos fantásticos, de suspense e de terror, trazendo em suas obras não apenas pequenos e simples textos, mas vivências literárias, desencadeando diversas sensações nos leitores e passando adiante a herança deixada por Lautréamont, pois o mesmo afirmou em sua obra, “As emanções mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar” (LAUTRÉAMONT, 2015 p.73). Com isso, a sombra do Conde continua a vagar e observar de longe através das linhas dos contos de terror hispano-americanos.

### Referências Bibliográficas

- CORTÁZAR, Júlio. **A autoestrada do sul & outras histórias**. L&PM POCKET. Porto Alegre, 1. Ed. 2015.
- CORTÁZAR, Júlio. **Bestiário**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2016.
- CORTÁZAR, Júlio. **Final do Jogo**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2014.
- CORTÁZAR, Júlio. **La otra orilla**. Punto de Lectura, 2008
- CORTÁZAR, Júlio. **Obra Crítica – Volume 1**. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998.
- CORTÁZAR, Júlio. **Obra Crítica – Volume 2**. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999.
- CORTÁZAR, Júlio. **Obra crítica – Volume 3**. Organização Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.
- CORTÁZAR, Júlio. **Todos os Fogos o Fogo**. BestBolso, Rio de Janeiro, 2ª Ed: 2015.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio** – Col. Debates. Perspectiva. São Paulo, 1993.
- ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Intrínseca, Rio de Janeiro, 1. Ed: 2017.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror: Poesias : Cartas : Obra Completa :** Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. Iluminuras, São Paulo, 2. Ed: 2015.

MARTINS, Floriano. **O começo da busca: O Surrealismo na poesia da América Latina.** Escrituras, São Paulo, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

PIZARNIK, Alejandra. **A Condessa Sangrenta.** Tordesilhas, São Paulo, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesia Completa.** Lumen, 2005.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na boca.** Benvirá, São Paulo, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica** – Col. Debates. Perspectiva. São Paulo, 2003.



## A PERSONA KARAJÁ DE OTONI MESQUITA: UMA ABORDAGEM ICONOLÓGICA E PROCESSUAL

Karen Rafaela da Silva Cordeiro (UEA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho visa abordar o processo de criação do artista visual amazonense Otoni Mesquita, a partir da análise da obra *Persona Karajá*. Trata-se de um personagem recorrente em seu repertório imagético que surge no seu ambiente criativo em meados da década de 1980 quando o artista assume uma nova fase estética que o acompanha até os dias atuais. Deste modo, apresenta-se na primeira etapa deste trabalho, a análise iconológica da obra utilizando-se do método desenvolvido por Erwin Panofsky. Em seguida, com base na crítica genética, apresenta-se os documentos processuais deixados pelo artista no decorrer de seu processo criativo, a fim de aproximarmos de sua rede de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo de criação; Crítica Genética; Iconologia; Otoni Mesquita;

### INTRODUÇÃO

O presente artigo visa abordar o processo de criação do artista visual amazonense Otoni Mesquita a partir da análise da obra *Persona Karajá*, que apresenta um personagem recorrente em seu repertório imagético que surge no seu ambiente criativo em meados da década de 1980 quando o artista assume uma nova fase estética presente sobretudo, nas séries *Fragmentos* (1984), *Soltando os Bichos* (1986), *Personas* (1986) e *Paramentos* (1987), que o acompanha até os dias atuais.

Por compreender que um melhor entendimento da obra não pode se desvincular da vida do artista, na primeira seção deste trabalho são apresentadas as realizações acadêmicas de Otoni Mesquita, haja vista que elas se refletem em seu projeto poético, influenciando assim suas criações artísticas.

Em seguida, com base na análise iconológica, buscou-se uma leitura dos significados intrínsecos da obra, visando abordar alguns dos elementos da cultura Karajá que são reinterpretados por Otoni Mesquita.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, bolsista FAPEAM. Especialista em Metodologia do Ensino das Artes pela UNINTER (2018). Graduada em Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2016).

Por fim, utilizando-se dos preceitos da crítica genética, apresenta-se os documentos processuais deixados pelo artista no decorrer de seu processo criativo, a fim de aproximarmos de sua rede de criação.

## 1. Sobre o artista

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente (HEIDEGGER, 1977, p. 11)

Otoni Mesquita (1953) é um artista contemporâneo amazonense que se expressa através de múltiplas linguagens visuais. Desenho, pintura, gravura, instalação e performance são algumas das ferramentas utilizadas pelo artista dentro de sua poética visual. Sua obra é marcada por experimentações, sobretudo durante a década de 1980, que o ajudaram a construir um repertório imagético dando forma ao seu universo particular.

Embora gostasse de desenhar desde sua infância, foi somente em 1975 que Otoni Mesquita pôde se dedicar à formação artística com o curso de Iniciação à Pintura ofertado pela Pinacoteca do Estado do Amazonas. O curso propiciou contato com outros artistas amazonenses, como por exemplo, Manoel Borges. Neste mesmo ano, o artista iniciou o curso de graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas o qual foi concluído em 1979, Mesquita elegeu este curso por ser o que mais se aproximava de seus interesses artísticos, uma vez que a grade curricular dispunha de disciplinas como História da Cultura e da Arte, pois naquela época a cidade de Manaus não dispunha de cursos em nível de graduação na área das Artes. No ano seguinte Mesquita deu início ao curso de graduação em Gravura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, concluindo-o em 1983.

Otoni Mesquita também possui mestrado em Artes Visuais – História e Crítica da Arte (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2005).

Mesquita foi o primeiro professor adjunto no curso de Artes da Universidade Federal do Amazonas onde iniciou sua carreira no ano de 1984 e se aposentou em 2016. Na universidade, lecionava disciplinas como gravura, pintura e pesquisa em arte. Atualmente dedica-se de forma integral à arte, participando de vários eventos ligados ao meio artístico, sua produção se mantém tão ativa quanto no início de sua carreira.

Sua produção artística durante 1975 a 1980 é marcada pelo estilo autodenominado “caras e bocas”, os trabalhos que compõe essa fase estilística são formados por retratos de mulheres com características que remetem aos movimentos artísticos Op Art e Surrealismo. Neste período seus estudos ainda não refletiam tão fortemente suas preocupações ecológicas, políticas e sociais, reflexões estas que foram expostas com mais evidência a partir das obras da década 1980, sobretudo na primeira exposição individual intitulada *Fruturbano* (1980).

A mudança de estilo na carreira do artista ocorre a partir de 1984, com as séries *Fragmento* (1984), *Soltando os Bichos* (1986), *Personas* (1986) e *Paramentos* (1987). As narrativas destas obras, exploram novos rumos quanto à temáticas amazônicas e experimentações de materiais em seu trabalho. Desta forma, por fazer parte da série *Personas* (1986), a obra *Persona Karajá*, abrange parte deste processo de transição estilística na carreira do artista onde as referências de cultura amazônica tornam-se evidentes.

## **2. *Persona –Karajá: uma análise iconológica e processual***

### **2.1 *Persona Karajá: uma análise iconológica***

O método proposto por Erwin Panofsky (2014), subdivide-se em três níveis de análise. O primeiro nível diz respeito ao “tema primário ou natural” que também pode ser chamado de análise pré-iconográfica. Nesta fase analisa-se as características dos elementos presentes na obra de arte, como gestos e configurações da forma que são facilmente identificados por nossa experiência social e cultural, sem associação mais profunda com seu significado. A segunda etapa consiste na análise do “tema secundário ou convencional”, esta fase configura a análise iconográfica, onde a interpretação deve buscar a relação dos motivos apresentados com seus possíveis conceitos, identifica-se, portanto, o significado alegórico da imagem. Por fim, Panofsky propõe a análise iconológica também classificada como análise “intrínseca ou de conteúdo”, este nível consiste na interpretação dos significados simbólicos dos elementos representados que podem expressar “(...) princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica (PANOFSKY, 2014, p. 52)”.

Ao criar uma obra artística, seja pintura, escultura, gravura, performance, entre outras. O artista pode seguir uma serie de planos para atingir determinados resultados que carregam consigo conceitos trabalhados pelo mesmo. Contudo, a intencionalidade desta obra, a partir do momento que

é entregue ao público, passa a contar com inúmeras possibilidades interpretativas, “(...) cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra em um de seus aspectos possíveis” (ECO, 2016, p. 154). Desta forma, ressaltamos que as interpretações aqui propostas mostram uma dentre as várias possibilidades interpretativas que possam existir, uma vez que cada fruidor analisa a forma conforme suas experiências colaterais.



Figura 17 – *Persona Karajá*, acrílica s/ papel, 150 x 70 cm, 1987

Fonte: Acervo de Otoni Mesquita, 2018

O personagem compõe a série de obras intitulada *Personas*<sup>2</sup>. A obra data de 1987 e recebe o título *Persona Karajá*, suas dimensões são 150 x 70 cm o que faz alusão ao tamanho natural da estatura humana.

O suporte escolhido pelo artista foi o papel cartão, contudo para além de sua função de suporte, a técnica utilizada destaca o uso deste elemento como protagonista da obra, formando um objeto que foge do plano bidimensional e invade a tridimensionalidade, tanto pela ilusão de volume advindo com as técnicas de pintura quanto pela forma como a qual o artista fez o recorte do material, sobretudo pelo desprendimento de moldura que desta forma empresta algumas das características de escultura, porém sem a profundidade real deste tipo de objeto.

---

<sup>2</sup> O projeto foi exposto em 1986 e dialoga com as séries *Fragments* e *Soltando os Bichos*, apresentadas anteriormente pelo artista. As obras que compõe esta série apresentam seres bípedes zoomorfos em esculturas, instalações e painéis de diferentes formatos.

As cores percorrem os tons terrosos que variam entre tonalidades claras que se aproximam das cores amarela e vermelha. Os tons mais escuros ganham mais proximidade aos tons da cor marrom. É possível perceber que alguns traços tendem a ter mais proximidade com a cor preta.

A obra apresenta características que remetem à forma humana, no entanto, por seu corpo inteiro ser revestido por uma espécie de vestimenta que cobre inclusive seu rosto, não há como indicarmos seu possível gênero.

Há em sua composição variações do elemento visual linha que se convergem na formação de elementos geométricos que em grande parte são pequenos triângulos divididos por toda a extensão da obra. Também é possível observar que linhas curvas formam semicírculos presentes no tronco da personagem, os traços carregam características que se assemelham aos grafismos indígenas, o que é reforçado pelo título da obra que é composto pela palavra *Karajá*. Segundo Vidal (2000, p. 191), “a nação Karajá é formada por três grupos indígenas: os Karajá propriamente ditos, os Javaé e Karajá do Norte, os antigos Xambioá. Vivem ao longo do rio Araguaia e Javaés, nos Estados de Goiás, Mato Grosso e Pará”.

De modo geral, os grafismos indígenas não compreendem um modo de expressão individual, eles exibem a coletividade de uma determinada etnia conforme seu contexto social. Desta forma, os traçados são reproduzidos de modo sistemático e repassados de geração a geração, mantendo viva a tradição. As peças confeccionadas pelos diferentes povos indígenas diferem da noção de arte para os ocidentais, a ornamentação serve para objetos do uso cotidiano bem como para uso em rituais, a arte não possui separação dos diferentes afazeres da vida, “neste sentido, a nível tribal, a arte e a vida se confundem e se entrosam de maneira tal que dificilmente podem ser separadas” (RIBEIRO, 1978, p. 106 – 107). Há diferentes suportes nos quais as reproduções dos grafismos podem ser aplicadas, estes vão do uso do próprio corpo como suporte à objetos do uso cotidiano como por exemplo, cestarias, tecelagem e peças de cerâmica. Cada grafismo tem seu significado próprio e regras para serem utilizados, o que pode variar conforme a etnia. No caso dos Karajá, o uso do grafismo destaca-se nas pinturas corporais e em aplicações em bonecas. Vidal (2000), ressalta que os padrões de grafismo praticado pelos Karajá foram modificados ao longo do tempo, uma vez que a etnia recebeu influências de outras tribos indígenas.

As pinturas corporais são realizadas tanto para rituais cosmológicos quanto para uso ornamental. A tinta é extraída a partir de pigmentos naturais, o pigmento de cor preta é adquirido da fruta jenipapo misturado com folhagens, enquanto que o pigmento vermelho é proveniente do urucum, utiliza-se um pedaço de madeira fina e flexível para sua aplicação no corpo. “Cada desenho

tem um nome, que pode ser alusivo a epônimos animais ou vegetais (“espinho”, espécies de peixes ou pássaros, etc) ou então ter nome ‘próprio’” (VIDAL, 2000, p. 194). As pinturas corporais não possuem regras rígidas quando à representatividade de *status* dentro da aldeia. Entretanto, em rituais de iniciação, elas simbolizam a função de cada um dos indivíduos dentro da festividade. Os mesmos padrões de pintura corporal podem também ser aplicados máscaras ritualísticas, cestarias e nas bonecas Karajá (VIDAL, 2000)



Figura 18 - Pintura corporal em dançarina Karajá

Fonte: Vidal, 2000, p. 200

Existem duas matérias primas utilizadas na fabricação das bonecas Karajá, a madeira e a cerâmica (figura 3). Os materiais são divididos por gênero, desta forma a elaboração das peças em madeira é atividade exclusiva dos homens, enquanto que as peças de cerâmica são de responsabilidade das mulheres. As diferenças de gênero também se estendem nas variações de palavras, por exemplo, na linguagem masculina as bonecas de madeira são chamadas de *awa-awa*, enquanto que na feminina denominam-se *kawa-kawa*. Quanto às bonecas de cerâmica são chamadas de *ritxoo* pelos homens e *ritxko* pelas mulheres (ARAÚJO, 2016).



Figura 19 - Bonecas Karajá da coleção de arte antiga Meg Viana Barradas

Fonte: Blog da coleção de arte antiga Meg Viana Barradas, 2019

Em relação à representação da indumentária representada na obra de Mesquita, imagina-se que o artista tenha se inspirado nos adornos utilizados em rituais pelos *Aruanã/Ijasò*, seres ligados à cosmologia e aos mitos de criação dos Karajá (figura 4)



Figura 20 - O Ijasò de boto velho Ijareheni na aldeia Javaé em Boto Velho, 1983

Fonte: Vidal, 2000, p. 201

Estes seres habitam o fundo dos rios e visitam a terra em épocas de festividades para os Karajá, como por exemplo, o ciclo de prestação matrimonial e o rito de passagem *Hetohokÿ* (ritual da casa

grande) que marca a transição da fase infantil para a fase adulta do sexo masculino (LOURENÇO, 2008). Evocados pelo xamã, os Aruanãs/*Ijasò* incorporam em homens da tribo que passam a usar máscaras e trajes feitos de palha. Os Aruanãs andam em pares, participam de atos performativos com música e dança acompanhados por jovens moças da aldeia, a origem destes seres está ligada ao mito de criação dos Karajá.

A descrição mitológica de criação dos Karajá gira em torno da narrativa oral, somente algumas pessoas da aldeia têm a permissão para narrar os mitos. Desta forma, o mito pode mudar conforme narrador e sofrer variações conforme sua divisão de grupo. Entretanto, o mito de criação desta etnia gira em torno da história do peixe Aruanã (autodenominado pelos Karajá, *Ijasò*). Um dia Aruanã (*Ijasò*) saiu em busca de mel e encontrou uma passagem em forma de buraco para o mundo fora da água, transformando-se em pessoa. Encantado com o que tinha visto, convidou outros a seguirem-no. O pajé da aldeia alertou sobre os perigos da vida mortal, uma vez que o lugar onde habitam não havia morte, nem destruição. No entanto, ao ver que as leis tinham sido violadas e preocupado com as punições do Kanyxiwe (espécie de demiurgo), o pajé fechou a passagem impedindo-os que retornassem ao seu lar. Transformados em pessoas, os Iny se dividiram pelas margens do rio Araguaia, onde permanecem até os dias atuais por acreditarem que um dia serão resgatados por seres mágicos e poderão retornar à sua verdadeira casa. Por este motivo, os Karajá não pescam, nem machucam os peixes Aruanãs, por acreditarem que são seus parentes (OLIVEIRA, 2009; ALBUQUERQUE E KARAJÁ, 2016).

Desta forma, os trajes dos Aruanãs estão ligados a um contexto ritualístico que abrange a conexão cosmológica deste povo. Em uma análise comparativa entre o traje ritualístico dos Aruanãs com a vestimenta representada na obra *Persona Karajá* de Otoni Mesquita, é possível notar que embora esta indumentária sirva como fonte de inspiração para o artista, a obra parte de uma reinterpretação e não representa o traje de maneira fiel, carregando assim o próprio estilo de Mesquita.

## **2.2 O percurso criativo: pistas do processo de criação da *Persona Karajá* por meio da crítica genética**

A crítica genética é uma metodologia que parte em busca dos passos dados pelo artista ao produzir determinada obra. Desta forma, a base de investigação procura traçar as inter-relações que antecedem a criação do objeto considerado pelo público como obra final, tendo em vista que embora muitos acreditem na versão romantizada da criação - em que uma obra prima foi criada em uma única



tentativa - entende-se hoje que a obra é uma das peças constituintes de um processo investigativo. Conforme ressalta Pareyson (1987), a obra não preexiste a si mesma “(...) puesto que en el arte invención y realización son simultáneas, porque sólo haciéndola se descubre la obra que hay que hacer y el modo de hacerla (PAREYSON, 1987, p. 26)”.

Ao explorar as possibilidades criativas, o artista deixa pegadas de sua criação, o que é denominado por Salles (2006, 2008) como documentos processuais. Estes funcionam como registros da memória e podem aparecer nos mais variados suportes, esboços em livros, anotações em cadernetas, folhas soltas, mídias digitais, cartas, e-mails, etc. Por meio destes materiais, os artistas “(...) recolhem, juntam e acumulam o que lhes parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, anotações na forma mais acessível naquele momento (SALLES, 2008, p. 31)” que mostram um diálogo do artista com sua imaginação criativa. De posse desses documentos, o trabalho do crítico genético parte em busca das interconexões destes materiais para traçar as complexas teias que constituem as redes de criação.

Cirillo (2013), observa que as obras são fenômenos comunicacionais e, portanto, estão interconectadas ao tempo e ao espaço a que pertencem, além de carregarem as experiências pessoais do próprio artista, formando um processo dialético que pode ser analisado por meio do processo em rede. Assim sendo, a partir das informações reunidas em entrevistas, publicações e no próprio acervo documental de Otoni Mesquita, observou-se que a criação da *Persona Karajá* mantém ligações que vão além dos fatores sócio-culturais do artista, as teias processuais se ligam às suas experiências acadêmicas, tanto como pesquisador quanto como docente da universidade. Ademais, as obras de Mesquita reverberam seus próprios projetos pessoais, como por exemplo, sua preocupação ecológica com a Amazônia, o que abrange críticas mais profundas sobre suas duas fases de colonização, tanto no período áureo da borracha quanto com a abertura da Zona Franca de Manaus em 1967. Como destaca ECO (2013, p. 15),

Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador que, ao mesmo tempo se faz forma, pois constitui o organismo como estilo (que pode ser reencontrado a cada leitura interpretante), modo com o qual uma pessoa formou-se na obra e também modo com o qual e pelo qual a obra consiste. Assim sendo, o próprio sujeito de uma obra não é outra coisa senão um dos elementos nos quais a pessoa expressou-se fazendo-se forma

Para Mesquita, o ofício de artista demanda produção constante e esta filosofia o acompanha desde sua experiência na Escola de Belas Artes quando o artista entrou em contato com artistas que produziam muito, como destaca: “(...) isso para mim foi algo que estabeleceu na minha cabeça uma coisa que eu nunca consegui retirar, que quem faz arte tem que fazer arte o tempo inteiro e produzir

muito (MESQUITA, 2018)”. Deste modo, observa-se que esta experiência possui relação com o grande acervo de esboços produzidos pelo artista. Tais documentos encontram-se divididos em diversos cadernos e pastas que armazenam incontáveis folhas de papéis de tipos e tamanhos diversificados. O artista trabalha com a catalogação de seu acervo, algo que pode estar relacionado à sua experiência acadêmica de historiador. Desta forma, cada pasta e caderno segue identificada com a data de elaboração de seu conteúdo. Os esboços presentes nestes objetos, por vezes, são alterados e transfigurados em suas transferências de suporte, o que nos leva a imaginar que tais estudos tornam-se bem mais íntimos, se comparados à obra entregue ao público, como será verificado adiante.

Ao ter contato com a produção do artista, tanto de seus esboços quanto de suas obras, sobretudo a partir da década de 1980, é possível perceber que existem diferentes versões da personagem *Persona Karajá*. Os esboços revelam as diferentes possibilidades exploradas pelo artista na criação deste personagem, talvez esta seja uma das formas encontradas por Mesquita para registrar o maior número de alternativas criativas possíveis, uma vez que a cada forma criada, outras possibilidades são excluídas (OSTROWER, 2014).

Em um de seus manuscritos, Otoni Mesquita descreve que não sabe explicar exatamente como se deu a gênese da *Persona Karajá*. Contudo, ressalta que algumas destas imagens surgiram durante o período em que fazia um curso de aquarela no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após ter apresentado a série *Soltando os Bichos (1984)*. Algumas das aquarelas produzidas naquele período revelam a investigação do artista a partir da observação de diferentes formas contidas em manchas de tinta. Mesquita (2014)<sup>3</sup>, também descreve que a temática Karajá passou a habitar seu processo criativo a partir de uma promessa não cumprida. O artista havia prometido uma *ritxko* para uma amiga, entretanto, não conseguiu adquirir a peça, a partir do ocorrido ficou com as características das bonecas Karajá em sua mente e desde então passou a produzir imagens com esta temática, conforme mostra imagem a seguir (figura 4), criada em 1984. Ademais, Mesquita (1999) descreve que depois de ter experimentado o chá Ayahuasca<sup>4</sup>, passou a sonhar com peças de cerâmica com características indígenas. Para Salles (2010, p. 23), estes processos relacionam-se com as percepções do artista, “O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação (...) As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória”

<sup>3</sup> Documento processual manuscrito de Otoni Mesquita datado de 24 de junho de 2014. Acervo particular do artista.

<sup>4</sup> Bebida alucinógena de origem indígena preparada a partir de plantas amazônicas



Figura 21 - Documento processual de Otoni Mesquita, lápis s/ papel, 1984

Fonte: Acervo do artista, 2019

O processo de construção desta narrativa também está relacionado à sua experiência enquanto docente com os alunos de graduação de Educação Artística da Universidade Federal do Amazonas. Durante algumas visitas com seus alunos ao Museu do Índio, o artista revela que ao mesmo tempo em que passava exercícios para seus discentes aproveitava e elaborava estudos com base nos objetos do Museu, conforme relata:

Junto com eles fiz várias anotações e alguns esquemas gráficos (...). Posteriormente variações desses grafismos começaram a aparecer em meus blocos de anotações ou entre os rabiscos feitos em reuniões, telefonemas, assembléias e que aos poucos invadiram o meu trabalho e ganharam o primeiro plano (MESQUITA, 1999, p. 70)

No documento processual a seguir (figura 6) datado em 1986, a *Persona Karajá* aparece acompanhada de outro ser bípede zoomorfo. O desenho foi feito utilizando lápis de cor, nele a máscara do personagem possui formato cilíndrico preenchido por grafismos que seguem a linha vertical, a máscara cobre inteiramente a face do personagem, revelando apenas parte de seu pescoço. Acima da máscara, há outra forma cilíndrica de menor tamanho. O restante do corpo está dividido em algo que se assemelha a três trajés. As linhas apresentadas em sua roupagem seguem traçados geométricos que ao serem combinados entre si formam diferentes grafismos nas cores amarelo e vermelho. A parte de cima do traje se assemelha a um cone invertido o que mantém parte da característica das roupas utilizadas pelos Aruanãs. Na parte superior do traje, os grafismos apresentam sombreamento o que passa a ilusão de profundidade.



Figura 22 - Documento processual de Otoni Mesquita, lápis de cor s/ papel, 1986

Fonte: Acervo do artista, 2019

A imagem a seguir apresenta (figura 7), do lado direito o registro processual da criação da *Persona Karajá* e do lado esquerdo a transferência deste personagem ao painel intitulado *Rictual no Verde*. Se comparados ao desenho processual anterior, nota-se que embora a *Persona Karajá* também esteja acompanhada, seu traje apresenta mudanças significativas em relação ao estudo anterior. Nesta versão do desenho processual, a roupagem da *Persona Karajá* possui cor branca com dois losangos sobrepostos nas cores amarelo e laranja, respectivamente. Ao contrário do desenho anterior, este traje deixa à mostra algo que pode ser interpretado como a representação de mãos humanas. Os detalhes em linhas verticais que se estendem por toda parte dos ombros e mangas da roupa, remete à palha utilizada nas fantasias dos *Aruanãs*. Há também diferenças em relação à máscara, esta cobre inteiramente o rosto e o pescoço, além do traçado dos grafismos que seguem o padrão horizontal.



Figura 23 – Do lado direito: Documento processual de Otoni Mesquita, lápis de cor s/ papel, 1986

Do lado esquerdo: Painel Rictual no verde, acrílica s/ papel, 1986

Fonte: Acervo do artista, 2019

Comparando o desenho processual e com a obra “finalizada”, percebe-se que o artista além de adicionar mais personagens à cena, substituindo o homem com máscara de pássaro por seres bípedes zoomorfos, muda a posição das mãos e acrescenta mais detalhes de grafismos indígenas ao *Persona Karajá*. No lado esquerdo do painel, há também outra *Persona Karajá*, contudo com trajes que se assemelham ao desenho processual mostrado na figura.

No estudo processual da figura 8, também elaborado no ano de 1986, há dois seres bípedes com trajes semelhantes. À priori é possível perceber que os trajes apresentam mais grafismos se comparados aos *Personas Karajás* mostrados anteriormente. Há também significativas mudanças nos trajes, tanto no que tange às cores utilizadas quanto ao uso da textura. Ambos usam máscaras, entretanto, a forma da máscara do ser da direita apresenta desenho em perspectiva, o que altera o formato cilíndrico. De modo simbólico, este desenho processual mantém relação muito próxima com o ritual de dança dos Aruanãs, visto que estes seres devem se movimentar em pares. No entanto, o artista se afasta ainda mais da referência Aruanã, uma vez que o formato da máscara na cabeça começa a perder seu formato cilíndrico, se aproximando à forma de triângulo invertido da *Persona Karajá* produzida em 1987.



Figura 24 - Documento processual de Otoni Mesquita, lápis de cor s/ papel, 1986

Fonte: Acervo do artista, 2019

Há inúmeras outras versões do personagem *Karajá* no acervo do artista, o modo de seleção dos esboços apresentados neste trabalho abrangeu somente os rascunhos produzidos antes do ano 1987, data de criação da obra *Persona Karajá* apresentada no início deste artigo. Desta forma, os

documentos aqui apresentados não esgotam seus registros processuais, haja vista que, como mencionado anteriormente, Otoni Mesquita produz inúmeras fontes documentais de seu processo de pesquisa. Tais documentos, exibem as alterações ocorridas ao longo das experimentações vivenciadas pelo artista que recebeu influência da cultura Karajá para composição deste personagem em sua poética visual e que, no entanto, o reinterpreta, ao se afastar de uma representação fidedigna aos trajes utilizados nos rituais dos Aruanãs.

Cabe ressaltar que em muitos casos o artista modifica seus esboços e obras “finais” mesmo após anos de sua criação inicial, como aponta Salles (2006, p. 21)

O artista lida com sua obra em estado contínuo de inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível

Por este viés, entende-se que as diferentes versões do personagem constituem um processo dinâmico em que até mesmo a obra considerada “final” pode ser considerada como uma das etapas de seu percurso criativo. Desta forma, o artista continua a trabalhar em diferentes versões da *Persona Karajá* mesmo após trinta anos de seu primeiro esboço do personagem.

## **CONCLUSÃO**

Por meio da análise iconológica constatou-se a presença dos elementos culturais da etnia Karajá refletidos na obra *Persona Karajá* de Otoni Mesquita. Desta forma, a partir da iconologia observou-se que a simbologia e a cosmovisão indígena se inter-relacionam com a criação visual do artista.

A partir da análise dos seus documentos processuais, bem como de suas entrevistas, traçou-se parte das teias que compõem as redes de criação de Mesquita, haja vista que estes registros fornecem apenas um fragmento da atividade criadora. Ademais, por meio da interpretação destes documentos parte do processo de investigação do artista tornou-se visível.

Embora o artista se afaste da representação fiel dos trajes utilizados pelos Aruanãs, percebe-se que em alguns de seus desenhos processuais a semelhança entre a cosmologia indígena e a reinterpretação do artista se interligam, o que fica evidente, sobretudo pelas reinterpretações dos trajes

ritualísticos, pelo uso dos elementos geométricos, assim como pelo uso da simetria na representação do personagem, características estas que mantêm forte ligação com os diferentes artefatos indígenas.

Por fim, a partir do que foi proposto observou-se uma parte dos elementos que compõe o universo imagético do artista que se inter-relacionam com seus projetos acadêmicos enquanto pesquisador, educador e historiador.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; KARAJÁ, Adriano Dias Gomes (Orgs.). **Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá**. Campinas/São Paulo. Pontes Editores, 2016

ARAÚJO, Gustavo de Oliveira. **Com quantos paus se faz uma boneca** – “Entalhes” de uma etnografia das bonecas de madeira Karajá. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2016. Disponível em < [https://ppgas.cienciassociais.ufg.br/up/188/o/2014\\_-\\_Gustavo.pdf](https://ppgas.cienciassociais.ufg.br/up/188/o/2014_-_Gustavo.pdf)> Acesso em 05 de fevereiro de 2019

CIRILLO, José; (org). **O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação**. São Paulo: Intermeios, 2012

COLEÇÃO DE ARTE ANTIGA MEG VIANNA BARRADAS. Disponível em <<http://precolombianartbrazil.blogspot.com/>> Acesso em 28 de março de 2019 as 08h00

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução: Eliana Aguiar. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Record, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Maria da Conceição Costa. Editora Edições 70. Lisboa, Portugal, 1977.

LOURENÇO, Sonia Regina. **A dança dos Aruanãs: mito, rito e música entre os Javaé**. Revista Sociedade e Cultura, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 213 a 223

MESQUITA, Otoni. **Imagens do mito** – reflexões sobre uma certa iconologia indígena contida no meu trabalho. In: Leituras da Amazônia. Revista Internacional de Arte e Cultura. Ano I. nº1, abril 9/fev-99. Manaus, editora Valer, 1999

\_\_\_\_\_, Otoni. **A influência acadêmica em meu trabalho**. [19 de abril de 2018]. Manaus – Amazonas. Entrevista concedida a Karen Cordeiro.

OLIVEIRA, Caroline Pereira de. **O mito como forma de percepção do homem**. In: Revista de Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis. Miscelânea, Assis, vol.6, jun./nov.2009

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30ª edição – Petrópolis. Editora Vozes, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Conversaciones de estética**. Editora Visor. Madrid, 1987. – Coleção dirigida por Valeriano Bozal.

VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Ensaio de Opinião, nº 7. 1978 Disponível em <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/A5D00043.pdf>> Acesso em 04 de fevereiro de 2019 às 22h30

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. São Paulo: FAPESP/ Horizonte, 2010

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação**. 3ª ed. revista. — São Paulo: EDUC, 2008

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Redes de criação: Construção da obra de arte**. 2ª edição. São Paulo. Editora Horizonte, 2006.



## O PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI: ALGUMA INTERPRETAÇÃO DO SISTEMA VOCÁLICO E CONSONANTAL DA *GRAMMATICA DA LINGOAGEM PORTUGUEZA* DE FERNÃO DE OLIVEIRA

Karina Santos da Silva (PPGLA-UEA/FAPEAM)

Carlos Renato R. de Jesus (UEA)

**RESUMO:** A transição latim-português foi iniciada a partir do século XIII, com os primeiros indícios da nova linguagem derivada da língua latina que comporia a categoria de línguas ibero-românicas. Esses indícios da língua portuguesa, segundo Mattos e Silva (2015), apareceram com o testamento de Afonso II, de 1214. Séculos depois, com os estudos feitos por Fernão de Oliveira (1507-1581) e João de Barros (1496-1570), segundo Leite (2007), abriram-se as portas para o que seria a criação de manuais que norteariam a formação da gramática da língua portuguesa, a partir de suas peculiaridades linguísticas categorizadas de acordo com os pilares do discurso normativo. O aprofundamento dos estudos acerca da Língua Portuguesa em estrutura arcaica acontece por meio das pesquisas de Fernão de Oliveira para a formulação da *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (1536), obra que abordou as primeiras estruturações dos estudos fonológicos da língua portuguesa, sobretudo os sistemas vocálico e consonantal. O presente trabalho tem a proposta de apresentar algumas especificidades das estruturas vocálicas e consonantais do português, segundo estudos de Fernão de Oliveira, que norteariam a noção fonológica do português atual.

**Palavras-Chave:** Gramática; Fonologia; Sistema Vocálico; Sistema Consonantal.

### Introdução

Conhecer o sistema fonológico de um dialeto requer um determinado conhecimento sobre a teoria fonológica. Cada dialeto tem seus elementos fonológicos ilustrados de acordo com um padrão estipulado e/ou por sinais próprios desenvolvidos para representar segmento que ainda não fora catalogado.

Os estudos fonológicos da Língua Portuguesa segundo Leite (2007), Coseriu (2000) e Bisol *apud* Vieira (2018) se iniciaram no século XVI, com os estudos de Fernão de Oliveira (1507-1581) e João de Barros (1496-1570), considerados pelos estudiosos da Gramatização das línguas como os primeiros gramáticos da Língua Portuguesa por suas obras *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (1536) e *Gramatica da Língua Portuguesa* (1540), respectivamente.

O pioneirismo linguístico-normativo e o interesse pelo estudo fonológico da Língua Portuguesa de Fernão de Oliveira, surgiu desde os primórdios de suas análises sociolinguísticas acerca da fala camponesa em comparação à fala dos nobres, nas quais via-se a pronúncia de

determinadas letras, diferentes ou omissas em determinadas palavras que compunham seu vocabulário.

A partir desses estudos, ainda que primitivos, Oliveira notou que a diferenciação de pronúncia de determinadas letras, além de variar de fala dos camponeses e dos nobres, possuíam ainda mais componentes que os diferenciam ainda mais. O presente artigo traz como ideia principal a apresentação dos sistemas vocálico e consonantal da Língua Portuguesa em seu estágio inicial de estudo no século XVI, abordando colocações sobre o que hoje são os pontos de articulação, vogais altas e baixas e demais descrições.

- **Os estudos fonológicos de Fernão de Oliveira: Os sistemas vocálico e consonantal da Língua Portuguesa do século XVI.**

Falar de fonologia nos dias atuais é explorar a formação dos sons das letras que compõem todo um arcabouço linguístico, sendo eles representados por esquemas gráficos (fonologia autosegmental, fonologia prosódica, por exemplo), *transcrições fonéticas*, etc. A *Grammatica da Lingoaem Portogueza*<sup>1</sup>, doravante GLP, de Fernão de Oliveira, formado padre dominicano, é considerada por estudiosos como o primeiro material normativo da nova língua derivada do latim, assim como a língua espanhola, e demais línguas.

Fernão de Oliveira se preocupa em fazer uma explanação teórica do que seria o sistema sonoro da Língua Portuguesa (1536) a partir dos estudos antigos, sobretudo com base nos estudos de Quintiliano (35 d.C – 100 d.C), Varrão (116 a.C -27 a.C) e demais estudiosos que carregam a herança greco-latina. Fernão de Oliveira (1536) afirma que o alfabeto português contém 34 letras gráficas, porém considera apenas 32 letras gráficas legítimas do alfabeto desenvolvido por ele (p.20).

O gramático lusitano inicia o capítulo VIII de sua obra dividindo as vogais em grandes e pequenas, porém afirma que nem todas podem assim ser divididas. Vale destacar que ao se tratar de vogais grandes, o autor está classificando o que atualmente conhecemos como vogais abertas (α, ε, ο); e ao se tratar das vogais pequenas refere-se ao que conhecemos como vogais fechadas (a, e, o).

Abaurre (2009, p.14) diz que a *GLP*, de Fernão de Oliveira possui um “teor provocativo” ao tratar de Fonética e Fonologia, pois para estudiosos da fonologia moderna, o gramático estava à frente

---

<sup>1</sup> A edição utilizada para fundamentar citações é a edição de 1536, publicação original, disponível em: < <http://purl.pt/120>>

de seu tempo. Seguindo a análise da autora, Oliveira inicia seus estudos fonológicos afirmando a existência de oito vogais na língua portuguesa:

**Tabela 1:** Estrutura Vocálica de Fernão de Oliveira (1536).

i	u
ε	o
e	ω
a	α

Fonte: A autora.

Além das classificações de vogais grandes e pequenas, Oliveira se preocupou em determinar símbolos para a distinção entre as vogais altas das baixas, como α para o “a” pequeno, ε para “e” grande e ω para “o” grande, conforme citação da própria GLPFO:

Na nossa língua podemos dividir, antes é necessário que dividamos as letras vogais em grandes e pequenas, como os gregos mas não já todas, porque a verdade é que temos “a” grande e “α” pequeno; e “ε” grande e “e” pequeno; e “ω” grande e “o” pequeno. Não temos essa diversidade em “i” e “u”. Temos “a” grande em Almada e “α” pequeno em *alemanha*; temos ε grande como festa e e pequeno como festo: temos o grande como *fermosos* e o pequeno como *fermoso*. E conhecendo esta verdade, temos de confessar que temos oito vogais na nossa língua mas não temos mais de cinco figuras: porque não queremos saber mais de nós que quanto nos ensinam os latinos: aos quais e pouco saber escoldrinhar as coisas alheias não nos entendendo. (OLIVEIRA, 1536. p.18. Versão nossa)<sup>2</sup>

Dessa forma, pode-se ilustrar o sistema vocálico da seguinte maneira:

**Tabela 2:** Representação do Sistema Vocálico de Fernão de Oliveira (GLP,1536)

Voz / Som	Letra/Sinal	Exemplo
/ a /	a	Amanda
/ α /		Amada
/ e /	e	Testa
/ ε /		Cesto
/ i /	i	Tia
/ o /	o	Óculos

<sup>2</sup> “Na nossa língua podemos diuidir, âtes e neçessario ò diuidamos as letras vogaes ã grãdes e peõnas como os Gregos mas nã ja todas porõe a verdade ò temos a grande e α pequeno: e ε grande e e pequeno:e tambẽ ω grande e o pequeno. Mas nã temos assi diuersidade ã .i. nem .u.Temos a grãde como almada e α pequeno como *alemanha*: temos ε grande como *festa* e e pequeno como *fest*o: temos o grande como *fermosos* e o pequeno como *fermoso*. E conhecendo esta verdade auemos de cõfessar ò temos oyto vogaes na nossa lĩngoa mas nã temos mais de çinco figuras: porõ não queremos saber ays de nos ò quanto nos ensinã os latinos: aos quaes e pouco saber escoldrinhar as cousas alheas não nos entendendo e nos mesmo”. (Trecho original da GLP,1536, p.18)

/ o /		Teimoso
/ u /	u	Uva

Fonte: A autora.

No capítulo XII da GLPFO, Oliveira se reserva a explicar a formação e estrutura das vogais, destacadas anteriormente como vogais grandes e pequenas:

Esta letra <a> pequeno tem figura como se fosse um escudete com ponta de baixo para cima: (a) a sua pronúncia é com a boca mais aberta que das outras vogais e toda a boca igual: <a> grande tem figura de dois escudetes em “o”, com o final com ponta de cima a baixo. [...]. Essa letra <e> pequeno tem figura de arco de besta com a polgueira de cima de todo em si dobrada ainda que não amassada; a sua voz não abre já tanto a boca e descobre mais os dentes. Desta letra <i>, sua figura é uma haste pequena alevantada com um ponto pequeno redondo em cima: pronúnciasse com os dentes quase fechados: e os beiços assim abertos como no <e> e a língua apertada com as gengivas de baixo: e o espirito (aspiração) lançado com mais ímpeto. A figura desta letra <o> pequeno é redonda toda por inteiro como arco de pipa e a sua pronúncia faz isso mesmo a boca redonda dentro e os beiços encolhidos em redondo. E a figura <oo> grande parece duas faces com um nariz pelo meio ou é dois “os” juntos ambos e tem a mesma pronúncia com mais força e espírito. [...]. Esta letra <u> vogal aberta as queixadas e prega os beiços não deixando ente eles mais que só um canudo por onde sai o som escuro o qual é a sua voz. A sua figura é duas hastes alevantadas direitas, mas em baixo são atadas com uma linha que sai d’uma delas. (OLIVEIRA, 1536. p.22. Versão nossa)<sup>3</sup>

Barroso (2009, p. 247) tabula os sons vocálicos orais<sup>4</sup> descritos por Fernão de Oliveira:

**Tabela 3:** Sons Vocálicos Oraís de Fernão de Oliveira (1536)

[ɑ]: som vocálico oral central semifechado.	[a] som vocálico oral central aberto.
[e]: som vocálico oral anterior semifechado	[ɛ]: som vocálico oral anterior semiaberto
[i], som vocálico oral anterior fechado	[o]: som vocálico oral posterior semifechado
[ω]: som vocálico oral posterior semiaberto	[u]: som vocálico oral posterior fechado

Além da definição das oito vogais existentes na língua portuguesa, Fernão de Oliveira também diz que as vogais *a, i, u* transitam entre altas e baixas, chamando-as assim de vogais dícronas. O

<sup>3</sup> Esta letra .a. peño tẽ figura douo cõ hũ escudete diãte e põta do escudo em bayxo cãbada para çima: (a) a sua pronúncia he cõ a boca mais aberta q̃ das outras vogaes e toda a boca igual: a grãde tẽ figura de dous oouos ou duas figuras douo hũa pegada cõ a outra cõ hũ so escudo diãte.[...] Essa letra .e. pequeno tẽ figura darco de besta cõ a polgueira de çima de todo em si dobrada ainda q̃ naõ amassada; a sua voz não abre já tãto a boca e descobre mais os dẽtes. Desta letra .i. vogal sua figura he hũa aste peña aleuãntada cõ hũ ponto peño redõdo em çima: pronũciasse cõ os dentes quase fechados: e os beiços assi abertos como no .e e a língua apertada cõ as gẽgibas de bayxo: e o espirito lançado cõ mais ímpeto. A figura desta letrea .o. peño he redonda toda por inteiro como hũ arco de pipa e a sua pronũciaação faz isso mesmo a boca redonda dentro e os beiços encolhidos em redõdo. E a figura.oo. grãde parece duas faças cõ hũ nariz pello meyo ou he dous oos juntos ambos e tem a mesma pronũciação comais força e espírito. [...] Esta letra .u. vogal aberta as queixadas e prega os beiços não deixando antreles mais q̃ so hũ canudo por õde sae o som escuro o qual he a sua voz. A sua figura he duas astes aleuantadas dereitas mas em baixo saõ atadas com hũa linha que sae d’hũa delas. (OLIVEIRA, 1536. p.22).

<sup>4</sup> A representação dos sons abertos [ɑ],[ɛ],[ω], seguem ilustração conforme sua descrição na GLP.

gramático ainda aborda em sua GLP a nasalidade vocálica, a qual define como unidades simples que, com a inclusão do sinal til (~), acrescenta o traço de nasalização. Oliveira ainda acrescenta que o til não é um segmento fonético, apenas um elemento nasalizador, podendo ser visualizado a partir de Barroso (2009;1999, p.248):

**Tabela 4:** Classificação das vogais nasais (Oliveira, 1536)

[ã]: som vocálico nasal central semifechado
[ẽ]:som vocálico nasal anterior semifechado
[ĩ]:som vocálico nasal anterior fechado
[õ]:som vocálico nasal posterior semifechado
[ũ]:som vocálico nasal posterior fechado

Quanto às consoantes, Oliveira também reserva a elas um capítulo que aborda suas peculiaridades, assim como fizera com as vogais. O capítulo XIII da GLP trata dessas questões particulares, onde também se diz que as consoantes têm a função de semivogais. Cagliari (2008, p.568) ainda afirma que “Oliveira reconhece que há várias razões para dividir as consoantes em mudas e semivogais em qualquer língua. A explicação que ele escolhe é bem própria do português, língua que não admite consoantes oclusivas, nem fricativas (exceto alofones de /s/ ou de /R/)<sup>5</sup> travando sílaba. Pela mesma razão, exclui as nasais das semivogais, porque em posição de coda, apenas indicam a nasalização da vogal anterior. As semivogais são, pois, /l/, /r/, /s/ e /z/<sup>6</sup>. As surdas são: /b/, /c/, /d/, /f/, /g/, /m/, /n/, /p/, /q/, /t/, /x/.<sup>7</sup>”

Exemplifica-se as peculiaridades das consoantes catalogadas por Oliveira (1536, p.23) a partir de Barroso (2009:1999, p.249):

<sup>5</sup> Em português, alofones de /S/ são [s, z, Σ, Z] e alofones fricativos de /R/ são [x, h], conforme abordado em (CAGLIARI,2008; 2002).

<sup>6</sup> A classificação de semivogais nas determinadas consoantes por parte de Fernão de Oliveira, hoje são classificadas como **Sonorantes** - Na fonética e na fonologia, uma consoante soante, ou simplesmente soante, é um som produzido com um fluxo de ar contínuo e não-turbulento no trato bucal. As soantes são em sua maioria sonoras nas línguas do mundo. Todas as vogais são soantes, assim como algumas consoantes como /m/ em má e /l/ em lá. Na escala de sonoridade, todos os sons mais altos que as fricativas são soantes e portanto, podem formar o núcleo de uma sílaba em algumas línguas que distinguem níveis de sonoridade. (Dicionário de Fonética e Fonologia)

<sup>7</sup> A noção de consoantes surdas de Fernão de Oliveira, nos dias atuais, passam a ser diferentes: /b/, /t/, /d/, /c/, /g/, /p/ são classificadas como **oclusivas surdas e sonoras**, /f/, /x/, como **fricativa surda**, /m/, /n/ como **nasais sonoras**.

Barroso (2009)	Fernão de Oliveira (1536)
[b]: som consonântico oclusivo oral bilabial sonoro	Pronuncia-se a letra b antr'os beiços apertados, lançando para fora o bafo com impeto e quasi com baba.
[k]: som consonântico oclusivo oral velar surdo	c pronuncia-se dobrando a lingua sobre os dentes queixaes, fazendo hum certo lombo no meio della diante do papo, quasi chegando com esse lombo dalingua à ceo daboca e empedito o espirito, o qual por força faça apartar a lingua e faces e quebre nos beiços com impeto.
[d]: som consonântico oclusivo oral alveodental sonoro	A pronunção da letra d deita a lingua dos dentes de cima com hum pouco de espirito.
[f]: som consonântico fricativo labiodental surdo	A pronunção do f fecha os dentes de cima sobre o beijo de baixo e não é tão inhumana antre nós como a Quintiliano pinta aos latinos; mas todavia assopra/ como elle diz.
[g]: som consonântico oclusivo oral velar sonoro	A pronunção do g é como a do c, com menos força do espirito.
[l]: som consonântico lateral alveolar	A pronunção do l lambe as gengibas de cima com as costas da lingua achegando as bordas della às dentes queixaes.
[m]: som consonântico oclusivo nasal bilabial	A pronunção do m muge antre os beiços apertados apanhando para dentro.
[n]: som consonântico oclusivo nasal alveodental	A pronunção do n tine, diz Quintiliano, tocando com a ponta da lingua as gengibas de cima.
[p]: som consonântico oclusivo oral bilabial surdo	A força ou virtude do p he a mesma que a do b, senão que traz mais espirito.
[w]: som semivocálico labiovelar	Mas, como quer que seja, no-la haoemos mester na nossa lingua, assi para em alghũas dições que de necessidade têm u liquido, como quasi, quando, quanto, qual e outras semelhantes, [...]
[r]: som consonântico vibrante alveolar simples	Pronuncia-se o r singelo com a lingua pegada nos dentes queixaes de cima e sae o bafo tremendo na ponta da lingua.
[r]: som consonântico vibrante alveolar múltiplo	Do rr dobrado a pronunção é a mesma que a do r singelo, senão que este dobrado arranha mais as gengibas de cima e o singelo não treme tanto;
[z]: som consonântico sibilante ápico-alveolar sonoro	O s singelo, diz Quintiliano, é letra mimosa e quando a pronunciamos alezsantamos a ponta da lingua pera o ceo da boca e o espirito assooia pelas ilhargas da língua.
[ʒ]: som consonântico sibilante ápico-alveolar surdo	O ss dobrado pronuncia-se como o outro, pregando mais a lingua no ceo da boca.

[t]: som consonântico oclusivo oral alveodental surdo	O t tem a mesma virtude do d com mais espirito; todavia tira o t para fora.
[ʃ]: som consonântico fricativo chiante surdo	Ao x nós lhe chamamos cis, mas eu lhe chamaria antes xi, porque assi o pronunciamos na escritura: pronuncia-se com as queixadas apertadas no meio da boca, os dentes juntos, a lingua ancha dentro na boca e o espirito ferve na humidade da lingua.
[z]:som consonântico fricativo sibilante sonoro	Apronunção do z zine antr'os dentes cerrados, cotn alingua chegada a elles e os beiços apartados hum do outro;
[s]: som consonântico fricativo sibilante surdo	Esta letra [...] ç tem a mestna pronunção que z, senão que aperta mais a lingua nos dentes,
[ʒ]: som consonântico fricativo chiante sonoro	j consoante [...] A sua pronunção é semelhante à do xi, com rmenos força.
[v]: som consonântico fricativo labiodental sonoro	A força de o consoante é como a do f mas com menos espirito.
[j]: som semivocálico palatal	A qual letra a mi me parece ser y e não i vogal, porque ella não faz sillaba por si; nem tão-pouco j consoante na força que lhe nós demos, mas em outra quasi semelhante àquella muito enxuta sem nenhua mestura de cospinho

Segundo Cagliari (2008.p.569), o gramático chama a atenção para três fatos importantes:

- I. É preciso saber reconhecer na escrita a pronúncia, porque a troca de letras pode afetar o significado;
- II. Existe um modo mais aceitável de ler, isto é, de pronunciar o que está escrito, que constitui a “arte” da língua, ou seja, o dialeto padrão;
- III. Entre o povo encontram-se pronúncias diferentes do padrão (“arte”) da gramática. O objetivo de escolha do padrão tem a ver com o objetivo de formar um sistema ortográfico melhor e mais fácil. Obviamente, o de que a ortografia menos gosta é da variação.

Oliveira também apresenta as peculiaridades das chamadas *consoantes aspiradas* – os dígrafos ch, lh, nh -, tratados no capítulo XVI da GLPFO, ilustradas por Barroso (2009):

**Tabela 5** – Consoantes Aspiradas de Fernão de Oliveira (1536)

[ç]: som consonântico africado chiante pré-palatal surdo
[ʎ]: som consonântico lateral palatal
[ɲ]:som consonântico oclusivo nasal palatal

As letras consoantes aspiradas que são <ch>, <lh>, <nh> não tem própria figura ainda até agora. Os nomes delas são “che”, “lhe”, “nhe”. Os quês sabidos são sabidas as pronunçiações, mas, que certa se disséssemos não quer entre nos aspiração. [...] (OLIVEIRA, 1536, p.28 Versão nossa)

Ao comentar sobre o /j/, consoante palatal, (Oliveira, apud Cagliari 2008, p.570) observa que não é uma consoante “enxuta” como a semivogal (y), mas aparece com uma “mistura de cospinho”, revelando o grau de detalhamento de sua descrição. Por outro lado, as palatais são descritas como articulação secundária às quais foi acrescido um “som aspirado”, razão pela qual se escrevem com os dígrafos CH, LH, NH. Essa aspiração do Português é diferente da que ocorre em outras línguas; daí a dificuldade de a ortografia revelar como se pronunciam esses sons; porém, “[...] os qes sabidos são sabidas as pronunçiações.” (OLIVEIRA, 1536, p.28).

Fernão de Oliveira, de acordo com o que Cagliari (2008) mostra no comentário a seguir, prestava muita atenção aos timbres vocálicos, fazendo uma observação muito correta, segundo a qual a vogal /u/, em português, soa com um valor muito próximo da vogal cardeal em sílaba tônica, distinguindo-se auditivamente da vogal que ocorre geralmente em contextos átonos e, principalmente, em ditongos. Como o autor só tinha uma figura (letra) <u>, mas conhecida a variação entre [u, o], a opção de escrever <o> com a figura <u> era uma boa solução. Quanto ao fenômeno de variação de timbre, como em outros casos, deveria atribuir ao elemento mais baixo o nome de líquida, seguindo, no caso das vogais, uma regra de abaixamento vocálico. Ele diz:

Algumas letras se fazem líquidas. Quer dizer líquido aqui brando ou diminuto de sua força. Das vogais, fazemos o <u> líquido algumas vezes depois de <g> e <q> como quando: e língua mas se o meu sentir é acertado eu sinto nos tais lugares /o/ pequeno e não /u/e assim o escreveria se me atrevesse dessa maneira, porque assim me soa à minhas orelhas (OLIVEIRA, 1536, p.26 Versão nossa)<sup>8</sup>

Na classificação das consoantes, algumas são sonorantes. O <o> e <u> que formam ditongos são consoantes líquidas. O <l> e o <R> também o são. O autor, segundo Cagliari (2008, p.570), observa que se houver duas consoantes contíguas (no onset)<sup>9</sup> a primeira precisa ser muda (obstruinte)

<sup>8</sup> Algũas letras se fazem liquidas. Quer dizer liquido aqui brando/ou diminuido de sua força das vogaes nos fazemos .u. liquido alghũs vezes despoy de .g. e .q. como quando: e lingua mas se o meu sentir he acertado eu sinto nos taes lugares .o. pequeno e não já .u. e assi o escreueria se me atreuesse desta maneyra lingoa. quando. Porque assi me soa a mi nas minhas orelhas [...] (OLIVEIRA, 1536, p.26 Versão original).

<sup>9</sup> **Onset** – Em fonologia, onset se refere ao ataque na estrutura geométrica da sílaba <[http://www.fonologia.org/fonologia\\_modelos\\_naolineares\\_autosegmental.php](http://www.fonologia.org/fonologia_modelos_naolineares_autosegmental.php)>



e a segunda precisa ser líquida e nunca ocorrem duas líquidas de mesmo timbre em sequência, sendo possível duas iguais: <ll> e <rr>.

### Considerações Finais

O século XVI representa para os estudos linguísticos um marco de início para a exploração do que hoje conhecemos sobre estudos fonológicos da Língua Portuguesa, proporcionado por Fernão de Oliveira em sua obra “*Grammatica da Lingoagem Portuguesa*”, de 1536. Seus estudos, ainda que primitivos sobre a fonologia da língua, proporcionaram a estruturação do que se conhece nos dias atuais como sistema sonoro, dando devida definição aos sons dos seguimentos, a forma como são articulados e etc.

Nos dias atuais, os estudos sobre os sistemas vocálico e consonantal da língua portuguesa vêm acompanhados de demonstrações em forma de tabulação ou esquema arbóreo, apresentado em estudos da fonologia gerativa, para a compreensão dos mais variados fenômenos que existam em nossa língua e, até mesmo, para auxiliar na descrição de novas línguas ainda não estudadas. Fernão de Oliveira apresenta os primeiros estudos fonológicos do português de forma magistral, sendo reconhecido por muitos estudiosos, portanto, como o precursor da gramatização da nossa Língua Portuguesa.

### Referências Bibliográficas

ABAURRE, M.B.M. Fernão de Oliveira: As “reflexões fonológicas” de um autor do século XVI. In:\_\_\_\_\_. Fernão de Oliveira: Um gramático na história. Campinas: Pontes, 2009.p.59-69.

BARROSO, H. Fonética e Fonologia (segmental e prosódica) em Fernão de Oliveira (1536). In. Fernando Oliveira: um Humanista Genial. V Centenário de seu nascimento. Universidade de Aveiro. 2009 p. 243-262.

BISOL, L. (org.). Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUC – RS, 2001.

CAGLIARI, L.C. Fonética e fonologia na gramática de Fernão de Oliveira (1536). In: ABAURRE, M.B.M. et al. (orgs.) Fernão de Oliveira: Um gramático na história. Campinas: Pontes, 2009. P.71-85.

\_\_\_\_\_. A Descrição Fonética na Grammatica da Lingoagem Portuguesa (1536) De Fernão de Oliveira. Revista Alfa, São Paulo, 52 (2): 565-577, 2008.

LEITE, M. Q. O Nascimento da Gramática Portuguesa: Uso e Norma. São Paulo: Paulistana;

Humanitas:2007.

OLIVEIRA.F. Grammatica da Lingoagem Portoguesa. Lisboa. 1536. Disponível em:  
<http://purl.pt/120>> Acesso:25-03-2019.

QUINTILIANO, M.F. Institutio Oratoria. Livro I. Disponível em:  
<[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/1B\\*.html#5](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/1B*.html#5) >  
Acesso em: 12-03-2019.

## A VIDA DAS AMORAS: VIVÊNCIA LÉSBICA E REPRESENTATIVIDADE NOS CONTOS DE NATALIA BORGES POLESSO

Karoline Alves Leite<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta deste estudo consiste em traçar e analisar o percurso de vivência lésbica em três contos do livro *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso, dando ênfase às fases de descoberta, aceitação e exploração da afetividade lésbica. Pretendemos refletir a respeito da representação contemporânea da homossexualidade feminina na literatura e da afetividade lésbica por meio das personagens dos contos “Minha prima está na cidade”, “Como te extraño, Clara” e “Amora”, que nomeia o livro. Atrelado a isso, discutiremos sobre o modo de narrar da escritora e o seu espaço no âmbito literário. Para tanto, apoiaremos-nos nas discussões teóricas de Judith Butler (2003), Michel Foucault (1988), bem como nos estudos de Tania Navarro-Swain (2004) e Lúcia Facco (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Vivência lésbica; Representatividade; Modo de narrar; Natalia Borges Polesso; *Amora*.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to trace and analyze the lesbian experience in three tales of the book *Amora* (2015), of Natalia Borges Polesso, giving emphasis to the stages of discovery, exploration and acceptance of lesbian affection. It is intended to reflect about the contemporary representation of female homosexuality in literature and affectivity with the lesbian characters of tales “Minha prima está na cidade”, “Como te extraño, Clara” and “Amora”, naming the book. Coupled to this, it discusses how to narrate your writer and the space within literature. To this end, we support the theoretical discussions of Judith Butler (2003), Michel Foucault (1988), as well as in the studies of Tania Navarro-Swain and Lucia Facco (2003).

**KEYWORDS:** Lesbian experience; Representativeness; Way of narrating; Natalia Borges Polesso; *Amora*.

### A visibilidade em questão

A escritora Natalia Borges Polesso é uma voz recente a ser destacada na produção literária brasileira contemporânea cuja obra *Amora* (2015), vencedora do prêmio Jabuti, no ano de 2016, está

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. Bolsista CAPES. E-mail: aleite.kal@gmail.com.

contribuindo para a renovação do meio literário por meio da representação da homossexualidade das mulheres. A vivência lésbica está sendo escrita, agora, a partir do lugar de fala de uma escritora que afirma o ativismo político presente na criação da sua obra.

A composição de *Amora* segue uma divisão em duas partes. A primeira é intitulada “Grandes e sumarentas” como a indicar o caráter estético dos contos cuja constituição é marcada por narrativas um pouco mais longas em contraposição à segunda parte, denominada “Pequenas e ácidas”, cuja estrutura é perfeitamente em tom de reflexão filosófica-existencial, composta por textos mais curtos e profundos. Ao todo, são trinta e três textos que dão corpo à coletânea.

Antes de adentrarmos na leitura dos contos propriamente, é viável e esclarecedor realizarmos uma breve e sucinta discussão acerca da representação da lésbica na literatura ao longo do tempo.

Houve, desde o início da história ocidental, o silenciamento da mulher que convergiu para o posterior silenciamento da homossexualidade das mulheres. Tania Navarro-Swain, em *O que é o lesbianismo* (2004), discorre a respeito de como a história foi construída com base na política do esquecimento na qual “reside a destruição ou o silêncio sobre a multiplicidade das relações humanas, seja elas sociais ou sexuais.” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 37). Isso significa que tudo aquilo que ameaça a moral, as convicções, os costumes e as tradições e valores é destinado ao apagamento e à destruição. Logo, a existência das lésbicas desapareceu dos discursos por contrariar, desestabilizar, a hegemonia heterossexual, na medida em que o amor e o sexo entre as mulheres significam a perda de poder para o mundo patriarcal.

Na literatura, protagonistas lésbicas também foram alvos de invisibilidade e apagamento, quando não de estereótipos baseados em um modelo que segue o padrão de relacionamento aceito pela sociedade fundado a partir de oposições binárias: mulher/homem, ativo/passivo, dominante/dominado, como comprovam Santos e Inácio:

Se a representação de personagens femininas na literatura ocidental é feita de estereótipos que inferiorizam a mulher, seja devido ao contexto histórico social da obra, seja com objetivo de regular costumes, a lésbica na literatura, bem como socialmente, oscila entre as sombras da homofobia e da misoginia, ou à luz do fetiche e da hipersexualização trazida pela cultura de massa. (SANTOS; INÁCIO, 2017, p. 2)

Desse modo, há uma face oculta na história e, principalmente, na literatura no que se refere à lésbica, cuja existência, quando há, é manchada pela homofobia e pela misoginia, quando não, pelo fetiche.

*O cortiço*, de Aluísio Azevedo, foi o primeiro romance a retratar uma cena erótica lésbica na literatura brasileira, em 1980, no qual há a descrição da relação entre Léonie e Pombinha, personagens

que seguem marcadamente estereótipos femininos da prostituta e da virgem, com a atuação delas buscando a apreciação do público masculino. Posteriormente, aparece *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, que conta com a personagem Virgínia no interior de relacionamentos homoafetivos entre amigas, e isso é novamente retratado em *As meninas* (1973), da mesma autora, com a relação de Clotilde e Priscila. Outras obras surgem como *O criador de centauros* (1964), de Maria Lourdes Teixeira, *Volúpia do Pecado* (1948), de Cassandra Rios, bem como as escritoras Adelaide Carraro, Cíntia Moscovich, Myriam Campelo, Carol Bencimon e Milly Lacombe, apenas para delimitar algumas que criam um certo eixo do romance brasileiro no que se refere a afetividades lésbicas de acordo com representação e/ou autoria (POLESSO, 2018, p. 5).

Vale ressaltar que esse breve delineamento realizado tem o intuito de introduzir os próximos temas deste artigo, e não elaborar uma pesquisa aprofundada de todas as produções literárias que trataram, de forma implícita ou explícita, acerca da homossexualidade entre as mulheres como há nos estudos de Facco (2003), Navarro-Swain (2004) e Santos e Inácio (2017), apenas para citar alguns.

Nesse ponto, a proposta de estudo deste artigo consiste em traçar o percurso de vivência lésbica por meio da análise das personagens dos contos “Minha prima está na cidade”, “Como te extraño, Clara” e “Amora”, do livro *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso, enfatizando as fases de descoberta, aceitação e exploração da afetividade lésbica. De igual modo, pretendemos refletir sobre a representação contemporânea da homossexualidade feminina na literatura e da afetividade lésbica como pontos para tecermos discussões acerca de modelos de representação que foram alimentados pela produção literária de escritores e algumas escritoras, bem como pensaremos na forma como a obra de Natalia Borges Polesso traz mudanças significativas para o meio literário contemporâneo brasileiro. Por isso, trataremos aqui do modo de narrar escolhido pela escritora e de sua movimentação pelo cânone literário.

### **A vivência lésbica das amoras**

Nesta parte do artigo, iremos nos deter na leitura de três contos de *Amora*, de Natalia Borges Polesso. A tentativa é traçar e analisar o percurso de vivência lésbica a partir dos contos “Minha prima está na cidade”, “Como te extraño, Clara” e “Amoras”. Tal percurso é permeado pelas fases de descoberta, aceitação e exploração da afetividade lésbica. A partir disso, refletiremos a respeito das relações lésbicas que se dão na vida das amoras de cada texto.

No conto “Minha prima está na cidade”, conhecemos uma personagem que, embora já tenha descoberto seu desejo homossexual por outra mulher e já possua um relacionamento com uma, busca aceitar a sua sexualidade. A narrativa inicia com a personagem – cujo nome não é revelado – relatando o acontecimento de um dia em que quis fazer um jantar para algumas colegas de trabalho em seu novo apartamento. No entanto, ela não esperava que Bruna, sua namorada, voltasse cedo para casa naquele dia depois de ter se cansado de participar de um evento, o que a assusta e causa surpresa em suas colegas de trabalho. Mas toda a confusão é solucionada quando ela apresenta Bruna como sua prima que está na cidade para fazer o Enem. Aqui já nos é revelada a preocupação da personagem em esconder sua homossexualidade das pessoas do seu trabalho. Isso nos é comprovado quando ela começa a nos explicar, num tom de conversa, o porquê de ter ficado assustada quando viu Bruna e ter mentido a respeito de ela ser sua prima. Percebemos que o fato de ela nunca ter falado sobre sua namorada, tanto para as pessoas com quem trabalha como para a sua família, denota fortemente certa dificuldade em relação à aceitação de sua sexualidade. Por outro lado, isso não é visto como problema para Bruna, como nos conta a personagem narradora:

Aproveitei que a Bruna estava viajando e decidi convidar o pessoal da firma. É que eu nunca tinha falado da Bruna para nenhuma das minhas colegas. Eu trabalho num lugar que não me permite fazer isso. Sei lá, a Bruna é designer, acho que, no meio em que ela circula, é mais fácil aceitar. Eu vou jantar com os amigos da Bruna, amigos do trabalho. Eles sabem que a gente é um casal, porque a Bruna não tem problemas com isso. Eu tenho. Quer dizer, já tive mais, mas agora consigo lidar até bem com essa questão de sexualidade, claro, dentro da minha cabeça. Não conto para muitas pessoas, tem gente que não precisa saber, nem a minha família. (POLESSO, 2015, p. 74-75).

Por trás dessa atitude da personagem há uma série de questões que podem ser levantadas, principalmente, as inerentes ao modo como a sociedade se configura e à forma como as relações lésbicas foram e ainda são vistas. Podemos começar com o que nos fala Michel Foucault, em *História da sexualidade I* (1988), sobre a regulação da sexualidade humana pelo poder a partir de discursos de controle e repressão que disseminam uma prática sexual baseada na divisão binária dos sexos masculino e feminino. Sendo, portanto, a sexualidade um dos instrumentos mais eficazes utilizados nas articulações de controle social: “Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. (FOUCAULT, 1988, p. 114). Com base nisso, assumir a homossexualidade feminina é transgredir essa forma de controle e buscar se posicionar perante uma sociedade que aceita e impõe apenas a heteronormatividade como sexualidade possível para homens e mulheres. E, neste ponto, tal pensamento exclui as relações

lésbicas, pois não as entende como práticas sexuais legítimas na medida em que a concepção de sexo, durante muito tempo, esteve baseada no falo, sendo, por isso, a verdadeira sexualidade a masculina em oposição à mulher assexuada – forma de discurso para exercer o poder sobre a sexualidade das mulheres disseminada durante muitos anos –, como destaca Lúcia Facco (2003, p. 70). Atrelado a isso está, evidentemente, o silenciamento do desejo lésbico, como afirma Facco:

O desejo feminino e, por consequência lógica, o desejo lésbico vêm sendo silenciados por tanto tempo devido, exatamente, à preocupação em se manter o sistema de dominação das sociedades falocráticas, em que há sempre uma sujeição das mulheres ao discurso ditado pelos homens. (FACCO, 2003, p. 71).

No discurso das sociedades falocráticas, o sexo visa sobretudo à reprodução. Assim, o desejo de uma mulher por outra seria novamente invalidado, uma vez que não há possibilidade de reprodução. Tais discursos permanecem no imaginário social de muitas pessoas e colaboram para o preconceito e a discriminação. Diante do exposto, podemos pensar que o motivo tido como impedimento para a personagem não aceitar a sua homossexualidade é perpassado, justamente, pelos discursos de controle da sexualidade que contribuem, veementemente, para a visão preconceituosa acerca da homossexualidade feminina.

A narração empreendida pela personagem do cotidiano e da relação de convivência estabelecida entre ela e Bruna mostra que não há distinção entre um relacionamento heterossexual e um homossexual, uma vez que em ambos há diferentes formas de convivência entre os casais no que diz respeito às suas particularidades, mas que a forma de se relacionar é semelhante quanto à cumplicidade, ao afeto, à estima, aos desentendimentos, às mágoas, aos conflitos e ao bem estar.

Por outro lado, o impasse da aceitação mostrado pela personagem que narra o conto deixa evidenciar que ainda paira pelos relacionamentos lésbicos a sombra do preconceito, da discriminação e da lesbofobia. No entanto, estas sombras se dissolvem quando há aceitação de si mesma, pois a liberdade de viver o que se quer não pode ser reprimida perante os julgamentos alheios, como Bruna nos permite observar ao dizer que “a verdade teria sido indolor” se houvesse aceitação por parte de sua namorada, que, em seguida, reitera: “O fato é que continuamos tentando.” (POLESSO, 2015, p. 79).

De outro modo, em “Como te extrãno, Clara”, Fernanda, professora, ama Clara, aluna, mas há um impedimento para que as duas possam ter uma vida juntas: Fernanda é casada com Eduardo. Além disso, Fernanda tem medo de sair da sua zona de conforto construída com base no casamento

com Eduardo e na criação do filho, Rafael. Por isso, seu relacionamento com Clara é escondido de todas as formas, embora Clara deseje que Fernanda deixe o marido e viva apenas com ela.

Somente após ter sofrido um grave acidente de trânsito, Fernanda vê sua vida ser afetada por uma mudança abrupta, e isso se refletirá na vida de Clara. Eduardo descobre o relacionamento das duas e sai de casa. É assim que Fernanda percebe que tudo o que é novo causa medo, estranhamento:

Fernanda pensa no que faria sem Eduardo, no que faria com Rafael. Pensa onde todas as coisas organizadas de sua vida iriam parar, caso tivesse um novo caminho. Logo depois, pensa que talvez esteja se precipitando, não sabe direito o que acontece, se Clara quer realmente fazer aquilo que diz. Pensa se ela mesma quer assumir outro papel naquela peça ridícula que vive até ali. E diz em voz baixa como te extrãno, Clara. Porque tudo está mesmo estranho e escuro naquela talvez possibilidade tão pequena de mudar de vida, tão farelenta, como seus ossos depois da batida. Não sabe muito bem como funcionariam as coisas, todas essas coisas novas, perigosas e atraentes que se apresentavam a ela. (POLESSO, 2015, p. 128).

O estranhamento é uma sensação recorrente nas personagens dos contos diante de sua homossexualidade, como pontuou Paloma Vidal no prefácio do livro *Amora*:

A estranheza ao lado da escuridão, e também da mudança, de algo que se abre, uma possibilidade, pequena e persistente, que quando menos esperamos se torna real, com uma naturalidade que primeiro surpreende e depois não mais, alegrando-nos como um beijo que vira sorriso dentro da boca. (POLESSO, 2015, p. 1).

Por isso, há uma quinta-feira estranha, cujo tempo tempestuoso espelha esta estranheza, que precede a mudança de rumo da vida de Fernanda e Clara, anunciando uma possibilidade de liberdade para viverem o seu relacionamento, como anuncia Fernanda: “Agora, é isso. Nós duas. Eu, parte quebrada, tu com essa cara de susto... E o guri.” (POLESSO, 2015, p. 129). Ao que Clara reage com emoção e intensidade. Depois disso, haverá apenas Fernanda, Clara e Rafael em um novo caminho.

Da mesma forma, é o estranho e bonito gesto de estarem de mãos dadas que despertará em *Amora* o seu desejo e amor por Angélica durante uma partida de torneio de xadrez. As duas garotas se apaixonam uma pela outra antes mesmo de notarem suas emoções e seus sentimentos. A beleza do conto “*Amora*” se revela profundamente na forma como o amor de *Amora* por Angélica acontece de forma tranquila e é aceito com naturalidade por ambas. Ora, não é de outra forma que devem ser considerados os diferentes amores existentes entre homens e mulheres, com naturalidade. Em outras palavras, o amor entre ambas é legítimo. É sublime o gesto de amor uma pela outra na medida em que ser e saber-se amada é a maior medalha de *Amora*:



Amora segurava a mão imaginária de Angélica, enquanto na hora do recreio deitavam sob uma jabuticabeira. Ambas sentiam todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro. Até que Angélica disse: Amora, eu te amo. Amora continuou olhando para frente, onde umas crianças brincavam no parquinho do pátio. Deitou a cabeça no ombro de Angélica, que lhe deu um beijo na têmpora, um beijo comprido, cheio de pensamentos quentes. Mas foi a coisa mais brega, dita depois, que fez Amora entender: Você é quase toda amor. (POLESSO, 2015, p. 156).

Pelo que o conto nos permite inferir, Amora está na adolescência. Este é um fator muito importante para notarmos que a narrativa do conto acontece baseada no ritmo das emoções e dos sentimentos que Amora nutre por Angélica, isto é, de modo frenético, denotando a euforia e o anseio que a atravessam.

Nos três contos analisados, constatamos que as personagens, todas amoras, vivem seus amores em diferentes estágios da vida, algumas são adultas, outras são mais jovens, mas há intensidade no que sentem e liberdade, em alguns casos, para isso.

Embora o percurso de vivência lésbica não seja o mesmo para cada personagem, o que se destaca é a exploração da afetividade lésbica que acontece de uma forma ou de outra, ainda que haja algum impedimento para tal. O relevante em cada narrativa é a liberdade com que os relacionamentos lésbicos se realizam, evidenciando que não há nada para ser escondido ou silenciado na homossexualidade feminina, e sim reconhecer as relações lésbicas como fruto do amor legítimo das amoras.

A relação lésbica estabelecida por essas personagens foge à relação heterossexual tida como modelo na sociedade patriarcal. Nesse sentido, são mulheres lésbicas que derrubam estereótipos baseados na noção de gênero construída socialmente em diferentes contextos históricos e indissociável “[...] das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”, como salienta Judith Butler (2003, p. 20), na obra *Problemas de gênero*. Afinal, a identidade de gênero provém de uma série de atos performativos repetidos pelo indivíduo por meio de gestos corporais, falas, movimentos e papéis sociais a fim de materializar a diferença sexual para impor a heterossexualidade. Nessa medida, as personagens lésbicas de *Amora* não perpetuam os estereótipos que buscam regular qualquer relacionamento tendo por base o binarismo homem/mulher tido como ordem sexuada do mundo.

### **Modo de narrar, representação e lugar de fala**

A literatura viabiliza o conhecimento de si e do outro. Na leitura dos contos de *Amora*, há uma pluralidade de vozes femininas que falam por si e por suas iguais na medida em que a liberdade de cada uma é uma constante a ser perseguida e conquistada diariamente. As amoras de Natalia Borges Polesso afirmam seus conflitos, desejos, suas tristezas, seus amores e suas identidades, e, sobretudo, buscam afirmar sua humanidade, pois não são outros os temas que permeiam os contos de *Amora* senão temas da vida do ser humano, do seu dia a dia, dos seus amores.

Pensar o modo de narrar de Natalia Borges Polesso é compreender que o matiz fecundo dos contos de *Amora* é o da vivência lésbica, dado isso, o cunho político de sua escrita reverbera por cada um deles de modo a se configurar numa canção para afirmar a existência de personagens lésbicas enquanto seres que vivem de modo honesto e, acima de tudo, constituem a sociedade, agem e contribuem com o mundo, e, por isso, merecem ser reconhecidas.

A proposta estética de Polesso é a de uma prosa fluida, com palavras muito bem empregadas e prontas para tocar o leitor, com metáforas que circulam discretamente pelo texto, contribuindo significativamente para a narrativa. *Amora* preenche uma lacuna no campo literário no que diz respeito à autoria e à representação da homossexualidade feminina na literatura, que, outrora, foi composta por silenciamentos e apagamentos. Por esse motivo, gira em torno de uma escolha política reafirmada pela própria vivência da autora enquanto sujeito e, outra vez mais, por sua produção literária, como escreve Polesso:

*Amora* foi idealizado no interior de uma escolha que é política, porque se faz fundamental para mim como autora e leitora e que cumpre a função de expor representações mais plurais. A escolha também se faz estética, pela mesma motivação: revisitar estereótipos para repensar o estar-no-mundo dessas personagens. (POLESSO, 2018, p. 5)

A partir desse posicionamento, Natalia Borges Polesso salienta que sua obra foi pensada a partir de personagens lésbicas. Ou seja, nela, há um tom de representatividade fortemente baseado na importância de promover a visibilidade de vivências lésbicas na literatura, levantando a bandeira de um grupo não homogêneo e ao qual lhe é negada a existência em prol de um padrão de vida heteronormativo estabelecido e defendido pela sociedade. Ao mesmo tempo, tais personagens lésbicas se constituem como sujeitos que vivenciam experiências que permeiam a existência de qualquer sujeito, sem distinção de sexualidade:

O jogo da autora é não propor identificações simples: não é apenas uma literatura para lésbicas. É uma literatura sobre sujeitos lésbicos que existem em uma sociedade que valoriza e protege apenas a heterossexualidade, Natalia, como escritora lésbica assumida, não se propõe a pensar o seu “si mesmo” como uma reflexão existencial. Não há nada errado ou

qualquer insatisfação dela com a própria sexualidade, ao contrário, ela se posiciona como sujeito a partir desse lugar. O que ela sim, pretende, é narrar um si mesmo que o tempo todo está colocado pela sociedade patriarcal na posição inferior em relação a um outro. (BRITTO, 2018, p. 107).

É, por isso, que os contos de *Amora* tanto tematicamente como esteticamente pedem o posicionamento e o envolvimento do leitor na medida em que sua existência é posta em relação profunda com a de personagens que vivem seus amores proibidos e contestados pela sociedade.

O ponto central de diferenciação da escrita de Natalia Borges Polesso para a escrita de livros como *O poço da solidão* (1928), de Radclyffe Hall, consiste no modo de narrar suas personagens lésbicas. Embora o livro de Hall tenha sido considerado a Bíblia do lesbianismo e tenha proporcionado visibilidade para relações sexuais entre mulheres, ainda que tenha sido julgado e condenado (FACCO, 2003, p. 56-58), descreve um final trágico em que Stephen precisa abdicar de Mary para que ela tenha uma vida normal se casando com um homem. Ao passo que na coletânea de Polesso, não cabe aqui o fim trágico da lésbica que era obrigada a pagar por manter relações sexuais com mulheres. O que há, de fato, é a narração da vida das amoras e de seus amores, sem a intromissão de destinos cruéis e estigmatizados considerados, durante muito tempo, como modelos de escrita, já que a maior parte da literatura era produzida por homens, o que fundamenta os estereótipos acerca das personagens lésbicas e de seus relacionamentos, posto que, em sua visão machista e heteronormativa, esses escritores não concebiam como real o amor entre duas mulheres para além do destino repulsivo de servir ao masculino, partindo disso, claramente, a negação da legitimidade da sexualidade lésbica.

Contrapondo esse cenário, as personagens lésbicas de Natalia Borges Polesso trazem a possibilidade de reconhecimento para muitas leitoras lésbicas e leitores em geral que irão conhecer o universo narrativo de suas personagens, enquanto este permite a visão de uma vida em que as lésbicas são livres para viver o amor e se sentirem felizes por vislumbrarem um futuro no qual o relacionamento entre duas mulheres pode ter um final feliz, como no romance *Carol* (1953), de Patricia Highsmith, primeiro livro nos Estados Unidos a retratar personagens lésbicas que tiveram um final feliz na medida em que houve a possibilidade de elas construírem uma vida juntas.

Isso nos leva a pensar sobre a questão do espaço na literatura cujo debate é recente, visto que, de acordo com Regina Dalcastagnè, “os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17, grifos da autora), cujo o cerne é o lugar de fala, ou seja, quem fala e

em nome de quem. No interior dessas discussões, o termo chave é representação, reconhecido por suas ressonâncias políticas e sociais.

Sendo assim, durante muito tempo, quem escreveu sobre a mulher e a lésbica na literatura foram os homens, com seu discurso marcadamente misógino e machista. No entanto, no panorama atual, e nisso reside a importância das obras de escritoras como Natalia Borges Polezzo e Angélica Freitas, o silêncio que afugenta a literatura lesbiana<sup>2</sup> é quebrado pela produção de escritoras que possuem legitimidade e autoridade para falar sobre o assunto, como corrobora Dalcastagnè (2012, p. 17): “O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em *nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes.”. Atrelado a isso, como dito anteriormente, está o conceito chave de representação no sentido de falar em nome do outro. Ora, no campo literário, Natalia Borges Polezzo afirma sua escrita como representativa da homossexualidade lésbica na literatura, uma vez que “mulheres e homens [...], negros e brancos [...], homossexuais e heterossexuais vão expressar o mundo de diferentes maneiras.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20). Nesse sentido, devemos ressaltar a profundidade e a relevância política e social de *Amora* para o contexto literário e social brasileiro atual em que se discute amplamente a diversidade de orientações sexuais existentes, dando voz e visibilidade a um grupo que foi, por vezes, mal representado e/ou apagado do cânone literário.

### **Palavras sobre resistência**

*Amora* comprova que o fazer literário é também um ato político na medida em que dá voz ao outro, ao ser excluído da sociedade. Natalia Borges Polezzo insere no campo literário a representação da homossexualidade feminina de forma legítima, uma vez que também é escritora e lésbica, retratando as relações lésbicas livres de estereótipos e de modelos baseados na norma heterossexual.

As personagens lésbicas dos três contos lidos, como vimos, percorrem determinadas fases dentro de si mesmas e na vida antes e/ou no decorrer de relacionamentos lésbicos. Atravessam-nas o estranhamento causado pela descoberta de um desejo pelo mesmo sexo que é, também, uma certa estranheza de si mesmas, mas que é dissipada quando a afetividade lésbica se realiza, já que, como

---

<sup>2</sup> Esse termo é usado por Natalia Borges Polezzo no artigo Geografias lésbicas: literatura e gênero. Revista Criação & Crítica, n. 20, 2018, p. 3-19. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19>> Acesso em: 5 jan. 2019.

afirma a personagem do conto “Minha prima está na cidade”, “é também pelas estranhezas que as pessoas se unem.” (POLESSO, 2015, p. 76).

A homossexualidade feminina resiste por meio dos contos de *Amora*. Resistir é existir, por isso faço minhas as palavras de Lúcia Facco, pois no momento o que se busca, verdadeiramente, é “deixar bem claro um modelo de identificação, busca-se dar voz ao que antes era dito somente por um silêncio imposto. Buscam-se a visibilidade, a obviedade. As lésbicas não querem mais sussurros, elas querem mesmo é gritar.” (FACCO, 2003, p. 89). Gritar sua existência, como as personagens lésbicas de Natalia Borges Polesso gritam quando seguem em frente, exploram a si mesmas, enfrentam a sociedade e vivem com legitimidade sua homossexualidade.

Ademais, a leitura dos contos de *Amora* realizada neste artigo, a partir do percurso de vivência lésbica pautado nas fases de descoberta, aceitação e vivência da afetividade lésbica, não teve o intuito de ser redutora nem de limitar a vivência das personagens lésbicas para que se coadunassem às fases propostas, mas buscou traçar um norte para a realização da análise das narrativas.

## Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRITTO, Milena. Escritas e escritoras: modos de narrar a si mesmo no séc. XXI. **Revista Estudos Linguísticos e Literários**, nº 59, Jan.-Jun., Salvador, 2018, pp. 100-108. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/viewFile/28860/17069>> Acesso em: 26 dez. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo, Editora Horizonte. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário**: literatura lésbica contemporânea. São Paulo: Edições GLS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, n. 20, 2018, p. 3-19. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19>> Acesso em: 5 jan. 2019.

SANTOS, Claudiana Gois dos; INÁCIO, Emerson da Cruz. **A bruta flor do querer: amor, performance e heteronormatividade na afetividade lésbica.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498785683\\_ARQUIVO\\_ABrutaFlordoQuererClaudianaGois13MundodeMulheres.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498785683_ARQUIVO_ABrutaFlordoQuererClaudianaGois13MundodeMulheres.pdf)> Acesso em: 2 dez. 2018.

## MÚSICA E POÉTICA: CANTAROLANDO O UWA'KURU

Kelen Pinto Mendes (UFAC)

**RESUMO:** Numa perspectiva de descolonização, pensar em repertórios musicais que apresentem possibilidades de resistência, é o que este trabalho quer descrever e analisar. Através de letras de canções especular a respeito de “resistências” e/ou “continuidades” no processo de (des)colonização, especialmente em se tratando da descolonização do saber, no espaço – território que convencionou-se chamar de Acre. Embrenhar-se numa breve análise do repertório proposto, já faz perceber “palavras” traduzidas/significadas, conforme representações locais. Seguindo por este caminho, vamos observar possibilidades de “resistências nos repertórios” desenvolvidos na mostra do coletivo “Rede Banzeiro”, manifestados pela linguagem, através das letras das canções que serão descritas e analisadas; espero compartilhar estas experiências musicais, e contribuir com a reflexão e a escolha de repertórios musicais.

**Palavras-chave:** Cultura, música, canção popular, (des)colonização, repertórios.

### INTRODUÇÃO

Lá vem o Mané Colete com uma garrafa na mão/ pelas ruas da cidade / fazendo uma confusão/  
Eu nasci para beber/ E ei de beber todo dia/ Tomara que morra inchado/ Credo em Cruz Avé Maria!  
(Mané Colete – Vassourinhas)

Este trecho foi recolhido junto a Aldenor Costa, de 76 anos, nascido no município de Cruzeiro do Sul, e é parte da brincadeira Vassourinha, brincada em outros tempos, durante o carnaval.

Eu sou a Mãe da Mata/ mas não sou assombração/ dizem que sou uma lenda/ vivo na escuridão/  
Eu também sou filha/da Mãe Natureza/ Somos mais de mil no mundo/ A vigiar nossas riquezas. (Mãe da Mata – Francis Nunes).

Este trecho é da compositora Francis Nunes, assim como Mestre Aldenor é natural de Cruzeiro do Sul e tem 76 anos. Também conhece várias brincadeiras cantadas.

Vem Rio Branco vem/ Vamos festejar/ Quatro dias de folia/ Só não deixa a cobra grande te pegar/  
Se você deixar/ no carnaval vou te fazer feliz/ até quarta feira vou beijar você/ só a magia/ irá vencer/  
Só com um olho na testa/ posso te ver/ meu grito é encantado/ vai encantar você/ com lendas e mitos vou te seduzir/  
boto e água de cheiro vai rolar no Aquiry. (Letra de Boto e Água de Cheiro, de K. Mendes e C. Batista).

Esta letra citada acima, eu compus no ano de 2004 para um festival de marchinhas promovido pela fundação de cultura do município de Rio Branco. Sou bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Acre, habilitada em Sociologia e pós-graduada em Psicopedagogia. Desde 1992, ano do meu ingresso na UFAC, desenvolvo atividades também na área musical, tendo trabalhado com educação, composição, gravação, pesquisa e articulação no segmento musical.

A primeira motivação que me leva a propor o tema, é a busca de fortalecer os compositores do lugar e reunir numa espécie de “carnaval regional” músicas e brincadeiras antigas e recentes, cultura de rua, do samba ao hip hop, sem definição de gênero musical. Para isso temos realizado o carnaval da Rede Banzeiro. Com o auxílio de autores como Certeau, Volóchinov, Wisnick, Albuquerque e outros, observamos se “repertórios musicais” podem contribuir com a descolonização do saber e como a linguagem apresenta esses caminhos, especialmente a linguagem escrita aliada a música.

Experiências que privilegiam o conhecimento local, lendas e brincadeiras que chegaram até os dias atuais através de letras de canções, como as citadas acima, é o que pretendo explorar neste trabalho. A análise dessas letras, ensinam caminhos que nos ligam a conhecimentos ancestrais. Encontrar espaços para diálogos, narrativas, discursos, de práticas e percepções, estético-identitárias, tanto as identidades formadas pelos encontros e confrontos do processo colonizador, quanto as identidades de resistência e como motivar a escuta das diferenças e das diferentes formas de descolonização presentes em algumas práticas desses sujeitos locais, têm conduzido as investigações.

Descrevo contribuições para as elaborações no pensamento artístico cultural, com perspectiva de descolonização dos repertórios musicais populares, que podem vir a mostrar em outros locais, em outros momentos históricos, “estratégias ou táticas” de movimentação, conforme as análises de Certeau. Neste sentido, além da perspectiva da análise das linguagens escrita e musical deste trabalho, abrir-se novas possibilidades para outras narrativas.

Tratando sobre a (des)colonização de repertórios, compreendemos que se é possível pensar em “Amazônias” com diversas culturas, identidades, entendendo identidades, também como “processos construídos e impostos, sob o ponto de vista do colonizador”, então deve ser possível utilizar tais conceitos, para pensar num repertório, diversificado, que apresente uma mostra significativa de aspectos culturais locais, buscando apresentá-los e refletir, amplificando o conhecimento sobre os mesmos, que podem representar resistências e/ou continuidades nos processos colonizadores.



As resistências, chegam em forma de música, poesia, teatro, e outras linguagens que interagem e apresentam caminhos de busca. Mesmo percebendo as dificuldades de toda ordem, no que diz respeito a desconstruir conceitos arraigados, como verdades inquestionáveis, quando somos traídos, por nosso próprio discurso, ainda fortemente colonizado, procuro saídas menos traumáticas. Uma das saídas é através da descolonização de “repertórios” e da arte musical.

## FOLIAS. BRINCADEIRAS. CARNAVAL E BAILADOS

### **Linguagem. Música e palavra**

Música e Fala são linguagens. Ambas culturais e com sentidos e traduções diferenciadas entre as diferentes línguas e povos. A primeira, segundo Platão (apud WISNICK, 1999, p. 99) está nas esferas, portanto natural; também cultural, uma vez que cada povo utiliza determinadas escalas e expressa de forma singular seus discursos musicais. A segunda, que é a fala, faz a palavra de instrumento e é construída nas interações. VOLÓCHINOV (2004) afirma que a palavra, signo ideológico por excelência, é socialmente determinada em cada ato concreto de utilização (enunciação), sendo produto da interação social, apresentando, dessa forma, um caráter dialógico: “toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém” (VOLÓCHINOV, 2004, p. 113).

A música e a fala têm seus ritmos, expressam emoções e constroem o próprio pensamento. Para VOLÓCHINOV (2004), “o pensamento não existe fora de sua expressão potencial e conseqüentemente fora da orientação social dessa expressão”, de modo que “fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção” (VOLÓCHINOV, 2004, p. 117-118). Dessa forma, a expressão não é só resultado de uma consciência semioticamente constituída como também atua sobre essa atividade mental, estruturando a vida interior.

Destaco a perspectiva indígena, de Baniwa (2016) quando trata da linguagem, como meio de comunicação entre os seres do mundo, com o próprio mundo, sendo que a comunicação entre os seres é o segredo para o equilíbrio do mundo cósmico. Ele exemplifica dizendo que a escassez de caça, pode ser resultado de uma falta ou uma ineficiência de comunicação entre os pajés e os espíritos superiores das caças(...). Para as cosmologias indígenas, a comunicação, a linguagem e o diálogo são essencialmente, de ordem espiritual e transcendental.

A música também tem suas intenções, seus significados e traduções. As linguagens falada e musical, têm no simbólico e no imaginário, construído seus discursos e expressado pensamentos, utilizando-se da escrita para se desenvolver e ser difundidos. Sobre a escrita, Lacan (apud ANDRADE, 2016) afirma: “a escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico”. Ele diz ainda: “designamos por letra, este suporte material, que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”.

WISNICK (1999, p.161-162) cita o antropólogo Lévi-Strauss, que sustenta que a música e o mito, são simétricos, como se fossem duas imagens espelhadas, correspondentes e complementares. Com a música tonal, o discurso musical incorpora a estrutura da narrativa mítica, que migrou para a música, encontrando o meio adequado para sua sobrevivência.

Tudo isto mostra que a música potencialmente, possibilita a transmissão de saberes, e junto com a letra, apresenta discursos que aliados a melodias e ritmos musicais, ganham força para comunicar ideologias, lendas, memórias, histórias, conhecimentos.

### **Desordem ou nova ordem. É Carnaval. É cultura popular**

O repertório que vou descrever e analisar, foi observado primeiramente através de um projeto que propus reger, o coro popular infantil “Boca Pequena”, que aconteceu em escolas do município de Rio Branco, desenvolvido através do Centro de Multimeios da Secretaria de Educação Municipal; foi onde desenvolvi pela primeira vez uma mostra com crianças deste repertório e vi concretizar-se como apresentação artística, refletindo sobre seus contextos de criação. Como cientista social desde 1999, cantora, compositora e educadora musical, sempre estive atenta as composições locais. Foi assim que em 2012 propus juntar compositores e produtores, para uma mostra de canções populares nativas, durante o carnaval. A experiência, não exclui gêneros ou estilos, só prima por composições do lugar. Por sugestão do compositor Clenilson Batista, convencionamos chamar de “O Banzeiro”. Mais uma vez pude observar um repertório pensado como popular, agora também pensado para ser dançado ou bailado, com figurino e indumentárias. A “Rede Banzeiro” apresentou-se entre os anos de 2013 e 2019, durante o carnaval, em locais específicos, chamando atenção para os compositores locais.

O período de carnaval foi escolhido dentre outros, pois o denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o “tempo alegre”. Esse tempo alegre, ainda resiste; assim como algumas características, como a

inversão, onde trabalhadores viram reis, comandam e vivem outro papel, mesmo que apenas na fantasia. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1999, p. 191).

A festa caracteriza-se pela ruptura entre atores e espectadores e faz de todos, ao mesmo tempo, um ator total. Nesse sentido, a festa supõe inversão de papéis, transgressão à hierarquia e a todos os papéis do mundo profano. Atualmente, a festa não é mais vivenciada por todos como narrava Bakhtin/Valichinov, uma vez que a indústria cultural mudou essa possibilidade. Se podemos pensar no carnaval como um momento de inversão da ordem, então pode ser um bom momento para mostrar a produção musical feita na região.

### **Saberes culturais e cultura popular**

Antes de explorar o conceito de “cultura popular”, destaco a compreensão de “saberes culturais”, conforme o Uwa’kürö - Dicionário Analítico, onde é dada ênfase, nos saberes advindos da observação cotidiana e da prática dos indivíduos, e onde os autores, assim expõe:

... a reflexão sobre os saberes é indissociável de uma reflexão sobre o poder (...). Assim, com base em uma epistemologia pragmática a pergunta mais significativa não é tanto aquela que se refere à verdade ou falsidade de um dado saber, mas, fundamentalmente, sobre o que eles fazem na vida e no mundo dos sujeitos envolvidos na experiência (ALBUQUERQUE E SOUZA, 2016, p. 248).

Assim entendo haver entre “cultura popular” e “cultura erudita” uma disputa de poder, sendo que – cultura - é um campo de disputa de poder. Segundo Hall, “cultura depende de que seus participantes, interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante” (HALL, 2016, p. 20). Para ele:

As formações discursivas definem que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e verdadeiro em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam essas características. Assim “discursiva” se tornou um termo geral utilizado para fazer referência a qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos. (HALL, 2016, p. 26)

Para HALL (2016) cultura popular não é num sentido puro, nem as tradições populares de resistência a esses processos de luta, nem as formas que as sobrepõem. A cultura popular é o terreno sobre o qual as transformações são operadas; pois as mudanças no equilíbrio das forças sociais se revelam com frequência nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares.

É necessário esclarecer a categoria canções, como “o lugar de convergência das palavras e da música”. São elas, as canções, que absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moldadas em novos momentos, por novas interpretações (WISNIK, 1999, p. 214).

**Canção popular.** Narro a seguir, o que WISNICK (1999) destaca na fala de TATIT (apud WISNICK, 1999) sobre “cancionista popular”. Segundo ele:

Luiz Tatit mostrou que a competência do cancionista é uma competência irreduzível à do compositor de música instrumental. Ela consiste em descobrir e jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e a onda verbal (com suas inflexões rítmicas, timbrísticas e entoativas). Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios “progressivos” da música instrumental e deduzir daí a sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleros” redundantes nas mais primorosas canções. (apud WISNIK, 1999, p. 214)

É importante pensar mais amplamente, sobre o processo cultural. ROCHA (2016) propõe pensarmos sobre a criouliização, conceito desenvolvido por Glissant e a estética barroca. Neste sentido, é ROCHA (2016) mostra como Glissant, amplia o termo criouliização, que passa a caracterizar o processo cultural, vivenciado hoje pelas culturas da totalidade-terra, em Relação. A *criouliização* é movimento permanente do “sendo” dos homens e das culturas. Os elementos autóctones, não intervêm simplesmente como inovações na representação do real, mas trazem informações inéditas sobre uma natureza ‘nova, que resiste a simplificação. A estética barroca inaugura uma visão inovadora do real e acaba por consagrar outra concepção do existente e da natureza, concepção esta que se expressa na vertigem da mescla que emerge do contato de estilos e das linguagens das culturas dos diferentes *sendos* do mundo, e da diversidade das paisagens. Então Glissant diz:

O barroco é o anticlassicismo, que afirma não existirem valores universais. É antes uma reação à Contra-Reforma na Europa e naturalizou-se no mundo. Quando atravessou os oceanos e chegou à América Latina, os anjos e as virgens tornaram-se negros, Jesus Cristo tornou-se um Índio e tudo isso rompeu o processo de legitimidade. O barroco naturalizou-se. A criouliização é sempre barroca.

Nos tempos atuais, o barroco é resultante de componentes e fragmentos de formas da totalidade terra, que a estética do “Caos-mundo” reúne e faz convergir em cada um de nós, e para nós: o concerto barroco constitui a trama violenta e ampliada de nossa intertextualidade contemporânea.

Para Glissant hoje, as culturas procedem da criouliização, e estão em processo de criouliização. Por isso ROCHA (2016) afirma que pela profusão da diversidade, negação dos modelos universais

generalizáveis a todas as culturas da totalidade mundo, toda criouliização, é uma forma de barroco, em elaboração, em ato. O barroco se naturaliza no mundo: torna-se um lugar-comum. O classicismo e o barroco, em movimento dialético, coexistiram historicamente em todas as culturas, pois todas as culturas conheceram um classicismo que corresponde a uma era de certezas dogmáticas; e, em um dado momento histórico, em plena vigência do classicismo, elaboraram “desregramentos” barrocos que questionavam o classicismo, tornando possível, dessa maneira, a ultrapassagem de suas certezas, normas e medidas. O barroco emerge nos séculos XVI e XVII, período em que a filosofia acredita na hipótese de que a natureza e os homens possuem um real, harmonioso e homogêneo em essência. Sua representação artística, sua imitação, pressupõe igualmente uma verdade indubitável e uma profundidade da qual a arte enquanto imitação se aproximaria, à medida que sistematizasse suas reproduções desse real. Segundo Glissant, as técnicas barrocas são uma *resistência* a essa ideologia da pressuposição da transparência do humano e da matéria e visão a dilatação da extensão, à profusão do conhecimento em extensão, conhecimento sempre inalcançável, em devir: um vir a ser em movimento. Através das técnicas barrocas o real multiplica-se, diversifica-se, e não é quantificável; a natureza, os homens e suas culturas, não obedecem a um modelo transparente e universalizante, mas, sim, barroquizam infinitamente; todo conhecimento está por vir. Na América latina, como no México e no Brasil, a arte religiosa barroca na sua representação visual, arquitetônica, musical e teatral foi executada por negros, indígenas e mestiços que misturam elementos e interpretações autóctones aos elementos ocidentais, tanto do ponto de vista da forma, quanto do ponto de vista do conteúdo. Os elementos autóctones, não intervêm simplesmente como inovações na representação do real, mas trazem informações inéditas sobre uma natureza ‘nova, que resiste a simplificação.

Então a nova ordem instaurada durante o período carnavalesco, barroquiza, reinterpreta, e apresenta saberes culturais, que nos discursos poético musicais aparecem como útil, na implementação da inversão da ordem. A mostra “banzeirística” é “popular”, uma vez que seus atores estão à margem das políticas públicas para o setor; a este respeito Volóchinov (2017) nos diz que: o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante, sendo que o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela. Seguindo com o pensamento de Volóchinov (2017), este afirma que tudo o que é ideológico possui uma significação, ou seja, é um signo. Onde não há signo, também não há ideologia. Neste sentido, a consciência individual é um fato social e ideológico. Se forma e se realiza no material sígnico, criado no processo da comunicação

social de uma coletividade organizada. Dessa forma, a ideologia está presente em todo o material musical do cancionero local.

## RITMOS E TAMBORES. MÚSICA E MEMÓRIA

Said (1995, p. 34-38) chama atenção: a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. Lembrando que indivíduos e instituições decidem sobre o que é e o que não é tradição e que a maneira como representamos o passado, molda as compreensões e concepções do presente. Ele nos lembra principalmente, que os cruzamentos entre imperialismo e cultura são irresistíveis. Para ALBUQUERQUE (2015) nos diz que:

Mergulhar no repertório musical, literário ou poético, acerca da cidade de Rio Branco, implica em viajar por representações e traduções de suas historicidades cartográficas (...) discurso que concebia as florestas, as culturas das populações extrativistas e todas as formas de viver das populações extrativistas e todas as formas de viver das populações amazônicas como sinônimo de atraso, ignorância e rudeza”. (Albuquerque, 2015, p. 259-260)

Na tentativa de narrar minha experiência e buscar ferramentas de análise para pensar sobre a produção de artistas e grupos envolvidos nesta mostra, chego na discussão sobre o território Amazônia, e sobre o Acre. “O Acre existe”? Sim, enquanto território demarcado e nomeado, assim como todo um sistema de dominação e aniquilamento de suas culturas, através da dizimação dos povos originários, e dos que chegaram para trabalhar na região que convencionou-se chamar Acre. Como nos mostra Albuquerque:

“Acre”, nome com que os colonizadores batizaram um rio amazônico, como forma de retirar-lhe a aparente naturalidade, especialmente, porque esse “Acre” passou a ser difundido como referência de um lugar, uma “parte da Amazônia” e da narrativa da “nação brasileira”, romantizando, harmonizando, homogeneizando e tornando a-histórico e abstrato todo o conjunto de experiências de mulheres e homens de “certa Amazônia”. “Acre” é uma palavra produzida pelos homens para designar ou classificar/catalogar um sabor, uma medida de terra, um rio ou uma unidade da federação brasileira. Desta última, uma invenção datada do início do século XX, derivou “acreano”, também utilizado para adjetivar ou classificar/catalogar a pessoa nascida no “estado do Acre” ou que “vive no Acre” ou que “escolheu ser acreana”. A partir desse termo, outros – derivados seus – foram e vêm sendo inventados e reinventados: “falar acreano”, “cultura acreana”, “música acreana”, “culinária acreana”, “mercado acreano”, “hino acreano”, “bandeira acreana”, “governo acreano”, “identidade acreana”, “mulher acreana”, “homem acreano”, “orgulho acreano”, “acreanidade”, “cidades acreanas”, “política acreana”, “economia acreana”, “religião acreana”, “desenvolvimento acreano”, apenas para citar alguns. Tais palavras/conceitos foram produzidas ou subproduzidas por diferentes narrativas, historicamente datadas e articuladas a determinados interesses, intenções ou projetos de grupos sociais e, em seguida, propagandeadas e difundidas de múltiplas e repetidas formas para que parecessem/pareçam e sejam sentidas ou incorporadas como coisas naturais. (ALBUQUERQUE, 2016, p. 15)

Tratando sobre “cultura e natureza nas representações da nacionalidade brasileira”, Murari nos mostra como a natureza está presente nas descrições sobre o Brasil, fala da questão do conceito de raças, raças inferiores e superiores e leva a refletir sobre a representação de nacionalidade “imaginada” para nós, os brasileiros. Assim como moldou-se através de repetidas narrativas, o que aceitamos como “nacionalidade brasileira”, desde as narrativas de Euclides da Cunha, que busca um Brasil aos moldes eurocêntricos, assim também, aceitamos o que nos fizeram acreditar sobre “acrianidade”, o que, e quem somos, quase sempre, uma visão ligada a uma natureza exuberante, que precisa ser protegida, de seus habitantes, que são poucos, uma vez que a região é narrada, quase desértica, vazia, atrasada, e habitada por um povo “selvagem” que precisa ser “educado” e esquecer quem são para poderem ser “civilizados”.

Quem mora na região nomeada como Amazônia, e no “Acre”, sabe do que trata .Albuquerque Júnior, quando afirma:

O preconceito quanto à origem geográfica é justamente aquele que marca alguém pelo simples fato deste pertencer ou advir de um território, de um espaço, de um lugar, de uma vila, de uma cidade, de uma província, de um estado, de uma região, de uma nação, de um país, de um continente considerado por outro ou outra, quase sempre mais poderoso ou poderosa, como sendo inferior, rústico, bárbaro, selvagem, atrasado, subdesenvolvido, menor, menos civilizado, inóspito, habitado por um povo cruel, feio, ignorante, racialmente ou culturalmente inferior. Estes preconceitos, quase sempre estão ligados e representam desníveis e disputas de poder e nascem de diferenças e competições no campo econômico, no campo político, no campo cultural, no campo militar, no campo religioso e nos campos dos costumes e das ideias. (Albuquerque Júnior, p. 11)

Assim: a identidade acreana, assim como a identidade nacional e a regional nada mais são que construções mentais (ALBUQUERQUE, 2016, p. 26).

## ANÁLISE DAS LETRAS DE CANÇÕES

### **De tempos Imemoriais – Cantando histórias**

Dialogo com a canção “Mãe da Mata”, composição da artista Francis Nunes, da perspectiva da música como mensagem da memória, como reprodução do mito, como patrimônio imaterial proveniente do lugar onde foi criada e dessa forma como educação libertadora, numa noção paulofreiriana.

Em “Mãe da Mata”, título da canção da compositora Francis Nunes, temos a lenda, que apresenta o mitema (STRAUSS, 2004) do espírito guardião da floresta. Em algumas regiões, a “Mãe da Mata”, pode ser também o pai da mata, ou outra inversão. Porém as histórias que narram o

aparecimento deste espírito guardião da floresta, vem de tempos imemoriais. Assim como Certeau, diz que os procedimentos táticos, nos chegam através de memórias que estão presentes desde os peixes do fundo dos mares, até as ruas das megalópoles. Contos e lendas, também se desdobram como o jogo, num espaço excetuado e isolado das competições cotidianas, o do maravilhoso, do passado, das origens (CERTEAU, 1996, pp 84-104). Esses esquemas de operações ou maneiras de fazer, são práticas cotidianas, que garantem as táticas possíveis em um sistema social dado.

Toda arte tem sua especulação e sua prática: sua especulação é igual ao conhecimento inoperativo das regras da arte; sua prática que outra coisa não é senão o uso habitual e não reflexivo das mesmas regras. Nesta afirmação, Certeau me faz elaborar uma comparação entre as canções não eruditas, onde o uso habitual de temas, que remetem a lendas, e costumes do lugar, servem como táticas de transmissão dessa memória, que também é discurso. Cabe ainda, aqui a comparação com a reapropriação e experimentação, onde um ser individual social, que se reapropria de elementos de uma cultura preexistente, a fim de torna-la comum à sua própria cultura; fato bem recorrente quando nos referimos a criação musical de canções, que chamamos de populares.

Segundo Wisnik,

A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar de onde as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsações latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações. (WISNICK, 2006, p. 214)

Portanto em:

Eu sou a “Mãe da Mata”/ mas não sou assombração/ dizem que sou uma lenda/ vivo na escuridão/ Eu também sou filha da mãe natureza/ somos mais de mil no mundo a vigiar nossas riquezas/ Se os homens conservarem/ a sustentabilidade/ faremos o país/ prosperar sem crueldade. (FRANCIS NUNES).

Na primeira estrofe da composição de Francis Nunes, temos essa memória do espírito guardião da floresta sendo transmitida; mas temos também, em outra estrofe, como a que apresento a seguir, à denúncia de que a floresta está sendo devastada, com espécies comuns desaparecendo e desequilibrando o meio ambiente.

Terceira estrofe: Onde estão os vagalumes/ que iluminavam/ a noite dos caçadores/ morreram queimados sem dores (FRANCIS NUNES).

O mesmo pode ser observado na letra da canção do grupo Jabuti Bumbá, que diz:

Da minha carne ninguém vai fazer cozido/ e do meu casco ninguém vai fazer farofa /tá dado o recado/ jabutis e jabotas. /Balança pra lá/ balança pra cá/ Requebra jabuti/ quero ver você



dançar/ a mata tá caindo/ a derrubada tá demais/ proteja o jabuti e todos os animais (BABI FRANCA).

Neste trecho citado, a letra denuncia a derrubada da mata e apresenta a resistência através da fala do animal, o jabuti, que diz que de sua carne ninguém vai fazer farofa.

Para Volóchinov (2017), a língua, é expressão das relações e lutas sociais; uma vez que os signos ideológicos são constituídos no processo de interação social, os interesses das diversas classes sociais, direcionam o processo de construção das representações materializadas na palavra. A análise do trecho de uma outra canção de Francis Nunes, vai deixar bem visível algumas dessas relações e lutas sociais.

Hélio Melo queria gravar/ morreu e não chegou lá/ deixou seu nome na história/ do Senadinho/ para o povo cantar/ ele foi um seringueiro/ das matas tudo conhecia/ flava do Mapinguari/ e o povo com atenção lhe ouvia/ Do seu patrimônio histórico/ restou uma realidade/ que fez parte da sua vida/ e só nos deixou saudade/ E só nos deixou saudade/ seu grupo Sempre Serve/ que ele mesmo criou/ e o povo apoiou/ Cansado do seringal/ na cidade veio morar/ tornou-se um grande pintor/ e já era um tocador. (FRANCIS NUNES)

Volóchinov (2017) diz que as variações estilísticas são de natureza social e não individual. Ele diz ainda que a maneira de integrar o discurso de outrem no contexto narrativo, reflete as tendências sociais da interação verbal, numa época e num grupo social dado. Vamos observar a narrativa da canção a seguir, que vai no dizer do rio Acre, em tempos de seca e outras histórias.

Metade do ano se põe a subir/ a outra metade se põe a descer/ e conta a história do povo daqui/ de tão castigado ele tá pra sumir/ Oxum/ não leva embora/ esse rio que você nos deu/ pra chegar/ pra plantar/ pra colher/ pra nadar/ pra pescar/ oxum/ transforma em lendas/ encanta a areia e limpa o fundo do rio/ O rio das curvas/ das barranqueiras/ dos seringais/ Oiá trás para os quintais/ chuva (KELEN MENDES).

Esses artistas desenvolveram seus trabalhos tendo o local por base. A matéria-prima de suas obras tem a questão identitária como um forte elemento de estruturação cultural. Dessa forma, propomos dialogar com a cultura-natureza, natureza-cultura, como nos sugere a leitura do artigo de Ishii e Albuquerque (ISHII E ALBUQUERQUE, 2014, p. 208) através desses artistas afroindígenas amazônicos acreanos. No mesmo artigo, vemos que no processo de enfrentamento às políticas “modernizadoras”, do Estado brasileiro, desenvolveu-se na Amazônia acreana, entre 1960-90, alternativas e estratégias de luta e sobrevivência em relação direta com a floresta e seus seres.

A menina beija flor/ nossa rainha da flora/ por amor aos passarinhos/ vou cantar com essa viola/ na linha do igarapé/ tem o peixe/ tem o sapo/ tem a fruta que eu quiser/ tem os olhos da saudade/ que é minha felicidade/ uma beleza de mulher/ goiaba madura/ carro de boi na estrada/ um gostoso cheiro verde/ passarinho na invernada/ Os carinhas/ de boto/ pelas esquinas/ os encantos de Iara/ das nossas meninas/ arara/ cipó/ caupuri/ sete estrelas/

natureza/ a vida é um raio de beleza/ natureza/ avisa a menina/ das sete verdades/ salve qualquer/ as coisas da nossa cidade/ É a do açude. (CLENILSON BATISTA)

A continuidade destas reflexões e análises, são as possibilidades de pensar em repertórios com tendências a descolonização, do saber, do poder e do ser, como propõe Quijano (2009) contribuindo com a escolha de repertórios musicais de resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Repertórios de resistência do local

Este relato, que apresenta e explora “repertórios” do local, especula a respeito de “resistências” e/ou “continuidades” no processo de (des)colonização, especialmente em se tratando da descolonização do saber, no espaço – território, que chamamos Acre. Observamos “resistências nos repertórios”, desenvolvidos pelos músicos, envolvidos na mostra do coletivo “Rede Banzeiro”, ao longo de seus seis anos de existência.

A linguagem e as narrativas acerca das culturas e como parte das mesmas, são construções culturais, podem nos influenciar ou nos enganar, nos colonizando, ou seja, nos oprimindo, calando nossa expressividade, desfazendo do nosso conhecimento, do que podemos construir ou nos deixando livres, para exercer tudo isso, ou simplesmente “ser”, “estar”, “viver”. A partir do contexto do que chamamos: nacionalismo, regionalidade, modernidade, colonização e descolonização, creio que existe algo já intrínseco nestes repertórios, que nos leve a “re-imaginar” a Amazônia, e contribuir para “descolonizar a escrita” sobre a região, como nos propõe Nenevé e Sampaio. (NENEVÉ E SAMPAIO, 2015, p.21).

Atentamos para a fala de Hall, em “Cultura e Representação”, quando diz que: “não devemos confundir o mundo material, onde as coisas e pessoas existem, com as práticas e processos simbólicos pelos quais representação, sentido e linguagem operam”. (HALL, 2000, p. 48). É dele também a afirmação de que:

(...) em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representa-lo ou interpretá-lo. Além disso, a cultura se relaciona a sentimentos e emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias (...) os significados culturais não estão apenas na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos. (HALL, 2000, p. 20)

Para Albuquerque e Pacheco:

Nosso interesse recai sobre a crítica da linguagem enquanto possibilidade de devassar as tramas históricas que teceram “Amazônia” como objeto de um discurso que produziu sua própria invenção. Uma invenção datada e historicamente determinada pelos sentidos de seu tempo. Um tempo que foi nomeado “moderno”, algo que também não encontra referente em qualquer realidade. Nessa direção, ao agruparmos enunciados como “Amazônia”, “Pan-Amazônia”, “Amazônida”, entre outros, devemos enfatizar que não estamos tratando de dados do mundo real, mas de projeções das inúmeras formas de narrá-los (ALBUQUERQUE E PACHECO, 2016, p. 9).

Souza, dá uma grande contribuição, no debate que estamos realizando aqui, tratando em sua tese, sobre seringalismo e seringalidade. Ele afirma:

Parto da ideia de que o seringalismo se constitui como expressão fundante da história colonial no Acre. Nesse sentido, é possível afirmar que o mesmo lançará as bases para a formação de um padrão local de poder contemporâneo o qual denomino como seringalidade. O seringalismo enquanto fenômeno histórico-social instaurado no território acreano, no período inicial da sua ocupação, se constitui a partir da junção de três elementos básicos que, em sua raiz, acionam o padrão de poder colonial: a racialização das populações migrantes nordestinas e indígenas, o sistema de aviação e a concentração fundiária. (SOUZA, 2016, p.251)

Após alguns séculos de construções literárias, acadêmicas, fantasiosas, cheias de deduções preconceituosas “contra o lugar”, com “os de fora” ditando sobre quem somos, o quanto somos atrasados, preguiçosos, e tantos adjetivos usados de forma pejorativa, acabamos por aceitar estereótipos que vão moldando nossas identidades, sem nos darmos conta de que já nem sabemos de onde viemos ou pra onde caminhamos; reproduzimos “verdades”, que muitas vezes são falsas construções e são as mesmas “verdades” que agora precisamos re-conhecer, re-imaginar, re-significar e até re-inventar, posto que essas identidades foram construídas em cima de estereótipos. O preconceito do qual falamos, é o que se referem Albuquerque Junior e Derval Muniz, aquele que nasce da hostilidade, da distância ou do desconhecimento do outro; e a pergunta feita por eles é: “que lutas e enfrentamentos econômicos, políticos ou culturais, gestaram estas distinções e estas separações que nos identificam atualmente?” (ALBUQUERQUE JUNIOR E MUNIZ, 2012, p. 18).

A seguir descrevo um trecho do qual Dussel, trata sobre o “encobrimento do outro”, e o “Mito da Modernidade” dizendo:

O ano de 1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento” da Modernidade; embora sua gestação – como o feto – leve um tempo de gestação ultra uterino. A modernidade, originou-se nas cidades, europeias, medievais, livres, centros de enorme criatividade. Mas “nasceu” quando a Europa pode se confrontar com o seu “Outro”, e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria modernidade. De qualquer maneira, esse Outro, não foi “descoberto” como Outro, mas foi “en-coberto” como o “si-mesmo” que a Europa já era desde sempre. De maneira que 1492, será o momento do “nascimento” da Modernidade como conceito, o momento concreto da “origem” de um “mito” de violência sacrificial muito

particular, e, ao mesmo tempo um processo de “en-cobrimento” do não europeu”. (DUSSEL, 1992, p. 8)

Já tratando sobre resistência, verificamos resistências culturais, ou persistência, luta, defesa, solidez, através de algumas canções populares produzidas no local, e longe dos rigores técnicos, científicos, reconhecidos pela academia musical universitária, trato especialmente dos repertórios que estiveram presentes na “mostra banzeirista”.

Messina alerta que “a Amazônia pode ser descrita como espaço colonial do Brasil”, onde a representação do verbete “atraso” é instrumento de dominação cultural, uma vez que lugar atrasado, é aquele onde o “desenvolvimento” não chega. Neste sentido, a “lentidão epistêmica” é resistência criativa, como no caso da luta de resistência dos seringueiros, pela sobrevivência (MESSINA, 2016, p.96-105).

Said diz que em quase todos os lugares do mundo, houve resistência, armada ou cultural, à chegada do “homem branco”; e que esta reação, culminou no grande movimento de descolonização do chamado Terceiro Mundo. O termo “cultura”, Said afirma designar duas coisas: a arte da descrição, comunicação e representação. Em segundo lugar, a “cultura” é para Said, o reservatório do melhor de cada sociedade. No entanto, como parte da relação entre cultura e império, os escritores profundamente ligados à história de suas sociedades, moldam e são moldados, por suas experiências históricas e sociais, e daí derivam a cultura e suas formas estéticas. Ainda para Said, as culturas estão imbricadas, híbridas, heterogêneas, diferenciadas, sem qualquer monolitismo. A maneira como formulamos ou representamos o passado, molda nossa compreensão e nossas concepções do presente (SAID, 2011, p. 28 - 36).

Já para Glissant é o processo de criouliização, que permite as infinitas interações culturais. Os apontamentos que caracterizam para ele o processo de criouliização das culturas são: a). O tempo imediato e acelerado, no qual acontecem interações entre as culturas; b). A consciência que temos das interações culturais; c). A imprevisibilidade das culturas, resultante das infinitas interações; d). A intervalorização. A criouliização não supõe uma hierarquia de valores.

A linguagem, a letra, os discursos poéticos, musicais. Invasores e invadidos, colonizadores e colonizados, história oficial e história real, fictícia ou realística; podemos saber ser mais livres, e ousar, como diria HERRERA (2016), “a insurgência de uma nova forma de pensar”. Essa nova forma, eu compreendo que possa levar mais em conta o discurso que é narrado no espaço-mundo que designou-se chamar de América Latina e mais especificamente no Acre. Sem ufanismos nacionalistas, mas com consciência do respeito ao meio ambiente e aos demais seres vivos, do

consumo consciente, da solidariedade e alteridade para a sobrevivência humana. HERRERA (2016) propõe a Poética da Libertação. Música, mito e poética. Canções em busca de uma outra ordem.

Para DUSCHATZKY e SKLIAR (2011) a Modernidade com sua lógica binária, denominou de diferentes modos o componente negativo da relação cultural. O outro diferente, funciona como o depositário de todos os males, portador das falhas sociais, supõe-se que a pobreza é do pobre, a violência do violento, a deficiência do deficiente, a exclusão, do excluído. Uma questão significativa do discurso colonial é a sua relação com o conceito de fixação na construção e invenção da alteridade, sendo o estereótipo, uma de suas principais estratégias discursiva; ele produz uma devastação psíquica sistemática na alteridade. Para fazer parte da diversidade cultural, a alteridade deve despir-se, des-racializar-se, des-sexualizar-se, despir-se de suas marcas de identidade. Já os outros como sujeitos plenos de uma marca cultural, transforma a diversidade em objeto epistemológico, supõe o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais, preestabelecidos, isento de mesclas e contaminação. O mito da consistência interna das culturas, alimenta o discurso multiculturalista moderno. O multiculturalismo conservador, abusa do termo diversidade para encobrir uma ideologia de assimilação. No dizer dos autores, o grupo que compõe esse *bálsamo tranquilizante* que é a cultura, são geralmente considerados como agregados ou como exemplos que matizam, que dão cor à cultura dominante; funciona como uma espécie de autorização para que os outros continuem sendo os outros. Então quem são os outros na representação multicultural? A identidades, eles afirmam, já não se constroem de uma vez e para sempre, mas se fragmentam, se multiplicam e se fazem móveis e o fazem não apenas em relação a uma consciência de oposição à identidade oficial. Ela fala sobre a perturbação da diferença e sobre conceitos vazios de realidade. Propõe olhar bem para dentro, que pode ser onde está o outro. A identidade da norma, nega a diversidade. Negar a contribuição diferencial da contribuição feminina é uma perda para todos. Trata-se então, de um novo conceito de liberdade e um novo conceito de sujeito humano, que não é um, mas dois, homem e mulher.

ALBUQUERQUE e GOETTET (2016) propõe, a partir de Stuart Hall, inverter a ordem estabelecida e reorientar a história, olhando para as suas margens, e romper a ordem, dando visibilidade a tudo o que é ocultado, ou estruturalmente obscurecido pela perspectiva habitual. Assim, o repertório local à margem, sem espaços para tocar e apresentar-se em sua totalidade, com figurinos, danças, cenário, e artistas invisibilizados, pode em parte, desaparecer na atualidade, em parte re-inventar-se e interagir com outras culturas, transformando-se e sobrevivendo.

Para Larrosa Bondía, o saber da experiência configura-se como saber “que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece”. É assim, dinâmico e enraizado na tessitura da vida cotidiana e da experiência. Importa ressaltar, contudo, que se a noção de

saberes implica um ir além do saber acadêmico, formal, erudito ou escolar, a construção de saberes não pressupõe “deixar de lado todo o conhecimento culturalmente acumulado e “partir do zero em busca de “outros saberes” (ALBUQUERQUE E SOUZA, 2016, p. 245).

No vôo em busca de novos sabores, que “desconcluí” muito do que eu acreditava “saber” sobre o que repetimos, cotidianamente, através de discursos, falados ou cantados, e segue a necessidade de continuar a busca, de um pouco do que ficou “soterrado”, ou “resistiu” na memória coletiva deste local, onde vivo e que vem sendo tão violentado, em suas culturas.

A pesquisa do francês Certeau, é inspiradora para o desenvolvimento dessas reflexões, sobre o fazer artístico musical do local onde vivo. Certeau cita Durkheim para falar sobre a arte. Durkheim escreve: uma arte é um sistema de maneiras de fazer, que são ajustadas à fins especiais e que são o produto ou de uma experiência tradicional comunicada pela educação ou da experiência pessoal do indivíduo (CERTEAU, 1996, p. 139). É interessante notar que para Certeau, agir é indissociável da referência a uma arte, um estilo. Maneiras de caminhar pertencem as maneiras de fazer. Ele utiliza esses conceitos em Artes de fazer, para compreender as práticas culturais. As práticas culturais têm haver com as táticas imemoriais. Quando este autor tira o consumidor de arte, por exemplo, da condição passiva, nos permite pensar no uso criativo, devolvido novamente, também em forma de arte; imaginado sobre tudo o que recebemos de todas as mídias que nos cercam e de todas nossas demais vivências.

Nesta perspectiva, ritos, costumes ou reflexos – saberes que não mais, ou ainda não se articulam em discurso, podem ser táticas para transpor uma situação desfavorável em favorável. Táticas no discurso, podem ser o ponto de referência formal de táticas sem discurso (CERTEAU, 1996, p.111). Esta conclusão, pode servir a canção – melodias criadas com letras; sendo que nas canções, as letras podem ganhar um efeito maior em emotividade e pertencimento, pois as melodias dão força as palavras cantadas.

Volóchinov (2017) diz que a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Novamente a criatividade destaca-se, como nos conceitos de reapropriação e experimentação de Ceateau. Sendo a criatividade o que impulsiona a criação cancionista. Eu, como compositora sei que a liberdade criativa não aceita regras fixas.

Seu Antônio Pedro, ex seringueiro, analfabeto e compositor, cantador e tocador. Deixou uma obra belíssima e genuína e com um trecho de sua canção, descolonizada, livre, leve solta, continuo estas reflexões, junto com os leitores:

Subi terra de fogo/ com as “pragata” de algodão/ as “pragata” pegou fogo/ eu decidi ir pelo  
chão/ subi na ponta da nuvem/ com dois coriscos na mão/ catingava no escuro/ com o

estrondo de um trovão/ Xô arara/ Xô ararinha/ quanto mais eu canto a arara/ mais a arara é bonitinha (ANTÔNIO PEDRO).

## Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. **Acre**. In: ALBUQUERQUE, G. R. de e PACHECO, A. S. (Orgs). **Uwa'kürü: dicionário analítico**. 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, pp.13-28.

ALBUQUERQUE, Maria B. B e SOUZA, Márcio Barradas. **Saberes Culturais**. In: ALBUQUERQUE, G. R. de e PACHECO, A. S. (Orgs). **Uwa'kürü: dicionário analítico**. 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, pp.230-250.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. 2ª. Edição. São Paulo: Ed. Cortez, 2012.

ALBUQUERQUE, G. R. Nas margens do Aquiry: leituras e traduções sobre a cidade de Rio Branco – Acre. In: ALBUQUERQUE, G. R.; NENEVÉ, M.; SAMPAIO, S. M. G. (Orgs). **Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização**. Rio Branco: Nepan Editora, 2014, pp. 259-260.

ANDRADE, V. M. B. (Org.). **Novo Dicionário de Migalhas da Psicanálise Literária**. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

ALBUQUERQUE, G. R. (Org). **Das Margens**. 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2016.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DUSSEL, ENRIQUE. *1492: o encobrimento do outro. A origem do "mito da modernidade"*. Tradução de Jaime A. Clasen. 1ª. Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

LAROSSA, J. e SKLIAR, C. (Orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução de Semirames G. da Veiga. 2ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5ª. Edição. Manaus: Editora Valer, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I – O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone –Moisés, RJ: Casac e Naify, 2004.

MESSINA, Marcello. *Atraso*. In: ALBUQUERQUE, G. R. de e PACHECO, A. S. (Orgs). **Uwa'kürü: dicionário analítico**. 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, pp.96-105.

MURARI, Luciana. *“Brasil, ficção geográfica”: ciência e nacionalidade no país D`Os Sertões. 1ª Edição. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007.*

NÉNEVE, Miguel e SAMPAIO, Sônia Maria Gomes. **Re-imaginar a Amazônia, descolonizar a escrita sobre a região.** In: ALBUQUERQUE, G. R.; NÉNEVE, M.; SAMPAIO, S. M. G. (Orgs). **Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização.** 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2015, pp. 19-34.

SOUZA, João José Veras de. **Seringalismo.** In: ALBUQUERQUE, G. R. de e PACHECO, A. S. (Orgs). **Uwa'kürü: dicionário analítico.** 1ª. Edição. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, pp.250-296.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social.** In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina AS, 2009, pp.73-118.

ROCHA, Hélio Rodrigues da. **Microfísicas do imperialismo: a Amazônia rondoniense e acreana em quatro relatos de viagem.** 1ª. Edição. Curitiba: Editora CRV, 2012.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Ed. 34, 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



## OS GÊNEROS TEXTUAIS CARTA E RELATO DE VIAGEM: UMA INTERVENÇÃO LITERÁRIA NO SEXTO ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL

Larissa Natividade Sampaio<sup>1</sup>

Ranmeson Araujo Ribeiro<sup>2</sup>

Jeiviane Justiniano<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo relatar uma atividade de intervenção literária desenvolvida a partir dos gêneros textuais carta e relato de viagem. Essa atividade foi realizada com uma turma do sexto ano do ensino fundamental de uma escola da rede estadual de ensino, participante do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas, e envolveu a leitura, análise e interpretação das obras A carta do descobrimento ao rei D. Manuel I, de Pero Vaz de Caminha, e Duas viagens ao Brasil, de Hans Staden. Pretende-se expor os resultados dessa intervenção e as dificuldades encontradas. A atividade foi realizada através de aulas expositivas e dialogadas, organizadas em sequência didática. A fundamentação teórica empregada baseou-se em Paulo Freire (2011), Magda Soares (2004) e Rildo Cosson (2014). Procurou-se combinar esses três autores para que se tivesse êxito na execução das práticas aplicadas, pautadas na formação de leitores literários letrados e autônomos. Os resultados revelam que é necessário proporcionar desde cedo o letramento literário para os alunos, para que desenvolvam precocemente sua capacidade leitora e, no futuro, tornem-se críticos e aptos ao consumo e produção de textos literários.

**Palavras-chave:** gêneros textuais; intervenção literária; leitura; letramento; PIBID.

### INTRODUÇÃO

Um dos principais objetivos do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) é inserir os discentes da primeira metade dos cursos de licenciatura no cotidiano de escolas da rede pública de educação. Dessa forma, além de incentivar e elevar a qualidade da formação desses futuros docentes, o programa proporciona-lhes oportunidades de criação e participação em

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas. Bolsista do Subprojeto Letras – Manaus do PIBID. E-mail: larissanatividadesampaio@gmail.com

<sup>2</sup> Acadêmico do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas. Bolsista do Subprojeto Letras – Manaus do PIBID. E-mail: ranmesonribeiro@gmail.com

<sup>3</sup> Professora Mestre do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenadora de Área do Subprojeto Letras – Manaus do PIBID. E-mail: jeivianejustiniano@gmail.com

experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, o subprojeto Letras – Manaus, realizado na E.E.T.I. Francisca Botinelly Cunha e Silva, tenta proporcionar aos alunos e até mesmo aos professores, a partir de metodologias pedagógicas diferenciadas, uma espécie de fuga da dinâmica tradicional escolar, ao mesmo tempo em que concede aos pibidianos a experiência necessária para o início da carreira docente.

Tendo em vista todos esses aspectos, a atividade de intervenção literária descrita neste trabalho teve como objetivo levar os alunos de uma turma do 6º ano do ensino fundamental ao conhecimento dos gêneros textuais carta e relato de viagem e apresentá-los às obras literárias *A carta do descobrimento ao rei D. Manuel I*, de Pero Vaz de Caminha, e *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, através de aulas expositivas e dialogadas. A sequência didática que orientou essas aulas buscou suporte nas teorias de Kleiman (1995), Soares (2004), Freire (2011) e Cosson (2014); buscou-se, portanto, promover o letramento por meio da prática da leitura, interpretação e produção textuais centradas nesses gêneros. Dessa forma, os alunos entrariam em contato não apenas com os gêneros textuais supracitados, mas também com duas obras de grande importância para a História e literatura brasileira.

## **1. AS ATIVIDADES NO PIBID**

As atividades do PIBID na E.E.T.I. Francisca Botinelly Cunha e Silva começaram no segundo semestre de 2018. Nas primeiras semanas, os pibidianos passaram por um período de observação na escola, sobretudo, das aulas de Língua Portuguesa, ministrada pela supervisora regente do subprojeto Letras – Manaus na escola, para em seguida começar a pesquisa e o planejamento das primeiras aulas.

Ainda nesse período de observação entendeu-se que o objetivo do subprojeto de Letras – Manaus do PIBID em sala de aula é desenvolver as habilidades linguísticas dos alunos, capacitando-os para a prática social da linguagem. Além disso, apreendeu-se um pouco da dinâmica da turma do 6º ano com as aulas de Língua Portuguesa e que a sequência didática que seria construída para dar suporte às primeiras aulas poderia fugir do uso do livro didático e poder-se-ia explorar novas práticas de atuação em sala de aula.

### **1.1 A construção da sequência didática**

Para a elaboração das primeiras aulas da turma do 6º ano “3” foi seguido o conteúdo programático proposto pela professora de Língua Portuguesa. Os pibidianos, assim sendo, ficaram encarregados de elaborar uma sequência didática para os seguintes gêneros textuais: *carta e relato de viagem*. Partindo do que propõem Dolz, Noverraz e Schneuwly, (2004, p. 82), “uma “sequência didática” é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”. Dentro dessa perspectiva, a aplicação da sequência didática tem início desde a sua produção, onde define-se o conteúdo a ser trabalhado e os objetivos pretendidos atrelados aos procedimentos a serem adotados e aos recursos utilizados.

Durante a fase de planejamento da sequência didática, levou-se em consideração a importância de trabalhar os gêneros textuais no ensino fundamental, de forma que os alunos dessa fase da educação básica desenvolvessem capacidades de linguagem que os auxiliassem no contexto sócio comunicativo do cotidiano, capacidades essas que seriam adquiridas a partir do estudo dos gêneros em sala de aula. Dessa forma, para as aulas sobre os gêneros carta e relato de viagem, o foco principal foi nas principais características e na estrutura desses gêneros. A pesquisa sobre o assunto foi feita no próprio livro didático dos alunos, na biblioteca e em outros lugares fora da escola.

Além do objetivo geral proposto, estabeleceu-se como “meta” atingir objetivos específicos para o ensino destes gêneros, dentre os quais estão os de caracterização, relação de diálogo entre os gêneros trabalhados e o de promover reflexões acerca da importância de estudá-los no contexto escolar aliando-os aos textos literários. Buscando, portanto, promover o letramento por meio da prática da leitura, interpretação e produção textuais centradas nesses gêneros.

Quando se fala em letramento, usa-se a definição proposta por Kleiman (1995), que vê o letramento como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnológico. Para a autora, a escola é a mais importante agência de letramento, mas ela só se preocupa com um tipo: a alfabetização. Por causa disso, também levou-se em consideração durante o processo de construção da sequência didática o conceito de letramento proposto por Soares (2004, p. 97), onde o letramento configura-se como “comportamentos e práticas do uso do sistema de escrita, em situações sociais em que a leitura e/ou a escrita estejam envolvidas”, e o de letramento literário proposto por Cosson (2014), onde essa prática vai além do mero processo de alfabetização, ou seja, busca-se a formação de leitores que atribuam significados ao texto lido, que façam associações entre os discursos contidos nesses textos e a realidade que estão inseridos.

Foi nesse momento que surgiu a ideia de trabalhar com os alunos as obras *A carta do descobrimento ao rei D. Manuel I*, de Pero Vaz de Caminha, e *Duas viagens ao Brasil*, de Hans

Staden. Essas obras, apresentadas como textos clássicos/canônicos<sup>4</sup>, não só servem de exemplos para os gêneros *carta* e *relato de viagem* como também corroboram com o nosso objetivo de promover o letramento literário entre os alunos do ensino fundamental. Além disso, trabalhar com obras literárias tão importantes para a literatura brasileira e a História do nosso país como essas possibilita a diminuição do distanciamento que os alunos têm com o texto literário, além de permitir que exerçam, desde cedo, a capacidade de interpretar e refletir sobre a construção histórica da nossa nação.

Nesse momento retoma-se as palavras de Freire (2011) sobre o processo de leitura e a capacidade crítica diante de um texto. Para ele, ler não é apenas decifrar um código, mas um processo de compreensão crítica que envolve as relações entre o texto e o contexto, onde a leitura do mundo precede a leitura da palavra. Para o autor, quando um aluno vai para a escola pela primeira vez ele leva uma bagagem carregada com as experiências de seu mundo particular consigo, a sua leitura de mundo. Essa leitura pode servir como suporte para a aprendizagem escolar. A leitura da palavra jamais significa uma ruptura com a “leitura” do mundo. Pelo contrário, unidas formam a leitura da “palavra-mundo” e são decisivas para a formação de leitores críticos.

## 1.2 A aplicação da sequência didática

A primeira aula relativa aos gêneros textuais *carta* e *relato de viagem* foi realizada no dia 18.09.2018. Inicialmente, foram feitas perguntas aos alunos relativas aos gêneros, a fim de ativar seus conhecimentos prévios. Conforme Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004, p. 84), essa fase de apresentação inicial da situação “permite ao professor avaliar as capacidades já adquiridas e a ajustar as atividades e os exercícios previstos na sequência às possibilidades e dificuldades reais de uma turma”. Dessa forma, o professor ao utilizar-se dessa estratégia facilita sua atuação em sala de aula tornando suas práticas pedagógicas mais fáceis e satisfatórias.

Por conseguinte, foram expostos o conceito e as características do gênero *carta* conforme Cereja e Magalhães (2015), cuja estrutura, conforme os dois autores, contempla: emissor, destinatário, local e data, saudação que estabelece o contato, desenvolvimento da mensagem, despedida e assinatura. Em seguida, foi apresentado aos alunos a biografia e a Carta de Pero Vaz de Caminha. Mediante a apresentação da carta, os alunos puderam ter contato com o conteúdo do documento a partir da leitura de alguns trechos, que se mostraram essenciais para a compreensão do

---

<sup>4</sup> Será usado o conceito de texto clássico e canônico como sinônimos, que segundo Calvino (2007), são obras que permanecem como um rumor mesmo na atualidade, produzindo um barulho de fundo da nossa realidade.

texto, e em um momento posterior foi discutido a impressão que os portugueses tiveram de nossa terra nesse primeiro contato.

Na aula seguinte, trabalhou-se com os alunos o gênero relato de viagem a partir do apontamento de suas características e de seus desdobramentos no decorrer do tempo. Por fim, utilizou-se a obra *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, como suporte ao estudo desse gênero. Os alunos apropriaram-se do conteúdo presente na obra a partir da leitura de alguns trechos selecionados e foi um momento que envolveu a participação de todos. A obra chamou bastante a atenção dos alunos por se tratar de um relato pessoal pertinente ao período em que o mercenário alemão Hans Staden viveu no cativeiro dos indígenas antropófagos da etnia Tupinambá e por misturar dois gêneros: *relato de viagem e narrativa de aventura*.

Ao final dessa mesma aula, foi proposta uma atividade referente aos dois gêneros estudados e, para isso, solicitou-se que os alunos trouxessem alguns materiais (papel ofício A3 ou A4, lápis de cor e pincéis) para a realização dessa atividade que se daria na aula seguinte.

Na aula que se sucedera, portanto, os alunos, em duplas, fizeram um desenho que representava uma cena da Carta de Pero Vaz de Caminha ou do relato de Hans Staden, a escolha por um ou outro era livre. Além das atividades de leitura e interpretação dos textos que foram feitas durante as aulas expositivas, essa atividade de ilustração teve como objetivo avaliar a capacidade criativa e de interpretação dos alunos e, ao mesmo tempo, fazer uma espécie de transposição entre gêneros. Nesse caso, entre o textual e o visual.

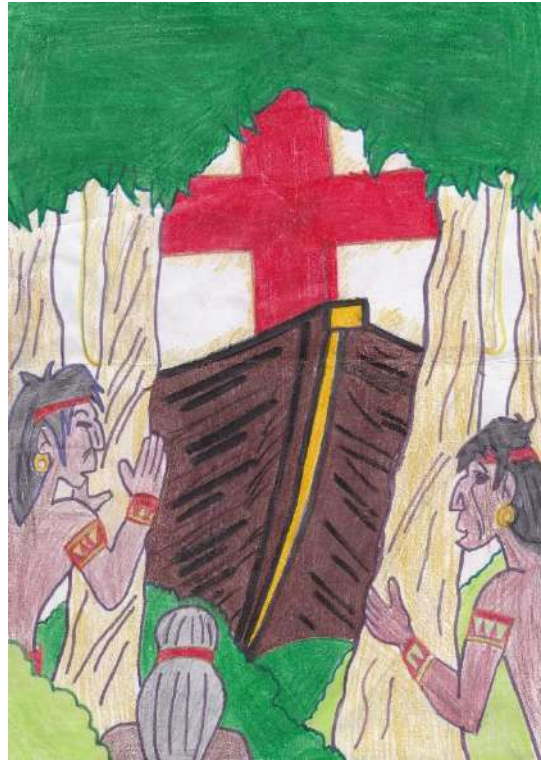
### 1.3 Resultados

Apesar da atividade prática parecer simples, foram utilizados alguns critérios para a avaliação dessa produção que foram decididos juntamente com a professora de Língua Portuguesa da turma. São eles: 1. Coerência com o tema; 2. Vivacidade / Traçado / Colorido; 3. Originalidade; 4. Impacto visual; e 5. Organização e higiene.

Durante a correção das atividades, notou-se que mais de 90% da turma entregou a tarefa solicitada e que eles realmente empenharam-se para fazer um bom trabalho. As ótimas ilustrações desenvolvidas pelos alunos durante a atividade prática, portanto, foram a prova de que eles realmente gostaram das obras que foram apresentadas em sala de aula, assim como, a prova do êxito da intervenção. A professora de Língua Portuguesa responsável pela turma gostou tanto do resultado dos desenhos que os incluiu como uma das avaliações parciais do terceiro bimestre daquele ano.

Abaixo, apresentam-se alguns dos trabalhos que foram desenvolvidos pelos alunos:

Figura 1 – O descobrimento do Brasil pela visão dos indígenas



Fonte: os autores (2018).

Figura 2 – O descobrimento do Brasil



Fonte: os autores (2018).

Figura 3 – A captura de Hans Staden pelos índios tupinambás



Fonte: os autores (2018).

Figura 4 – O português vê o Brasil pela primeira vez



Fonte: os autores (2018).

Diante de todas as atividades propostas no espaço escolar, da conceituação dos gêneros carta e relato de viagem à exposição da *A carta do descobrimento ao Rei D. Manuel I*, de Pero Vaz de Caminha, e *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden, os alunos se mostraram bastante receptivos e interessados. Durante a aplicação da sequência didática, buscou-se criar um espaço para que todos os alunos tivessem a oportunidade de participar da aula, seja perguntando, seja fazendo comentários ou apenas lendo trechos das obras literárias. Pôde-se constatar, portanto, a alegria deles diante dos assuntos que foram abordados em sala de aula. E, em especial, à obra *Duas Viagens ao Brasil*, a euforia dos alunos era evidente diante do assunto principal abordado pelo livro, a antropofagia dos indígenas de etnia Tupinambá e Tupiniquim. Neste ponto, muitas perguntas foram feitas relativas aos

costumes desses indígenas, por exemplo: como se portavam, como se vestiam e como aconteciam os rituais de antropofagia.

Desse modo, a intervenção literária ganhou ainda mais relevância, tendo em vista, conforme Araújo (2015), que na maioria das escolas a literatura não é trabalhada no ensino fundamental de forma contextualizada. Cosson (2014, p. 20), reitera essa afirmação quando diz que a “a literatura só se mantém na escola por força da tradição e da inércia curricular [...]”. De forma que, abordagens pedagógicas que visem o ensino através da literatura de modo significativo não têm encontrado muita abertura nas escolas de ensino básico. Sabendo disso, e entendendo que, conforme Cosson (2014) afirma também, a ação mediadora do professor entre os educandos e o texto literário é de fundamental importância para formação de leitores literários letrados e autônomos, esta intervenção acabou tornando-se ainda mais pertinente para a contribuição, mesmo que pequena, no processo de formação leitora dos alunos submetidos a ela.

## CONCLUSÃO

Diante de tudo que foi relatado, é primordial frisar a importância que o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência exerce no espaço escolar, pois ao mesmo tempo em que estimula as primeiras práticas docentes aos alunos de licenciatura, proporciona aos alunos da educação básica uma quebra de rotina, uma nova forma de aprendizagem escolar. Os gêneros textuais, por exemplo, outrora tão estáticos, tornam-se práticas sociais através da promoção do letramento em sala de aula desenvolvido pelos acadêmicos participantes do PIBID.

Percebeu-se que o trabalho com as obras *A carta do descobrimento ao Rei D. Manuel I*, de Pero Vaz de Caminha, e *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden, a partir dos gêneros textuais carta e relato de viagem, provocou uma mudança nos alunos da turma do sexto ano do ensino fundamental em relação à literatura. Era a primeira vez que a turma ouvia falar dessas obras literárias. O texto de Caminha revelou aos alunos a primeira impressão que os indígenas causaram nos portugueses recém-chegados em nossa terra, e o de Staden causou um alvoroço na turma, principalmente, por tratar sobre a antropofagia dos indígenas daquela época. Para a maioria dos alunos, foi uma surpresa descobrir que a história narrada pelo mercenário alemão não se tratava de ficção.

O desenvolvimento da atividade avaliativa durante a aula prática reforçou ainda mais o compromisso que os pibidianos tinham de fazer com que os alunos conhecessem essas obras literárias. A resposta recebida foi muito positiva, vindo através dos ótimos desenhos feitos por esses alunos e



pelos vários questionamentos sobre as obras, tais como: onde poderiam encontrá-las para ler na íntegra e se tinha alguma obra audiovisual (filme, seriado de TV etc.) inspirada nelas.

Foi prazeroso vê-los com tão pouca idade e ainda na fase inicial da segunda etapa do ensino fundamental se interessarem dessa maneira por essa literatura, da época em que o país ainda engatinhava para tornar-se o Brasil que se conhece. Através dos resultados, ficou claro que é preciso proporcionar desde cedo o letramento literário para os alunos. O professor, nesse contexto, desempenha o papel fundamental de mediar essa relação entre os alunos e o texto literário. Acredita-se que o indivíduo ao trilhar essa esfera de apropriação do texto literário e adquirir competências leitoras tende a se tornar mais autônomo em sua forma de pensar, então passa a se desprender dos argumentos e opiniões alheias, e a formular as suas próprias ideias. Portanto, é de suma importância que os alunos desenvolvam precocemente sua capacidade leitora e, no futuro, tornem-se críticos e aptos ao consumo e produção de textos literários.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Francerly Moreira Barreiro de. **Literatura no ensino fundamental**: proposta de letramento literário para o 9º ano. 156f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Letramentos) – Curso de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, Universidade Federal de Campina Grande, Campus de Cajazeiras-PB, Cajazeiras, 2015.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português**: linguagens, 6. 9. ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michèle; SCHNEUWLY, Bernard. **Sequências didáticas para o oral e a escrita**: apresentação de um procedimento. In: ROJO, Roxane; CORDEIRO, Gláís Sales (Org.). **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KLEIMAN, Ângela B. (Org.). **Os significados de letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento**: caminhos e descaminhos. **Revista Pátio**, ano VII, n. 29, fev./abr., 2004. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40142/1/01d16t07.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

## MARCADORES DISCURSIVOS DERIVADOS DE *ENTENDER*: ENTRE A SOCIOLINGUÍSTICA E O FUNCIONALISMO

Leandro Babilônia (UEA/Semed)

### Considerações iniciais

Em “Verbos gramaticais – verbos em processo de gramaticalização”, Travaglia (2003) inventaria uma centena de itens dessa natureza que, no português brasileiro, estão se gramaticalizando ou com o percurso concluído. Dentre eles, chama-nos a atenção o item lexical *entender*, pois, conforme apresenta o autor, a partir dele se originaram quatro marcadores discursivos (doravante MDs), a saber, *entende?*, *entendeu?*, *tá entendendo?* e *tá entendeno?*. Podemos, no entanto, afirmar que o número de MDs derivados desse verbo é maior, como foi comprovado em pesquisas conduzidas por Valle (2001; 2014) em Florianópolis (SC), nas quais se registra a coexistência de *(en)tentdesse?*, *entendes?* e *tás entendendo?*, além dos mencionados por Travaglia. Investigar esses MDs mostra-se relevante, porque a profusão de formas possíveis nos revela um item lexical bastante produtivo e cujas formas derivadas encontram-se em estágios variados, mas ainda iniciais, de gramaticalização, como veremos mais adiante com base nos princípios de Hopper.

Görski e Freitag (2006) afirmam, a partir de estudos realizados no Brasil, que os MDs podem permutar com outros desde que mantenham o mesmo significado num mesmo contexto; também ressaltam que esse intercâmbio não é aleatório e que pressões linguísticas e sociais atuam condicionando o uso. Ademais, especificidades de uma comunidade linguística podem promover o surgimento de um item, influenciar no tempo de desenvolvimento da gramaticalização, favorecer a manutenção e/ou o desaparecimento de uma forma (Nevalainen; Palander-Collin, 2011; Poplack, 2011).

Podemos depreender desses apontamentos iniciais que, para se estudar os MDs, é necessário estabelecermos não só fatores linguísticos, mas também sociais. Neste texto, portanto, analisamos condicionamentos linguísticos e sociais dos MDs originados de *entender* no português falado em Manaus (AM). Para tanto, utilizamos dois *subcorpora* do banco de dados do projeto Fala Manauara Culta (FAMAC), compostos por dez diálogos (D2) e quinze entrevistas (DID). A partir dessa amostra, verificaremos a frequência de uso correlacionada ao sexo do falante (masculino ou feminino), à sua faixa etária (entre 20 e 35 anos, entre 36 e 55 anos, e 56 anos em diante) e ao tipo de registro

(entrevistas, normalmente consideradas a situação mais formal, e diálogos, que são menos formais). Também analisamos como variável *indivíduo*, aventando a hipótese de que o falante se aproprie de uma única “forma variante” para seu uso corriqueiro, automatizando-a; considerando-se que os MDs aqui investigados atuam basicamente no plano interpessoal (Travaglia, 2003; Valle, 2014), o falante provavelmente elege uma delas a fim de tornar mais fluido o discurso.

Este artigo se estrutura do seguinte modo: na próxima seção, discorreremos sobre o *status* dos marcadores discursivos nos estudos linguísticos, especialmente daqueles denominados *requisitos de apoio discursivo* (doravante RADs). Na sequência, apresentamos a discussão quanto ao processo que origina esses itens. Em seguida, descrevemos o percurso de gramaticalização de *entender verbo pleno* > *marcador discursivo*. Mais adiante, analisamos as variáveis supramencionadas a partir dos dados obtidos. Posteriormente, desenvolvemos nossas considerações finais.

## 1 Marcadores Discursivos (MDs)

Sob o rótulo dos *marcadores discursivos* há um número amplo de itens de origens e funções diversas. Mas isso pode ser considerado previsível, porque não há entre as abordagens linguísticas consenso sobre o que são esses elementos. Tal fato transparece na profusão de termos utilizados para designá-los: “marcadores conversacionais”, “marcadores discursivos”, “marcadores discursivos interacionais”, “operadores argumentativos” etc<sup>1</sup>.

Mais que isso: as conceituações desses termos costumam ser vagas, o que lhes permite recobrir um sem-número de itens. Urbano (1997, p. 98), por exemplo, afirma que esses elementos “amarram o texto não só como estrutura verbal cognitiva, mas também como estrutura de interação interpessoal” e, nessa definição, inclui elementos linguísticos (prosódicos e verbais, sejam lexicalizados ou não) e não linguísticos (o olhar, o riso, os meneios de cabeça, a gesticulação).

Travaglia (2003, p. 101) – que classifica *entendeu?* e os demais MDs aqui analisados – também não oferece uma definição clara do que sejam: eles “têm função na interação entre os interlocutores, são usados para marcar relações interpessoais. Aparecem sobretudo nos textos orais,

---

<sup>1</sup> Penhavel (2010) confronta três abordagens teóricas para o estudo dos marcadores discursivos, quais sejam, a Teoria da Relevância, a Análise da Conversação e a Gramática Textual-Interativa. Ele concluiu que em todas elas os MDs são considerados elementos *facilitadores do processamento do discurso* e que isso envolve dois aspectos principais: (i) a ideia de que os MDs explicitam significados implícitos no discurso; (ii) a posição de tratar MDs como elementos com algum tipo de estatuto subsidiário.

mas também escritos, em função da interação e das imagens que produtor e receptor fazem ou julgam que outrem faz de si, do outro, do assunto”.

Ao alistarem os traços definidores dos MDs, Risso, Silva e Urbano (1995 apud Martelotta, Votre e Cezário, 1996, p. 40) assinalam sua tendência “(com diferença percentual irrelevante) a apresentar formas variantes, como é o caso, por exemplo, de *entende?/ entendeu?*.” Contudo, Bybee (2003) argumenta que a alta frequência de uso desencadeia o processo de gramaticalização, levando determinada forma/construção a se automatizar. Nesse sentido, as formas variantes devem apresentar não só índices elevados de recorrência, mas também equilibrados para que sejam variantes estáveis, como podemos entrever no apontamento de Risso, Silva e Urbano. Já no caso de preferência por uma forma em detrimento das demais, espera-se que as pouco usuais caiam em desuso até o total desaparecimento.

Macedo e Silva (1996 apud Valle, 2001, p. 04), por sua vez, definem os MDs como elementos envolvidos em macrofunções discursivas, tais como: a organização das relações textuais, a manutenção da interação e o processamento da fala na memória. Elas compreendem que essas macrofunções ainda são abrangentes e, por isso, propõem uma sistematização em nove subgrupos, partindo de características e atuações comuns e observando sua posição no discurso. Assim, as autoras sugerem o estabelecimento do seguinte quadro:

**Quadro 1:** Divisão dos MDs em subgrupos

<b>SUBGRUPO</b>	<b>FUNÇÃO</b>	<b>ALGUNS DOS ITENS</b>
[1] iniciadores	iniciam turnos	<i>ah, bom, bem, olha</i>
[2] requisitos de apoio discursivo	uso interativo para testar a atenção do interlocutor	<i>né? tá? sabe? entendeu? viu? não é mesmo?</i>
[3] redutores	modalizam a postura do locutor	<i>eu acho, pô, sei lá</i>
[4] esclarecedores	retomam com maior clareza partes do discurso	<i>quer dizer, deixa eu ver</i>
[5] preenchedores de pausa	preenchem o silêncio, enquanto o falante processa o que será dito	<i>assim, hãa, bem</i>
[6] seqüenciadores	marcam seqüência no discurso	<i>aí, então, depois</i>
[7] resumidores	encerram uma lista de itens e resumem	<i>e essas coisas, e tal, coisa e tal, e tudo</i>
[8] argumentadores	iniciam argumentação contrária ao discurso precedente	<i>agora, é mas, não mas, sim mas</i>
[9] finalizadores	dão fecho ao turno do falante	<i>então tá, é isso aí, tudo bem</i>

Fonte: Macedo e Silva (1996 apud Valle, 2001)

A macroforma<sup>2</sup> *entendeu?* está enquadrada no subgrupo 2, “requisitos de apoio discursivo” (RADs), cujos itens, segundo Görski e Freitag (2006, p. 30), se caracterizam por serem basicamente interpessoais e atuarem nos planos: i) interpessoal, atuando como elemento de contato entre os interlocutores, pedindo a aquiescência do ouvinte e/ou mantendo o turno conversacional; ii) interpessoal e textual, chamando a atenção do ouvinte para certas partes do texto; e iii) rítmico, perdendo sua modulação negativa.

Os MDs que são objetos do presente estudo parecem atuar apenas nos dois primeiros planos, pois o terceiro exige um esvaziamento semântico completo. Nessa perspectiva, cremos que, dos RADs mencionadas no Quadro 1, apenas *né?* e *tá?* atingiram tal nível.

Görski e Freitag (2006, p. 31) também chamam a atenção para o fato de os RADs frequentemente terem um verbo em suas origens, mas isso não significa que se comportam como suas flexões. Elas argumentam que, no início do processo de gramaticalização, os RADs são inseridos no início de construções interrogativas plenas e que, com o avanço do processo, elas vão sendo deslocadas para o interior e/ou para a margem direita das sentenças, instalando-se em posições que não costumam ser ocupadas por verbos. Assim, conforme as autoras, os RADs apresentam como características a fixação sintática na oração, a cristalização morfológica e uma entonação própria. Valle (2014), por sua vez, destaca que *entender* (bem como outros verbos de cognição e percepção, p. ex., *compreender* e *saber*) tende ao uso estendido para funções metalinguísticas, apresentando perda de valor lexical e ganho de função pragmático-discursiva. Em posição inicial de interrogações plenas, esses itens assumem novas funções discursivas (interrupção/reformulação da informação, marcação de informação de fundo, preenchimento de pausa, topicalização de constituintes e de elementos sequencializadores, modalização) rumo a uma abstratização crescente; e novas formas, com perda de massa fônica (apagamento da primeira sílaba em *entendeu?*) e com mudança de posição no enunciado.

(1) *Você entendeu o que eu quis dizer?*

*Tu entendeste/ entendesse/ entendeu o que eu quis dizer?*

(2) *Eu quis dizer isso, (en)tendeu?*

*Eu quis dizer isso, (en)tendesse?*

---

<sup>2</sup> Macroforma é uma forma variante escolhida para representar todas aquelas derivadas da mesma base e que sejam intercambiáveis (Görski; Freitag, 2006).

Essas características são, provavelmente, decorrentes da *frequência relativa de uso*. Bybee (2003, p. 603) argumenta que a repetição exerce papel fundamental no processo de gramaticalização, visto que, no seu decurso, uma sequência de palavras ou de morfemas torna-se automatizada como uma única unidade de processamento devido à elevada frequência de uso. Ela também afirma que a alta recorrência de determinada forma desencadeia todo o processo, afetando o item nos níveis fonológico, morfossintático e semântico. Portanto, sucedem do uso:

- i) o enfraquecimento da força semântica, pois, com o hábito, o organismo para de responder ao estímulo repetido da mesma forma (Bybee, 2003). Nos registros que analisamos, a repetição do MD faz com que o ouvinte deixe de assentir ao questionamento. Observemos a sequência exposta no exemplo abaixo:

1) L2: as especializações dela foram no Rio bem interessantes também e: talvez a gente desenvolva aí uma parceria *sabe?* E. lá na frente ela falou ela falou em questão de grupo de estudo (est: hum hum) mas com: remuneração *tu tá entendendo?* com: tipo vamo montar um grupo de estudo a gente como *né?* como supervisora desse grupo *entendeu?* (est: hum hum)

L1: [é uma possibilidade

L2: estabelecido] tipo a dez pessoas ela tem espaço lá eu também tenho aqui *né?* se eu me reorganizar aqui eu também consigo ter um espaço aqui e eu tô pensando seriamente *sabe?* divulgar e dizer que as vagas são limitadas e que o valor é X e a gente lógico estabelecer as áreas que a gente vai vai ta fazendo supervisão *entendeu?* (D2-Inq. 01)

- ii) mudanças fonológicas, tais como redução e fusão. Nos dados coligidos, não foi possível fusão, assimilação, nem mesmo redução dos MDs. É possível que estudos com fonética acústica percebam avanços, mas nossos exames de oitiva nada detectaram.
- iii) maior autonomia da construção, levando os componentes individuais de dada construção a serem enfraquecidos ou perdidos, quando comparados ao(s) item(ns) original(is) e menos gramaticalizado(s). Ainda no excerto 1, notemos que o MD *entendeu?* normalmente seria usado no fim de um grupo de ideias (como supervisora desse grupo estabelecido *entendeu?*), mas surge entre elementos sintáticos ligados, sem, no entanto, prejudicar a compreensão do enunciado (como supervisora desse grupo *entendeu?* estabelecido).
- iv) a perda de clareza semântica, que permite o uso da forma em novos contextos junto à novas associações pragmáticas.

- v) a propensão a preservar características morfosintáticas obsoletas devido à autonomia das formas. Podemos pressupor que a forma (*en*)*tendesse*? preservará a marca canônica de segunda pessoa, considerando que ela tem se tornado cada vez menos usual – embora saibamos que ela é ativa algumas comunidades de fala.

## 2 A origem: gramaticalização/discursivização

Se não há consenso quanto ao que sejam os MDs, também não há quanto ao processo que os origina. Segundo Vincent, Votre e Laforest (1993 apud Martelotta, Votre e Cezário, 1996), eles são resultado da *pós-gramaticalização* dos itens, que se dá através de ganhos pragmáticos e interativos. Entretanto, a adoção desse termo sugeriria que a formação de MDs se dá apenas quando o processo de gramaticalização se encerra; assim, o item, já gramatical, adquiriria novas funções. Por esse motivo, Martelotta, Votre e Cezário (1996) preferem afirmar que os itens se sujeitam ao processo de *discursivização*.

Os três autores brasileiros distinguem gramaticalização e discursivização: enquanto o primeiro “leva itens lexicais e construções sintáticas a assumir funções referentes à organização interna do discurso ou a *estratégias comunicativas*”, o segundo “leva o item a assumir função de marcador discursivo, *modalizando ou reorganizando a produção da fala*, quando a sua linearidade é momentaneamente perdida, ou servindo para preencher o vazio causado por essa perda da linearidade” (p. 24, grifos nossos). Notemos que a distinção apresenta alguns problemas, pois restringe os MDs à fala e deles retira a possibilidade de uso como “*estratégias comunicativas*”, embora mais adiante lhes confirmam valor pragmático (p. 32).

Apenas a título de ilustração, observemos o exemplo 2a, abaixo, no qual a informante reproduz a fala da filha quando criança, que os termos destacados poderiam ser eliminados da elocução sem comprometer o conteúdo semântico; no entanto, quando o fazemos é sensível a perda de sentido pragmático, além de não serem notáveis as estratégias comunicativas de chamar a atenção do interlocutor e de assegurar que enunciado foi compreendido:

2a) INF: então ela disse ela chegou lá *olha* vovó o meu quarto lá na minha casa tem banheiro *viu?* (DID-Inq. 01)

2b) INF: então ela disse ela chegou lá vovó o meu quarto lá na minha casa tem banheiro.

Traugott (2003) também discorda de uma possível *pós-gramaticalização* alegando que esse processo se assemelha a outro, a *pragmaticalização*. A discordância se justifica por dois motivos: o

primeiro é o fato de ele se desenvolver num período posterior ao da gramaticalização, enquanto Traugott argumenta que o fortalecimento pragmático ocorre ainda nas etapas iniciais da mudança. Já o segundo refere-se ao fato de esse processo se desenvolver num nível extragramatical, ao passo que ela defende que a pragmática é um nível gramatical. Por fim, a autora sustenta que o que origina os MDs é a gramaticalização, definida como “processo pelo qual um item lexical, impulsionado por certo contexto morfossintático e pragmático, torna-se gramatical e, uma vez gramatical, torna-se mais gramatical” (p. 645)<sup>3</sup>.

### 3 Entender: de verbo pleno a marcador discursivo

Valle (2001; 2014) traça o percurso de gramaticalização do item lexical *entender* desde seu uso como verbo pleno no latim até os seus usos como RAD no português. A pesquisadora informa que, no latim, o verbo *entender* (< *intendere*) tinha seus significados voltados para i) experiências físicas (p. ex. esticar) e ii) ações mentais (ter a intenção de). Além desses, haveria um terceiro sentido, o de *compreender*. Já em língua portuguesa, o sentido de *perceber coisas audíveis* se generalizou como *perceber, compreender outras coisas*. É a partir dessa possibilidade de compreender processos mentais que ele pôde assumir outros usos, aceitando como complemento outros elementos além de referentes nominais.

Conforme a autora, *entender* pode ser associado a perguntas *Wh-*, mas é de uso mais restrito “porque seu significado lexical limita seu complemento a coisas que podem ser compreendidas. Complementos que não envolvam ações mentais somente podem ser associados a *entender* se seu tempo verbal estiver no passado, [...], já que, neste caso, o verbo assume somente a significação de *perceber após ouvir*.” (p. 89). Ela também observa que, quando associado a uma *Wh-*, o papel desse verbo é apenas *checar a compreensão* do interlocutor, e foi em virtude desse uso interrogativo que *entender* pôde se tornar um marcador discursivo. Seu deslocamento no interior dos enunciados, como vimos anteriormente, exige mais estímulos do interlocutor, pois a construção interrogativa vai se reduzindo até sobrar apenas *entende?* (ou qualquer uma das outras formas).

Os processos que envolvem esse percurso podem ser explicados a partir dos princípios de Hopper (1991), a saber, *estratificação, divergência, especialização, persistência e decategorização*.

---

<sup>3</sup> “The process whereby lexical material in highly constrained pragmatic and morphosyntactic contexts is assigned grammatical function, and once grammatical, is assigned increasingly grammatical, operator-like function.” (p. 645)



A *estratificação* supõe que, em um amplo domínio funcional, novas camadas estão continuamente emergindo; entretanto, as camadas mais antigas não são necessariamente descartadas, podendo permanecer, coexistir e interagir com as camadas mais recentes (HOPPER, 1991, p. 22). Segundo Valle (2014, p. 117), os marcadores discursivos originados do verbo cognitivo *entender*, “fixados em P2 – formas que existem e são produtivas em um papel mais lexical –, variam dentro do domínio funcional da *requisição de apoio discursivo*, servindo a propósitos de organização discursiva.”

Conforme o princípio da *divergência*, quando uma unidade lexical muda para um clítico ou afixo, a unidade lexical original pode permanecer como um elemento autônomo e sofrer as mesmas mudanças que itens lexicais comuns (HOPPER, 1991, p. 22). Apesar de os MDs aqui analisados não terem se tornado clíticos ou afixos, suas formas foram exercendo funções diferentes. De certo modo, esse princípio conversa com o da *especialização*, pois este pressupõe que, dentro de um domínio funcional, uma variedade de formas com diferentes nuances semânticas pode ser possível em um dado estágio (HOPPER, 1991, p. 22). À medida que a gramaticalização ocorre, essa variedade de possibilidades formais diminui e um número menor de formas selecionadas assume significados gramaticais mais gerais. Como mostramos na Introdução, há um grande número de MDs derivados de *entender*, mas, nesta pesquisa, apenas três foram encontrados.

A *persistência*, por sua vez, assume que, quando uma forma sofre gramaticalização de uma função lexical para uma função gramatical, mesmo tendo um papel gramatical, alguns traços de seus significados lexicais originais tendem a aderir a ela e detalhes de sua história lexical podem ser refletidos em sua distribuição gramatical (HOPPER, 1991, p. 22). Assim, há manutenção de traços semânticos da forma-fonte que ocasionam restrições sintáticas. *Entende?* e *tá entendendo?* disputam o espaço medial do enunciado, mas não o final, ocupado por *entendeu?*, porque este tem o aspecto télico reforçado pelo tempo verbal em que se gramaticaliza, o pretérito perfeito, noção de ação terminada, enquanto os dois primeiros reforçam a noção de ação em andamento.

Além disso, podemos observar, no exemplo abaixo, o convívio do verbo pleno (significando *compreender*) e o MD (*entendeu?*) no mesmo enunciado:

3) L2: [...] a gente tem: que estar: assim TEM que planejar tem que colocar no papel: a F. ela entende muito de planejamento *entendeu?* ela GOSTa dessa área... então eu acho que a gente tem que sair dessa ala *entendeu?*... inda vou marcar dia de sexta-feira por exemplo hoje é o quê? sexta-feira foi um dia atípico né? (D2-Inq. 02)

Já segundo a *decatégorização*, a gramaticalização sempre envolve uma perda em termos de categoria e prossegue na seguinte direção: nome e verbo > outra categoria, nunca o contrário (HOPPER, 1991, p. 22). Ocorre, portanto, a neutralização ou perda das marcas morfológicas. As formas aqui estudadas fixam a marca de segunda pessoa com flexão não canônica, ainda que o indivíduo utilize a flexão canônica com verbos plenos. Nos excertos abaixo, a L2 do Inquérito 1 dos Diálogos entre Dois Informantes, realiza a concordância canônica de *saber* como *soubeste*, mas os MDs são utilizados com flexão inovadora, mesmo acompanhado do pronome *tu* (*ta entendendo?* e *entendeu?*).

4a) L2: as especializações dela foram no Rio bem interessantes também e: talvez a gente desenvolva aí uma parceria sabe É. lá na frente ela falou ela falou em questão de grupo de estudo (est: hum hum) mas com: remuneração *tu tá entendendo?* com: tipo vamo montar um grupo de estudo a gente como né como supervisora desse grupo *entendeu?* (est: hum hum). (D2-Inq. 01)

4b) L2: é eu ia te ligar mas foi uma cirurgia um pouco delicada... mas assim deu tudo certo ele nem ficou internado né... e aí ele tava me falando que... ele tá fazendo atendimento não sei se *tu soubeste* também... (D2-Inq. 01)

Valle (2001, p. 91), por fim, sistematiza o percurso da gramaticalização de *entender* na figura reproduzida abaixo:

**Figura 1:** O percurso de *entender*

	<b>Verbo pleno</b> Perceber após ouvir...	<b>Verbo pleno</b> Compreender...	<b>Verbo pleno em oração principal</b> Ter a compreensão de...	<b>Verbo cabeça de WH-</b> Papel de checar a compreensão...	<b>RAD</b> Contato com o ouvinte Colocar foco Assinalar relações textuais
<b>Verbo pleno</b> Esticar	<b>Verbo pleno</b> Ter a intenção de				
	<b>Verbo pleno</b> Esticar				
<b>Latim</b>	Latim Português				

Fonte: Valle (2001, p. 91)

### 3 Análise dos dados

Com o objetivo de verificar os usos dos marcadores discursivos derivados de *entender*, procedemos à análise quantitativa dos dados. Das 25 gravações analisadas, dez não apresentaram

qualquer ocorrência de *entender*, nem mesmo de sua forma plena, restaram-nos, assim, sete diálogos e oito entrevistas. Nesses registros, obtivemos um total de 99 ocorrências de MDs distribuídos da seguinte maneira:

**Tabela 1:** Valores absolutos dos marcadores discursivos

<b>Marcador discursivo</b>	<b>Número de Ocorrências</b>
Entende?	05 (5%)
Entendeu?	58 (58,5%)
Tá entendendo?	38 (37,5%)
<b>Total</b>	<b>99 (100%)</b>

Como se pode observar na Tabela 1, nos *corpora* aqui analisados ocorreram três MDs, que são *entende?*, *entendeu?* e *tá entendendo?*. A segunda forma foi aquela que apresentou o maior percentual (58,5%), o que, conforme a hipótese de frequência de uso e gramaticalização de Bybee, pode ser considerado um indício de que ela é mais gramaticalizada do que as demais nessa comunidade linguística.

Ao compararmos nossos resultados aos de Valle (2001, p. 108), em Florianópolis, notamos pelo menos duas divergências. A primeira refere-se à distribuição, pois, enquanto em nossa amostra o *tá entendendo?* foi o segundo mais recorrente com 37,5%, em Florianópolis essa posição é ocupada por *entende?* com 26%, seguido por *tá entendendo?* com 12%.

Podemos afirmar que há relevância da localidade para que uma forma tenha preferência para gramaticalização em detrimento de outra(s). Conforme Batoréo (2010, p. 104-105), as trajetórias seguidas pelo processo universal podem ser diferentes “em sociedades diferentes, com culturas, memórias históricas e práticas comunicativas diferenciadas [...] tornando a marcação discursiva muito específica de uma dada variante, por vezes quase incompreensível ao falante de uma outra variante da mesma língua.”

Já a segunda, é que nenhum dos nossos dados recupera a marca morfológica canônica de segunda pessoa. Em estudo realizado em Manaus, Babilônia e Martins (2011) averiguaram que a concordância com a 2ª pessoa é pouco marcada morfológicamente e que os índices de marcação diminuem sensivelmente nas faixas etárias dos mais jovens; fator que deve contribuir para o não uso de MDs com desinências. É claro que um MD pode “preservar características morfossintáticas

obsoletas devido à autonomia das formas” (BYBEE, 2003, p. 304), mas se a sua possível forma-fonte não era recorrente em dada comunidade linguística, não poderia se gramaticalizar.

Também se poderia argumentar que, em Manaus, os MDs não se gramaticalizaram a partir das formas em 2ª pessoa, por não haver exemplos com sua explicitação. No entanto, devemos fazer duas observações: i) os RADs atuam no plano interacional, ou seja, com a 2ª pessoa; ii) em seis ocorrências de *tá entendendo?*, o pronome *tu* é recuperado:

5) L2: porque a gente vai conseguir e dar a nossa aula direitinho *tu tá entendendo?* não é por maldade não porque não tem problema nenhum só que quatro turmas pensa bem duas já fica eu lembro que quando chegava a turma do nono lembra que a gente ficava (inint.). (D2-Inq. 06)

Em Florianópolis, ao contrário, é bastante comum os verbos apresentarem a segunda pessoa flexionada canonicamente (*entende-ste*), mas com o -t- assimilado (*entende-sse*). Além disso, “a presença no verbo da desinência número-pessoal de 2ª pessoa é interpretada como marca de identidade” (Görski; Freitag, 2006, p. 42), o que o torna muito recorrente no uso de verbos plenos, favorecendo a marcação morfológica também nos MDs.

Conforme expusemos na Introdução, é possível que os indivíduos apresentem um uso mais automatizado de determinada forma, ainda que isso não reflita os traços mais gerais da comunidade? Podemos afirmar que sim. O mais comum na amostra foi o falante utilizar apenas um MD ao longo de todo o registro. Dos 21 colaboradores restantes na amostra, apenas dois apresentaram variação no uso as formas *entendeu?* e *tá entendendo?*, sendo aquela a mais utilizada, e outro que utilizou *entendeu?* e *entende?*, sendo esta a mais utilizada.

6) L2: as especializações dela foram no Rio bem interessantes também e: talvez a gente desenvolva aí uma parceria sabe É. lá na frente ela falou ela falou em questão de grupo de estudo (est: hum hum) mas com: remuneração *tu tá entendendo?* com: tipo vamo montar um grupo de estudo a gente como né como supervisora desse grupo *entendeu?* (est: hum hum). (D2-Inq. 01)

7) INF: [...] eu sempre pensava ah é uma exposição eu tenho que estudar muito mais *entendeu?* e: a minha correlação assim foi eu penso assim que é uma coisa do respeito com o outro [...] todas as pessoas são importantes no espaço na sociedade todas as profissões são importantes e aí eu vejo assim que as relações interpessoais são fundamentais *entende?* e: claro a experiência de trabalhar com pessoas com necessidades educacionais especiais né. (DID-Inq. 09)

Os demais falantes fizeram uso categórico de *entendeu?*, à exceção de uma informante, o que trouxe implicações para a análise de dados mais gerais. Ela usou a forma *tá entendendo?* no decorrer de sua entrevista em 28 vezes, enviesando a análise geral, mas corroborando a nossa hipótese.

8) INF: [...] aí hoje tem a loja depois que a gente cresceu melhorou *tá entendendo?* e aí realmente o que que nós fizemos aí nós resolvemos construir uma nova casa uma que é uma área gostosa de frente pro Parque do Mindu *tá entendendo?* [...] a gente gosta muito de receber as pessoas acho que que a D. também gosta de tá cercada muito dos amigos e nós também *tá entendendo?* nós temos o maior prazer em receber todos aqui se alguém quiser dormir passar o dia final de semana vir pra cá aqui a gente tá sempre aberto *tá entendendo?* a receber as pessoas. (DID-Inq. 01)

Logo, *tá entendendo?* não é tão difundido quanto se pode aferir a partir dos dados gerais, nem tão gramaticalizado porque é a única forma em que o pronome sujeito foi recuperado. Excluindo-se os dados dessa informante, obtivemos o seguinte resultado:

**Tabela 2:** Refinamento dos dados gerais

Marcador discursivo	Número de Ocorrências
Entende?	05 (7%)
Entendeu?	58 (83%)
Tá entendendo?	07 (10%)
<b>Total</b>	<b>70 (100%)</b>

Assim, nota-se a primazia da forma *entendeu?* em nossa amostra, ficando as outras formas variantes com resultados muito baixos e próximos. Os percentuais aferidos na Tabela 2 podem ser considerados um indício mais concreto de que ela é mais a forma mais gramaticalizada no falar manauara.

Com a exclusão dos dados da informante, todas as demais variáveis sociais (sexo e idade) e estilísticas (tipo de registro/graus de formalidade) aventadas por nós tornaram-se irrelevantes, pois o *entendeu?* sempre apresenta percentuais muito superiores. Assim, somente uma amostra mais ampla poderia nos demonstrar os efeitos dessas variáveis.

## Conclusões

Como pôde ser observado no decorrer do texto, nosso estudo preocupou-se em investigar a relação entre os marcadores discursivos derivados de *entender* e fatores sociais e estilísticos. Vimos que no falar manauara existem três formas: *entendeu?*, *entende?* e *tá entendendo?*, sendo a primeira aquela que apresenta os percentuais mais altos na amostra geral e é também a mais difundida quando considerados a variável indivíduo. Isso corrobora a análise de Valle (2014), quando afirma que esses MDs “parecem ter seu uso relacionado a aspectos estilísticos e/ou individuais, já que alguns falantes não fazem uso dos RADs, outros usam apenas um dos itens possíveis”. Como vimos: i) em 10 dos 25 registros, não foram utilizados os marcadores aqui investigados; ii) dos 21 participantes, 19 fizeram uso consistente de apenas uma forma.

Sobre os aspectos linguísticos e seus contextos de uso, podemos afirmar que os três são sintaticamente independentes e exteriores ao conteúdo proposicional. Ainda apresentam entonação interrogativa e forma fixa, à exceção de *tá entendendo?*, que em determinados momentos autoriza a recuperação da forma pronominal. Em geral, os MDs aqui investigados não costumam ser seguidos de estímulos e hesitações, isso ocorreu apenas duas vezes. Com relação à posição dos MDs, *entendeu?* é preferencialmente empregado na posição final (de enunciados, de unidades conversacionais e de turno), enquanto *entende?* e *tá entendendo?* são mais usados em posição medial.

As variáveis sociais (sexo e idade) e estilísticas (tipo de registro/graus de formalidade) aventadas por nós não puderam ser analisadas, pois as outras duas formas apresentaram baixa ocorrência. Sugerimos que a amostra seja ampliada, para que análises posteriores possam averiguar melhor a relevância dessas variáveis e testar a afirmação de Valle (2014), a de que esses MDs “parecem não apresentar diferenças sociais significativas associadas a macrocategorias como sexo, idade, escolaridade e classe social”. Por fim, com a ampliação da amostra, é importante analisar os fatores linguísticos que condicionam os usos de cada uma delas.

## Referências

BABILÔNIA, Leandro; MARTINS, Silvana Andrade. A influência dos fatores sociais na alternância tu/você na fala manauara. 2011. *Guavira Letras*, 13: 49-60.

BATORÉO, Hanna. Gramaticalização na língua portuguesa: uma abordagem contrastiva dos estudos desenvolvidos em português europeu (PE) e em português do Brasil (PB). 2010. *Estudos linguísticos*. 5: 95-107.

BYBEE, Joan. Mechanisms of change in grammaticalization: the role of frequency. In: JOSEPH, B.; JANDA, R. 2003. *The handbook of Historical Linguistics*. Oxford: Blackwell: 602-623.

GÖRSKI, Edair; FREITAG, Raquel. Marcação e comportamento sociolingüísticos de marcadores discursivos interacionais na fala de Florianópolis. In: VANDRESEN, Paulino (org.). *Variação, mudança e contato lingüístico no Português da Região Sul*. Pelotas: EDUCAT, 2006.

MARTELOTTA, Mário; VOTRE, Sebastião; CEZARIO, M. Maura. O paradigma da gramaticalização. In: \_\_\_\_ (orgs.) *Gramaticalização no português do Brasil: uma abordagem funcional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 24-40.

PENHAVEL, Eduardo. O que diferentes abordagens de marcadores discursivos têm em comum? (*Con*)textos lingüísticos, v. 6, n. 7, p. 78-98, 2010.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Verbos gramaticais – Verbos em processo de gramaticalização. In: FIGUEIREDO, Célia Assunção et al. (orgs.). *Língua(gem): reflexões e perspectivas*. Uberlândia: EDUFU, 2003. p. 97-157.

TRAUGOTT, Elizabeth. Constructions in grammaticalization. In: JOSEPH, B.; JANDA, R. *The handbook of Historical Linguistics*. Oxford: Blackwell, 2003. p. 624-647.

URBANO, Hudinilson. Marcadores conversacionais. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de Textos Oraís*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1997. p. 81-101.

VALLE, Carla Regina Martins. *Sabe? ~ não tem? ~ entende?: itens de origem verbal em variação como requisitos de apoio discursivo*. 2001. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis.

VALLE, Carla Regina Martins. *Multifuncionalidade, mudança e variação de marcadores discursivos derivados de verbos cognitivos: forças semântico-pragmáticas, estilísticas e identitárias em competição*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) - Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis.

**DESENHO E APROPRIAÇÃO CULTURAL DA VIDA RIBEIRINHA AMÂZONIDA:  
CRIANÇAS QUILOMBOLAS DO MURATUBINHA E A CARTOGRAFIA DAS ÁGUAS**

***DRAWING AND THE CULTURAL APPROPRIATION OF THE AMAZONIAN RIVERSIDE  
LIFE: CHILDREN FROM QUILOMBO OF MURABITINHA AND THE CARTOGRAPHY OF  
THE WATERS***

Leide Joice Pontes Portela (UFOPA)<sup>1</sup>

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O elo que estabelece uma conexão cultural entre a percepção das crianças ribeirinhas e seu comportamento em relação ao lugar onde vivem e se aclimatam, pode ser visto através de desenhos feitos com uma técnica muito bem-sucedida. As crianças apresentaram suas próprias percepções sobre o meio ambiente, cujo formato imagético revela a forma sensível de olhar e experimentar o rio, e cuja manifestação desenvolve um mapeamento afetivo, território marcado por uma paisagem singular que transita sazonalmente de aridez para inundação e vice-versa. A comunidade pesquisada está localizada na cidade de Óbidos, na margem esquerda do rio Amazonas, adaptada ao modelo lógico ribeirinho. Eles têm origens africanas e valorizam o estilo de vida amazônico com grande percepção ambiental, afetiva e cartográfica do lugar.

**Palavras-chave:** Cultura, Quilombo, Amazônia, criança, desenho.

**Abstract:** The link that establishes a cultural connection between the perception of riverside children and their behavior towards the place they lived and acclimated could be seen through drawings they did with a very successful technique. The children presented their own perceptions regarding the environment, whose format imagery reveals the sensitive form of looking at and experiencing the river, and whose manifestation develops an affective mapping, a territory marked by a singular landscape that transits seasonally from ebb to flood and vice versa. The researched community is located in the city of Óbidos, on the left bank of the Amazonas river, adapted to the riverside logic model. They have African origins and value the Amazon lifestyle and the western Pará life with their great environmental, affective and cartographic perception of the place.

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Geografia na Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), pesquisadora e extensionista do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (Proext-CIMA), do Centro de Formação Interdisciplinar (CFI). Email: Joice.portela13@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor Dr. em Teoria Literária, Pesquisador da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (PROEXT-CIMA) e coordenador do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Sociedade, Ambiente e Qualidade de vida (PPGSAQ) da UFOPA. Email: itasophos@gmail.com.



**Keywords:** Culture, Quilombo People, Amazonia, Children, Drawing.

## INTRODUÇÃO

Há um elo que estabelece fortes conexões culturais entre a percepção das crianças ribeirinhas da Comunidade Quilombola Muratubinha, na cidade de Óbidos-PA, e seu comportamento em relação ao lugar, vivido e ambientado por elas, tipicamente ribeirinha, adaptada às águas que circulam entre o rio Amazonas e o Lago do Cativo. Adaptada à lógica ribeirinha, a comunidade de origem africana valoriza um modo de vida que prima pelas relações de afeto com o meio ambiente, particularmente com a fauna, a flora, o firmamento e o flúvio.

Este trabalho resulta de pesquisas e ações extensionistas vinculados ao Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia, da Universidade Federal do Oeste do Pará, focado no plano de trabalho que relaciona os hábitos culturais e a saúde coletiva, e foi realizado na comunidade ribeirinha quilombola Muratubinha, no município de Óbidos, Pará. Entre as várias ações de pesquisa e extensão, o presente texto está focado especificamente nos resultados da ação desenvolvida por meio de um concurso de desenho para crianças ribeirinhas, com o tema “*Água que cura é água pura: promovendo saúde coletiva*”. O concurso foi desenvolvido com a finalidade de despertar nos estudantes o interesse pela qualificação dos hábitos culturais quanto ao uso sustentável da água e ao fortalecimento de medidas culturais em favor da saúde coletiva de qualidade, promovendo e socializando cultura socioambiental como meio de desenvolvimento de saúde e qualidade de vida para a comunidade envolvida. Diante disso, investigou-se de forma sensitiva e analítica a percepção ambiental, memorial, territorial, de satisfação e de bem-estar das crianças com as águas que atravessam sua comunidade: o igarapé Muratubinha. Tratou-se em evidenciar o modo como a paisagem do lugar contribui com a concepção que as crianças têm do meio natural e a forma que elas expressam isso em seus desenhos, formando assim um mapeamento afetivo marcado pela cultura e pela construção da identidade quilombola e amazônica.

### 1. Desenhos como Indicadores de Hábitos Culturais

A partir de desenhos conseguimos obter informações mais profundas dos hábitos culturais de um recorte da população ribeirinha da Amazônia, as crianças da comunidade quilombola Muratubinha. A partir dessa relação de memória, território, saber ambiental e identidade, pode-se ter

um diagnóstico qualitativo das práticas culturais de uma parte da sociedade, que vive e depende da dinâmica das águas da Amazônia brasileira. A fim de avançar no processo de reconhecimento da legitimidade cultural das comunidades ribeirinhas de matriz africana, reconhecemos a importância de técnicas alternativas para levantamentos e pesquisas que possibilitem conhecer e analisar os hábitos culturais, a satisfação e o bem-estar ou até propor ou reavaliar políticas públicas que alcancem essa população. Uma técnica bastante exitosa e pouco invasiva é discutir percepções imagéticas como fonte de ideias e instrumento de partilha de experiência que possibilitam construções de conhecimentos e de formas de ler o espaço ao redor e compreender o mundo em que se vive. Adentrar no universo imagético das crianças da comunidade Muratubinha fez-se conhecer as especificidades na qual a imagem é veiculada, despertando no pesquisador um olhar crítico mais aguçado, dando-lhes as condições necessárias para contribuir com a educação visual das crianças da comunidade em foco.

Conforme Molnar (2017), os aspectos culturais que pertencem a um povo são considerados costumes coletivos que, somados a hábitos particulares das pessoas, servem de condicionantes à sobrevivência da comunidade. Neste sentido, a compreensão dos hábitos culturais de uma determinada comunidade implica na percepção de sua condição de ser e viver numa visão holística. Especificamente no quesito manuseio da água, por exemplo, o hábito se diferencia de cultura para cultura. Logo, sua relação com o meio trespassa a dimensão econômica, e penetra no território da afetividade e da identificação relacional e dialogal com o lugar de memória da pessoa e do grupo social.

O ‘diálogo’ do ser humano com a natureza se dá por meio de várias formas, desde as práticas naturais de cura, envolvendo ou não religiosidade, dos contos, cantorias, gírias, das práticas culturais e/ou econômicas da subsistência pesqueira, assim também como com a prática de beber água diretamente do rio, ou do processo de purificação para tornar a água própria para o consumo humano. Esses fatores somados constituem a identidade de uma comunidade, e geram sentimento de pertencimento dos seus moradores, visto que eles obedecem ainda que irracionalmente e por força do costume a semelhantes práticas e comportamentos. Nesse sentido, os lugares de memória são pontos de referência que, além de elementos estruturantes da nossa memória individual, também se inserem na memória da coletividade a que pertencemos (VETTORAS-SI, 2014). No caso específico das ações que este artigo se propõe apresentar, as crianças foram colocadas em um espaço pedagógico de gincana para expressarem a construção de lugares simbólicos que sua mente desenvolveu, transferindo para o desenho sua relação cultural-ambiental do lugar vivido.

Para isso, é preciso que se leve em consideração que o processo de identificação social compreende também práticas rotineiras no contexto socioeconômico em que as crianças estão inseridas. A prática da subsistência pesqueira é uma das mais comuns e marcantes das comunidades ribeirinhas do Baixo Amazonas.

## **2. Comunidade Muratubinha: origem e identidade**

A Comunidade Ribeirinha Remanescente de Quilombos Muratubinha está localizada numa região de várzea ao sul do município de Óbidos, com acesso pela margem esquerda do rio Amazonas a partir do porto de Óbidos, na subida do rio em direção ao município de Juruti, na região conhecida como Costa Fronteira, na entrada do Igarapé Muratubinha, canal do rio Amazonas, que desagua no Lago Cativo. A comunidade está situada na latitude 1°59'27.38"S e na longitude 55°41'24.70"(O). Limita-se ao norte com o rio Amazonas, ao leste com a comunidade Santa Cruz, ao oeste com a comunidade Paraná de Dona Rosa, e ao sul com o lago do Cativo, que desemboca no Lago Grande do Curuai. Ela recebeu o nome de Muratubinha como referência ao Igarapé Muratubinha, que tem sua denominação originada da língua tupi, e significa lugar abundante (Tuba) de Mura, uma aldeia indígena que ocupou uma vasta área na região onde ocorre o complexo hídrico dos rios Madeira, Amazonas e Purus. (PAULINO, 2013).

A comunidade de remanescentes de quilombo Muratubinha, iniciou sua jornada de luta pelo reconhecimento territorial e pela posse da terra no ano de 2006. Nesse ano, as comunidades Muratubinha, Mondongo e Igarapé-Açu dos Lopes, todas à margem esquerda do rio Amazonas, reivindicavam uma área de 21.910 hectares junto ao Inca. A situação foi reconhecida pela Fundação Cultural Palmares (FCP), por meio do processo 01420.000333/2007-35, aberto em 15 de fevereiro de 2007. A comunidade recebeu titulação de reconhecimento do Inca, por meio da Portaria de Certificação nº 25/2007, e publicada no Diário Oficial da União no dia 13 de março de 2007, sob o número 54501.016339/2006-18, e Identidade 470. Até o presente momento, a comunidade espera pela titulação e posse de seu território quilombola. Na Comunidade Muratubinha moram cinquenta e uma famílias, totalizando 227 pessoas, que vivem da pecuária, pesca artesanal, agricultura e outras atividades. Há pessoas que exercem a função de funcionários públicos e aposentados. Entretanto, ao longo de sua história, a comunidade já passou por vários ciclos econômicos. Paulino descreve que,

Nesta região já se tentou plantar juta, ainda nos anos 40, cacau e, no momento, tenta-se cultivar hortaliças sobre marombas. Nos anos 40, a juta tornou-se o “carro condutor” da política governamental federal para a fixação da população no campo. Neste sentido, O governo federal de então utilizou a juta como forma produtiva viável para o desenvolvimento

das populações em regiões de várzea ao longo do Rio Amazonas e de seus afluentes. Uma dessas localidades se encontrava Muratubinha, de Óbidos, que nos anos 40 era uma das áreas de cultivo e comercialização do produto. Contudo, a produção e comercialização acabaram por entrar em processo de decadência visto que neste período as fibras sintéticas (polietileno) começaram a ser comercializadas em larga escala em com custos bem menores. (PAULINO, 2013, 72)

Quanto ao igarapé, ele é um afluente do rio Amazonas tem aproximadamente dezesseis quilômetros de extensão a partir de sua embocadura na margem esquerda do rio Amazonas até chegar a sua foz – o Lago do Cativo – e é constituído de casas em ambos os lados, servindo de fundamental via para o escoamento de produtos da comunidade, sejam eles agrícolas, pecuários, extrativistas ou artesanais. O Igarapé também serve de via de acesso à sede do município de Óbidos, e é principalmente fonte de recursos aquáticos e de sustento de diversas famílias que habitam o local. (PAULINO, 2013). É importante ressaltar que essa sazonalidade traz consigo uma mudança radical na vida dos ribeirinhos. A cheia inunda os campos, invade as casas e as condições de fertilidade necessárias para o plantio hortifrúti. Entretanto, a cheia também traz problemas sociais, como a dificuldade de locomoção terrestre, as possibilidades de desastres ou acidentes com animais peçonhentos como cobras ou de animais mamíferos do tipo jacaré.

No período da vazante, a baixa do potencial hídrico do igarapé gera limitações de locomoção fluvial e carência de recursos pesqueiros. Isto fez com que no ano de 2013 a comunidade desenvolvesse uma técnica apropriada ao período de seca, com a finalidade de manter o igarapé cheio o máximo de tempo possível. Neste sentido, em regime de puxirum, a comunidade construiu no referido ano uma barragem para minimizar os problemas resultantes de estiagens, que acabam por interromper o fluxo das pequenas embarcações da comunidade, por conta do baixo nível hídrico do igarapé. A barragem foi erguida na entrada do igarapé, na georreferência (lat) 1°59'16.75"S e (long) 55°42'0.26"O.

A Comunidade também possui uma escola de educação infantil e ensino fundamental. A Escola Antônia Carvalho de Moraes, construída de acordo com a realidade da região, ou seja, no formato de palafita às margens do Igarapé, para facilitar o acesso de seus alunos que, na cheia do igarapé alcançam a escola por via fluvial. Ela conta com 42 alunos, entre os anos iniciais e finais da Educação Fundamental. A atividade de pesquisa e ambientação didática no formato de gincana fora realizada na referida escola.

### **3. O Rio das Crianças: a ambientação didática e a gincana do desenho**

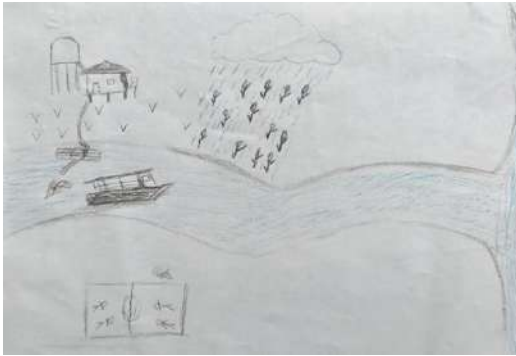
A Escola Municipal Antônia Carvalho de Moraes oferece o ensino de educação infantil, fundamental menor e maior. No segundo semestre do ano de 2018, realizamos a pesquisa na

comunidade escolar sobre hábitos culturais e fatores hídricos. Com o título de “*Água que cura é água pura: hábitos culturais e fatores hídricos na promoção da saúde coletiva*” desenvolvemos uma pesquisa e ação extensionista que nos permitiu traçar as percepções infantis sobre sua relação cultural com o rio [igarapé Muratubinha e rio Amazonas]. Reunidos no pátio da escola, que é um espaço trapiche coberto, os alunos foram orientados, após uma série de dinâmicas que os sensibilizassem na questão da água, a fazer desenhos apresentando seu olhar sociocultural sobre as águas. O pedido foi que para que eles desenhassem a sua relação diária com o rio que banha sua comunidade. As crianças produziram uma série de desenhos, todos eles, com as orientações geográficas sendo usada corretamente no papel. Foram então apresentados 29 desenhos, feitos por 29 alunos dos 42 participantes do evento. A seguir apresentamos os resultados e uma análise de alguns deles.



Figuras 1 e 2: Desenhos feitos por alunos durante a Gincana das Águas, na Comunidade Ribeirinha Quilombola Muratubinha. Arquivo Proext-Cima/2018

Percebe-se nas figuras 1 e 2, que os alunos dos referidos desenhos incluíram a flora em seu mapa das águas, evidenciando a mata que acompanha o percurso do igarapé, caracterizando o período da vazante, em que se abre espaço para plantar e visualizar a rica vegetação local. Os desenhos são espacializados, contendo detalhes como as curvas do igarapé Muratubinha, espaçamento entre as árvores e nuvens em processo de condensação-precipitação (chuvas), que é característico da floresta tropical. A dinâmica sazonal do rio Amazonas que interfere no Igarapé é percebida e vivida anualmente por eles. No desenho 2, o aluno evidencia sol com raios e nuvens com gotas de chuva, apresentando sua percepção sensível no mapa desenhado. A figura 1 e 2 nos mostra a percepção dos alunos em relação a alteração do modo de vida entrelaçado na periodicidade fluvial do rio Amazonas. Também nos dois desenhos pode-se notar a embarcação como parte de suas vidas. O meio de transporte mais comum é a bajara. Esse mesmo olhar terão os alunos dos desenhos aqui apresentados (figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4: Desenhos feitos por alunos durante a Gincana das Águas, na Comunidade Ribeirinha Quilombola Muratubinha. Arquivo Proext-Cima/2018

Nos desenhos 3 e 4 (figuras 3 e 4), os alunos trataram de representar a espacialização. Ocorreu nesses desenhos um forte senso de localização e direção aguçada dos alunos da comunidade do Muratubinha. Na figura 3, o autor do desenho fez sua casa de acordo com a sua posição geográfica, detalhou o campo de futebol, que fica ao lado da escola onde foi realizado a gincana e o concurso de desenhos. No lado oposto, ele desenhou sua casa, também em formato de palafita, o igarapé Muratubinha desde sua entrada, também desenhou uma plantação de hortaliças sendo arrigadas pela chuva. O desenho do barco atracado na margem do igarapé remete ao barco escolar, que busca diariamente os alunos nas suas casas para a escola. Na figura 4 o aluno expressou em seu desenho o hábito da subsistência pesqueira em duas situações, uma com um pescador no barco e outra com um pescador na margem do rio. Ele também evoca a presença da floresta por meio do desenho de uma árvore.

Por certo que o desenho infantil expressa em bom sentido o mundo interno da criança, a representação de sua experiência existencial. Nos quatro desenhos que apresentamos entre os 29 desenhados, pelo critério do comum e do melhor visualizável, temas como água, chuva, casa, barco, peixe e árvore vieram à tona, explicitando que esses signos pictóricos são partes essenciais da experiência de vida das crianças participantes. Certamente que análise de desenhos é algo bastante subjetivo, entretanto, há sempre características fundamentais nos desenhos que em norma são interpretadas do mesmo modo. Além disso, através do desenho podemos ter uma noção do nível de maturidade relacional da criança. Nota-se nos desenhos que a experiência com as águas do Igarapé Muratubinha não é percebida como algo infortúnio. Nota-se também que os desenhos são bastante explícitos e serve de aporte à compreensão cartográfica da lida com as águas nesta região do Baixo Amazonas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício pedagógico de instigar crianças a se expressarem através de desenhos é uma técnica valiosa para entendermos seu olhar geográfico, ou seja, o olhar físico e social do lugar em que ambientam, as crianças muitas vezes reproduzem graficamente em seus desenhos, elementos de sua experiência, seus pensamentos, sentimentos e como veem o mundo em que estão inseridas. Através dos desenhos percebemos como e em que grau está o autorreconhecimento das crianças na comunidade Muratubinha.

Os desenhos infantis são feitos a partir de incentivos pontuais ou gerais. No caso de nossa ação extensionista, o ato de desenhar ocorreu depois de uma hora de atividades pedagógicas no formato de jogos e brincadeiras envolvendo a temática da água. Após as brincadeiras e pequenos jogos, as crianças foram incentivadas a pegar um papel em branco do tipo A4, para à sua maneira fazer um desenho cartográfico sobre o local onde ela vive. Notemos a simplicidade e clareza dos objetos desenhados, a precisão dos traços e das formas geométricas, revelando o que ela pensa ou percebe, ou mesmo sente sobre o tema apresentado a elas. Nos desenhos foi possível notar o valor que elas dão ao ambiente em que vivem.

O desenho de fato explica que a imaginação ou fantasia se mistura com materiais tomados da experiência vivida da pessoa, ele alega a principal lei à qual se subordina a função imaginativa. Quanto mais contato a criança tem com tudo que ocorre ao seu redor, mais será a disposição da imaginação, fortalecendo questões que são memoriais à sua vida. Segundo Vygotsky (1988), o desenho imaginativo da criança revela como sua memória, seu ato de recordar está apoiado no que é registro no seu cognitivo e que, se transforma em conhecimento válido à sua compreensão do que está ao seu redor.

Neste sentido, os desenhos de cartografia das águas das crianças da comunidade Muratubinha são expressão afetiva de suas práticas culturais e influências identitárias. Nos desenhos identificamos os principais traços que afirmam que essa comunidade ribeirinha remanescente quilombola possui forte identidade com o local onde ela está situada. Os desenhos enfatizam a importância de se ampliar referenciais imagéticos com os quais a criança entra em contato, para que no seu uso, ela manifeste uma leitura fundamental do e sobre o mundo em que ela vive.

## REFERENCIAS

AMARAL, et al. Água de consumo humano como fator de risco à saúde em propriedades rurais. 2003. Jaboticabal, São Paulo.

DIEGUES, Antonio Carlos. Água e cultura nas populações tradicionais brasileiras. I Encontro Internacional: Governança da Água. São Paulo.p 1. Novembro. 2007.

GIATTI, Leandro Luiz; CUTOLO, Silvana Audra. Acesso à água para consumo humano e aspectos de saúde pública na Amazônia Legal. São Paulo. V.15, no.1, p.1, jan/abril.2012.

MOLNAR. (BRASIL) 2010. **Cultura, costumes e hábitos**. Disponível em: <<http://molnar09.wordpress.com/2010/03/26/cultura-costumes-ehabitos/>> Acessado em: 19 de Jan. 2019

PAULINO, Itamar R. Resgate da Memória do Município de Óbidos – Área rural. Em: *Anais da Agenda Cidadã no Oeste do Pará*, Outubro/Novembro de 2013 / Organização: Lígia Valadão, Dóris Faria. Santarém, UFOPA/UFRJ, 2013. Pp. 69-85.

SILVA, Adriane M. B., Ocorrência de enteroparasitoses em comunidades ribeirinhas do município de Igarapé Miri, Estado do Pará, Brasil. *Revista Pan-Amazônica de Saúde*, Ananindeua, v.5, n.4, 45-51, dez, 2014.

UNICEF (BRASIL). 2013. Crianças morrem diariamente devido à falta de água potável, saneamento básico e higiene, diz UNICEF. Disponível <[https://www.unicef.org/brazil/pt/media\\_25190.html](https://www.unicef.org/brazil/pt/media_25190.html)> Acesso: 24.11.2018

VYGOTSKI, LEVY. A construção do pensamento e da linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VITORASSI, Andréa. Mapas afetivos: recursos metodológicos baseados na historia oral e reflexões sobre identidade espaciais e temporais em estudo sociológico. In: *Historia e cultura*, Franca, v.3, n.3, p. 155-176, dez. 2014.



**ICONOLOGIA, MITO E ASTROS: POIS SEMPRE DESEJÁVAMOS A PAZ, A PAZ BRANCA SOB UM SATURNO DIÁRIO, DE JORGE DE LIMA**

Lorena Machado Macêdo Oliveira (PPGLA-UEA- FAPEAM)

**RESUMO:** Este artigo se utiliza do método iconológico, articulando conceitos mítico-astrológicos para compor uma análise da fotomontagem *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*, constante da obra *A Pintura em Pânico* (1943) de Jorge de Lima. Para tanto, contextualiza-se a obra e relacionam-se os dados e conceitos à composição em si e aos elementos que a formam, buscando aproximar e sistematizar os símbolos identificados. Deste modo, e com o objetivo de demonstrar vestígios de uma atmosfera mística que permeia esta produção plástica de Jorge de Lima, compõe-se a interpretação iconológica que compreende a fotomontagem enquanto fragmento de uma possível narrativa do livro.

**Palavras-chave:** Iconologia; Astrologia; Mitologia; Jorge de Lima; Fotomontagem.

*MOYERS: Quem fala através de metáforas, hoje?*

*CAMPBELL: Todos os poetas. A poesia é uma linguagem metafórica.*

A fotomontagem *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*, de Jorge de Lima, foi publicada em 1943 no livro *A Pintura em Pânico*, em conjunto com 40 composições do mesmo gênero e sendo a 19ª da obra. O livro foi impresso em uma tiragem de 250 exemplares que foram numerados e rubricados pelo autor. Anteriormente, Jorge de Lima havia recentemente se convertido ao cristianismo, juntamente com Murilo Mendes, o qual publicou em 1939 um livro de poemas intitulado *A Poesia em Pânico* (1939), cuja capa consistia justamente em uma fotomontagem que posteriormente integraria a obra em análise. Ainda antes, em *Tempo e Eternidade* (1935), obra que contém poemas de ambos, declararam: “Restauraremos a poesia em Cristo”, dedicando-a “A Ismael Nery na eternidade”. Sabe-se que a filosofia deste último artista influenciou decisivamente os dois poetas e que Jorge, ao aderir ao modernismo, especialmente em *Tempo e Eternidade*, conjugou-o com uma “vertente neo-simbolista” até então completamente ausente em sua prática. (SECCHIN, 2006, p.14)

O livro de fotomontagens, em sua edição original, é prefaciado por “Nota Liminar” de Murilo Mendes e contém 41 composições de Jorge de Lima, acompanhadas por poemas-títulos em páginas que não trazem numeração. Teodoro Rennó Assunção em *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima* (2005) – onde estabelece uma relação entre obra poética e obra plástica do poeta – entende que a obra não se configura como uma narrativa, justamente pela ausência de numeração nas páginas

e considera que o livro funciona como uma coleção das produções, e, tal como um livro de poemas, é capaz de manter a autonomia de cada fotomontagem, diz:

Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece porém uma autoria única através da maneira de compor.

Tal aceção configura-se como resposta possível ao questionamento principiado por Ana Maria Paulino, em *Jorge de Lima: a re-velação da imagem* (1987), quando a autora menciona a amplitude – e complexidade – interpretativa da obra insinuando justamente uma provável sequência narrativa:

Diante dos muitos caminhos que atraem a análise, surgirão sempre interrogações, muitas talvez sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada seqüência, compor uma narrativa surrealista.

Torna-se pertinente a compreensão sequencial se, entre outros aspectos, considerarmos estes dois: que o próprio formato da obra a propicia; e a declarada influência evidenciada por Murilo no prefácio ao citar *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst. A citação desta obra é especialmente aguçadora de tal possibilidade interpretativa por tratar-se de um romance-colagem que se desenvolve em nove capítulos bem definidos sendo que cada composição, também, recebe legendas (ou poemas-títulos). Outras menções feitas na “Nota” são, do mesmo modo, essenciais para a fase de análise factual das fotomontagens. Deste modo, aponta-se a referência simbolista – tão cara aos surrealistas – logo na primeira frase do texto: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos...”, que é seguida pela menção à Ernst e ao *Bacanal* de Dalí. Há recorrentes menções ao Surrealismo e aos ideais revolucionários admitido pelos surrealistas, além de uma notável exaltação da fotografia, tendo em vista a fotomontagem enquanto linguagem capaz de portar e incorporar estes princípios: “Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.” E ainda:

A fotomontagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes.

Dentre os elementos vanguardistas substanciais à fotomontagem estão a desnecessidade de habilidade técnica; a superação do conceito de gênio artístico materializada na “apropriação e reorganização de elementos” utilizados anteriormente por outros artistas e em outras obras; a extrapolação do conceito de aura, já que o suporte final, a fotografia, possibilita a reprodução da obra rompendo “com o antigo regime das artes que privilegiam a obra original, o objeto único [...]” (RODRIGUES, 2010, p.9)

Retornando às declarações de Murilo Mendes na *Nota Liminar*, chama-se atenção ao já citado “encontro do mito com o cotidiano” para se estabelecer o fio condutor desta análise, que busca conjugar elementos míticos e conceitos astrológicos – considerando-os como complementares – que reforçam o viés místico da obra e, por isso mesmo, simbólico, percorrido por Jorge de Lima, em sua obra plástica e poética, que permaneceu até a publicação de *Invenção de Orfeu*, “– longo poema de mais de 9000 versos metrificados”, em 1952. O mito então será compreendido aqui como uma característica Limiana instaurada em *Tempo e Eternidade*, onde o poeta evoca conceitos e paisagens bíblicas no intuito de reforçar o discurso de submissão perante o divino.

Nesse sentido, os míticos “princípio antes do princípio” e “fim após o fim” se enlaçam, pois obedecem à mesma estratégia de suprimir, no homem, o que ele contenha de acidentalmente humano, para valorizar o que nele pré-existe ou persiste de essencialmente divino. (SECCHIN, 2006, p.17).

A referência Freudiana é igualmente marcante, já que o poeta tivera contato, entre os anos de 1920 e 1927, com as mesmas obras que influenciaram e fundamentaram o campo teórico do Surrealismo. Em que pese a influência dos conceitos oníricos presentes em Freud, que contribuíram expressivamente para a produção de *A Pintura em Pânico*, ressalta-se que, na psicanálise, não há uma concepção singular de tempo, ainda que este seja primordial na constituição do sujeito. Freud, por esta razão, frequentemente recorria aos mitos para complementar ou resolver questões que incorrem em brechas teóricas, justamente por serem inalcançáveis de outro modo. (WINOGRAD e MENDES, 2012)

É sabido que também a filosofia, em determinado momento, pretendeu se apresentar como estandarte do lógico e do racional, e considerou o mito como algo raso, infundado e até mesmo indigno de se recorrer. Entretanto ao ver-se cair num labirinto de radicalismo, precisou revisitar-se e reconheceu “a sua dependência da não-filosofia”. Passou então a considerar o mito como “um novo princípio, ou outra infância”, alcançando um desprendimento de conceitos como verdade e mentira ou racional e irracional. A verdade, então, não é singular nem estática, movimenta-se em função da intenção. “A liberdade é, de fato, a essência da verdade.” Para Heidegger, a obra de arte opera como abertura e o mito como veículo de fala da obra. A verdade da obra é a verdade que se fundou através do ente.

A partir dessa nova maneira de pensar, a questão do mito adquire uma nova dimensão, recuperando a força de uma hermenêutica existencial, originária, que não se coloca diante da obra de arte na tentativa de extrair um significado absoluto, mas que permite que a obra fale, ou melhor, que ela opere, de fato, dentro de cada um. Funda-se, assim, uma hermenêutica que possibilita que a obra de arte abra, do seu modo, o ser do ente. (VELOSO, 2009, p.2)

Tito Vignoli em *Mito e Scienza* (1879) elucidou a tendência humana de personificação e mitificação ou a necessidade de estabelecer um aspecto reconhecível ao abstrato, que ocorre principalmente na religião e na poesia. Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (1972), discorre sobre a relação do mito com o “sobrenatural” e entende que são sempre histórias sagradas, algo que ocorreu num tempo primordial e manifestou-se de forma plena, pelo que tais narrativas têm o poder de explicar como algo passou a existir. Joseph Campbell reitera que o mito desempenha uma função de experiência vital e por isso mesmo é uma constante entre poetas, artistas e aqueles que buscam uma compreensão ilimitada de si mesmos. “A mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida.” (*O poder do mito*, 1995, p.24)

Tal como o mito – e intimamente ligada a este – a astrologia, outrora elemento-chave para a articulação das chamadas “artes clássicas” (no sentido da metodologia de ensino herdada da Antiguidade Clássica e utilizada durante a Idade Média – abrangendo retórica, lógica, gramática, música, aritmética, geometria e astronomia), caiu em depreciação a partir do início da revolução científica moderna e “tornou-se um reduto marginal do conhecimento.” Nas bibliotecas, os textos astrológicos permaneceram por muito tempo preteridos e encantoados. Apesar disso, entre os séculos XIX e XX, floresceu na Europa, um movimento de renovação dos estudos astrológicos através do qual surgiram obras clássicas e fundamentais da astrologia moderna tal como o *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum* de Franz Cumont (1868-1947) e Franz Boll (1867-1924). As obras deste último foram especialmente importantes para estudos iconológicos iniciados por Aby Warburg (1866-1929) e posteriormente sistematizados por Erwin Panofsky (1892-1968). Em 1912, Warburg comunicou, durante a Conferência Internacional de História da Arte, em Roma, sua celebre análise astro-iconológica dos afrescos do Palazzo Schifanoia de Ferrara, em sua palestra “*Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, Ferrara*”. Tais obras, que são atribuídas à Francesco Del Cossa (1430-1477) e Cosimo Tura (1430-1495), foram feitas por volta de 1469-1470 e tratam-se de alegorias correspondentes ao conjunto de constelações dispostas ao longo da eclíptica – os signos do zodíaco – e aos meses do ano. Para Gombrich<sup>1</sup>, o encontro de Warburg com a astrologia foi fortuito, entretanto posteriormente aprofundou-se de maneira singular nesta esta prática, inaugurando assim, a análise iconológica. (MAHÍQUES, 1996)

---

<sup>1</sup>Aby Warburg. Uma biografia intelectual, Madri, Aliança, 1992. Citado por Rafael García Mahiques, em Warburg e a Imagem Astrológica. Disponível em: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3024/2467>

Se durante este período Warburg estabeleceu as bases de um estudo que se funda na intertextualidade para compor análises precisas de um campo simbólico evidenciado no interior (conteúdo) de uma obra de arte, Erwin Panofsky sistematizou pela primeira vez o método em seus *Estudos de Iconologia* (1939). Neste estudo será feita uma distinção entre iconografia e iconologia, onde a primeira ocupa-se do tema ou mensagem e outra do significado. Ressalta-se aqui, que o método não objetiva impor-se como única possibilidade de interpretação de uma obra. O objetivo pretense por Panofsky é, essencialmente, aproximar-se da obra através do contexto e ambiente – o universo – no qual ela se insere. Não se configura, a iconografia, como primazia do conteúdo em detrimento da forma, já que as entranhas somente se fazem adentráveis, e sobretudo, evidentes, através da forma. O que ocorre é de uma “contraposição” entre conteúdo e forma que nos permita ultrapassar “os limites da percepção” (PANOFSKY, 1991, p.48). Panofsky estabeleceu três níveis de análise do tema ou significado de uma obra de arte:

I. Tema primário ou natural, que se divide em fatural e expressional; neste nível ocorre a identificação das configurações formais tais como linha, cor, entalhe, ou qualquer disposição de elementos que permitem a identificação do que se pretende representar; a identificação das relações entre as partes ou o que acontece na cena; e determinadas características expressivas como “a atmosfera caseira e pacífica de um interior.” A descrição pré-iconográfica ocorre neste nível e se caracteriza pela enumeração destes elementos. Aqui se adentra o mundo dos motivos artísticos. (IDEM, p. 51)

II. Tema secundário ou convencional, que se apresenta através da identificação da figura ou mensagem que as configurações anteriores representam. Decorre, por exemplo, da percepção de “que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia.” A descrição neste nível, que se faz através da ligação dos motivos identificados anteriormente aos assuntos e conceitos, é chamada de iconográfica. Aqui é o mundo das imagens, da *invezioni*, das histórias e alegorias. (IDEM, p.50-51)

III. Significado intrínseco ou conteúdo, onde se dá a identificação do que Cassirer chamou de “valores simbólicos.” Decorre da compreensão de que o mundo dos motivos e das imagens que residem numa obra dizem respeito a uma determinada cultura – a compreensão do universo fundado pela obra –. Emprestando a sentença de Panofsky, ao compreender a obra “*A Pintura em Pânico*” como um documento da personalidade de Jorge de Lima e representativo de sua fase mística, ou de determinado grupo artístico da segunda fase do modernismo brasileiro, ou de uma técnica que se

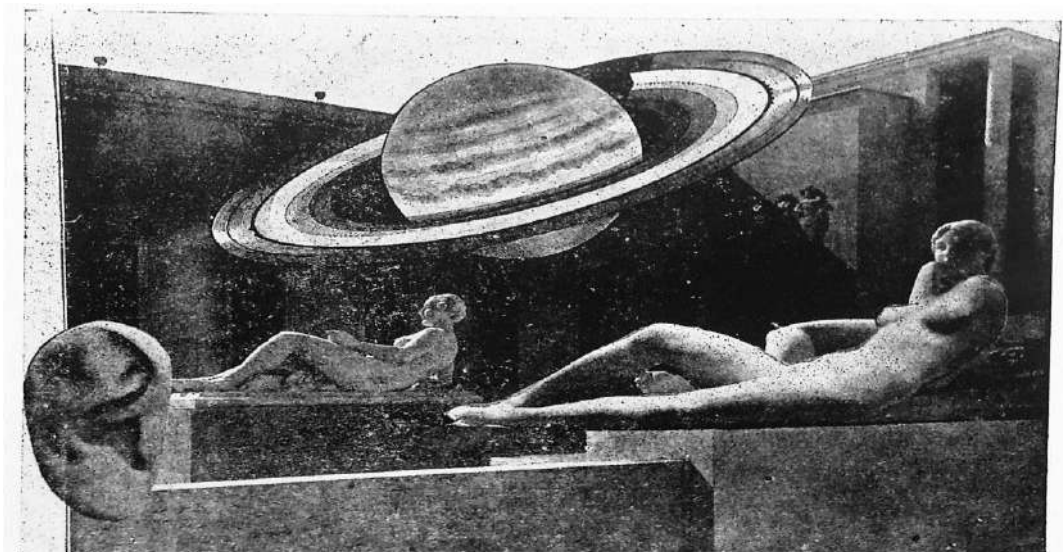
originou através de três movimentos específicos da vanguarda europeia e ainda por conta do advento da fotografia:

Tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais.” (PANOFSKY, 1936, p. 53).

A descoberta e análise destes “valores ‘simbólicos’” é justamente o objeto da iconologia. Para que este nível seja alcançado corretamente, é necessário que as etapas anteriores tenham sido desempenhadas de maneira criteriosa, possibilitando uma correta interpretação iconológica. (IDEM, p. 56-57).

Da relação entre mito e astros decorreram inúmeras análises iconológicas, que frequentemente possibilitaram interpretações sistemáticas, e, ao invés de esgotarem o conteúdo da obra de arte, contribuíram copiosamente para investigações de outra natureza. A obra analisada nesta pesquisa foi originalmente publicada em um livro, em conjunto com outras produções do mesmo gênero. Entretanto por não haver consenso entre aqueles que já se dedicaram a analisá-la, no que se refere à existência de uma narrativa cronológica dentro da obra, optou-se por considerá-la como fragmento de uma narrativa do livro, mas que certamente o extrapola. Percebe-se Jorge de Lima, aqui, como um lídimo místico; estudioso da mitologia, da filosofia, das artes e dos astros e, naturalmente, como aquele ser, dentre todos, mais afeito aos tais arranjos: o poeta. Procura-se, desta forma, compreender um lapso do significado essencial do poema presente em *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*.

1. “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário.” In: *A Pintura em Pânico*, 1943. Exemplar n. 177. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.



Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário.

A imagem (figura 1) é composta em primeiro plano por duas figuras femininas desnudas dispostas sobre blocos retangulares situados lado a lado com relativa distância entre si. O primeiro bloco, situado na parte inferior da imagem está em perspectiva, denotando que as duas figuras femininas têm a mesma proporção física. No canto inferior esquerdo; observa-se uma orelha humana, que parece sair do quadro por estar posicionada a frente dos outros planos e ultrapassando a borda da imagem. Na parte superior e ao centro; um corpo celeste com anéis está posicionado entre a parte construída e o céu. Em último plano; vê-se uma construção retangular com algumas colunas e duas figuras quase indistinguíveis, possivelmente uma representação humana e outra antropomórfica. O poema-título posicionado abaixo da imagem emprega a palavra “Saturno” com inicial maiúscula, enfatizando mais uma vez este elemento que já se encontra em destaque na composição.

Em uma dedicada análise da gravura de Albrecht Durer, *Melancholia I*, Klinbansky, Saxl e Panofsky analisaram amplamente a ideia de melancolia e sua relação com Saturno, verificando a trajetória dos valores simbólicos atribuídos ao deus/astro na tradição literária e pictórica. Na literatura, traçaram a presença de textos relacionados ao tema desde a Antiguidade, passando pelos contextos da astrologia árabe, mitologia clássica, neoplatonismo e da filosofia medieval. Na tradição pictórica a análise seguiu uma trajetória repleta de especificidades inerente a esta linguagem. Analisaram, deste modo, as representações de Saturno na arte antiga, onde prevaleceram, principalmente, duas representações; a de um tipo sacerdotal, em busto geralmente posicionado sobre símbolos zodiacais ou de corpo inteiro e em pé (figura 2); e um segundo tipo em atitude pensativa, sentado e com a cabeça apoiada em uma das mãos (figura 3). (KLIBANSKY et al.: 2004, p.199-200)



2. **Saturno.** Afresco da Casa dos Dioscuri de Pompeia. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional. Disponível em:

<<https://www.flickr.com/photos/caroleimage/23497733210/>>

“La insólita rigidez de la figura y su carácter en cierto modo furioso pueden entenderse, pues como expresión de la visión personal de un pintor durante la edad de oro de la pintura pompeyana. Para él. Saturno era el imponente dios de la tierra” (KLIBANSKY et al., p. 200).



3. **Saturno.** Sepulcro de Cornutus. Jardins do Vaticano. In: KLIBANSKY et al., p. 220)

“Aquí Saturno aparece reflexionado tristemente, como Atis en otros sepulcros. (...) Para Cornutus, que hizo poner esta efigie en el sepulcro suyo y de sus hijos, Saturno simbolizaba la triste tranquilidad de la muerte” (KLIBANSKY et al., p. 200).

Em que pese as especificidades de cada localidade e as características estilísticas dos artistas deste período, a arte antiga legou à história da arte o conceito da ambivalência Saturnina, por apresentar: I) um deus imponente e benéfico da terra e II) um destruidor que contudo concede paz ao mundo dos mortos (IDEM, p. 200). A Idade Média assegurou maior liberdade criativa entre os artistas, de um lado por conta das ilustrações de obras literárias, que não lhes impôs um modelo pictórico ou estilístico a ser seguido, e por outro, como sintoma da influência oriental, que costumava representar seus deuses de modo mais assimilativo. “Por ambas razones, la imaginación del artista medieval se vio libre para crear tipos verdaderamente nuevos, más próximos a la mente contemporánea.” Posteriormente, as representações da idade média tardia passaram a incorporar elementos realistas, representando, por exemplo, Saturno como líder campesino, representante dos miseráveis e oprimidos, aproximando-se dos transtornos sociais deste período (KLIBANSKY et al.: 2004, p.203-205). A influência oriental na arte medieval é sublinhada através dos arranjos completamente novos e desprendidos dos modelos clássicos de representação dos deuses-astros. Através disto, o ocidente entrou em contato com “diseños complicados que representaban pictóricamente la relación de los planetas con los hombres sometidos a su influencia” (IDEM, p. 205). Esta ênfase na atuação inevitável de Saturno sob aqueles submetidos a ele (figura 4), fora explorada amplamente através de textos astrológicos e readaptada para o contexto cristão com o objetivo de



mostrar a “<<influencia>> de un poder celestial sobre la existencia terrenal (...)”, tal como nas figurações do Cristo ascendendo aos céus (perante os mortais), do Juízo Final e de Pentecostes (figura 5). Esta configuração terá relação direta com as adaptações pictóricas do Saturno devorador dos filhos (IDEM, p. 207). Além disso, é verificada a figura de Saturno nas ilustrações mitográficas da idade média tardia, onde desempenhava uma função moralizante, sendo representado através de alegorias cumprindo, portanto, um objetivo quase catártico. Por fim, no contexto do humanismo italiano é indicado um retorno fidedigno à temática clássica justamente em função da ruptura estilística forjada pelos artistas da Renascença, que entenderam não ser possível uma representação fidedigna de Saturno (e das demais divindades) sem a referida restituição. “Esta rehabilitación humanista de Saturno se logró alrededor de 1500 en uno de los centros más notables de la cultura italiana: en la ciudad que fuera cuna del anciano Bellini, del joven Giorgione y de Ticiano” (KLIBANSKY et al, 2004, p.208-209). Neste contexto ocorreram, inclusive através dos cadernos de Bellini e dos estudos arqueológicos de Giulio Campagnola, a combinação entre os elementos saturninos e a natureza melancólica e a consolidação de Saturno como alegoria do tempo e como destruidor, invencível, de todas as coisas (IDEM, p. 209-211). Sumariamente, as descrições e representações de Saturno decorrente dos textos astrológicos, mitológicos e literários antigos serviram de modelo para artistas de fases posteriores que adaptaram ou incorporaram elementos inerentes a sua época e contexto, e assim legitimaram, mais uma vez, a capacidade universal do mito.



4. **Saturno e seus filhos.**  
Christine de Pisan, *Épître d'Othéa*. Início do  
séc. XV. París, Biblioteca Nacional, MS. fr.  
606, fol. 6 v.  
In: Klibansky et al: p. 231, 2004.



5. A comunidade dos fiéis. *Troparium y Sequentiarium*. Por volta de 1000. Bamberg, Biblioteca Nacional de Ratisbona, MS. liturg. 5, fol. 3 In: Klibansky et al: p. 231, 2004.

Da união entre cultura pagã e cristã descenderam diversas doutrinas místicas e organizações como a Sociedade Teosófica fundada no final do séc. XIX pela escritora Helena Blavastky (1831-1891), e a Fraternidade Rosacruz fundada no início do séc. XX pelo ocultista Max Heindel (1865-1819). A Fraternidade Rosacruz baseia-se na combinação entre: astrologia, Nestorianismo e cristianismo místico, voltando-se ao estudo do ocultismo. Em *Conceito Rosacruz do Cosmo* (1909), Heindel reitera que, por vezes, o planeta Saturno foi geralmente conceituado em seu aspecto simbólico, mítico e místico, representando a influência obstrutiva e purgadora da realidade sobre a evolução do espírito humano, estando relacionado a aspectos tais como perseverança, castidade, habilidade mecânica, justiça, e as conquistas materiais consequentemente envolvidas, sendo portanto um elemento:

Que se apresenta como o ceifador das coisas que foram plantadas no corpo, e como tal, aparece frequentemente na vida para nos castigar pelos erros cometidos; não vandalicamente, mas de forma que nós possamos aprender as lições de como agir corretamente. (*Astrologia científica simplificada*, p.87, 1992).

Seu símbolo astrológico, neste sentido, apresenta a cruz da matéria acima do semicírculo, que denota relativo predomínio da mente cerebral, do aspecto pragmático-racional-material sobre o pensamento abstrato, espiritual e transcendental. Marguerite *Mertens-Stienon*, refere que “*Saturno é, de todo modo, um símbolo da lei da limitação que molda a vida, ou a expressão localizada no tempo e espaço da vida universal.*” (*CIRLOT*, p.279, 1962-2001) Saturno contrasta simbolicamente com o Sol, associado à vida e ao movimento, enquanto Saturno é associado com obstruções, densidade, decrepitude e decadência. Não por acaso, uma de suas principais representações é no sentido de tempo

cronológico. Saturno devorava seus próprios filhos por receio de ser superado (o que em si denota a prevalência da maturidade sobre a infância, de certo modo), o que, por outro lado, representava um obstáculo a ser transpassado pelos demais deuses (Zeus acaba logrando êxito) a fim de que realizassem o que lhes era destinado. “Saturno es el planeta maléfico de los astrólogos, cuya triste y mezquina luz evocó, desde los primeros tiempos, las penas y las desgracias de la vida” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p.458).



6. **Saturno e seus filhos.** Por volta de 1470. Museus Estatais em Berlim – Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano. In: Klibansky et al: p. 233, 2004.



7. **Saturno e seus signos zodiacais.** Von den XII Zeichen des Gestirns, 1470. Biblioteca Central de Zurique, MS. C.54 (719), fol. 25 v. In: Klibansky et al: p. 227, 2004.

Em *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*, é possível observar o peso que o planeta exerce sobre as duas figuras femininas dispostas abaixo do astro, como se o peso da realidade exercesse um constate estado de alerta e tensão. A composição segue aquela configuração derivada da combinação dos elementos orientais e medievais, onde é enfatizado o fado inevitável do planeta sobre aqueles subjugados a ele, aproximando-se, em seu contexto astrológico, das antigas representações que figuram tal conceito (figura 6), neste sentido ainda é possível

relacionar as figuras femininas como representação dos signos de Capricórnio e Aquário, por estarem dispostas, do mesmo modo, abaixo e ao lado do planeta (figura 7).

A figura feminina, por ser uma das temáticas de maior exploração no contexto da arte ocidental, recebeu as mais diversas atribuições. O gênero de maior recorrência nas representações do feminino é o nu, que tem sua origem na escultura grega, donde surge ainda uma tradição gestual fundada no conceito da ambiguidade feminina, materializada “na atitude de velamento e desvelamento de sua intimidade física, fartamente reproduzida no decorrer dos séculos” (FERREIRA, 2009, p82). As duas figuras femininas presentes na fotomontagem são representadas com aspecto contemplativo, e denotam certa rigidez, certamente ocasionada pelo peso (físico e espiritual) de Saturno sobre seus corpos, reforçada pelas pernas que extrapolam o limite da base em que está posicionada/apoiada a figura em primeiro plano. A primeira figura está posicionada em atitude pensativa, o que originalmente poderia deixar encoberto seus seios, entretanto Jorge de Lima sobrepôs a imagem dos seios, reforçando mais uma vez a ideia da inevitável incidência Saturnina sobre os corpos, já que mesmo estando em uma posição que não os expõe necessariamente é perfeitamente possível visualizá-los. O posicionamento aparentemente rígido dos corpos supõe um desconforto que não se reflete na expressão facial, insinuando certo ar de indiferença ou pura contemplação, entretanto, em determinados momentos esta figura parece esperar algo, esta espera é reforçada por “Pois sempre desejávamos (...)”. A segunda figura feminina está, do mesmo modo; em atitude contemplativa, aspecto corporal tensionado e com o seio em evidencia. Entretanto, elas olham para sentidos opostos supondo ainda, pela direção do olhar, uma extrapolação da composição para além do quadro. Aqui é importante ressaltar que as fotomontagens foram compostas em plena segunda guerra mundial e que Jorge de Lima havia passado por um quadro depressivo no final dos anos 30 (CAVALCANTI, 2015, p.11). Neste sentido é possível identificar o posicionamento pessoal do poeta neste determinado contexto, ao representar Saturno como o imponente astro, destruidor inexorável, senhor do tempo do qual não se pode fugir e portanto mantenedor do contexto bélico. Jorge de Lima emprega a palavra “paz”, e a repete “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca (...)”. A paz, a paz branca, aliás, naturalmente pode significar o fim da guerra, fim este que só pode ser concedido por Saturno, pai do tempo, causador da angústia, símbolo da melancolia, e portanto também causador da condição depressiva por qual passava o poeta.

Outro simbolismo potencialmente astrológico que parece ganhar relevância na imagem é a orelha humana representada no canto inferior esquerdo, a qual ocasiona uma impressão sonora e física, como se a imagem emitisse e estivesse permeada de som, música, ou apenas uma contínua

vibração, a qual parece originar-se do planeta ou ressonar em consonância com este. Em uma acepção física, o fenômeno sonoro consiste em uma sucessão de energias em vibração transmitidas pelo ar e recebidas pela membrana auditiva humana. É entendido, também, contemporaneamente, que a vibração é considerada o elemento formador das partículas primordiais dos átomos (os quarks)<sup>2</sup>, cujas diferenças se devem unicamente à diferença de padrão de tais vibrações. Embora Jorge de Lima não tenha conhecido a “teoria das cordas” (apenas desenvolvida em 1960), é de conhecimento que diversas culturas atribuíam a existência/criação da matéria a fenômenos sonoros/vibracionais, podendo citar, como exemplo, a passagem bíblica constante do primeiro Evangelho de João (“no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus”), o conceito de “Om” da cultura hinduísta, o som primordial do universo, a cuja vibração se procura harmonizar em práticas de meditação, e, igualmente, o conceito pitagórico da “Música das Esferas”<sup>3</sup>, que descrevia o universo, particularmente os planetas, como parte da lira do deus Apolo, que emitiam uma determinada nota/vibração e, reunidas, executavam uma verdadeira sinfonia astral, fio condutor da harmonia universal. Há ainda, a representação da orelha no Vixnuísmo, onde é considerada como símbolo da “inteligência cósmica.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p.781).

Astrologicamente, se considera que cada astro emite uma vibração particular, que interagem simultaneamente e, de acordo com a configuração, afeta fisicamente o entorno e conseqüentemente o planeta Terra, com efeitos em fenômenos naturais e afetando até mesmo psicológica ou emocionalmente os seres humanos. (HEINDEL, 1909) Neste sentido, a representação de uma orelha humana evoca o aspecto vibracional/sonoro do planeta Saturno, indicando uma atmosfera densa, perturbadora e angustiante/melancólica (inerente ao seu simbolismo), contrastada com a relativa atitude contemplativa que as figuras femininas transparecem, uma paz efêmera e até ilusória, sintetizada pelo poema-título, e que não é capaz de afastar o peso da realidade. Importante notar, ainda, no contexto do simbolismo astrológico, que as duas figuras femininas são representações joviais, o que também mostra relação com o aspecto temporal saturnino, como se a juventude e a beleza imaginassem poder estar eternizadas, petrificadas, mas fatalmente a realidade, o tempo, Saturno, paira sobre suas cabeças e certamente, com sua tensão vibracional, acabará por romper a cena. Há ainda, ao fundo, uma construção retangular e simétrica que ocupa quase a totalidade da

---

<sup>2</sup> KAKU, Michio. Hiperespaço: Uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão. Rocco, 2000.

<sup>3</sup> BRONOWSKI, Jacob. A Música das Esferas in: A Escalada do Homem. Martins Fontes; 1992.

composição a não ser por uma pequena fração da parte superior da imagem que evidencia um espaço aberto representando o céu. Saturno está localizado entre o céu e a construção (entre a criação divina e a criação humana) ostentando sua influência perante questões físicas e metafísicas. A personalidade de Jorge de Lima é mais uma vez evidenciada, pois o caminho místico percorrido pelo poeta, principalmente a partir de seu encontro com Mira-Celi, parecia fluir da necessidade poética de elo entre existência e consciência espiritual. “Após a revelação dada aos poetas por Mira-Celi, estes já conseguem reconhecer a visão sobrenatural que possuem e constatarem que a verdadeira poesia dificilmente origina-se da terra.” (VELOSO, 2009, p.13).

Por fim, ao fundo, do lado direito da imagem, é possível observar uma figura de difícil distinção, parcialmente encoberta pela sombra ocasionada pela presença de Saturno, e que parece denotar a forma de um corpo humano pequeno, provavelmente uma criança, mas também é possível supor que se trate de uma figura antropomórfica. Na imagem original consultada, também não foi possível reconhecer com clareza os aspectos da figura<sup>4</sup>, mas, verifica-se que o artista optou por dificultar sua exata identificação. Isso porque, no contexto do simbolismo astrológico saturnino, é enfatizada a noção de transcurso do tempo, de obstáculo a ser superado, e por isso mesmo, de inevitável transformação, em que o velho deve sucessivamente ser superado pelo novo, não sem antes lhe impor a maior das provações. Neste sentido, importante notar que a figura aparece ao fundo, parcialmente encoberta pela sombra (como se o movimento natural do sol, do tempo, acabasse por omiti-la integralmente) e que de algum modo represente uma forma infantil, como se representasse algo que já passou, que está sendo gradualmente esquecido, até mesmo deixando de ser (não é possível sequer identificá-la com precisão). Evoca, assim, a noção de tempo passado, o que, naturalmente, ocasiona sensação de instabilidade e tensão, deixando transparecer a transitoriedade da cena que se observa, a qual não pode durar, e, em algum momento, estará ela mesma ao fundo e encoberta pela sombra, e, assim como a figura infantil deu lugar a corpos adultos, logo a juventude dará lugar à maturidade, velhice e eventualmente a morte. Tudo isso sob a vigilância e influência do rigoroso e infalível Saturno. Ao tempo em que possa sugerir uma imagem antropomórfica, meio humana meio animal, a figura denota um sentido da própria evolução espiritual e física, onde o ser humano progressivamente abandona seu lado puramente animal em favor da intelectualidade, propriamente humana (as figuras humanas estão expostas ao Sol, símbolo da razão), a qual, pelo

---

<sup>4</sup> O exemplar consultado n.177 é dedicado a Menotti Del Picchia, encontra-se na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

inevitável movimento cíclico, dará lugar a algo ainda mais elevado, embora ainda desconhecido, misterioso - e por isso invisível - embora latente.

Desfecha-se recorrendo a Heidegger para dizer que a obra de arte sempre funda um mundo justamente por apresentar-se como possibilidade de abertura histórico-eventual, sendo esta, portanto, uma das possíveis aberturas de *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*, que longe de intentar definir a imagem buscou compreendê-la como fragmento de uma narrativa poética por excelência que é o próprio mundo da obra. Por fim, rememora-se a exemplar advertência de Jorge de Lima: “Não procureis qualquer nexos naquilo que os poetas pronunciam acordados pois eles vivem no âmbito intranquilo em que se agitam seres ignorados.” (Soneto XVII, Livro de Sonetos).

## Referências

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. **Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima**. Universidade Complutense de Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios, 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jorlima.html>.

BRONOWSKI, Jacob. “A Música das Esferas” in: **A Escalada do Homem**. Martins Fontes; 1992.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2007.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **O poeta trabalha: a engenharia noturna no Livro de Sonetos, de Jorge de Lima**. UNINCOR: Recorte, V. 10, N. 1, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1999.

EDUARDO CIRLOT, Juan. **Diccionario de símbolos**. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Trajectoria da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira**. Brasília: Estudos de Literatura Contemporânea, N. 33, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEINDEL, Max. **Conceito Rosacruz do Cosmos**. 1909. Disponível em: [http://www.christianrosenkreuz.org/mh\\_conceitorosacruz\\_port.pdf](http://www.christianrosenkreuz.org/mh_conceitorosacruz_port.pdf).

HEINDEL, Max. **Simplified Scientific Astrology**. Oceanside: The Rosicrucian Fellowship, 1919. Disponível em: <https://www.rosicrucian.com/ssa/ssaeng01.htm>.

KAKU, Michio. **Hiperespaço: Uma odisseia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão**. Rocco, 2000.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la Melancolia**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

MAHÍQUES, Rafael García. **Aby warburg y la imagen astrológica: Los inicios de la Iconología**. Universitat Jaume I: Millars. Espai i Història N. 19, 1996.

PANOFKY, Erwin, **O Significado Nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAULINO, Ana Maria. “Jorge de Lima: a re-velação da imagem”. In: **O poeta insólito**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1987.

RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: **A Pintura em Pânico: fotomontagens Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Jorge de Lima: a clausura do divino**. Rio de Janeiro: Revista do CESP v. 31, n. 45, 2011.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D’água, 1992.

VELOSO, Ataíde Jose Mescolin. **As Musas de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Revista Augustus, Vol. 14, N. 28, 2009. Disponível em: [http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/rev\\_augustus\\_ed28\\_temalivre08.pdf](http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/rev_augustus_ed28_temalivre08.pdf)

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. **Mitos e origens na psicanálise freudiana**. Rio de Janeiro: Caderno de Psicanálise, CPRJ, v. 34, n. 27, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v34n27/a13.pdf>.



## TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA E CONTEXTO DE RECEPÇÃO NA TRADUÇÃO DE TÍTULO DE FILME

Lucas Araújo de Oliveira<sup>1</sup>  
Jamile Pereira de Aviz<sup>2</sup>  
Orientadora: Silvia Benchimol<sup>3</sup>

### INTRODUÇÃO

Esta pesquisa constitui-se em uma análise exploratória que terá como principal objeto de estudo o título de um filme e seus processos tradutórios da língua inglesa para a língua portuguesa. O poder atrativo-receptivo dos filmes, seus títulos e contextos, incentivam há várias décadas uma imensa indústria que movimenta bilhões de dólares por ano e cada vez mais, sua popularidade aumenta, levando milhões de pessoas aos cinemas, aos canais privados de televisão, aos sites de download, etc. Esta crescente movimentação e acesso acabam por influenciar também, outras indústrias como o Youtube, onde já se encontram diversos canais dedicados a curiosidades sobre eles incluindo enredo, *trailers*, atores, arrecadações e impacto que causam na sociedade. Paralelamente, outros canais periféricos, mas que também geram significativo impacto na popularidade de filmes, como os sites de *movie reviews* também crescem em popularidade e acesso, ajudando a criar uma imagem positiva, negativa ou, no mínimo, polêmica das películas, seus atores, diretores, enredos etc. A expectativa por muitos delas é tão grande que antes de serem lançadas nos cinemas, fãs (no caso de continuções como sagas, trilogias...) esperam ansiosamente pelos *trailers* e se atentam a cada nova notícia, como datas de pré-estreia efeitos especiais, músicas temáticas e a quantidade de cenas pós créditos, uma ferramenta que tem sido muito usada nos últimos anos especialmente filmes que antecedem

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará, discente da Faculdade de Letras – Curso de Língua Inglesa - 2015, Capanema. luccassufpa@gmail.com. Membro voluntário do Projeto de pesquisa – PROPESP/UFPA Revisitando saberes linguísticos sob a perspectiva do gênero e da tradução de especialidade, coordenado pela Prof. Dra. Silvia Benchimol. Membro do grupo de pesquisa ELA - Estudos em Linguística Aplicada - Linha Tradução e Ensino de Línguas.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará, discente da Faculdade de Letras – Curso de Língua Inglesa - 2015, Capanema. jamielpereira013@gmail.com. Bolsista PIBIC do Projeto de pesquisa – PROPESP/UFPA Revisitando saberes linguísticos sob a perspectiva do gênero e da tradução de especialidade, coordenado pela Prof. Dra. Silvia Benchimol.

<sup>3</sup> Profa. Dra. Silvia Helena Benchimol Barros, Coordenadora do projeto PRODOUTOR - Revisitando Saberes Linguísticos sob a Perspectiva do Gênero e da Tradução de Especialidade; Líder do grupo de pesquisa ELA - Estudos em Linguística Aplicada - Linha Tradução e Ensino de Línguas. Docente da Faculdade de Letras da Ufpa - Campus Universitário de Bragança.

continuações (*sequels*). Uma lista quilométrica de festivais e premiações destas obras, nos seus mais diversificados estilos, corrobora a reputação, o conceito, a popularidade e as cifras que compõem a engrenagem da indústria cinematográfica.

O título de um filme, é um dos mais importantes fatores de atração de seu público, sendo também muito esperado pelos fãs, especialmente quando se trata de filmes estrangeiros. Neste caso, a tradução desempenha um papel de responsabilidade sobre o poder de atratividade e representatividade do enredo. O título de algo é sempre uma pequena dica do que se encontrará a seguir, é o elemento que chega primeiro, sendo em um livro, artigo, música ou filmes, o título desperta a curiosidade de quem lê e estabelece o assunto ou situação que será apresentada a seguir. Portanto, entende-se que este fator detém influência desmedida e, por muitas vezes é o responsável pela quantidade de acessos e expectadores que a obra terá. A maioria dos filmes lançados nas últimas décadas são reproduzidos em diversos países, alguns deles bem distantes de onde o filme foi gravado. Por conseguinte, tanto o filme quanto seu título passarão por um processo de tradução criteriosa em cada país e cultura onde ele chegará. A questão é: como ocorrem esses processos e quais fatores determinam os resultados?

É importante também mencionar o quanto a interlocução de obras em diferentes gêneros e códigos semióticos pode afetar o nível de expectativa em relação a um filme. Nos referimos aqui, por exemplo, aos casos de livros que se transformam em obras do cinema ou peças teatrais, espetáculos de ballet, lendas folclóricas que seguem o mesmo caminho em um interessante processo de tradução intersemiótica.

A tradução tem sido um importante meio de comunicação entre diferentes línguas desde o início da história humana. A atividade tradutória, embora ainda em crescente evolução esbarra em algumas barreiras para se tornar uma área do conhecimento independente. No entanto, a tradução como disciplina e atividade profissional vem ampliando o seu espaço em meio a academia, e objetiva fornecer uma interpretação de sentidos de forma a facilitar a compreensão do signo textual desenvolvido para um determinado contexto social e uma determinada finalidade (BEVILACQUA; KILIAN, 2017).

O ato de traduzir, vale repetir, não ocupa-se apenas de promover equivalências linguísticas, pois a tradução como uma atividade textual não é sobre traduzir palavras e frases de forma isolada, mas sim de extrair o sentido do texto de forma geral, onde aspectos extra e intra textuais, culturais e linguísticos devem ser considerados igualmente. A interpretação da mensagem que deve haver por parte do tradutor antes de realizar a tradução é estudada como atividade cognitiva, com a finalidade

de elaborar um produto que embora comprometido com o sentido principal do texto original, deverá atender aos propósitos relacionados à cultura de chegada. A tradução também se apresenta como uma atividade essencialmente comunicativa onde a principal tarefa do tradutor será a de transpor estes sentidos, considerando a quem se destina a tradução e tendo claro os contextos de cultura e de situação implicados. Levar em consideração os aspectos culturais presente no texto e a reformulação deles para o leitor, receptor da mensagem é a grande implicação que envolve o trabalho do tradutor sob a perspectiva funcionalista e as noções de contexto. Para Matthiessen e Halliday,

Contexto é um sistema semiótico de mais alto nível no qual a linguagem está “encaixada”. Mais especificamente, linguagem está encaixada em um contexto de cultura ou sistema social. Qualquer instanciação de linguagem como texto é encaixada no seu próprio contexto de situação. Contexto é uma matriz ecológica para ambos o sistema geral de língua e para textos particulares. Ele é realizado por meio da linguagem; e sendo realizado pela linguagem por meio da linguagem significa que ele cria e é criado pela linguagem. (MATTHIESSEN E HALLIDAY, 2009, p.88, apud SILVA, 2014, p. 3)

O contexto é o determinante da compreensão da obra, logo, o tradutor antes de iniciar seu trabalho deverá entender e examinar tanto os contextos no qual o autor e a obra estão inseridos (originalmente), isto é o "contexto de produção", quanto, e principalmente, o contexto para onde se destina a tradução, ou seja, o "contexto de recepção ou de chegada" conforme afirma Halliday (1989, p. 47, apud SILVA, 2014, p. 3), “a relação entre texto e contexto é uma relação dialética: o texto cria o contexto tanto quanto o contexto cria o texto. O ‘Sentido’ emerge a partir da fricção entre os dois”. Obras do gênero comédia trabalham este fator fortemente. É possível constatar isso em vários momentos do filme, durante diálogos ou em expressões imagéticas presentes na produção. Para que a recepção ocorra de modo eficaz, o contexto de criação de uma obra busca elementos presentes no que ele espera ser seu público alvo, isto inclui faixa etária, gênero e o momento sócio-histórico. Estes detalhes são observados com mais frequência no gênero comédia por ironizar situações e pessoas (celebridades, políticos...) em seu roteiro. Consequentemente, a compreensão de tais sátiras, ironias e protestos somente ocorrerá por um determinado grupo de pessoas que estão inseridas naquele contexto ou naquela cultura, e isto advirá a partir de escolhas tomadas pelos autores e produtores responsáveis pela obra, bem como pelos que a irão traduzir para um outro público específico. Isto nos conduz a reafirmar que adaptar de acordo com o contexto é: “habilidade de construir e interpretar expressões linguísticas, mas também a habilidade de usar essas expressões de modo apropriado e efetivo, de acordo com as convenções da interação verbal que prevalecem numa comunidade linguística” (NEVES, 2001, p. 44, apud SILVA, 2014, p. 5). Para o tradutor, esta análise também

acontecerá, pois além de examinar o contexto e cultura da obra de origem para perceber os seus sentidos, ele terá que igualmente examinar estes aspectos no seu enquadramento, situação de chegada. Nota-se que, na nossa cultura, o título de um filme busca ao máximo esclarecer o assunto principal e o gênero da obra, aquilo de mais relevante no seu enredo, referir ao que de fato trata o filme. Isto justifica o fato de tantos títulos de filmes estrangeiros fugirem de suas traduções literais. Ao contrário disto, e observando esta característica peculiar, o que se encontra com relativa frequência, são adaptações muito diferentes e distante do seu título de origem em língua estrangeira. O site Só língua inglesa<sup>4</sup> traz uma coletânea ilustrativa dessa situação.

**Quadro 1** - Traduções de títulos de filme

Título Original	Tradução para o Português	Tradução Literal
The Hangover	Se Beber, Não Case!	A Ressaca
The Graduate	A Primeira Noite de um Homem	O Graduado
Airplane	Apertem os cintos... O piloto sumiu	Avião
Giant	Assim Caminha a Humanidade	Gigante

**Nota:** adaptado de <https://www.solinguainglesa.com.br/conteudo/filmes2.php>

### 1. A tradução interlinguística e sua relação com o público receptor da mensagem: a ótica funcionalista

A tradução interlinguística tem papel crucial no ato comunicativo, como foi dito anteriormente, ela não objetiva apenas transpor um signo linguístico para uma outra língua, mas objetiva transmitir significados, e para que esses significados atinjam o seu público alvo, é necessário analisar os contextos da mensagem na língua de origem bem como aquele da língua de chegada. Para essa análise utilizamos as noções de contexto de situação e contexto de cultura (HALLIDAY, 2006, p. 27).

Jakobson(1959), define a tradução interlinguística como interpretação de signos por meio de outras línguas, no entanto não há frequentemente uma equivalência entre as unidades de código, uma vez que a tradução busca adaptar-se às unidades de código. Outro importante aspecto deste estudo

<sup>4</sup> <https://www.solinguainglesa.com.br/conteudo/filmes2.php>

está relacionado à ótica funcionalista. Esta, de forma ampla, busca encontrar a função do ato comunicativo e contribuir com as necessidades comunicativas e sociais de determinados sujeitos e situações. De acordo com Polchlopek, Zilpser e Costa (2012, p. 23)

[...], ser funcional (ou funcionalista) implica quatro questões básicas: para que eu quero dizer isso (função comunicativa da mensagem); por que quero dizer isso (intenção pragmática); como vou dizer isso (estruturas que servem a essa intenção) e para quem eu digo isso (o interlocutor)

Em outras palavras, descrever como o processo de comunicação deverá ocorrer e se ele de fato ocorrerá com a eficiência necessária, dependerá da função, intenção, estruturas utilizadas e público alvo para o qual será direcionada a obra. O termo ‘funcionalismo’, com enfoque na área da tradução, ocupa-se de uma possível alteração de função entre o texto de partida e o de chegada, o que em muito dependerá da competência bilíngue e bicultural do tradutor, direciona o foco de trabalho para o contexto em que a tradução participará do processo comunicativo. Sobre o papel do tradutor os autores Polchlopek; Zilpser; Costa (2012) afirmam que ele tem papel importante e humano “distante do trabalho mecânico presente em outras teorias” (2012, p. 28) e reiteram que o tradutor

Além de dominar suficientemente as línguas envolvidas, deve ser bicultural, ou seja, deve ter um bom conhecimento acerca das manifestações culturais dos contextos envolvidos no processo de tradução (contexto de produção do texto referente e de recepção do texto traduzido), a fim de que as intenções do autor do texto referente sejam preservadas e claramente percebidas (POLCHLOPEK; ZILPSE; COSTA, 2012).

Neste trecho, as autoras apontam competências que um tradutor deve possuir para realizar a prática tradutológica utilizando os aspectos sociais e culturais para manter os traços (se necessário) do contexto de emissão do código e adaptar aos contextos de chegada na língua receptora.

## 2. A visão da *Skopos Theory*: uma proposta de análise funcional para a solução do tradutor

Xiaoyan Du (2012) em sua obra intitulada *A Brief Introduction of Skopos Thoery* defendeu que o ato de traduzir era tido como um exercício para aquele que buscava aprender uma nova língua, sendo usada para obter a compreensão de palavras de forma contínua até que se tivesse "aprendido". Esclareceu ainda que a tradução deveria ser imediatamente descartada após a segunda língua ter sido aprendida, desvalorizando e reduzindo bastante a importância do trabalho daquele que se dedicava aos estudos da tradução. Hoje a tradução já se estabeleceu como área científica, disciplinar e

autônoma de estudo e evoluindo por diversos caminhos que resultaram em significativas mudanças de perspectiva conforme os enfoques dados por vários ícones como Hans J. Vermeer, que apresentou a teoria funcionalista conhecida como *Skopos theory*, considerada o cerne da tradução funcionalista alemã dos anos 70.

Como já mencionado, as teorias funcionalistas apresentam uma nova perspectiva de olhar para a relação texto-fonte e texto-meta, que não é mais voltada inteiramente para equivalência e fidelidade, como acontecia nas teorias tradicionais da tradução. O texto de origem passa a ser tratado apenas como um leque de informações e o texto alvo determina o enfoque, tornando o tradutor mais livre para ampliar o alcance da sua tradução, de acordo com as diversas finalidades e contextos que ele pretende.

Vermeer (1989a) defendeu seu ponto de vista explicando que toda a ação tem um propósito, logo, a tradução (que é igualmente uma ação comunicativa) também deve ter um propósito e uma função, daí a denominação *Skopos* que é uma palavra grega que significa “propósito” e *Skopostheory* “teoria da ação proposital”. Na teoria funcionalista a habilidade essencial requerida do tradutor é a de fazer adaptações, ajustes, adequações para alcançar o propósito que deseja junto ao público ideal ao qual a tradução se destina (figura do *addressee*). Ao conhecer os propósitos da tradução o tradutor fórmula um produto em que o texto meta alcança sua "nova" função ao considerar os aspectos sócio-históricos de inserção.

Como todas as teorias existentes, a *Skopostheory* foi alvo de críticas e questionamentos sobre sua eficiência para a tradução, tendo uma delas partido da própria Christiane Nord, uma professora de tradução, com trabalhos produzidos na área da metodologia, pedagogia, estilística, etc. (...), neste sentido, Xiaoyan Du (2012, p. 2193) ressalta que,

De acordo com Nord, existem duas limitações interdependentes nessa teoria. Um diz respeito à especificidade da cultura dos modelos a se traduzir; o outro tem a ver com a relação entre tradutor e autor do texto original. Para resolver o problema acima, Nord introduz o princípio da lealdade no modelo funcionalista. Nos termos de Nord, a função refere-se aos fatores que fazem um texto alvo funcionar da maneira pretendida na situação de destino. Lealdade refere-se ao relacionamento interpessoal entre tradutor, o leitor do texto de origem, os destinatários do texto de destino e o iniciador. A combinação de função e lealdade é o ponto de sucesso da abordagem funcionalista de Nord, e são, respectivamente, os dois pilares de sua abordagem que também responde a muitos estudiosos que criticam a teoria de *Skopos*.<sup>5</sup> (DU, 2012)

---

<sup>5</sup> Nossa tradução para o original: According to Nord, there are two interdependent limitations of this theory. One concerns the culture-specificity of translational models; the other has to do with the relationship between the translator and the source-text author. To solve the above problem, Nord introduces the loyalty principle into the functionalist model. In Nord's terms, function refers to the factors that make a target text work in the intended way in the target situation. Loyalty

Nord, além disso, define funcionalismo como um meio de analisar as funções dos textos e suas traduções de forma que estejam todas envolvidas entre si (códigos linguísticos, culturais, emissor/produzidor/receptor). Para a autora, as situações que definem *o que* e *como* a comunicação acontece podem ser mudadas sempre que esta mesma situação exigir, trabalhando elas como algo não padronizado ou definido pelo autor, mas inseridas em ambientes que também podem se modificar de acordo com a cultura que é estabelecida. A partir dessa visão, a ação é descrita como uma mudança ou intencional de uma situação de relacionamentos para o outro e que afeta vários agentes envolvidos e “essa interação é comunicativa quando realizada através de signos produzidos intencionalmente por um agente no papel de emissor e dirigido para o outro no papel de receptor.” (POLCHLOPEK, ZILPSE e COSTA (2012, p. 30)

### 3.1 Análise tradutória segundo a *skopostheory*

As teorias funcionalistas como já mencionado anteriormente , tem o foco na função do texto. Em sentido mais explicativo para nossas referências à utilização do termo "texto" no presente trabalho, referimos Fávero e Koch (1994) as quais concebem o texto em sentido amplo e restrito

Texto em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (...) isto é, qualquer tipo de comunicação realizada através de um sistema de signos. (...) Em sentido estrito, o texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, **independente de sua extensão**. Trata-se, pois de uma unidade de sentido, de um contínuo comunicativo contextual que se caracteriza por um conjunto de relações responsáveis pela tessitura do texto – os critérios ou padrões de textualidade, entre os quais merecem destaque especial a coesão e a coerência. (FÁVERO; KOCH 1994, p. 25, grifo nosso).

Assim, a citação acima contempla a noção de texto da qual nos valem para o presente estudo em que um texto de pequena extensão forma um todo significativo e comprometido com uma situação comunicativa específica - O título do filme traduzido "a espiã que sabia de menos"

Retomando o foco no funcionalismo, ressaltamos o fato de que este se preocupa em avaliar cada fator que possa a influenciar sua função. Na *Skopos* as análises tradutórias são realizadas

---

refers to the interpersonal relationship between the translator, the source-text sender, the target-text addressees and the initiator. (Nord, 2001). The combination of function and loyalty is the successful point of Nord's functionalist approach, and are respectively the two pillars of her approach which also answers many scholars criticism of Skopos theory (DU, 2012, p.2193).

segundo os *fatores extratextuais* e *fatores intratextuais*, considerando que ambos fornecem informações diferentes e significativas, Muitas dessas informações esclarecem o porquê de certas escolhas, adições ou subtrações que uma tradução possa apresentar.

Com relação aos fatores extratextuais são analisados os aspectos que não estão explicitamente contidos no texto, mas que exercem grande influência em sua função. São eles: produtor/emissor, receptor, meio (como chegou ao leitor – carta, revista, site, livro...), tempo (contexto social do momento da publicação ou da época em que o texto se passa), local, motivo e função (protesto, reflexão, engrandecimento de algo). Já os fatores intra textuais voltam-se para a análise do texto em si e são eles: estilo (poema, poesia, recado informal...), tema (injustiça, preconceito...), léxico (neologismos...), estrutura frasal (aspectos de pronúncia e fala) e fonologia (rima).

### 3.2 *Corpus* e análise da tradução do título do filme "Spy"

O *corpus* desta análise é o título do filme intitulado *Spy*, produzido e dirigido por Paul Feig, ator, diretor, produtor e roteirista. Alguns aspectos que caracterizam o contexto de produção do título do filme, estão ligados diretamente ao roteiro que desenvolve uma obra de espionagem, sendo a personagem central do sexo feminino, no século XXI, protagonizada por Susan Cooper (Melissa McCarthy). No enredo da obra que desperta reações de deleite humorístico, percebem-se elementos que o tradutor utilizou para produzir um título traduzido que envolvesse o contexto de chegada do filme, no caso, o contexto nacional brasileiro e que a aceitação dele fosse mais expressiva por parte dos espectadores. A tradução foi influenciada pelo comportamento da protagonista do filme, que em muitas partes dá demonstrações que não possui confiança em si mesma e acaba por desmerecer sua competência em campo como agente. Quando observamos com atenção a adaptação na tradução do título, que foi influenciada pelo contexto de cultura, conseguimos perceber os motivos pelo qual o tradutor utilizou aspectos do roteiro para produzir o título. Analisemos o quadro abaixo:

**Quadro 2** - Tradução do título do filme

Título original	<i>Spy</i> → Tradução Literal - espião/espiã
Título traduzido	A espiã que sabia de menos

**Fonte:** Elaborado pelos autores do trabalho.



Na tradução proposta percebe-se uma conotação depreciativa da capacidade da personagem, motivados pelo tradutor. Para esta análise, consideramos os aspectos ligados à tradução “como uma atividade contextualmente situada, tal qual é a ação de produção do texto de origem e a ação de leitura do texto de chegada pelo seu receptor final” (BENCHIMOL-BARROS, 2014, p.01). Pudemos ao longo da análise, perceber as ligações culturais que encadearam a produção do título da obra cinematográfica *Spy*. Nota-se que o tradutor ao considerar os contextos de situação e de cultura, levou em consideração a mensagem criada no título original pelo autor - o assunto central "espionagem" e mesclou aos aspectos mais comuns nos títulos de películas de sucesso entre os brasileiros para despertar maior curiosidade e insinuar o gênero comédia a partir do título.

**Imagem 1** - Cartaz de lançamento do filme *Spy*



Fonte: <https://www.ketr.org/post/spy-keeps-alice-laughing>

O título original do filme, *Spy*, nos faz relacionar o termo apenas aos filmes de ação e ficção científica, no entanto sem nem uma expressão que remeta ao aspecto cômico que é a principal tônica do filme. O autor do título, no contexto de produção, provavelmente considerou desnecessário fazer um título mais extenso, pois, considerou suficiente a propaganda e sua força visual, levando em conta que a presença da atriz, que é reconhecida por atuar em comédias já conduziria ao entendimento pretendido. Entretanto, o conhecimento da atriz no contexto de recepção - brasileiro -, não é correspondente àquele do contexto de produção portanto é justificável e compreensível que a tradução do título precisasse ser ampliada para que o sentido do filme e o gênero comédia ficassem mais explícitos e pudessem cumprir a sua função de atrair o público.

Como pode ser visto na imagem anterior, o cartaz de lançamento do filme imprime a idéia de um filme de espões, e o simples fato de a atriz principal ser comediante, como foi anteriormente citado, promove a classificação do gênero do filme.

#### 4. Conclusão

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou uma análise que gerou resultados referentes a assuntos não conhecidos, mas que são questionados por muitos. As evoluções da temática da tradução e seus objetos de estudo contribuíram para a conclusão obtida, com auxílio dos quadros e da imagem apresentados anteriormente, assim como a importância de contexto (origem e chegada), cultura, público alvo entre outros, discutidas nos textos referenciados e aplicados na análise tradutológica. Dada a importância do assunto, a tradução para que seja realmente eficaz deve sempre considerar estes aspectos, e no caso de títulos de filmes, para que o seu público tenha conhecimento da essência da obra de antemão, sem necessariamente precisar saber de sua história. Desta maneira, o trabalho do tradutor servirá aos propósitos de todos os envolvidos nele.

#### REFERÊNCIAS

- BENCHIMOL-BARROS, Silvia Helena. **Atividade de análise textual via linguística sistêmico funcional na perspectiva de gênero e registo: foco na tradução interlinguística**. DTT – Programa Doutoral em Tradução e Terminologia UA-UNL, Aveiro, PT, 2014
- BEVILACQUA, Cleci Regina; KILIAN, Cristiane Krause. Tradução e Terminologia: relações necessárias e a formação do tradutor. **Domínios de Lingu@gem**, [s.l.], v. 11, n. 5, p.1707-1726, 21 dez. 2017. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia.
- DU, Xiaoyan. A Brief Introduction of Skopos Theory. In: **Theory and Practice in language Studies**. Academy Publisher: Finlândia, v.2, n. 10 p.2189-2193. Out 2012.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R.A. (Ed.) – **On Translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 232-9.
- MATTHIESSEN, Christian M. I. M.; HALLIDAY, Michael A. K. **Systemic functional grammar: a first step into theory**. Higher Education Press, 2009.
- POLCHLOPEK, Silvana Ayub; ZILPSE, Meta Elisabeth; COSTA, Maria José R. Damiani. Tradução como ação comunicativa: a perspectiva dos estudos funcionalistas na tradução. **Tradução e Comunicação: Revista brasileira de tradutores**, São Paulo, nº 24, p.21-37, 30 ago. 2012.

VERMEER, Hanz. **Skopos and translation Commission.** Heidelberg Universitat: Heidelberg-Alemanha, 1989a.

SILVA, Wagner Rodrigues. **Considerações sobre o contexto de cultura na linguística sistêmico-funcional.** XVIII Congreso internacional asociación de linguística y filología de América latina (ALFAL 2014), João Pessoa - Paraíba, Brasil. 2014.

## TENHARINS: UMA LEITURA SOBRE O PROCESSO DE ENSINO DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS DA ALDEIA MARMELOS<sup>1</sup>

Lucas Gabriel Pereira Costa<sup>2</sup>

Daianne Severo da Silva<sup>3</sup>

Carlos Eduardo Parente de Souza<sup>4</sup>

Odete Burgeile<sup>5</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho aborda as questões de ensino de língua inglesa nas escolas da Aldeia Marmelos, junto ao povo tenharin. Objetivamos desvelar o funcionamento do ensino de línguas estrangeiras na discursividade do povo em tela, de forma a observar, registrar, praticar, bem como analisar os fatos ocorridos no decorrer do trabalho que, parcialmente, apresentamos. De modo a nos municiarmos de base teórica para a consolidação dos resultados, apoiamos-nos em Althusser (1984), Aschcroft (1995, 1998, 2000, 2001), Bhabha (1998), Fanon (1968, 2008), Figueiredo (1998), Loomba (1998), Ngugi (1995), Pratty (1999) Shakespeara (s. d.), Spivack, Todorov, os estudos de Souza (2016) entre outros, para definir, em primeiro plano, a diferenciação entre as formações do sujeito pela Ideologia, Linguagem e Discurso, e assim, definirmos, por consequência, como se constitui o processo de ensino de língua inglesa no meio pesquisado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tenharin; Língua Inglesa; Ensino.

### INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da construção identitária de um povo vem se destacando bastante enquanto objeto de pesquisas e extensão. No que se refere a esse destaque, enfatizamos os conceitos atribuídos

---

<sup>1</sup>Artigo apresentado ao Evento intitulado: “II Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte”, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, em maio de 2019. Os trabalhos contemplam resultados do projeto intitulado: “Identities and Belonging: A social reading about the indigenous Tenharin in the municipality of Humaitá”, cadastrado na Pró-Reitoria de Pesquisa – PPGL, do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, financiado pela FAEPI.

<sup>2</sup>Discente finalista do curso de Administração do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, *Campus* Humaitá. Bolsista (FAEPI) do projeto de pesquisa supracitado - [lucascostahardw@gmail.com](mailto:lucascostahardw@gmail.com);

<sup>3</sup>Professora de Língua Inglesa do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, *Campus* Humaitá. Coordenadora do projeto supracitado - [daianne.severo@ifam.edu.br](mailto:daianne.severo@ifam.edu.br);

<sup>4</sup>Professor de Língua Inglesa do Instituto Federal do Amazonas – IFAM, *Campus* Humaitá. Vice Coordenador do projeto supracitado - [cadusouza18@hotmail.com](mailto:cadusouza18@hotmail.com);

<sup>5</sup>Professora da Universidade Federal de Rondônia – UNIR - colaboradora do projeto em tela - [odetebur@gmail.com](mailto:odetebur@gmail.com).

pelos estudos literários pós-coloniais que busca evidenciar como os sujeitos coloniais são retratados na literatura, realçando as relações de dominação impostas pelo colonizador, bem como, a própria formação da identidade do sujeito colonial.

O pós-colonialismo é um estudo surgido no século XX com a publicação da obra “Orientalismo” de Eduardo Said na década de 70 que tematiza a criação do oriente pelo ocidente. Atrelando-se a essa obra, o pós-colonialismo passa a refletir igualmente os problemas resultantes da criação dos sujeitos coloniais pelos colonizadores, ou seja, mostrou como o centro cria a margem e os problemas que deixa com essa criação.

Para (Ashcroft et.al., 1998) existem três fases na produção literária colonial e pós-colonial. A primeira delas ocorreu no início da colonização, quando viajantes produziam descrições da colônia, quase sempre com um discurso negativo sobre os costumes locais. Outro tipo de produção ocorria por sujeitos coloniais que haviam sido educados na metrópole, sendo assim, supervisionados por ela, demonstrando, a internalização da ideologia do colonizador. O terceiro tipo de produção ocorria e ocorre no momento de colonização e pós-colonização por sujeitos coloniais e pós-coloniais que afastam-se da ideologia do colonizador, tentando utilizar a obra de ficção e seus relatos para denunciar os problemas ocorridos pela colonização.

É justamente nesse terceiro tipo de denúncia que pretendemos fazer a leitura e representação das identidades dos indígenas da tribo Tenharin, no município de Humaitá. Os relatos dos nativos nos permitirão diagnosticar como as imagens do Centro e da margem se refletem atualmente e quais suas implicações para a reafirmação ou construção da identidade do sujeito indígena, sobretudo, quando fala-se em adquirir e se auto-representar por meio de uma língua estrangeira, por exemplo, o inglês, pois sabemos que adquirir a linguagem do colonizador é uma forma de adquirir, igualmente a independência do colonizado, desta forma, aprender o inglês e ter essa língua na aldeia é de fundamental importância para a comunidade local.

O objetivo deste artigo é propor uma representação da Língua inglesa e a proposição de Identidades e pertencimento: Uma leitura social acerca dos indígenas Tenharins no município de Humaitá. Este artigo terá caráter bibliográfico, de cunho qualitativo e também pesquisa a campo. A definição da formação do sujeito será refletida no contexto pós-colonial, com base em autores como Ashcroft et. al. (2000), Bonnici (2005), Loomba (1998), Ngugi (1995), entre outros. Após o levantamento as experiências vividas na aldeia serão analisadas e dela extraídos relatos para exemplificar como a língua inglesa pode atribuir uma autonomia para aquela comunidade.

## A OUTREMIZAÇÃO E A FORMAÇÃO DO SUJEITO

A formação do sujeito colonizado dá-se com o processo de colonização que não marcou apenas a posse dos territórios pelos colonizadores europeus, mas também pela “posse” de muitas outras questões, e nestas questões se encaixa o nativo, ser mais prejudicado, que além de ter suas terras invadidas, teve também parte de sua história e cultura cerceadas.

Ao ter sua terra colonizada, o sujeito passa a ter sua identidade formada ou modificada, num processo chamado de outremização, que, segundo Bonnici, (2005, p.47) é o “processo pelo qual o discurso imperial fabrica o outro”. Assim, o sujeito colonizado é relegado a uma condição de inferioridade pelo colonizador, e a formação ou modificação de sua identidade mostra-o como sendo um ser marginal que deve ser introduzido em uma cultura civilizada, ou seja, a cultura vivida pelo homem europeu.

O colonizador buscou nas tentativas coloniais, empregar sua cultura com finalidade de marcar o território do nativo e dominar assim a região, visto que a perspectiva que se constrói para o nativo (*outro com o minúsculo*) é a de um ser inferior, que em nenhum momento deve se sentir no lugar do colonizador (*Outro com O maiúsculo*), uma vez que o sujeito colonial é considerado, em tudo, diferente do sujeito colonizador: ele é frágil, sem cultura e sem quaisquer indícios de prosperidade. Sustentando essa teoria, do *outro/Outro* (ALVES), discursa que:

A dialética Outro/outro é a base do discurso colonial, que se formou quando da chegada dos colonizadores às regiões ainda desconhecidas e posteriormente colonizadas. Antes da chegada dos representantes do poder imperial, os sujeitos coloniais não se constituíam outros, pois não havia a comparação e a diferença entre raça, cultura, etc. (2006, p. 34).

A construção desta dicotomia, *Outro/outro*, realizou-se para que a empreitada colonial atingisse seu intento, o de extrair as riquezas das terras colonizadas e, para isso, foi necessário justificar a invasão, dominação e exploração da terra, que muitas vezes causou a escravidão e morte de tantos sujeitos coloniais. (BONNICI, 2005). Criou-se a noção binária de comparação entre brancos e não brancos, nativos e não nativos, europeus e indígenas, cristãos e pagãos, etc. Neste sentido, o colonizador sempre foi considerado hierarquicamente superior, tendo construído para si a imagem do poder, da inteligência, do modelo e seu discurso é construído de modo a seduzir o nativo e fazê-lo acreditar nestas “verdades”. De acordo com Ashcroft et. al.,

Este Outro pode ser comparado ao centro imperial, ou ao discurso imperial, ou ao próprio império, de dois modos: primeiramente, provê as condições nas quais o sujeito colonizado

obtem a consciência de sua identidade como, de alguma forma, o ‘outro’, dependente ; em segundo lugar, ele se torna o pólo absoluto de ‘referência’, o arcabouço ideológico no qual o sujeito colonizado pode vir a compreender o mundo. (2000, p.170/1)

[This Other can be compared to the imperial center, imperial discourse, or the empire itself, in two ways: firstly, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow ‘other’, dependent; secondly, it become the ‘absolute pole of address’, the ideological framework in which the colonizer subject may come to understand the word.] (2000, p.170/1)

Com base nesta citação, podemos analisar que quando o nativo valoriza o colonizador a ponto de reconhecê-lo como “centro imperial”, o próprio nativo cria uma concepção que o desvaloriza perante o colonizador, pois com tal título aceito pelo nativo, este se introduz na situação de margem dentro de seu próprio império, ou seja, a colônia.

No mais, quando o nativo passa a aceitar os ideais coloniais, ele também acaba se colocando na condição de ser sem ideais, que deve mesmo ser inserido em um ambiente de ideias, e é quando o colonizador se aproveita da situação e cria este ambiente, introduzindo ao nativo sua cultura, que muitas das vezes chega pela linguagem do Outro que representa o outro.

## A LINGUAGEM COMO MEIO DE FORMAÇÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL

A formação do sujeito pela linguagem uma maneira de formar o ser na teoria do pós-colonialismo, e tem como base as considerações de Jacques Lacan (1901-1981) que fez “combinação de psicanálise e análise estruturalista da língua” (ASHCROFT, 2000, p.222), e para tal combinação, Lacan parte da releitura de textos Freudianos nos quais a formação do sujeito é alvo de discussão teórica. Alves (2006, p. 47) relembra que “Lacan descreve três estágios pelo qual o sujeito passa em sua formação: o Estágio Imaginário, o Estágio de Espelho, o Estágio Simbólico”.

Analisaremos aqui o Estágio Simbólico em que Lacan acredita que a função da língua já é pré-destinada, ou seja, nascemos moldados por uma imposição da linguagem e nos desenvolvemos perpetuando essa imposição. Com base na teoria de Green e Le Bihan, apud Alves, vemos que, “Através da linguagem, o sujeito aprende e interioriza as estruturas da sociedade e, mais especificamente, as diferenças de gênero. (2006, p.48 ) / [Through language, the subject learns and internalizes the structures of society, and, and, more specifically, the differences of gender.] (2006, p.48 )”

A linguagem apresenta o sujeito ao universo, pois é através do contato com a língua que o ser terá habilidades para distinguir os significados das coisas existentes no espaço. A estas coisas que

existem no espaço são atribuídos nomes, pois como acrescenta Bonnici (2005 p. 36) “A língua não apenas fornece os termos pelos quais a realidade é constituída, mas também a nomenclatura pela qual o mundo é conhecido”.

A língua também é a simbologia nacionalista de determinado local, e os seres que habitam determinado espaço são induzidos a mostrar este símbolo por serem uma nação, deste modo, ninguém pode optar por trocar de linguagem assim como pode optar por trocar de religião, ou até mesmo ideologia, a questão da linguagem é una, você não muda sua linguagem para outra, você incorpora uma nova linguagem, porém sem jamais esquecer ou desaprender sua língua mãe.

Em se tratando da linguagem e especificamente de recriá-la, este processo foi usado no período da colonização, para impor novas formas de se nomear o mundo do sujeito colonizado de acordo com as perspectivas do sujeito colonizador, pois o objetivo deste ser europeu ao transmitir sua linguagem não é ensinar uma nova língua, e sim marcar novos territórios conquistados, ou mesmo, construir uma cultura que não existe aos nativos. Para Bonnici (2005, p.36) “a língua do colonizador é a herança mais difundida na era colonial, com repercussão até a contemporaneidade”. este fato também é refletido por Ashcroft et. al. quando descreve que:

A linguagem nas sociedades pós-coloniais caracterizava-se como tal pela complexidade, o hibridismo e a constante transformação, inevitavelmente negando-se a aceitar a estrutura ou código linguísticos que podem ser descritos pela distinção colonial de ‘padrão e ‘variante’ (1995, p. 300).

[Language in post-colonial societies characterized as it is by complexity, hybridity and constant change, inevitably rejects the assumption of a linguistic structure or code which can be described by the colonial distinction of ‘standard’ and ‘variant’.] (1995, p. 300).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que os sujeitos coloniais foram habilitados a reproduzir a linguagem do sujeito colonizador com propósito de marcar território, esta mesma linguagem ensinada pelo europeu pode ser usada de maneira subversiva. Um exemplo claro de subversão da linguagem ocorre na obra ‘A tempestade’, de William Shakespeara quando Calibã repudia a maneira como era tratado por Próspero, um sujeito europeu, que durante uma viagem marítima sofre um naufrágio e encontra terra firme na ilha em que Calibã residia, e Próspera escraviza o sujeito nativo é impõe neste a sua linguagem.

Assim, ao recriar a linguagem de Próspero, Calibã pode, através desta linguagem, repudiar as ações que lhes eram impostas pelo homem europeu e mostrar seu sentimento de não conformismo com as imposições que Próspero como sujeito europeu, tido como civilizado, tinha:



CALIBÃ: A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem. (SHAKESPEARE, 2010, Ato I, cena II)

Em vista disso, podemos dizer que Calibã esta representando a forma de como o nativo pode usar a língua ensinada pelos colonizadores de maneira subversiva, uma vez que esta linguagem ensinada só degenera sua comunidade. Trazendo essa interpretação para modernidade, Ngugi apud Aschoft et al, mostra que:

Em minha visão a linguagem era o mais importante veículo pelo qual o poder fascinou e capturou a alma do prisioneiro. A bala foi o meio da subjugação física. A linguagem foi o meio da subjugação espiritual.[...] (1995, p. 287)

In my view language was the most important vehicle through which that Power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation. [...] (1995, p. 287)

Deste modo, Ngugi mostra que a linguagem empregada pelo colonizador extingue todo aparato social existente em uma comunidade, visto que para ele a língua é um dos atributos essenciais de se representar uma cultura,

Nós falávamos Gikuyu ao trabalharmos nos campos. Nós falávamos Gikuyu fora e dentro de casa. Eu posso vividamente recordar aqueles entardeceres de contação de histórias em volta da fogueira. Eram, em geral, adultos contando às crianças, mas todo mundo estava interessado e envolvido ] (1995 p, 287)

We spoke Gikuyu as we worked in the fields. We spoke Gikuyu in and outside the home. I can vividly recall those evenings of story-telling around the fireside. It was mostly the grown-ups telling the children but everybody was interested and involved (...). (1995, p, 287)

Com esta citação Ngugi mostra que não existe elemento capaz de descrever tão bem uma sociedade quanto à língua nativa, e quando esta linguagem sofre influencia de *Outra*, seus aspectos tornam-se desconhecidos e passam a ser apresentado de maneira fragmentada. Por isso, mostraremos a seguir a importância de se ter o inglês como língua a ser ensinada na aldeia dos indígenas tenharins no município de Humaitá.

ANÁLISE DA IMPORTANCIA DO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA COM OS TENHARINS:  
UMA LEITURA SOBRE O PROCESSO DE ENSINO DE LÍNGUA INGLESA NAS ESCOLAS  
DA ALDEIA MARMELOS

É de ordem dos indígenas que habitam a aldeia o fato de que estudar a língua inglesa, além de ser necessário para a comunicação dos nativos com os visitantes, é uma forma de apresentar a comunidade por meio dos relatos do sujeito local. Sabemos que por estar em uma área de belezas naturais encantadoras como a Região do Rio Marmelos, A aldeia Tenharim também dispõem de uma rica cultura a ser conhecida, o que atrai turistas e pessoas interessadas em explorar esse universo.

Porém, muitas das vezes, um fator chamado língua acaba sendo um agravante na interação nativa e os turistas, é importante descrevermos que muito desses visitantes fala o inglês, conseqüentemente, há a necessidade de trazerem um tradutor para esses sujeitos, que apresenta por meio de sua fala a aldeia, como se conhecessem a cultura e os costumes locais. Por levar em consideração esse e outros fatores é que afirmamos que o ensino e capacitação dos indígenas para com o inglês o dará certa independência, além de trazer renda para a comunidade local.

Outro ponto está correlacionado com as verdades que os tradutores passam para os turistas. Que tipo de informação os são repassadas? Como os tradutores apresentam a cultura? Esses aspectos não seriam um empecilho, nem tampouco uma questão de apresentar uma identidade negativa, ou construir uma identidade a maneira do tradutor acerca dos nativos, caso fosse relatada por eles próprios, o que de certa forma acaba sendo um choque-cultural entre eles (nativos) e a língua que os apresenta.

Sabemos que o avanço da tecnologia possibilita a interação entre povos antes considerados isolados, o uso da internet na aldeia ajudaria os nativos a se capacitarem no que se refere a aprendizagem de língua inglesa. Diante disso percebemos que existe uma necessidade em disponibilizar um professor de língua inglesa para auxiliar os indígenas em possíveis cursos on-line.

Durante as atividades desenvolvidas com o andamento do projeto, foi visível, no momento da atividade de conversação o empenho da comunidade em querer se alto representar por meio da língua inglesa, percebemos nos relatos das crianças, jovens e adultos que eles necessitavam adquirir algumas informações básicas acerca da língua inglesa como: Qual seu nome? De onde você é? Como vai você? Entre outras, essas pequenas frases, inclusive, fizeram surgir nos nativos mais vontade por saber outras expressões da língua.

Durante as atividades, muitos questionaram o porquê da pronúncia de expressões da língua inglesa ser diferente da fonética de língua portuguesa, outros afirmaram que algumas pronúncias do inglês se aproximam da fonética de sua língua oficial, o tupi, assegurando ser mais fácil que o próprio português. O curso foi tão produtivo que os próprios nativos se ofereciam para desempenhar as atividades em Língua inglesa, não sendo ponderado, em quase nenhum momento, o fator vergonha.

Na aldeia, os sujeitos estão constantemente em contato com a língua inglesa, a prova disso são as músicas internacionais que são ouvidas com muita frequência, até mesmo pelos mais velhos. De certa forma, tal ação foi preponderante para o esforço em aproveitar a oportunidade que estava sendo ofertada pelo projeto.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho analisou-se o condição de ensino de línguas para com os tenharins: uma leitura sobre o processo de ensino de língua inglesa nas escolas da aldeia marmelos, mostrando a importância que o ensino de Língua Inglesa desempenho para a independência identitária desse. Como componente deste artigo, foram descritas as maneiras de se construir o sujeito, pela linguagem.

Nesta análise, chegou-se a entender que o ensino de Língua inglesa na escola local é de grande importância, primeiro por ser uma região com um potencial altamente turística, segundo por fazer com que a própria aldeia transmita seus aspectos culturais e sociais para a comunidade de modo geral.

Os estudos sobre a importância do uso de Língua Inglesa para com as comunidades indígenas ainda nos revelam inúmeras surpresas. Além disso, as leituras e análises das teorias de linguagem na literatura pós-colonial possuem muitas possibilidades de análise, sendo possível um casamento dos estudos literários e as concepções linguísticas, sabe-se que a comunidade em tela mostra um exemplo claro desta teoria. Ainda, neste mesmo espaço geográfico, diversas outras teorias podem ser desenvolvidas na área dos estudos de Língua Inglesa como, por exemplo, fonética da língua inglesa, estruturação de palavras e outros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Elis Regina Fernandes; BONNICI, Thomas; **Estratégias de outremização em *The Narrative of Jacobus Coetzee***. Acta Scientiarum- Human and Social Sciences V. 27, n. 1, p. 7-14, 2005.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen; **Key Concepts in Post-Colonial studies**. London: Routledge, 2000.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Glaucia Renata Goncalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas; **Conceitos chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

FIGUEIREDO, E. Frantz Fanon e a psicopatologia do negro. In: **Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: Eduff, 1998. p. 63-74

GREEN, K; LEBIHAN, J. **Critical Theory and Practice: a Course Book**. London: Routledge, 1997.

LOOMBA, Ania; **Colonialism/ Post colonialism**. London: Routledge, 1998.

NGUGI, WA THIONGO; The Language of African Literature. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; and TIFFIN, H. **The Post-colonial studies reader**. London: Routledge, 1995. p. 285-290.

## O FAUSTO LITERÁRIO E O LITERAL: UM DIÁLOGO ENTRE ÁLVARES DE AZEVEDO, FERNANDO PESSOA E A BIOGRAFIA DE ROBERT JOHNSON

Lucas Passos de Lima (UEA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Debruça-se a presente comunicação sobre diálogos possíveis que se estabeleçam entre as literaturas “fáusticas” produzidas por Álvares de Azevedo e Fernando Pessoa, em seus *Macário* (1852) e *Primeiro Fausto – Tragédia subjetiva* (póstumo), respectivamente, quando comparadas à biografia de Robert Johnson, o talvez mais lendário guitarrista norte-americano. A história da vida deste *bluesman* prolonga-se para além de sua misteriosa morte e, em muito, se aproxima dos Faustos ibero e ibero-americano do modernista português e do romântico brasileiro. Todavia, pouco se tem produzido no universo literário sobre um dos músicos mais relevantes da história da guitarra, confundindo-se mesmo com sua gênese. Robert Johnson possui uma trajetória repleta de mistérios e uma possível negociação com o Diabo para a produção de sua obra. Como resultado destacamos o potencial literário a que a biografia de Robert Johnson pode ser submetida em gêneros como a poesia, o conto, o romance, entre ficção e história.

**Palavras-chave:** arte; literatura; Fausto; Robert Johnson; guitarra.

### O diálogo entre os Faustos

O objetivo desta pesquisa, em contexto geral, consiste em elencar importantes argumentos de interligação entre os Faustos presentes em produções literárias com a lenda presente na biografia do guitarrista Robert Johnson. Em pretensão objetiva mais específica, temos o intuito de dar maior evidência a biografia do guitarrista, e incitar a produção literária, pouco pontuada relacionada à história de Robert Johnson.

A lenda de Fausto se caracteriza como um evento de grande impacto na história da literatura. Sua origem com maior significação está presente na Alemanha do século XVI e se estende até os dias atuais por seu caráter atemporal.

Substancialmente, a lenda de Fausto se revela em um conto onde o personagem principal busca poder, riquezas, conhecimento e longevidade. Porém, mediante a limitação da vida natural não encontra possibilidades para realizar seus anseios.

---

<sup>1</sup> [lucaspasosrgs@gmail.com](mailto:lucaspasosrgs@gmail.com)

Acometido de uma terrível frustração, Fausto percebe como última opção a realização de um pacto com uma entidade, o Diabo, e o custo pela conquista e consumação de seus desejos é a eternidade de sua alma.

Esta lenda ganhou gigantesca notoriedade na história da literatura ao ponto de ser fundamentação para diversas obras com o passar dos séculos. São diversas as produções literárias influenciadas pelo pacto fáustico.

Em uma perspectiva geral, considerando a popularidade das bibliografias nesse contexto, observamos a existência de diversos Faustos na história da literatura e na história popular através de lendas sustentadas por conformidade, onde esse personagem se fez presente.

Esta pesquisa busca proporcionar o diálogo acrônico entre os Faustos investigados nas bibliografias selecionadas e relacioná-los com a lenda do guitarrista Robert Johnson e o seu pacto com o Diabo.

O estadunidense Robert Johnson foi um renomado guitarrista de blues do início do século XX. Seu sucesso foi repentino, como alguém que foi agraciado com uma dádiva imediata, como da noite para o dia.

A sustentação de sua carreira teve a mesma velocidade do surgimento de sua virtuosidade. Johnson faleceu aos vinte sete anos de idade. Sua morte, assim como vários outros mistérios, ainda não possui clareza e é adornada por um teor macabro.

## **O Fausto de Álvarez de Azevedo**

Criador de *Macário*, o poeta, escritor e contista Manuel Antônio Álvares de Azevedo também se enquadra nas produções literárias fáusticas. Sua obra também possui grande significância e é uma das mais importantes de sua carreira.

Álvarez de Azevedo, brasileiro da cidade de São Paulo, nasceu em 1831 e foi um dos representantes da Segunda Geração Romântica brasileira. Seus textos retratam o seu mundo interior. É conhecido como “o poeta da dúvida”.

Frazão (2018) destaca-o:

Faz parte dos poetas que deixaram em segundo plano, os temas nacionalistas e indianistas, usados na Primeira Geração Romântica, e mergulharam fundo em seu mundo interior. É Patrono da cadeira nº. 2, da Academia Brasileira de Letras. FRAZÃO (2018).

Sua obra, *Macário*, está entre os três principais livros de grande importância que produziu. Através deste livro, Álvares de Azevedo foi considerado um dos autores brasileiros mais originais e ousados da literatura.

O autor brasileiro mergulhou profundamente nas composições literárias de Goethe. Semelhantemente aos *Faustos* do alemão, *Macário* segue uma estrutura para teatro e também tem caráter mais para leitura do que para a representação.

Macário – boa noite, Satã. (*deita-se. O desconhecido sai*) O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando pra encontrar esse patife! Dessa vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça desse mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã! (CANDIDO, 2002).

Assim como nos *Faustos* de Goethe, *Macário*, o personagem principal, tem um encontro com Satã que o apresenta vários prazeres da vida. No fim do enredo, o Diabo almeja a alma de *Macário*.

### **O Fausto de Fernando Pessoa**

Fernando Antônio Nogueira Pessoa, de origem portuguesa nascido em Lisboa em 1888, também possui em sua trajetória uma produção literária com o dilema fáustico. Porém, sua obra é a menos óbvia nesse enquadramento.

O *Primeiro Fausto* de Pessoa é considerado uma releitura da peça de Goethe, bebendo também, da fonte de Thomas Mann. Assim como seus influentes, compôs possivelmente para apresentação dramaturga, mas seu caráter para leitura é notório.

Díspar dos demais, o *Fausto* de Fernando Pessoa não apresenta a efetivação do pacto fáustico, com o surgimento de uma entidade metafísica que sugere ao personagem principal benefícios em troca de sua alma.

O conflito fáustico, perspicaz à ganância humana presente na obra de Pessoa, é entre a “Inteligência e a Vida”. Scorzi (2012) argumenta que “é uma reinterpretação bastante cética do mito do Fausto. O verdadeiro inimigo, o único inimigo que Fausto tem ao longo de todos os atos e de todas as cenas é ele mesmo”.

[...] E penetrando nas essências, Cada vez sinto mais desordenado, meu pensamento louco e sucumbido, Cada vez sinto mais como se eu, Sonhando menos, consciência alerta, Fosse apenas sonhando mais profundo... E esta ideia nascida do cansaço E confusão do meu pensar, consigo Traz horrores inúmeros, porque traz Matéria nova para o mistério eterno, Matéria metafísica em que eu me perco a analisar. CUNHA (1991).

O Fausto de Pessoa inicia seu discurso demonstrando seu conflito interno, pessoal, como uma diligência constante e insaciável por algo imerso em seu interior cognitivo.

### **O Fausto Robert Johnson**

Seu nascimento possivelmente foi em 1911, nos Estados Unidos da América, mais precisamente em Hazlehurst, Mississippi, Robert Johnson foi parcialmente contemporâneo a Fernando Pessoa e a Thomas Mann.

Sua trajetória inicia-se misteriosa desde o momento em que sua mãe lhe concebeu, com divergências do ano de seu nascimento. Documentos pessoais possuem variações de datas entre 1909 e 1912, mas por consenso, e na maior parte dos textos que o relacionam, 1911 se mantém como seu ano de nascimento oficial.

Foi um dos mais renomados guitarristas de blues da sua época e possui grande significância na história da guitarra e na história da música. Sua trajetória e suas músicas são referência para diversos guitarristas e escritores como apresenta Havers (2018):

[...] Estas são apenas algumas das descrições oferecidas por músicos e escritores que foram impressionados pela música de Robert Johnson. Não é de admirar, então, que a vida e o trabalho do homem tenham se tornado o material da lenda. HAVERS (2018).

Johnson aprendeu o básico da prática instrumental com um irmão. Havers (2018) continua apresentando um relato de como o *bluesman* não possuía tanta destreza com a guitarra:

Por volta de 1930, Son House, considerado por muitos o mais talentoso dos *bluesman* Delta, mudou-se para morar em Robbinsville, quando Robert o ouviu tocar pela primeira vez. [...] Son House lembrou muitos anos depois "ele tocava uma gaita e era muito bom com isso, mas queria tocar guitarra". [...] de acordo com House ele não era nada bom, "uma coisa que você nunca ouviu, tire aquela guitarra daquele garoto, as pessoas diziam, ele está deixando as pessoas malucas com isso". HAVERS (2018).

Robert Johnson apegava-se cada vez mais a guitarra, como se travasse uma constante batalha em busca da melhor performance. Não se sabe bem ao certo se ele alcançou o resultado que almeja por devoção ao instrumento ou por força metafísica.

Havers (2018) aponta resultados significantes na guitarra quando “em 1932, Robert tocou para o filho e Willie; eles foram desconcertados por sua melhora. - Ele era tão bom. Quando ele terminou, todas as nossas bocas estavam abertas”.



Neste possível contexto se destaca a origem do pacto fáustico, a negociação com o Diabo oferecendo sua alma permutada pelo sucesso. Muitos comentários acentuam o salto repentino de sua faze de músico medíocre para um espetacular guitarrista de blues.

Por senso comum, a lenda se efetiva no cruzamento das estradas 61 e 69 do Mississippi, nos Estados Unidos. O encontro se caracteriza com Robert invocando a entidade, em sequência o Diabo sobrepõe uma afinação distinta a sua guitarra e o pacto é concluído.

A morte do guitarrista do Diabo é um mistério. Relatos afirmam que ele foi envenenado por um cônjuge enciumado por ver Johnson cortejando sua esposa. Outras fontes afirmam que o corpo de Robert foi encontrado desfigurado como se atacado por feras selvagens.

Duas são as ocorrências que intrigam a morte de Robert Johnson: A primeira é de o seu laudo de óbito não possuir causa definida; A segunda é não se saber onde foi enterrado o seu corpo. O que se tem em Mississippi é uma lápide simbólica em homenagem ao *bluesman*.

Robert Johnson foi um grande guitarrista, assim como um grande colaborador, ou adepto, para a sustentação do pacto fáustico na história. Ele por algum motivo aparentemente compulsório não assumia objeção sobre ter negociado com o Diabo. Suas músicas *Crossroads Blues* e *Me and the Devil Blues* são exemplos de sua posição.

Sua música e sua obtenção nebulosa do sucesso reverberam até os dias atuais como apresenta Seelig (2016):

Os dois LPs obtidos dessas sessões são, até hoje, os mais importantes discos de blues que existem. Álbuns de cabeça de Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck, John Mayall, Pete Townshend, Ron Wood, Keith Richards, Mick Jagger, Elvis Costello, Nick Cave. [...] Clichê algum descreve a negra lira de Robert Johnson. Não se trata de "lamento de raça", não se trata de "hino da salvação", não se trata de "lirismo popular". Trata-se de um mergulho sem amarras nos mais escuros desvãos da alma humana, lá onde mora o verdadeiro devil, o que comercia com as paixões, propõe negócios irremediáveis e não aceita tréguas. (SEELIG, 2016).

Johnson possui algumas representações de sua biografia em audiovisual, séries televisivas, matérias de jornal e revistas principalmente dedicadas a história da guitarra e história do blues. A mais famosa dessas produções é a película *Crossroad*, filme de 1986 aclamado pela crítica.

Os Faustos literários abrangem uma quantidade significativa de produções bibliográficas. Porém, abre-se uma fenda sobre produções literárias associadas a lenda de Robert Johnson que potencialmente agregariam valor a diversos romances e ficções.

Joe Seneca (1986), ator que dá vida ao personagem Willie Brown no filme *Crossroad*, baseado na história de Robert Johnson, marca o tradicional sentido do pacto fáustico em uma fala “Much

towns, much songs. much women. |Good times, bad times. The only thing, I want someone to say is: he is good really playing, he was good”.

## METODOLOGIA

Como metodologia, foram utilizadas pesquisas bibliográficas e buscas na *web* sobre a lenda de Fausto e o contexto do pacto macabro. Também foram utilizados alguns relatos em vídeos sobre a lenda de Robert Johnson.

Morezi (2003) debruça sobre os trilhos da pesquisa bibliográfica:

Pesquisa bibliográfica é o estudo sistematizado desenvolvido com base em material publicado em livros, revistas, jornais, redes eletrônicas, isto é, material acessível ao público em geral. Fornece instrumental analítico para qualquer outro tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma. O material publicado pode ser fonte primária ou secundária. MOREZI (2003).

A metodologia desenvolveu-se por uma percepção linear temporal, apreciando as obras de Álvares de Azevedo e Fernando Pessoa sobrepondo-as à biografia do guitarrista Robert Johnson.

Buscamos algumas semelhanças entre os Faustos apresentados, assim como algumas divergências. Tais peculiaridades e equivalências, mesmo que periodicamente distintas, nos remeteram a uma possível análise sobre a história total de Le Goff (2001):

Toda forma de história nova – ou que se faz passar por nova – e que se coloca sob a bandeira de uma etiqueta aparentemente parcial ou setorial, quer se trate da história sociológica de Paul Veyne, quer da história psicanalítica de Alain Besançon, é na verdade uma tentativa de história total, hipótese global de explicação das sociedades grega e romana da Antiguidade, ou da Rússia do século XIX e mesmo do século XX. (LE GOFF, 2001, p. 27).

## RESULTADOS

Destacamos a dificuldade de relação entre os Faustos literários mencionados com uma literatura conectada a literaturas produzidas sobre a história do *bluesman* Robert Johnson, mediante ao baixo quantitativo de produções literárias sobre o guitarrista. Porém, outras produções, audiovisuais e entrevistas, foram utilizadas como base para esse diálogo.

Apesar de não haver produções literárias sobre Johnson com significativo reconhecimento e relevância, as similaridades contextuais encontradas nos textos de Pessoa, Azevedo e na existência

do músico se mantém intactas e latentes. Conexões que amplificam ainda mais a importância de Robert Johnson.

Mesmo reduzida, a literatura existente que faz abordagem a trajetória do “guitarrista do Diabo” se encontra, em sua maior parcela, em língua inglesa. Acreditamos dever-se isso ao vínculo de origem de Robert. Porém, é de valor enunciar uma produção de ficção do quadrinhista e ilustrador brasileiro Alcimar Frazão. Intitulada O Diabo e Eu (2016). Frazão clarifica o potencial que o enredo da vida do *bluesman*, ainda pouco aproveitado na literatura, pode ofertar.

Assim, pontuamos as potencialidades presentes no Fausto existente na vida e no legado do guitarrista Robert Johnson. A literatura pode extrair amplo benefício através da riqueza histórica, social, cultural, mítica e artística refletida, e ainda a ser desvendada, sobre a trajetória do mais aclamado guitarrista faústico da história.

## REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. Teatro de Álvarez de Azevedo macário / noite na taverna, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CASTILHO, Antônio Feliciano. Fausto – Johann Wolfgang von Goethe, eBooksBrasil.com, (2003).

CUNHA, Teresa Sobral. Fausto tragédia subjetiva, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Fausto. newworldencyclopedia.org, 2017. Disponível em: <[www.newworldencyclopedia.org/entry/Faust](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Faust)> acessado em 28/08/2018.

FELTRIN, Tatiana. Doutor fausto (Thomas Mann). Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=LLcgkkxrX-c](https://www.youtube.com/watch?v=LLcgkkxrX-c) acessado em 30/08/2018.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Álvarez de Azevedo. Disponível em: [www.ebiografia.com/alvares\\_azevedo/](http://www.ebiografia.com/alvares_azevedo/) acessado em: 03/09/2018.

GURALNICK, Peter. Searching for Robert Johnson: The Life and Legend of the "King of the Delta Blues Singers", East Rutherford: Penguin Putnam Inc, 1998.

HAVERS, Richard. A música do diabo: a vida e o legado de Robert Johnson. Disponível em: [www.udiscovermusic.com/stories/devils-music-myth-robert-johnson/](http://www.udiscovermusic.com/stories/devils-music-myth-robert-johnson/)> acessado em: 02/09/2018.

LE GOFF, Jaques. A história nova, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Labirintos da Aprendizagem - Pacto Fáustico, Romance de Formação e Outros Temas de Literatura Comparada, São Paulo: Editora 34, 2010.

MOREZI, Eduardo. Metodologia da Pesquisa, Brasília: Universidade Católica de Brasília – UCB,

2003.

QUINTAS, Roberto. Doutor fausto: lenda e história. Disponível em: <[betoquintas.blogspot.com/2016/04/doutor-fausto-lenda-e-historia.html](http://betoquintas.blogspot.com/2016/04/doutor-fausto-lenda-e-historia.html)> acessado em 31/08/2018.

ROHRIG, Christine. Fausto zero J.W Goethe, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SCORZI, Claire. O primeiro fausto, Fernando Pessoa. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=sYWgzV1VmU0](http://www.youtube.com/watch?v=sYWgzV1VmU0)> acessado em 02/10/2018.

SEELIG, Ricardo. Robert Johnson: um texto sensacional sobre o bluesman na Bizz em 1986. Disponível em: <[whiplash.net/materias/biografias/239750-robertjohnson.html](http://whiplash.net/materias/biografias/239750-robertjohnson.html)> acessado em: 03/09/2018.

## LITERATURA E MILITÂNCIA NA *BELLE ÉPOQUE*: O CASO DE LIMA BARRETO

Lúcia Maria de Assis (UFF)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo geral analisar a manifestação linguístico-discursiva a respeito de língua, identidade linguística e cidadania presente na obra de Lima Barreto, literato que viveu no Rio de Janeiro entre os anos de 1881 e 1922. De maneira específica, examina o significado da literatura militante do autor e sua crítica nas crônicas jornalísticas e ficcionais. Para isso, baseia-se nos pressupostos teóricos da História das Ideias Linguísticas, os quais dizem que o estudo de uma língua vincula-se a assuntos relevantes da história e da constituição de determinada sociedade na tentativa de compreender o imaginário social que se constitui ao longo dessa história, chegando à identificação linguístico-cultural de um povo. Isso é possível, porque uma produção literária sempre está associada a um tempo e, portanto, reflete as angústias e os sonhos a ela contemporâneos, transformando-se em relato de determinado contato sócio-histórico. Nesse sentido, analisar a obra limana possibilita a aquisição de um conhecimento sobre a história da língua portuguesa do Brasil.

**Palavras-chave:** Lima Barreto; Identidade Linguística; Literatura Militante

### Introdução

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a manifestação linguístico-discursiva a respeito de língua, identidade e cidadania na obra de Lima Barreto, literato que viveu no Rio de Janeiro entre 1881 e 1922. Morto pouco antes da eclosão do movimento modernista denominado Semana de Arte Moderna, postumamente foi considerado um pré-modernista, pois havia inaugurado um novo pensamento sobre a língua empregada nos textos literários e os temas abordados na referida literatura.

Para alcançarmos esse objetivo, apoiamo-nos na História das Ideias Linguísticas e, portanto, seguimos as três dimensões comportadas num hiper-espço: cronologia, geografia e conjunto de temas, conforme indicam Fávero e Molina (2006). Como cronologia, trabalhamos com o período de transição entre os séculos XIX e XX ou transição Império/República; como geografia, escolhemos a cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal e cultural do país; e, como conjunto de temas, abordamos a configuração da obra de Lima Barreto em defesa de uma língua portuguesa que representasse a identidade nacional brasileira e a cidadania dos alijados do sistema.

---

<sup>1</sup> lucia.a@uol.com.br

Como objetivo específico pretendemos examinar o significado de literatura militante e o papel social da literatura de acordo com o que era exposto na obra barretiana. O exame mostrará que, para o literato, qualquer obra literária deveria ser militante e, portanto, denunciar e combater as mazelas sociais, uma vez que “a literatura foi (e ainda é) uma das linguagens através das quais diferentes comunidades constroem, reforçam ou reformatam sua identidade, desdobram e renovam poderes da linguagem verbal” (Lajolo, 1996:108).

### **A *belle époque* no Rio de Janeiro**

A obra de Lima Barreto retrata a realidade do Brasil de sua época. Para que essa realidade seja compreendida pelo leitor atual, é necessário seu exame junto com os aspectos constitutivos da história dessa época, uma vez que, de acordo com Cury (1981, p. 50),

a produção humana indica que nada é isolado. A compreensão isolada de um fenômeno privado de sentido (...) sem perceber a totalidade de relações que contém. Para analisá-lo, é necessário buscar suas relações com as demais formas de produção humana. Concretamente isso só é possível através da historicização. E é essa historicização que permite a não petrificação do fenômeno, porque o pensar referido ao real se integra no movimento do próprio real.

Vista assim, como totalidade, a obra limana ao mesmo tempo em que apreende, promove mudanças ainda em gestação no germe social. Para possibilitar a melhor compreensão desse fenômeno, enfoca-se, aqui, o que ocorria no Brasil durante a *belle époque*, retratando o panorama sócio-político-econômico-cultural do país, especificamente do Rio de Janeiro, lugar que exerceu papel preponderante como capital cultural do Brasil, além de ser o centro das decisões políticas e administrativas.

No dizer de Callou (2002, p. 281), “dar conta da história linguística de uma língua implica necessariamente dar conta de sua história social”. É nesse sentido que nosso enfoque proporciona material que permite analisar as influências do movimento *bellepoqueano* no uso da língua portuguesa do Brasil. Ou, ainda, proporciona a observação de como o uso dessa língua refletia o momento histórico evidenciado, pois, como afirma Sevcenko (2003, p. 27),

houve, no século XX, um reconhecimento categórico de que a linguagem está no centro de toda atividade humana. (...) Sendo ela produzida pelo complexo jogo de relações que os homens estabelecem entre si e com a realidade, passou a ser um elemento modelador desse mesmo conjunto. A linguagem se torna, dessa forma, um elemento praticamente invisível de sobredeterminação da experiência humana.

Esse período assinala uma fase única na história cultural brasileira. Nessa época, os conceitos e valores surgiam da crescente necessidade de modernização pela qual o Rio de Janeiro passava, pois era uma cidade formada por uma sociedade “dividida entre senhores e escravos, fazendas e portos”, conforme afirma NEEDELL (1993, p. 23).

Dessa forma, de um lado, havia uma população poderosa e rica e, de outro, um grande número de negros, mulatos, escravos e libertos, que sobreviviam como trabalhadores rurais, empregados domésticos, artesãos, ao lado de meeiros empobrecidos e sitiados. Entre essas duas classes, viviam pressionados os profissionais liberais, os burocratas subalternos, os empregados dos escritórios e os pequenos lojistas, uma vez que não eram nem ricos nem exatamente pobres.

Nesse cenário, crescia, a partir de 1860, o movimento abolicionista, o que era uma ameaça à ordem do império português. Esse movimento atraiu elementos urbanos de todos os estratos, sobretudo do médio, pois afetava os fundamentos da centenária estrutura rural dominada pelas antigas e novas elites latifundiárias. Assim, mesmo contra a vontade de alguns, em 1888, a abolição foi conquistada, o que significou o triunfo do movimento urbano sobre as elites agrárias.

Outro movimento que despontava com grande força era o pró-República. Entretanto, ao ser proclamada, a população não se viu livre dos problemas. Ao contrário, foram criados outros, uma vez que o novo regime dividiu ainda mais as forças políticas e o povo viu-se obrigado a sobreviver ao Encilhamento.<sup>2</sup>

Como consequência da proclamação, no Rio de Janeiro, a população aumentou exageradamente, pois as pessoas buscavam aquela cidade a fim de obter uma vida melhor; acreditavam que ali encontrariam novas oportunidades de emprego já que se tratava da Capital Federal. Havia, então, uma grande diversificação étnica e os negros engrossavam o número de desempregados. Esse aumento populacional obviamente gerou problemas diversos, os quais diziam respeito, principalmente, a emprego e moradia. Sobre esse último, Lima Barreto assim se manifestou na crônica intitulada *Variações*:

Atualmente, nada mais mete medo a um pobre-diabo que a tal história de aluguel de casa. Não há quem não esteja pagando, por trapeiras, exorbitantes locações dignas da bolsa de ricas e altos escrocs internacionais. (...) Para melhorar um tão doloroso estado de coisas, a prefeitura põe abaixo o Castelo e adjacências, demolindo alguns milhares de prédios, cujos moradores vão aumentar a procura e encarecer, portanto, ainda mais, as rendas das habitações mercenárias.

---

<sup>2</sup> Encilhamento – trata-se de um período de inflação, investimento e especulação que ficou conhecido pela elite e pelo povo como “uma época de desenvolvimento quimérico e especulação frenética em empresas de integridade duvidosa, dirigida por charlatães” (NEEDELL, 1993, p. 32).

Como a população aumentou, mas a oferta de emprego não acompanhou essa mudança, havia muitas pessoas mal remuneradas ou sem trabalho, o que, por consequência, aumentou o número de menores abandonados e da população perigosa, formada por ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e de navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, pivetes, capoeiras. Em *O caso do mendigo*, Lima Barreto explica por que havia tanto desemprego:

Quem seria este cego antes de ser mendigo? Certamente um operário, um homem humilde, vivendo de pequenos vencimentos, tendo às vezes falta de trabalho. Os operários nem sempre têm serviço constante. A não ser os de grandes fábricas do Estado ou de particulares, os outros contam que, mais dias, menos dias, estarão sem trabalhar, portanto sem dinheiro; daí lhes vem a necessidade de economizar, para atender a essas épocas de crise.

Na política, os conflitos também existiam, pois grandes eram as expectativas de que o povo, outrora alijado do jogo político, agora pudesse participar das decisões sobre o futuro do país. Entretanto, isso não aconteceu, apesar de o Rio ser “a arena em que os destinos nacionais se decidiriam” (CARVALHO, 1997, p. 22). Os operários, organizados em partidos políticos, deflagravam as primeiras greves em defesa do poder aquisitivo corroído pela inflação; os pequenos proprietários, empregados e funcionários públicos organizavam-se em clubes jacobinos e batalhões patrióticos; os capoeiras, tidos como marginais, eram presos.

A chegada da República também trouxe consequências para o mundo das ideias. Carvalho (1997, p. 24), afirma ter se criado “um ambiente de porre ideológico ou de maxixe do republicano doido (...), no qual se misturavam vertentes do pensamento europeu, como o liberalismo e o positivismo, além do socialismo e do anarquismo”. Algumas pessoas tinham a visão de um pacto social mais popular e centralizador, outras pensavam ser a hora de exercerem a tutela intelectual sobre a nação. Os intelectuais da classe média e os gráficos, por exemplo, pensavam ser a possibilidade de intervirem na política através de propostas de natureza socialista e, para isso, lançavam jornais de propaganda e formavam organizações que pudessem traduzir em ação concreta seus princípios. Tudo porque acreditavam na possibilidade de democratizar a República. Somente mais tarde, quando já se desencantavam com o governo republicano, surgiam propostas anarquistas radicais, com intelectuais da classe média, líderes operários, estrangeiros e brasileiros.

Por outro lado, como a República não era para todos, ela também não foi acolhida por todos, conforme descreve Carvalho (1997, p. 30),

a simpatia dos negros pela Monarquia refletia-se na conhecida ojeriza que Lima Barreto, o mais popular romancista do Rio, alimentava pela República. Neto de escravos, filho de um protegido do Visconde de Ouro Preto, o romancista assistira seu pai ser demitido pela política republicana. Irritava-o, particularmente, a postura do Barão do Rio Branco, a quem acusava de renegar a parcela negra da população brasileira.



O próprio Lima Barreto pronunciou-se a respeito do governo republicano e de sua relação com a política, na crônica *A política republicana*:

(...) a República no Brasil é o regime da corrupção. Todas as opiniões devem, por esta ou aquela paga, ser estabelecidas pelos poderosos do dia. Ninguém admite que se divirja deles e, para que não haja divergências, há a “verba secreta”, os reservados deste ou daquele Ministério e os empreguinhos que os medíocres não sabem conquistar por si e com independência. (...) Vem disto a nossa esterilidade mental, a nossa falta de originalidade intelectual, a pobreza da nossa paisagem moral e a desgraça que se nota no geral da nossa população. (...) proclamada que foi a República, ali, no Campo de Santana, por três batalhões, o Brasil perdeu a vergonha e os seus filhos ficaram cachinhos, para sugar os cofres públicos, desta ou daquela forma. (...) Viva a República!

Com a crescente frustração com a República, as pessoas buscavam novas formas de inserção no sistema. Assim, os intelectuais concentraram-se na literatura e alguns aceitaram postos burocráticos no Itamaraty; os operários dividiram-se entre a vertente anarquista, que rejeitava os que rejeitavam, e a vertente daqueles que integraram mecanismos de cooptação do Estado. A população mesmo não era ouvida, a não ser por algum segmento da imprensa.

Com a população pobre marginalizada e excluída, era possível fazer do Rio o cartão-postal da República. Na primeira década do novo século, então, efervesceu o espírito *belle époque*. As fórmulas europeias, em especial a parisiense, tornaram-se o modelo a ser seguido. No governo Campos Sales, o centro do Rio de Janeiro foi modificado às pressas, abrindo-se avenidas, criando-se e reformando-se jardins; os bondes ganharam tração elétrica e o novo porto foi construído. Tudo isso seguindo o modelo de Paris. Observando as modificações ocorridas na aparência do Rio de Janeiro, Lima Barreto, mais uma vez criticando o regime republicano, escreveu:

Não será, pensei de mim para mim, que a República é o regime da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de *parvenu*, tendo como *repoussoir* a miséria geral? (*A política republicana*)

Tais reformas deslocaram a população pobre para os morros, para a Cidade Nova ou para os subúrbios da Central. Abria-se, assim, mais espaço para o mundo elegante que se restringia a Botafogo e à Rua do Ouvidor. O mundo *belle époque* circulava no Rio reformado que tentava mostrar um Brasil branco, europeizado e civilizado. De acordo com Sevcenko (2003, p. 43), “assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca e ninguém poderia se opor a ela”. Certamente, essas mudanças firmavam-se em 4 (quatro) princípios básicos:

- a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional;
- a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que maculasse a imagem civilizada da sociedade;
- uma política de expulsão dos grupos populares da área central;
- cosmopolitismo agressivo, identificado com a vida parisiense.

Entretanto, conforme afirma Carvalho (1997, p. 41),

se o novo Rio aumentava a segmentação social e o distanciamento espacial entre setores da população, as repúblicas do Rio, vindas do Império, continuavam a viver, a renovar-se, a forjar novas realidades sociais e culturais mais ricas e mais brasileiras que os versos parnasianos e simbolistas.

Isso ocorria na festa Portuguesa da Penha, tomada por negros e pela população dos subúrbios, e na Pequena África da Saúde, onde a cultura negra fertilizava-se, criando ranchos carnavalescos e inventando o samba. Mais tarde, o futebol também foi incorporado por esse grupo e, exatamente por isso, transformou-se em esporte de massa. Toda essa marginalização, na verdade, contribuiu para que surgisse a primeira identidade brasileira, ou seja, efetivamente a primeira identidade coletiva da cidade, aquela que se identificava com o samba e o esporte de massa.

Lima Barreto via no Carnaval a única chance da população sofrida libertar-se das tristezas. Prova disso, encontra-se na crônica *O morcego*:

O Carnaval é a expressão da nossa alegria. O ruído, o barulho, o tantã espancam a tristeza que há nas nossas almas, atordoam-nos e nos enchem de prazer.  
 Todos nós vivemos para o carnaval. Criadas, patroas, doutores, soldados, todos pensamos o ano inteiro na folia carnavalesca.  
 O zabumba é que nos tira do espírito as graves preocupações da nossa árdua vida. (...) Essa nossa triste vida, em país tão triste, precisa desses videntes de satisfação e de prazer; e a irreverência da sua alegria, a energia e atividade que põem em realizá-la, fazem vibrar as massas panurgianas dos respeitadores dos preconceitos.

Entretanto, até o Carnaval foi proibido. O governo desejava um Carnaval à moda europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas comportadas. Por isso, proibiam-se os batuques e as fantasias populares.

Sevcenko (2003) alerta que reverberava o desejo de ser estrangeiro. Por isso, também nos navios europeus, chegavam figurinos, mobiliários e roupas, bem como notícias sobre as peças e livros que faziam sucesso, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento que se deveria ter; tudo para que a sociedade carioca fosse considerada urbanizada e prestigiosa.

Como tudo, o movimento literário brasileiro também estava profundamente associado ao Rio de Janeiro. Assim, de acordo com Needell (1993, p. 211), “ser aceito como homem de letras significava viver ou pelo menos ser publicado no Rio”. Para isso, era necessário que se seguissem os modelos franceses, pois tanto a tradição cultural quanto os franceses que residiam no Rio impulsionaram a primeira geração de literatos brasileiros a se voltar para a França.

O estilo de vida e a produção literária da época eram mais importantes que a própria literatura, ou seja, o que importava mesmo era o que o escritor retratava em seus modos de vida e seu papel na alta sociedade. Tais características eram os fatores que, muitas vezes, determinavam seu sucesso junto

ao público. Com a intenção de alcançar esse sucesso, alguns escritores versavam sobre intrigas amorosas, ironias, decadências e exotismo, o que significava o francesismo cultivado pela elite que se interessava por textos divertidos, leves e excitantes. Lima Barreto, entretanto, não se prestava a isso. Para Bosi (1994, p. 307), “coube a Lima Barreto mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional”.

Como se observa, então, a relação entre literatos e elite não era terna. Primeiramente, quase não era possível viver de literatura. Assim, os escritores, comumente, eram de classe média ou da elite e possuíam uma outra profissão estabelecida, advinda de uma educação de qualidade e de contatos, o que lhes possibilitava publicar o que escreviam. Por outro lado, havia também aqueles mal nascidos (pobres), que encaravam a literatura como forma de ascensão social. Para esses que, de outra forma, seriam desprezados pela sociedade preconceituosa do final do século XIX e do início do XX, a literatura significava consagração, aceitação, reconhecimento e, sobretudo, uma saída, não apenas um prazer.

O Rio de Janeiro, de acordo com Dimas (1983), era espacialmente restrito e personalizado demais, pois se concentrava na Rua do Ouvidor, o salão ao ar livre. Esse era o mesmo local elegante onde, durante o Encilhamento, eram consumidos os importados produtos de luxo. O movimento literário ali se concentrava, a fim de se aproximar das redações das revistas e dos grandes jornais, como o *Jornal do Commercio*, o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*, bem como das poucas livrarias existentes à época. Tanto os jornais quanto as livrarias e revistas eram dominados por franceses, o que reforçava o modelo parisiense.

A forma que os literatos encontraram para manter suas identidades de criadores de cultura foi a inauguração da Academia Brasileira de Letras, em 1897, cuja presidência coube a Machado de Assis, então no ápice de sua carreira literária. Tal instituição inspirava-se na *Académie Française de Lettres* e reafirmava o gosto francófilo dos brasileiros. Tratava-se de uma instituição que fortaleceria a tradição literária, preservaria a pureza da língua, promoveria o respeito pelos feitos literários e o encorajamento de uma literatura verdadeiramente nacional.

Durante a inauguração da Academia, Machado de Assis discursou reportando-se à necessidade de padronização da língua portuguesa naquela nova era política. Os acadêmicos possuíam uma paixão romântica pela tradição literária nacional e por um instrumental linguístico puro. Além disso, objetivavam respeito, reconhecimento e, principalmente, recursos, pois se consideravam produtores de cultura, embora contribuíssem fortemente para a reprodução da eurofilia e do fetichismo de consumo.

Nessa época, faziam sucesso nos jornais e revistas, reportagens sensacionalistas, entrevistas e perfis, que se fixavam como os novos gêneros e, juntamente com ilustrações, fotografias e vinhetas *art-nouveau*, tornavam-se abundantes e atraíam um público fiel, composto por mulheres da elite e dos setores médios que imitavam a elite, e um contingente masculino de estudantes, literatos e aspirantes a literatos, as únicas pessoas com tempo livre, dinheiro e interesse em obter cultura superior. Cabe ressaltar que esses novos gêneros vieram agregar-se à poesia, à crônica, ao conto e ao folhetim, gêneros já bastante lidos.

Observa-se, assim, que os literatos se viam obrigados a ceder às limitações impostas pela elite, que praticamente ditava o que se devia escrever. Alguns deles até faziam-no em francês, pois, além dos costumes, o idioma de Paris também era valorizado. Os livreiros também dirigiam o estilo dos autores; eram imigrantes da França e, por isso, também estimulavam o emprego do modelo francês nos periódicos cariocas. Tudo isso só fazia crescer, no Brasil, o gosto pelos francesismos.

Nesse período, a literatura francesa voltava-se para o ego narcisista; era descompromissada, escapista, sensual, refinada e aristocrática; significava uma reação ao período conturbado que a cultura francesa enfrentava. Portanto, refletia a desilusão e a incerteza dos escritores franceses, preocupados com o futuro problemático. No Brasil, esse modelo foi assimilado, sobreviveu ao longo de toda a *belle époque* e teve como maior defensor Olavo Bilac, poeta conservador e prosador mundano.

Bilac era, de acordo com Needell (1993, p. 235):

um representante da civilização e crítico do atraso urbano carioca, um perfeito porta-voz da *belle époque* carioca (...) Sua ironia e piedade estavam reservadas para seus compatriotas e serviam, em grande parte, para mascarar a vergonha e a raiva (...); ele se identificava desesperadamente com o Rio civilizado, uma metamorfose da cidade e do cidadão que ele só podia imaginar em termos de cultura francesa.

Em sua prosa, observam-se o racismo e o eurocentrismo, cultivados em Paris e típicos da *belle époque*; isso mostra sua insatisfação frente à civilização brasileira que não se conseguia moldar aos padrões franceses.

Outro importante representante dessa época foi Coelho Neto. De acordo com Sevcenko (2003), o literato aceitou nomeações, cargos políticos, colocações acadêmicas e burocráticas a fim de sustentar sua família, já que não era ainda possível viver de literatura. Fez parte do grupo dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, devido ao respeito que já havia conquistado, e comandou um famoso salão no Flamengo, frequentado pela elite. Sua obra retratava o gosto do público, com excesso de superficialidade ornamentada, sensual, fantástica e refinada, o que se comprova pela técnica verbal e a associação com preocupações formais, imagens e mitos clássicos –

era um parnasiano. Devido a esse estilo, também recebeu a crítica de Lima Barreto em *Literatura e Política*:

Em um século de crítica social, de renovação latente, das bases das nossas instituições; em um século que levou a sua análise até os fundamentos da geometria, que viu pouco a pouco desmontar-se o mecanismo do Estado, da legislação, da Pátria, para chegar aos seus elementos primordiais de superstições grosseiras e coações sem justificações nos dias de hoje; em um século deste, o sr. Coelho Neto ficou sendo unicamente plástico, um contemplativo, magnetizado pelo Flaubert da Mme. Bovary, com as suas chinesices de estilo, querendo como os Goncouts, pintar com a palavra escrita (...). Se ele estivesse ao par dos males do seu tempo, com o talento que tem, e o prestígio do seu nome, poderia ter apresentado muita medida útil e original. (...) nada fez; manteve-se mudo (...). o deputado ficou sendo o romancista que só se preocupou com o estilo, com o vocabulário, com a paisagem, mas que não fez do seu instrumento artístico um veículo de difusão das grandes ideias do tempo, em quem não repercutiram as ânsias de infinita justiça dos seus dias; em quem não encontrou eco nem revolta o clamor das vítimas da nossa brutalidade burguesa, feita de avidez de ganho, com a mais sinistra amoralidade para também edificar, por sua vez, uma utopia ou ajudar a solapar a construção social que já encontrou balançando. (...) a literatura do Sr. Coelho Neto ficou sendo puramente contemplativa, estilizante, sem cogitações outras que não as de arte poética, consagrada no círculo dos grandes burgueses embotados pelo dinheiro.

Outro literato, João do Rio, mais que os outros, parecia estar completamente à vontade naquele ambiente, pois sua produção exacerbava o gosto pelos francesismos, a atração pelo decadente, pela ostentação e a ironia desiludida. Com tanta extravagância, tornou-se o jornalista mais famoso da época, revolucionou o jornalismo carioca e rompeu com as tradicionais reflexões de gabinete até então comuns. Saiu em busca das histórias que aconteciam nas ruas da Cidade Velha, nas favelas da Cidade Nova e nos morros. Com isso, floreceu a crônica, o estilo já exuberante da época e explorou crítica e ironicamente cada aspecto da vida mundana carioca. Com o sucesso que fez, aos 29 anos de idade, tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras, sendo assediado pela sociedade que desejava ler seus textos.

Tal sucesso, entretanto, transformou-o. O jornalista/literato deixou de explorar e criticar os aspectos miseráveis da sociedade carioca para louvar as altas rodas. A partir daí, dedicou-se a mexericos, reflexões elegantes, comentários de moda e a textos picantes. Passou a assinar uma coluna social chique e a escrever pequenas ficções. Em suma, João do Rio colaborou para a promoção e o cultivo das modas literárias francesas, inclusive difundindo preconceitos da sociedade europeia. Embora durante algum tempo tenha escrito sobre a elite carioca, criticando-a, também contribuiu para legitimá-la.

Alguns escritores, como Euclides da Cunha e Lima Barreto, distanciavam-se dos modismos, pois acreditavam que algo deveria ser feito para que o povo brasileiro pudesse sair da condição de miséria e ignorância em que se encontrava. Por isso, não aceitavam facilmente os modelos franceses.

Para eles, um literato não deveria se apegar somente ao belo, mas, necessariamente, deveria realizar uma crítica de base política ou social.

Euclides da Cunha, como mostra Needell (2003, p. 253),

acreditava em uma literatura crítica e empenhada, voltada para a regeneração social. Sua militância republicana inicial transformou-se em uma fé passiva em uma elite de grandes homens, que poderiam ser levados a agir por uma literatura comprometida com a realidade social e elaborada com ciência, paciência e habilidade.

Segundo Sevcenko (2003, p. 155), a transparência de seus textos com relação à realidade dos fatos que animavam a ação social do período é quase total, sendo o realismo intoxicado e presente uma das características mais típicas da literatura euclidiana. Em sua obra encontram-se críticas relativas a “relações sociais e raciais, transformações econômicas e políticas, ideais sociais, políticos e econômicos, discussões filosóficas e científicas, crítica social, moral e cultural”.

O emprego de uma linguagem elevada, selecionada, elaborada, metafórica e praticamente sem variação sociolinguística justifica o fato de Bosi (1994, p. 348) afirmar que esse literato era “um manipulador do verbo, um leitor intemperante do dicionário à cata do termo técnico ou precioso”, mas, por outro lado, um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade.

Em relação a Lima Barreto, como já se disse, o literato era mulato e pobre, o que muito colaborou para seu fracasso na escola Politécnica do Rio, de onde saiu sem conseguir diplomar-se. A esse respeito, na crônica *A volta*, ao comparar a capital do Brasil com Buenos Aires, capital argentina também idealizada ao modelo parisiense, dizia que o Rio de Janeiro queria ser visto como terra de brancos, por isso um mulato pobre ali não venceria com facilidade.

(...) a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.

Obrigado a trabalhar como burocrata para sustentar a família, Lima Barreto tornou-se um obcecado pelo reconhecimento literário, pois acreditava que isso seria sua redenção, sua vingança da sociedade eurófila e preconceituosa que o rejeitava. De certa forma, pretendia vingar-se dos burgueses tornando-se um deles. Apesar de também ter sido influenciado pelas obras francesas, possuía a capacidade de selecionar e adaptar o que achava interessante, ou seja, não se tratava de um mero reprodutor da ideologia e da cultura francesas. Por isso não foi capaz de se render aos dogmas racistas do evolucionismo europeu contemporâneo, mas encarou-os com ira, acuidade e desprezo.

Acabou por desprezar também os literatos brasileiros que incorporavam a cultura preconceituosa, o que colaborou para que não obtivesse grande sucesso com os romances que escrevia. Seus textos, além de curtos, autobiográficos e simples, apresentavam uma visão crítica da sociedade, por isso não eram lidos. Acrescente-se a isso o fato de se reportarem diretamente a grupos e indivíduos da elite que eram, por ele, atacados. Criticava os sistemas literário e jornalístico; como consequência era boicotado e sentia reforçadas a discriminação e a marginalização. Sendo assim, pode-se afirmar que Lima Barreto compreendeu exatamente o que era a *belle époque*: um modo ilusório, fantasioso de ver a vida, que não permitiria vencer os obstáculos àqueles que não pretendessem se dobrar.

Nesse contexto, desmerece-se uma das condições indissociáveis a todo este processo de democratização e urbanização anunciado pela primeira República: a questão da cidadania, amplamente abordada em Lima Barreto. Como demonstra Resende (1993), inicialmente deve-se observar que esse tema é recorrente na obra barretiana, articulando-se com os demais, por exemplo, com as diversas formas de poder, com os instrumentos sociais de segregação, com a ditadura bacharelesca, entre outras.

É a própria autora quem observa que, nos primeiros tempos da República, “a discussão sobre o exercício da cidadania na sociedade brasileira permanece sendo a investigação de seu cerceamento e antes os diversos aspectos da não-cidadania” (RESENDE, 1993, p. 42). Ser cidadão, nesse período, corresponde a encaixar-se na hierarquia que lhe é determinada, diferentemente de sentir-se livre e igual aos outros. Tudo isso justifica a crítica barretiana e seu desencanto com o regime republicano. No dizer de Freire (2005, p. 103), Lima Barreto “deixa claro que não tem nada contra o regime em si mas, sim, contra os homens que o representam”, uma vez que estabelece uma relação direta entre república e luxo desmedido, ostentação e dissipação da verba pública.

### **O papel social da literatura em Lima Barreto**

Conforme já abordado na primeira seção deste artigo, entre as manifestações artísticas, aquela que mais fortemente traduz a vida social, sem dúvida, é a literatura. Portanto, não se pode pensar em literatura divorciada das condições do meio e do tempo. Assim, torna-se mister analisar uma obra literária vislumbrando o meio social e a época a que ela pertence e representa. Uma análise desse tipo revela os costumes, as crenças, os valores de determinada sociedade e, mais, mostra a intenção de consolidá-los ou refutá-los.

Lima Barreto acreditava numa arte literária que unisse as pessoas, em palestra que faria em Rio Preto, assim teria se manifestado, conforme registra em *O destino da literatura*:

A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e ideias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade. (...) ela explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àqueles; ela faz compreender, umas às outras, as almas dos homens dos mais desconhecidos nascimentos, das mais diversas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo à guilhotina; ela, não cansada de ligar nossas almas, umas às outras, ainda nos liga à árvore, à flor, ao cão, ao rio, ao mar e à estrela inacessível; ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o Mistério que nos cerca e para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e de altos desejos. (...) Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes, explicando-lhes os defeitos, realçando-lhes as qualidades e zombando dos fúteis motivos que nos separam uns dos outros. Ela tende a obrigar a todos nós a nos tolerarmos e a nos compreendermos.

Entretanto, como se sabe, a literatura não era acessível a todos. Na verdade, ela contribuía para separar as pessoas entre os que a compreendiam e os que nem a liam. Nas palavras de Sodré (1964, p. 450), “a ignorância se tornou um traço de classe, de um lado, como o saber se tornou um traço de classe, de outro lado. Claro está que seria, num quadro tal, impossível o entendimento artístico e o entendimento literário, por parte da maioria da população”.

Sendo assim, a literatura pode ser considerada um dos espaços no qual se travam lutas pelo poder. Ela não é a linguagem, mas a usa como seu instrumento. É através da linguagem que a literatura se desenvolve e atinge os que dela se aproveitam. Contudo, a linguagem não pode ser sua prioridade, apesar de ter extrema importância:

quando o esforço do escritor se concentra na linguagem, de tal sorte que o conteúdo fique em segundo plano, estamos diante de um trabalho artesanal, cuja perfeição não o isenta da transitoriedade, porque cada época tem uma forma própria que traduz o que lhe é peculiar. (SODRÉ, 1964:451).

A posição de Lima Barreto sobre a importância da linguagem e sua função na literatura é encontrada em vários momentos de sua carreira, assunto que o literato sempre abordou de maneira bastante crítica também em *O destino da literatura*:

Os homens só dominam os outros animais e conseguem em seu proveito ir captando as forças naturais porque são inteligentes. A sua verdadeira força é a inteligência; e o progresso e o desenvolvimento desta decorrem do fato de sermos nós animais sociáveis, dispondo de um meio quase perfeito de comunicação, que é a linguagem, com a qual nos é permitido somar e multiplicar a força de pensamento do indivíduo, da família, das nações e das raças, e, até mesmo, das gerações passadas, graças à escrita e à tradição oral que guardam as cogitações e conquistas mentais delas e as ligam às subsequentes.

Assim, pode-se afirmar que no início da República existia, de certa forma, uma aliança entre as letras (literatura) e a classe dominante. Alguns literatos, entretanto, não aceitavam o poder



constituído nessa aliança e tentavam lutar contra ele. O resultado certamente seria o fracasso como escritor, o desconhecimento e o desprezo, uma vez que a classe dominante era quem ditava o que deveria ser lido. Importa lembrar que vivíamos numa nação de analfabetos; poucos eram os que tinham direito à escola, os quais faziam parte da classe dominante. Portanto, não leriam o que os afrontasse.

De acordo com Lajolo (1996, p. 107), o Brasil era “um país onde leitura e escrita jamais foram acessíveis a todos e mais ainda numa sociedade periférica, onde valores estéticos e categorias literárias vêm de fora, produzidos nos mesmos centros hegemônicos de onde vêm as políticas financeiras”. Sendo assim, importava que o escritor dominasse a ferramenta linguística com maestria, cuidando, entretanto, para que não se levasse ao isolamento devido à estilização de seu uso.

No que tange a Lima Barreto, um pré-modernista<sup>3</sup> sabe-se que seu principal ideal era o de que a literatura também se voltasse para o povo. Acreditava que, para isso, a modalidade linguística empregada na criação literária deveria ser aquela falada pelo povo, a língua do povo, que o povo entende. Considerando que, histórica e culturalmente, a literatura é também o direito à voz, o que defendia Lima Barreto era a voz da população menos favorecida que deveria ser considerada cidadã como qualquer outra. Isso se reforça na afirmação de Lajolo (1996, p. 108) de que:

a literatura é um dos fatores que formata vivências emocionais, alegrias e tristezas, esperanças e medos. É também na literatura que natureza e humanidade ganham sentido: em resumo, a literatura foi (e ainda é) uma das linguagens através das quais diferentes comunidades constroem, reforçam ou reformatam sua identidade, desdobram e renovam poderes da linguagem verbal.

Lima Barreto estava preocupado com o desenvolvimento de uma literatura com uma linguagem mais adequada ao seu tempo. Como compreendia “a literatura como um instrumento de comunhão e união entre os homens, desejava uma linguagem que denunciasses os entraves sociais ao conagração humano” (MACHADO, 2002, p. 91). Por isso, o literato escreveu:

(...) a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustiante do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida. (*O Destino da Literatura*)

---

<sup>3</sup> De acordo com Bosi (1994:306), “pode-se chamar pré-modernista tudo o que, nas primeiras décadas do século XX, problematiza a nossa realidade social e cultural”.

Além dessa busca pela identidade da população brasileira e o ideal de união entre as pessoas, é necessário considerar que, como eram poucos os leitores (alfabetizados), esses precisariam ser seduzidos pela leitura, uma vez que saber ler não implica hábito de leitura. Nada melhor para isso do que o emprego de uma linguagem que lhes falasse de perto. Sendo assim, havia de existir um traço de oralidade nos textos literários, algo que causasse ao leitor comum a sensação de proximidade. Exemplificando, pode-se observar essa suposta oralidade na crônica *Uma outra*, na qual Lima Barreto reproduz a fala de camponeses que conversam com um engenheiro. Vê-se, nesse uso, a tentativa de vislumbrar a citada unidade na variedade:

Reconheci a voz dos meus trabalhadores, saltei, da rede, acendi o candeeiro e abri a porta. “Que há?” “Seu douto! É u Felício qui ta co us óios arrivirados pra riba. Acode qui vai morre...” Contaram-me então todo o caso. O Felício, um trabalhador da turma, tinha tido um ataque, ou acesso, uma súbita moléstia qualquer e eles vinham pedir-me que acudisse o companheiro. “Mas”, disse eu, “não sou médico, meus filhos. Não sei receitar”. “Quá, seu douto! Quá! Quem é douto sabe um pouco de tudo”.

De um lado, aqueles que seguiam os mandarinatos da elite vislumbravam uma falsa oralidade burguesa, pois acreditavam que assim consolidariam, através da literatura, uma ideologia nacional também burguesa. De outro lado, Lima Barreto defendia uma oralidade que serviria ao povo como passaporte de cidadania, uma vez que o representaria, que o faria se ver retratado na literatura por meio de sua linguagem. É por isso que o literato escreve simulando a fala; escreve com a língua daqueles desprezados pela sociedade burguesa, dos alijados do sistema devido aos preconceitos sociais, raciais e (por que não?) culturais.

Surge, nesse ponto, sua crítica recorrente a respeito da forma usada na literatura brasileira. Sua preocupação é mostrar que, por trás dessa atitude, está o falseamento da realidade que é preciso denunciar. Para Lima Barreto, uma espécie de mal do pensamento, um mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações e dos sentimentos antes deles próprios, conforme aborda Prado (1976).

### **Os significados de Literatura Militante em Lima Barreto**

Uma literatura embasada pela solidariedade e pelo humanismo desemboca num projeto literário que se caracteriza pelo forte desejo de intervenção social, assumindo o escritor a função de denunciar e combater as mazelas sociais. Por outro lado, esse projeto também implica uma tentativa de esclarecer e orientar o leitor sobre o modo como confrontar as forças de opressão e estagnação, representadas pelos donos do poder. A literatura militante impõe uma tomada de posição entre os

agentes em ação (escritor, intelectual, político etc.), definindo-se estes a favor ou contra determinada situação. Além disso, pressupõe a condição indisfarçável de confronto que move esses agentes nos diversos campos existentes.

Bourdieu (2002, p. 244) evidencia que os campos econômicos, políticos e literários ocupam uma posição dominada em relação ao campo de poder, sendo este o “espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos”. Como resultado dessa intervenção social, que reconhece a vida pública como espaço de tomada de posição e de confronto de opiniões e visões de mundo por parte de indivíduos e grupos, os papéis do escritor e do leitor, por vezes, modificam-se, uma vez que se exige deles uma consciência cidadã. Verifica-se, então, a conformação da categoria de escritor-cidadão e leitor-cidadão, configurando um processo de transformação. Para Prado (1976), na literatura, esse processo militante organiza-se em torno da escolha do tema e de sua forma de elaboração. Essa escolha, entretanto, depende da aceitação do leitor, cuja imagem está sempre presente na consciência do escritor.

Em Lima Barreto, essa preocupação é claramente manifestada quando o autor diz que a arte e, por extensão, a literatura salutar têm o poder de transformar a ideia, o preceito, a regra, em sentimento e torná-lo assimilável à memória, incorporá-lo ao leitor, com auxílio dos seus recursos próprios e de sua técnica. Nas palavras do literato, *o homem, por intermédio da Arte, não fica adstrito aos preceitos e preconceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça. (O Destino da Literatura)*. Confirma-se, assim, que o leitor faz-se presente como horizonte expectado pelo autor na elaboração da obra. Dito de outro modo, pode-se afirmar que o escritor-cidadão, por meio da literatura, tem a chance de convocar o leitor a se tornar leitor-cidadão atento aos problemas de sua época, de sua sociedade. Uma obra literária que se destine a isso deve ser considerada de literatura militante ou, ainda nas palavras de Lima Barreto, *literatura ativa, em que o palco e o livro são tribunais para as discussões mais amplas de tudo o que interessa ao destino da humanidade*. Sendo militante, ela idealiza o papel educativo e descortina, ao homem, meios para que ele chegue à resolução de alcançar o controle de sua própria vontade e modificar sua opinião sobre a sociedade. Enfim, “a literatura tendo o poder de educar a vontade humana, pode, por conseguinte, modificar o destino da própria sociedade”. (Aiex, 1990, p. 43).

Para Lima Barreto, militante é a literatura que tem um escopo sociológico e sua função não se limita à diversão; ao contrário, visa despertar no leitor a consciência para os problemas sociais, políticos e morais que o circundam, dando-lhe uma melhor compreensão de si mesmo e de sua

sociedade. Nosso escritor vê na literatura a capacidade de estabelecer a concórdia social e a solidariedade humana, como se observa nos dois trechos que seguem, destacados de *Literatura Militante*:

Eu chamo e tenho chamado de militantes às obras que têm o escopo de revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens.

(...) devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós.

## Conclusão

Ao observarmos a obra literária de Lima Barreto, pudemos concluir que toda ela é militante, já que o literato escrevia na tentativa de chamar a atenção dos leitores para os problemas das pessoas e do país. Para ele, um desses problemas era a desvalorização da modalidade linguística empregada pelo cidadão não letrado (ou não culto) que, ao não ser ouvido e não se enxergar na literatura, deixava de ser cidadão, perdendo, por conseguinte, sua identidade. Por isso sempre defendeu que a arte literária não poderia empregar uma linguagem que a afastasse do povo.

Em toda a obra limana há sempre uma crítica que, de alguma forma, pode nos reportar à questão linguística e à identidade nacional dela advinda. Tal crítica sustenta-se no fato de, naquela época, ainda vigorarem os preceitos da ortodoxia gramático-linguística, que colaborava para a manutenção de um espaço social que se abria, ou se fechava, para a população brasileira que era cidadã mas não possuía as qualidades para o efetivo exercício da cidadania. Nesse sentido ser letrado constituía marca de diferença.

Realizar essas análises do passado exposto na obra limabarretiana pode colaborar para a compreensão do presente, ou seja, a memória constante na literatura desse período ajuda-nos na construção do saber atual sobre a língua e a compreender como os usos linguísticos representam, determinam e estabelecem as relações de poder numa determinada sociedade.

Entender a crítica barretiana faz com que compreendamos 3 momentos distintos da história da nossa identidade e sua relação com a língua que falamos. Primeiramente, reporta-nos ao passado linguístico anterior ao literato: a língua herdada do e imposta pelo dominador (Portugal) que, durante muito tempo, significava as amarras que o Brasil ainda mantinha com aquele país, ou seja, falar português tinha a conotação de continuar pertencendo a Portugal, mesmo que apenas culturalmente.

Por isso, havia discussões sobre como libertar a língua portuguesa do Brasil. Independência linguística, naquele momento, significaria a independência da nação.

Num passado mais recente, no qual se insere a obra limana (início do século XX), o emprego da modalidade culta da língua, reconhecida pela elite, significava negar o direito à voz àqueles que não a dominassem, isto é, ao grosso da população brasileira que não tinha acesso à escola nem à literatura e, portanto, não se via representada na referida modalidade linguística. Logo, o preconceito de classe presente na sociedade era reforçado no uso linguístico, o que justificava a crítica e os apelos de Lima Barreto. Naquele momento, o reconhecimento da modalidade linguística dos menos favorecidos significaria o reconhecimento das próprias pessoas, o direito à cidadania.

Nossa análise demonstra, ainda, que o estudo da obra barretiana possibilita-nos uma aproximação/distanciamento da modalidade linguística que se impunha nas primeiras décadas do século XX e a que efetivamente se valoriza atualmente na nação brasileira. Distanciamento por nos fazer observar que alguns usos são comuns hoje e, portanto, dispensam discussão ou luta por seu reconhecimento; aproximação por evidenciar que a luta em torno da língua sempre existirá, pois, uma vez que a nação se constrói e consolida eternamente, duradouras também serão as lutas pelo poder linguístico.

## Referências

AIEX, Anoar. As idéias sócio-literárias de Lima Barreto. São Paulo: Vértice, 1990.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 40<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DIMAS, Antônio. Tempos Eufóricos. São Paulo: Ática, 1983.

CALLOU, Dinah. Da História Social à História Linguística: o Rio de Janeiro no século XX. In: ALKMIN, Tânia Maria (org.). Para a História do português Brasileiro. vol. III. Novos estudos. São Paulo: Humânicas, 2002. p.281-192.

CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Um mulato no reino de Jambon (as classes sociais na obra de Lima Barreto). São Paulo: Cortez, 1981.

FÁVERO, L.L. e MOLINA, M.A.G. A crônica: ua leitura textual-discursiva. In NASCIMENTO,

Edna Maria Fernandes dos Santos et al. *Processos enunciativos em diferentes linguagens*. Franca: Unifran, 2006. pp. 71-94.

FREIRE, Zélia Nolasco. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

LAJOLO, Marisa. *Oralidade, um Passaporte para a Cidadania Literária Brasileira*. In GUIMARÃES, Eduardo e ORLANDI, Eni Puccinelli. (org.). *Língua e Cidadania O Português do Brasil*. Campinas: Pontes, 1996. pp.107-126.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: UFG. São Paulo: EDUSP, 2002.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

## A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA POR MEIO DA CARNAVALIZAÇÃO EM CONCERTO AMAZÔNICO (2008)

Dr. Luiz Eduardo Rodrigues Amaro (UFRR)

**RESUMO:** *Concerto Amazônico* (2008), livro escrito pelo professor Álvaro Cardoso Gomes, trabalha muitas questões pós-modernas, que vão desde a problemática do tempo (ou a supressão dele) na causalidade histórica, assim como o dialogismo (e a intertextualidade), a sátira e a ironia. O recorte desse estudo é a carnavalização, segundo o pensamento bakhtiniano, construindo a identidade brasileira em uma história ambientada em Cabralia, cidade fictícia, que se encontra no Amazonas, oriunda de um sonho à lá Padre Vieira. Apontaremos as subversões, ironias e sátiras, que o texto literário nos apresenta por essa narração carnavalizada, decodificando-as e mostrando como elas se relacionam para a formação de uma identidade fragmentada. A perspectiva do outro, representada no indígena Angaturama, do povo Wajãpi (etnia Guarani, região do Amapá); de D. Sebastião, o mítico rei de Portugal; e de tantos outros, incluindo o próprio narrador-personagem, Caminha, estabelecem uma relação de espelhamento, que revelam a pluralidade existente dentro da identidade do nosso próprio povo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Concerto Amazônico. Identidade. Carnavalização. Eu-Outro. Bakhtin.

*Concerto Amazônico* (2008) é uma obra escrita pelo professor Álvaro Cardoso Gomes, cujo sentido tem dupla orientação, segundo consta em nota da edição: por um lado, “concerto” refere-se a uma peça musical; por outro, significa “congregação”. Em ambos os casos, as ideias estão acertadamente relacionadas com esse romance: há, dentro da narração, modulações temáticas e de linguagem que a aproximam da música, como também existe uma congregação de personagens, estilo (predominantemente barroco), lugares e tempos diversos dentro do mesmo objeto artístico, o que provoca, muitas vezes, a carnavalização, que problematizamos nesse texto crítico. Antes de entrarmos na teorização e conseqüente análise literária, retomamos o enredo, a fim de orientarmos sobre o assunto abordado no objeto em estudo.

Na confluência do Rio Branco com o Rio Negro, em pleno coração da Amazônia, Pedro Álvares Cabral resolveu promover um concerto épico, para celebrar a concretização de um sonho epifânico: a construção de Cabralia. Para que tal empreita fosse realizada com sucesso, ele confiou a Pero Vaz de Caminha a missão de reunir todas as pessoas que tornariam o seu evento realidade. A partir de então, Caminha parte nessa aventura insólita para reunir D. Sebastião, Eiffel, B. Phil Tucker, Callas, Carlos Gomes, Swedenborg, Getúlio Vargas e Bento Teixeira Pinto.

Para um encontro inusitado como esse acontecer de forma verossímil, houve a necessidade do rompimento com o movimento cronológico dos ponteiros do relógio, para instaurar, em seu lugar, um não-tempo circular, uma espécie de atemporalidade, na qual todos pudessem coabitar. Artisticamente, o autor explicitou esse astuto artifício na epígrafe da sua obra:

Pero aterra em sy he e muitos boos aares asy frios e atemperados om as dantre doiro e mjnho por que neste tempo dagora asy os achauamos como os dela. // Agoas sam muitas imfidias. E em tal maneira he graciosa que querndoa apoueitara darsea neela tudo per bem das agoas que tem.

Carta de Pero Vaz de Caminha

Só a ciência das Correspondências pode nos ensinar o que são os prazeres espirituais e revelar algo de sua qualidade. O que ela ensina, grosso modo, é que o mundo material está em correspondência com o mundo espiritual.

Emanuel Swedenborg, *De Coelo et de Inferno*

Se os destinos de Edgar Allan Poe, dos vikings, de Judas Iscariotes e do meu leitor são o mesmo destino – o único destino possível -, a história universal é a de um único homem.

Borges, “O Tempo Circular”, *História da Eternidade*  
 (GOMES, 2008, p. 7)

É muito nítida a mistura realizada aqui, tanto pelo aspecto da linguagem (da Carta de Caminha para os dizeres de Swedenborg e Borges), assim como pela supressão da distância temporal, explicitada no tempo circular. Tantas vozes, oriundas de vários lugares e tempos, convivendo em *Concerto Amazônico* (2008).

Essa receita é perfeita para o autor realizar uma subversão dos fatos históricos a seu bel prazer, utilizando uma veia satírica que, em muitos casos, como no encontro de Caminha com o pajé Angaturama (GOMES, 2008, p. 160-162), revela uma realidade histórica trágica, que se atualiza naquela passagem. Nesse contexto, o carnaval entra para fazer uma função dupla: satirizar e mostrar a polivalência da nossa identidade cultural.

O conceito bakhtiniano de carnavalização passa pela questão da subversão para a libertação dos indivíduos em relação ao poder dominante, onde as relações hierárquicas são contestadas, alteradas ou apagadas, rompendo regras, tabus e privilégios. O futuro, nessa perspectiva, torna-se incerto e livre.

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 1981, p. 173)



O discurso de autoridade é estilhaçado perante o carnaval dessacralizador. Esse fenômeno literário permite que a narração exponha interessantes facetas, deveras jocosas, às vezes, como observamos em um trecho sobre D. Sebastião:

De volta ao hotel, enviei um fax a Cabral, comunicando-lhe a notícia. E, afinal, dormi meu primeiro sono reparador, desde que deixara o Brasil. Sonhei que D. Sebastião chegava às margens do Negro, a bordo de uma gaiola, montando num corcel branco, vestido de rosa *shocking*, levando à cabeça uma coroa de papelão dourado, enfeitada de rubis e esmeraldas de vidro. À sua frente, dançava um grupo de baianas *drags*, em roupagem de odaliscas. Uma porta-bandeira-*drag* e um mestre-sala-*drag*, vestidos à moda árabe, ensaiavam os passos, ao ritmo dos compassos do samba, entoadado por um puxador-*drag*:

Alaô, Alaô  
Deixou D. Sebastião  
Seu Império de ilusão.  
Da antiga Lusitânia,  
Veio pra Amazônia,  
Embalado por um sonho...  
Alaô, Alaô.

(GOMES, 2008, p. 30)

Essa construção é propícia para ilustrarmos o conceito. Observe como o narrador constrói uma saborosa duplicidade: a linguagem é carnalizada, enquanto a estrutura do carnaval real se personifica nas *drags*, baianas, odaliscas, porta-bandeira, mestre-sala e puxador. A nobreza do rei é destroçada pela vulgarização, pelo mundano, pelo exagero da roupagem e cor. Ademais, um pequeno samba, para fechar com chave de ouro o sonho de Caminha.

O professor Fiorin nos ensina que

A carnalização é a transposição para a arte do espírito carnavalesco. Bakhtin delinea esse conceito no capítulo IV de *A poética de Dostoiévski*, mas é em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* que ele é refinado e desenvolvido (principalmente a introdução). A obra de Rabelais, para Bakhtin, só poderia ser entendida se se compreendessem seus laços profundos com a cultura popular, com o carnaval. (FIORIN, 2016, p. 97)

O professor acrescenta que “Outro ato carnavalesco importante é o travestismo, que põe em causa a separação nítida dos papéis sexuais. A linguagem carnavalesca é familiar, repleta de sarcasmos e insultos” (FIORIN, 2016, p. 102). Não obstante, o sonho de Cabral lembra o filme *The*

*Birdcase* (1978), conhecido no Brasil como *A Gaiola das Loucas* (em Portugal, *Casa das Doidas* e, no original franco-italiano, *Le Cage aux Folles*), que narra a volta de Val Goldman para a casa de seus pais, que são homossexuais: Albert, a atração principal da boate *drag* de Miami, que pertence a Armand. A película é repleta de música, dançarinas, cores vibrantes (como o rosa shocking da passagem de Gomes), palavrões, sarcasmos e problematizações sexuais pelo viés satírico, além de muita alegria. Temos aqui, para além da relação carnavalesca, a dialógica. O carnaval é ambivalente e jocoso.

[...] Para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegoria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois polos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. Essas imagens geminadas constroem-se pela lei dos contrastes (por exemplo, o gordo e o magro) ou pela das semelhanças (os gêmeos, os duplos). (FIORIN, 2016, p. 104-105)

Bakhtin (2013) elenca três peculiaridades fundamentais e comuns aos gêneros sério-cômicos, em que acontecem a carnavalização. A primeira é “o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade” (BAKHTIN, 2013, p. 122-123). A segunda é que os gêneros se baseiam conscientemente na experiência e na fantasia livre: “na maioria dos casos, seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2013, p. 123). A terceira peculiaridade é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes.

[...] Elas renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela função do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivo (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces do autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge, nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária. (BAKHTIN, 2013, p. 123)

Com base nos ensinamentos do linguista russo, nós percebemos que a carnavalização, na passagem anteriormente citada, serve para desmascarar, sob a ótica brasileira, o próprio sonho de D. Sebastião, levado a sério pelos portugueses e base do *ethos* daquele povo, aqui relido pela desconstrução, produzindo o absurdo de ambos os sonhos: do rei e do narrador.

Dentro da estrutura do texto narrativo, há outros gêneros, como a carta (GOMES, 2008, p. 188) e a poesia (GOMES, 2018, p. 138), além da letra de música, do trecho referenciado anteriormente. Observe outro exemplo:

À noite, no silêncio da ilha, recolhido ao quarto, para meu deleite, li uns versos de Dioscórides, Anacreonte, Safo e aprendi umas tantas licenciosidades que não ousaria dizer a uma senhora, sob a pena de lhe provocar a ira. Guardei para mim as lições de *Ars Amatoria*, que me ensinaram, em grego, o vocabulário da corte amorosa e recolhi-me aos braços dum então voluptuoso Morfeu. E à noite, como não poderia deixar de ser, tive um sonho que, para vergonha minha, terminou em poluição, prova de que o corpo, em forçada castidade, sob o céu coalhado de estrelas da Grécia, intimava-me à ação. Sonhei que cortejava uma divina Dóris, a quem dirigia versos desse teor:  
Estendida sobre o leito, Dóris, a de róseas nádegas,  
me fez mortal na sua carne em flor.  
Tendo-me preso entre as pernas magníficas, completou  
com firmeza o longo percurso de Chipre,  
e olhar-me com olhos langorosos: eles tremiam  
e cintilavam como folhas ao vento,  
até que, vertida a branca seiva de nós dois, os membros  
de Dóris por sua vez elanguesceram.  
(GOMES, 2008, p. 69)

O romance do professor também traz as várias vozes mencionadas no texto de Bakhtin, algumas históricas, como as de Pero Vaz de Caminha e Callas, outras ficcionalizadas, porém, de forma arquetípica, representantes de personagens existentes na realidade, como as do pajé Angaturama e do Anjo. Todas elas convivem no mesmo tempo e, em muitos casos, no mesmo espaço.

Essa literatura carnalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas etc.). Nela a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclando-se dialetos, jargões, vozes, estilos... (BAKHTIN, 2016, p. 98)

Gomes trabalha com as relações de espelhamento e dualidade no livro, a começar pelos protagonistas, ambos oriundos do mesmo tempo histórico: Pedro Álvares Cabral e Pero Vaz de Caminha. Pedro e Pero, Cabral e Caminha, os fonemas naturalmente os aproximam. Quando acontece o diálogo, nós percebemos que, a exemplo dos personagens de Dostoiévski, há uma cumplicidade entre eles, fazendo com que um entre no pensamento do outro, antecipando-o ou vindo por dentro do outro.

Sentei-me resignado, embora por dentro estivesse em ebulição, aterrorizado com a perspectiva de cortar novamente o Atlântico, de penar com o desconforto a bordo e, sobretudo, de chegar ao Velho Continente e procurar aquela gente, para convencê-la a

participar de uma utopia em plena selva. Por que Cabral não me deixava em paz, cuidando da escrituração dos armazéns, desenhando cifras na coluna do “haver” e do “dever”, ao invés de cutucar-me com a vara da aventura? Ele surpreendeu-me o olhar desolado e, como se compreendesse minha aflição, deu a volta à mesa e pôs-me afetosamente a mão sobre o ombro [...]

\_ Não chamaria isso de temores, Caminha. Uns homens têm resoluções súbitas, movidos pelo foro íntimo, outros, não, mas isso não impede tais que ouvem, que seguem uma luz que não é a própria. Mas que diferença isso faz? No fundo você não vem, de uma forma ou de outra, sendo o responsável por tudo que realizei? (GOMES, 2008, p. 34)

É fácil perceber como Cabral vai além da mera observação com Caminha: após o narrador em primeira pessoa relatar o que acontece em seu íntimo, achando que são temores internos, Pedro Álvares Cabral o corrige, mostrando que os caminhos de Caminha são servir os caminhos de outrem, no caso, os dele. Existe uma relação tão estreita entre os dois, que é como se eles coabitassem na mesma consciência de forma dialógica, porém independentes entre si.

E essa construção se repete em outros episódios do livro. Observe como o narrador constrói a imagem dialética do bem e do mal, usando a dicotomia masculino e feminino, Céu e Inferno, no trecho que segue:

Conjecturei que talvez a parte masculina desejasse a Terra e a feminina o Céu, mas, depois, achei que a minha conjectura era por demais simplista e, por isso mesmo, nada disse a ele com o temor de que pudesse melindrá-lo, ainda mais se fosse exatamente o contrário do que julgara: por que a parte feminina não podia apegar-se às coisas terrestres, e a masculina, às celestes? // Para a minha surpresa, a criatura leu-me o pensamento e disse: \_ Se quer saber, a coisa não é tão simples assim. Essa divisão que faz de minha pessoa é resultado de sua consciência cindida. Vocês, humanos, vivem a experiência do isto e do aquilo e, por isso mesmo, são incapazes de ver que isto é ou pode ser aquilo. A parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino. Ambos sonham, desejam, indiferentemente, uma hora, o Céu, outra, a Terra. (GOMES, 2008, p. 78)

Esse é um processo de consciência atual, inclusive: a divisão simplista entre dois opostos serve para convencer as pessoas por meio de discursos políticos e religiosos. O que, na verdade, é justamente o contrário, pois temos dentro de nós a dicotomia, “a parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino”.

O espelhamento acontece até mesmo em personagens secundárias, como é o caso de Álvares de Azevedo.

A um canto, parecendo alheio a isso tudo, Álvares de Azevedo, tendo ao ombro a capa de estudante e sentado a uma mesa de pinho, suja de manchas, escrevia. Sentei-me perto dele, pedi vinho e, enquanto bebericava, fiquei a observá-lo. A testa vincada, os beijos contraídos, os olhos apertados, os dedos enclavinhados em torno da pena, compunha um texto de forma apressada, febril, como se procurasse obedecer tão só ao comando da inspiração. Como ao redor o ruído fosse ensurdecedor, pois a malta continuava a cantar e a gritar, não me contive e perguntei-lhe:

\_ Consegue concentrar-se mesmo assim?

Assustado, ele ergueu a cabeça.

\_ Ahn? O que o senhor disse?

\_ Desculpe-me, mas não consigo entender como pode escrever com esta algazarra.

Ele girou a cabeça e, deparando os notívagos que se divertiam a seu redor, cantando e gritando, sorriu e disse com ironia:

\_ Algazarra? Mas isto é música para meus ouvidos. Ao concerto dessas vozes, descubro as mais finas e puras melodias.

Contudo, o sorriso logo desapareceu de sua face, que era muito pálida. Não bastasse isso, suave a mais não poder, como se estivesse com febre.

\_ Não há lugar no mundo para as almas eleitas – disse tristemente. – Por isso, nada melhor que afogar o tédio, entregando-me aos braços da Musa, mesmo que seja na companhia dessa gente.

\_ Posso ver o que escreveu?

\_ Claro que pode – ele disse com entusiasmo, passando-me o texto que acabara de compor. Encavalei os óculos na ponta do nariz e li um conto, escrito ao gosto das veleidades byronanas. Era uma narrativa que se passava na Itália, de cunho misterioso, lembrando as ficções de um Poe ou de um Hoffmann, devido ao teor macabro. Chamou-me a atenção a linguagem arrebatada, cheia de adjetivos e pontos de exclamação, como requeria o figurino da literatura romântica então em voga. Terminando de ler, devolvi-lhe as páginas, e ele perguntou-me de um modo ansioso, como se temesse por meu juízo crítico:

\_ Como é gostou?

\_ Muitíssimo. Quer-me parecer que o senhor se filia à escola satânica...

\_ Sim. Satã me inspira as mais belas visões, Satã me ajuda a fugir do tedioso tremedal desse mundo inumano, disse ele com orgulho na voz. (GOMES, 2008, p. 118)

Seria possível fazermos uma leitura pontual, interpretando a questão da aproximação do fazer estético de Byron e Hoffmann com o de Álvares de Azevedo, o que é notório. No entanto, esse pequeno excerto na narrativa não foi gratuito: a conexão está com o Satanismo, pois ele espelha Swendeborg em *De Caelo et de Inferno*. (GOMES, 2008, p. 62)

Há ainda um contraste, oposições identitárias históricas na representação de Caminha, o português, com Angaturama, o indígena; o intruso e o nativo. A voz histórica da colonização aparece ironizada e interiorizada no outro, trata-se de uma combinação aprofundada e amalgamada dessas vozes. Em resumo: uma construção que se alimenta de Dostoiévski.

Quando Bakhtin escreve filosoficamente sobre a problemática do texto, ele nos ensina:

Expressar a si mesmo significa fazer de si mesmo objeto para o outro e para si mesmo (a “realidade da consciência”). Este é o primeiro grau da objetivação. Mas também é possível expressar minha relação comigo enquanto objeto (o segundo grau da objetivação). Neste caso, a minha própria palavra se torna objetificada e recebe a segunda voz – a minha própria. Mas essa segunda voz já não lança (de si mesma) sombra, porquanto exprime uma relação pura, e toda a carne objetivadora, materializadora da palavra foi cedida à primeira voz. (BAKHTIN, 2011, p. 315)

A estrutura, pensada por Gomes para o seu herói, aponta para a construção do sócia, em um espelhamento artístico à lá Dostoiévski. Reforça-se essa ideia, ao verificarmos as iniciais de Caminha e Cabral, ligados pela letra C e pela questão da viagem. Pautados em personagens históricos, podemos

afirmar que ambos tiveram a mesma vivência ao “descobrirem” o Brasil, porém, a função de emitir cartas ao rei era essencialmente de Caminha. No livro, há uma inversão de papéis, como em um carnaval, em que as máscaras são trocadas: Cabral não viaja e sim Caminha, que recebe cartas de Cabral, durante tal empreita, apesar dele não se eximir de sua função (histórica) de enviar correspondências, como um *fax* (GOMES, 2008, p. 50). Dentro do diálogo existente entre os dois, inclusive nas missivas, há uma aproximação da estrutura confessional, pelo fato de que a expressão individual se manifesta no conhecimento do outro e de si mesmo, que se torna objeto da enunciação. Isso acontece, inclusive, em cartas de outros personagens a Caminha, como é o caso de Swedenborg, cuja missiva expressa seu estado de espírito, sua visão de mundo sobre a realidade dos índios, metonimicamente representada em Angaturama e sua própria obra.

Comprove no trecho a seguir:

Prezado Sr. Caminha:

É com tristeza e com muita dor que comunico a V. S. que minha busca chegou a seu termo, pois que o Senhor me concedeu a graça de visitar o Inferno, para que pudesse relatar as coisas que lá vi e, desse modo, corrigir as parcas e pobres visões do Inferno que registrei em *De Coelo et de Inferno*. Em companhia de Angaturama que, na altura em que V. S. receber esta carta, com certeza terá falecido, vítima dos males que o homem, em sua ganância, criou, vi que o Inferno não são, como ilusoriamente acreditava, as grandes cavernas escuras, onde se escondem os demônios: mais que isso, são altas torres vomitando negra fumaça, largas pontes onde se deslocam bólidos de ferro, falsos templos, onde se adora o Deus do Metal e uma gente de vícios estranhados que a levam a desconhecer as palavras que o senhor ditou no passado aos Antigos. E essa gente, posso dizer com toda certeza, perdeu de vez a Ciência das Correspondências, e a linguagem que fala só tem um sentido e, por isso, não tem Correspondência com coisa alguma. [...] (GOMES, 2008, p. 188)

São palavras de Bakhtin:

Esse princípio de combinação de vozes é mantido em toda a obra posterior de Dostoiévski, porém em forma complexificada e aprofundada. É a ele que o romancista deve a excepcional expressividade de seus diálogos. Dostoiévski sempre introduz dois heróis de maneira que cada um deles esteja intimamente ligado à voz interior do outro, embora ele nunca mais venha a ser personificação direta dela (à exceção do diabo de Ivan Karamázov). Por isso, no diálogo entre eles, as réplicas de um atingem e chegam inclusive a coincidir parcialmente com as réplicas do diálogo interior do outro. A ligação profunda e essencial ou a coincidência parcial entre as palavras do outro em um herói e o discurso interior e secreto do outro herói são momentos obrigatórios em todos os diálogos importantes de Dostoiévski; os diálogos fundamentais baseiam-se diretamente nesse momento. (BAKHTIN, 2013, p. 296)

É dessa forma que o diálogo é construído entre as protagonistas de *Concerto Amazônico* (2008), como evidenciamos anteriormente no exemplo de Angaturama. Observe como a fala do pajé coincide com a de Swedenborg:

Perguntei-lhe então como a doença surgira entre os *waiãpi*.

\_ Doença veio com os *peró*, *peró* veio numa grande igara, e, junto com ele, os homens de preto que trouxeram a cruz do falso deus, e os homens brancos queriam a maldição do ouro, e nossa gente ganhou doença de branco, porque Tupã castigou a gente *waiãpi* que adorou o falso deus de *Yezu*. E o povo *waiãpi* começou a morrer de febre, de tosse, cuspiendo sangue. (GOMES, 2008, p. 161)

Vale ressaltar que a passagem acima também valida a argumentação do espelhamento inerente às personagens, pois, segundo o *Dicionário de Tupi Antigo* (2013), de Eduardo de Almeida Navarro, *peró* foi o nome que os índios deram aos portugueses, porque muitos deles, inclusive o próprio Caminha, chamavam-se Pero (Pedro). Isso significa que, ao utilizar o termo dentro da conversação, o narrador aponta, ao mesmo tempo, para o histórico (os portugueses que colonizaram o Brasil) e para o seu interlocutor (Caminha), o português da enunciação. Visto desse prisma, a voz de Angaturama é refratada para Caminha.

Como vimos, Swedenborg também foi refratado em Álvares de Azevedo, indicando-nos, dessa forma, que se trata de um espelhamento esteticamente construído, a fim produzir um efeito estilístico no texto, que representa uma identidade multifacetada.

Todos esses personagens, históricos ou arquetípicos, compuseram a nacionalidade brasileira, de uma forma direta ou mesmo por meio da influência em personalidades locais. O romance de Gomes nos brinda com uma convivência insólita, porém verossímil dentro do tempo circular, que nos faz perceber as conexões e inferir uma consciência múltipla, interligada, como é a consciência coletiva de um povo, miscigenado, construído à base da mistura de vários outros povos, religiões, linguagens, literaturas.

## Referências

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Do russo por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética**. 7 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BERGER, P., LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CARRANO, P.C.R. **Juventudes: As Identidades são múltiplas**. Movimento: Revista da Faculdade de

Educação da Universidade Federal Fluminense, v. 1, n. 1, p. 11-27, 2000.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FIORIN, J.L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.

GEERTZ, C. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editoras, 1978.

GOMES, A. C. **Concerto Amazônico**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MORA, J.M.R, et alii. **On Heautoscopy or the Phenomenon of the Doube: case presentation review of the literature**. Psychology and Psychotherapy. Vol 53, 1980, p. 75-83.

NAVARRO, E. **Dicionário de Tupi Antigo**. São Paulo: Global Editora, 2013.

PONZIO, A. **A Revolução Bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2016.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.



## TRILOGIA AMAZÔNICA: TRÊS TEMPOS DE UM PROCESSO DE COLONIZAÇÃO

Luiz Renato de Souza Pinto (IFMT)

**RESUMO:** Em 1998 lancei o romance “Matrinchã do Teles Pires”, que trata da colonização do norte do Mato Grosso ao longo dos anos setenta, durante a ditadura militar que expandiu as fronteiras agrícolas avançando sobre a região amazônica. O livro foi objeto de monografias de graduação e especialização no campus da UNEMAT de Tangará da Serra, sob a orientação do professor Dante Gatto, dissertação de mestrado de Luzia Oliva na UNESP, Campus de São José do Rio Preto-SP, bem como objeto de artigos da professora Gilvone Furtado Miguel, da UFMT de Barra do Garças-MT. Em 2014 surgiu o segundo volume, “Flor do Ingá”. A trilogia se completou em 2018 com o lançamento de “Xibio”. Pensar a construção do Mato Grosso ao longo da ditadura militar foi o norte da pesquisa e da escrita. Essa busca pautou-se por algumas questões que me preocuparam desde o princípio: 1) Quem foram os sulistas que vieram para cá? 2) de onde vieram? 3) Por que vieram? 4) Qual foi a sua trajetória? E por último, como nordestinos contribuíram para o crescimento populacional do estado de Mato Grosso? Quero falar das fontes, do processo de escrita e apresentar os três volumes ao GELLNORTE.

**Palavras-chave:** Narrativa. Amazônia. Literatura. História. Colonização.

**ABSTRACT:** In 1998 I launched the novel "Matrizes do Teles Pires", which deals with northern Mato Grosso colonization, throughout the seventies, during the military dictatorship that expanded the agricultural frontiers advancing over the Amazon region. The book was the subject of undergraduate and specialization monographs at UNEMAT Campus Tangará da Serra, under Professor Dante Gatto's guidance, as Luzia master's dissertation from UNESP, Campus São José do Rio Preto-SP, as well as Professor Gilvone Furtado Miguel's articles from UFMT Barra do Garças-MT. In 2014 it was launched the second volume, "Flor do Ingá". A trilogy completed in 2018 with "Xibio" release. Thinking Mato Grosso construction throughout the military dictatorship was the north of research and writing. This search was made by some issues that concern me from the beginning: 1) Who were the Southerners who came to visit here? 2) Where did they come from? 3) Why did they come? 4) What was their trajectory? And lastly, how did the Northeasterns contribute to the population Mato Grosso State growth? This work aims talk about the source, the writing process for presenting three volumes to the GELLNORTE.

**Keywords:** Narrative. Amazonia. Literature. Story. Colonization.

### O primeiro volume

Quando publiquei “Matrinchã do Teles Pires”, em 1998, abri o livro com uma espécie de prefácio em que falava um pouco sobre como surgiu essa narrativa. O texto intitulava-se “Duas palavrinhas” e nele eu expunha um pouco da trajetória da pesquisa e da escrita, de como aconteceu

por acaso o que veio a se tornar uma trilogia. E de como demorou vinte anos para se completar. Extraio alguns parágrafos, auto plagiando-me, para refrescar a lembrança e abrir espaço para comemorar seus vinte e um anos de existência. Segue.

Escrever este livro foi passear pela imaginação criadora e percorrer os labirintos da memória. Nossa história é feita de suor e lágrimas, como também de dádivas e outras emoções. Não teria sido tão bom se fosse diferente. Se não houvesse o carinho e a hospitalidade do Túlio e Vilaine, o braço amigo do Tom, as conversas historiográficas com Carla Monteiro e Márcia, o clima de Porto Alegre. Nada teria ocorrido sem o abraço apertado de Solange e Jacaré, a companhia de Lenir e Heitor, o apartamento da Rua da Paz, em Curitiba, o ombro mais que amigo do Carlos Barros, as dicas do Niltonci e as primeiras leituras do Eclair.

Durante o processo de escrita, foram tantas as viagens, as quais não posso esquecer jamais. Agradeço publicamente a todas as instituições que me receberam de braços abertos, aos alunos que ouviram um discurso ainda incipiente, mas apaixonado e que agora entrego, em forma de ficção.<sup>1</sup>

Não vejo Túlio, Vilaine e Tom há muito tempo. Solange e Jacaré são quinquenais em minha vida – estive agora com os dois no lançamento de “Xibio” em Curitiba, na Livraria Arte & Letra, juntamente com Cezar Tridapalli, amigo recente, fruto do projeto Arte da Palavra do SESC Nacional, que conheci junto a Carol Bensimon, dos quais fui mediador.

Carlos Barros, depois de vinte anos, reencontrei em 2015 e, fruto desse encontro, publicamos um livro de crônicas/contos, intitulado “Duplo Sentido”, que lançamos em várias cidades do nordeste brasileiro. A publicação foi contemplada pelo edital do Conselho Municipal de Cultura da prefeitura de Cuiabá, em 2015, saindo o livro no ano seguinte. Esse episódio foi bastante frutífero e, de lá para cá pudemos realizar algumas coisas juntas no Mato Grosso e no nordeste, para além de suas bases pernambucanas.

Ao longo da pesquisa não tive o cuidado de fazer qualquer tipo de fichamento das leituras. Não havia em mim o cuidado de um historiador ao lidar com fontes primárias ou secundárias e o registro das informações se dava de maneira descompromissada com o valor documental. Apenas utilizava-me do conhecimento adquirido para fins ficcionais, sem maiores pretensões. E assim fui estudando o período ditatorial militar, a era Vargas, a Coluna Prestes, Guerra do Contestado, o Cerco da Lapa, Revolução Federalista, Guerra dos Farrapos e uma infinidade de outros acontecimentos.

---

1 Matrinchã do Teles Pires. Luiz Renato de Souza Pinto. Cuiabá: Entrelinhas, 1998.

Percebi que seria impossível fazer uso de todas as informações em uma única obra. Até porque o estudo histórico tinha o caráter de funcionalidade, em prol de alimentar o imaginário para a produção de ficção. Claro que o trabalho com fontes de toda natureza propiciam níveis distintos de percepção histórica, espacial, empírica. Mas as viagens ao redor do umbigo também criam distanciamentos que podem cumprir os mesmos fins. Uma e outra atitude diante da folha em branco podem render bons frutos.

Não acho que qualquer escrita seja totalmente forjada na mente do escritor; estamos todos escrevendo a partir de “fontes”, seja esta fonte nossa própria memória, uma experiência que tivemos, um livro ou poema que nos influenciou uma vez, um quadro que admiramos, ou um pedaço de história que se alojou no nosso cérebro. Não dá para escrever sem precursores; nenhum de nós está imune à influência. Inclusive pode ser verdade que nenhum escritor possa afirmar que é total e indubitavelmente “original” (Wright, 2017, P. 359).

### **O segundo volume**

Dezesseis anos depois do primeiro romance publiquei o segundo, “Flor do Ingá”, lançado em mais de quinze cidades de Mato Grosso, Goiás, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Mato Grosso do Sul e Bahia. Com dois terços de promessa cumprida, achei por bem finalizar o que foi uma segunda mentira: a primeira era que estava escrevendo um livro sobre a colonização do norte do Mato Grosso ao longo da ditadura militar – em 1998. A segunda estava contida na orelha do livro: aquilo faria parte de uma trilogia que estaria concluída em 2002. Pois bem, com doze anos de atraso saíra o segundo volume. Passados esses anos, desde a publicação do primeiro, agora eu sabia da importância do registro das fontes, primárias e secundárias, dos fichamentos. A experiência acadêmica, com a graduação em Letras e do mestrado em História me prepararam para a pesquisa e

me fizeram compreender que quanto mais difícil é o contexto, quanto mais é violento, mais é vital manter espaços de respiro, de sonho, de pensamento, de humanidade. Espaços abertos para outra coisa, relatos de outros lugares, lendas ou ciências. Espaços onde voltar às fontes, onde manter a própria dignidade (PETIT, 2013, p. 17).

Escrever, ler e pesquisar ao mesmo tempo nos traz uma experiência diferente. E o encontro com pessoas com as quais trocamos figurinhas se faz bastante necessário. Foi assim com Carla Monteiro, outra dessas personagens que não mais avistei. Sei que é professora da Universidade Federal de Roraima e não pude mais vê-la esses anos todos. O livro que ela conheceu de antemão, antes mesmo de vir a público, passou a ser estudado por vários professores de cidades mato-grossenses e foi objeto de estudo de muitos trabalhos, quer sejam artigos científicos, monografias de graduação e especialização e até mesmo uma dissertação de mestrado, que me abriu, seguramente, as portas de um doutorado na Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP) em São José do Rio Preto,

São Paulo. Luzia Oliva, hoje amiga, foi quem me deu este privilégio: ser estudado em vida, ao contrário de tantos escritores que não conheceram repercussão alguma de suas obras.

“Flor do Ingá” foi reescrito em trinta dias, quando das condições criadas para a publicação. Renasceu depois de cinco anos adormecido, atualizando o que se encontrava em aberto para torná-lo mais interessante, pelo menos aos meus olhos de escriba. Dois terços da caminhada fictícia se completavam naquele momento. Uma continuação, pelo olhar de um personagem secundário do primeiro volume complementava por ângulo diferente a história contida no primeiro volume. Agora o protagonismo tinha a figura de Pedro, o professor marxista que se casou com uma estudante de direito da elite maringaense. Precisei de caminhadas, viagens e mais viagens para descobrir quem eram meus personagens, não podia ficar parado esperando que a construção se desse apenas em função de pesquisas bibliográficas e de imagens, espaços acrescidos ao lado onírico da escrita romântica. Era preciso ir a campo, pois creio que “a obra de arte é uma coisa humana, sempre muito humana, e que o criador pode prescindir de exercícios de transcendência”. Eles não nascem de clarões de inspiração, mas de uma fidelidade cotidiana (CAMUS, 2018, p. 23).

Pedro e Irene se conheceram em Londrina, Paraná, no campus da Universidade Estadual, onde cursaram suas faculdades. Ele, história, ela, direito. Casaram-se e foram para Matrinchã do Teles Pires, norte do Mato Grosso. Ela passou a advogar para latifundiários enquanto ele trabalhava com alfabetização de colonos. O autoritarismo que recrudescia as relações sociais encontrava no meio universitário um cenário de resistência. Para construir a relação visitei a cidade de Porecatu, de onde ele saíra a pé, e mergulhei nas pesquisas sobre acontecimentos na cidade de Londrina no período da ditadura militar. Viajar nos permite “Muito mais que o turismo, onde se desliza na superfície, às vezes, se sentir dentro do corpo de um país” (PETIT, 2013, p. 13).

Se a narrativa de Matrinchã era de terceira pessoa, agora é de primeira. Irene não tem oportunidade de se manifestar, a fala de Pedro é hegemônica e abre espaço para a curiosidade e voyeurismo que acompanha o leitor pelo discurso hermético e problemático de alguém que busca resolver algum trauma do passado. O filho de cortadores de cana nascido em Porecatu, Paraná, assumia o controle da narrativa. Irene, a maringaense elitista, tinha sua história decalcada na dele. O casal muda-se para o Mato Grosso iniciando suas vidas profissionais. O pai dele fora companheiro dos criadores das ligas camponesas no Paraná, sob o forte aparato do Partido Comunista Brasileiro, de quem Pedro herda os brios de valente guerreiro que irá se tornar.

Temos neste livro um narrador de primeira pessoa (Pedro) que, mais de vinte anos depois da separação de Irene, conduz a narrativa de caráter intimista. Pedro revisita suas lembranças e pensa

em reencontrar a ex-mulher, depois de tanto tempo. Parágrafos extensos dão conta da pulsão que move o narrador personagem em sua revisitação ao passado. O ambiente na Universidade Estadual de Londrina (UEL), a perseguição aos comunistas com apoio da Igreja Católica e outros temas transversais vão posicionando o protagonista com relação a seu passado.

### **O terceiro volume**

Depois de dezessete viagens ao Nordeste no período de três anos e quatro meses, lancei o romance “Xibio” em Ouricuri e Petrolina, em maio de 2018. A construção do enredo, cenários em que se passa a história, ambientação e personagens foi um trabalho empírico, mais do que qualquer outro. O terceiro volume começa a surgir diante do diagnóstico de que a história de um Mato Grosso moderno não poderia ser contada sem se levar em conta a contribuição nordestina para tal. Foi quando percebi que os garimpos de diamante na região fronteira ao estado de Goiás seria um cenário ideal para ambientação.

Morei dois anos em Barra do Garças, o que contribuiu para essa organização espacial. Leituras acerca do universo regional e contato com algumas pessoas ligadas ao setor de mineração deram início tímido ao processo. “... muitos escritores contaram como a leitura havia lhes possibilitado descobrir seu mundo interior e desse modo se tornarem autores de seus destinos” (PETIT, 2013, P. 40).

A partir de janeiro de 2015, com a viagem a Recife, quando do então reencontro com o amigo Carlos Barros, a “coisa” começa a ganhar contornos literários mais precisos. E inicia-se o ciclo de viagens por seis estados do nordeste brasileiro, na ânsia de se criar uma genealogia para um personagem arquetípico que desse conta da empreitada. Foram três anos e quatro meses, dezessete viagens por mais de vinte municípios dos seis estados envolvidos na pesquisa. Não estive apenas em Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte.

Eu precisava de um personagem que fosse garimpeiro, nordestino, oriundo de uma cidade cujo padroeiro fosse São Sebastião e cujos antepassados fossem maranhenses. A partir desse conjunto de informações iniciaria a escrita. Para conhecer um pouco da cultura maranhense fui a Caxias, São Luis e Alcântara. Breve estadia, mas suficiente para entrar em contato com a forte cultura quilombola, o patriarcalismo político e certa doçura em um caldo cultural de raras idiossincrasias. Saber que no

estado do Maranhão se encontra o maior número de remanescentes de comunidades quilombolas do Brasil foi gratificante.<sup>2</sup>

Passei pelo Piauí (Teresina e Picos), enquanto começava a procurar referências bibliográficas que me ampliassem o mergulho nesse universo. Desse modo pude perceber que

Foi com a participação efetiva do movimento negro, no Maranhão, que, também a Constituição Estadual passou a reconhecer e legalizar as terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos.

“Terra de pretos”, “comunidades negras rurais”, “remanescentes das comunidades de quilombolas”, são variações que comprovam não haver consenso quanto à questão quilombola, visto que a origem dessas comunidades aponta para a compra da terra pelos escravos alforriados, para a doação de terras pelos proprietários falidos, para a prestação de serviços em revoltas e não somente pela referência aos redutos de negros fugitivos. Nesse sentido, historiadores e antropólogos advertem para o fato de o termo “quilombo”, tomado política e juridicamente, abrigar, sob um mesmo teto conceitual, todas as comunidades negras, cujas formações são particulares e adversas (MAIA, 2012, p. 26).

Estive outra vez em São Luis, quando do convite da professora Paula Francinetti Araújo, do Instituto Federal do Maranhão (IFMA), para participar de um Colóquio. Paula me levou para conhecer sua irmã, autora e pesquisadora que reúne farto material sobre a cultura negra e maranhense, com a qual troquei algumas palavras por pouco tempo. Mundinha me presenteou com um de seus livros, e eu a ela, com um exemplar de “Gênero, Número, Graal” e um do “Xibio”, lançados na capital maranhense durante o referido encontro. Mundinha é autora de “Insurreição de Escravos em Viana – 1867”, prefaciado em primeira edição por Joel Rufino, e na segunda por Flávio dos Santos Gomes, referências no registro da cultura e historiografia da negritude em território nacional.

A pequena biblioteca gerenciada por Mundinha é uma ilha, cercada de livros por todos os lados, espaço por excelência para se gerenciar alguma pesquisa. Estive muito à vontade em sua companhia e o Maranhão me pareceu bem distante da ideia que eu tinha, colonizada pela mídia e contrastes políticos midiáticos rotineiramente. Preciso voltar mais vezes. O espaço em que Mundinha respira suas histórias já recebeu figuras ilustres do movimento negro nacional, local de resistência política e cultural. Ah, Maranhão, demorei tanto para vir te conhecer!

### **São Sebastião, Padre Cícero, Lampião, Patativa, Frei Damião e Luiz Gonzaga**

---

<sup>2</sup> MOCAMBOS E QUILOMBOS. Uma história do campesinato negro no Brasil. Flávio dos Santos Gomes. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Para cidade sob a benção de São Sebastião, não havia preferência por um estado específico, desde que parte de seu território estivesse localizado no sertão nordestino. Caiu em meu colo Ouricuri, quase que por acaso, mais por encanto. E, ao lado de Carlos Barros, iniciei a busca por referências para lançarmos livros por lá, aproximar a cidade de minhas pesquisas. Tereza Maria, de Olinda, indicou-nos Aline Coriolano, empresária da cidade e que colabora em projetos sociais em comunidades carentes do sertão pernambucano. Aline nos recomendou que procurássemos a Josedalva Queiroz e para lá fomos com o “Duplo Sentido”. Hoje já temos muitos conhecidos nessa cidade pacata. Programas de rádio, poetadas, shows e almoços memoráveis; passeios pela feira. Ouricuri nos abraçou e por lá plantamos algumas histórias, sem dúvida.

A fim de engrossar o caldo, um universo de informações acerca de personagens típicos do sertão foi ganhando espaço na trama; e, conseqüentemente, delimitando as viagens, o conhecimento empírico, sem o que minha literatura não acontece. Capitão Virgulino levou-me a Serra Talhada e a Triunfo; Padre Cícero a Juazeiro do Norte, Crato e Salgueiro; Patativa, a Assaré; Luiz Gonzaga a Exu, Frei Damião ficou mesmo no entorno de Ouricuri. Estava pronta a massa, faltava o preparo e cozimento do bolo. A figura emblemática do padre Cícero não pode ser observada senão à luz de múltiplas referências, uma vez que

mostrava-se um homem de seu tempo. Amparava-se nas estruturas do coronelismo para acomodar interesses rivais. Fazia o papel de algodão entre vidros, conciliando as autocracias rurais em nome da pacificação sertaneja. (...) o jagunço dava cobertura ao coronel, os coronéis apoiavam o oligarca estadual, os oligarcas estaduais davam esteio ao presidente da república (NETO, 2009, p. 334).

O olhar arguto do pesquisador Lira Neto retém na figura do padre um retrato do Brasil arcaico cuja força estava nas mãos de oligarquias monocultoras e na exploração do trabalho braçal. A concentração de renda e a miséria popular, aliadas ao extremismo cristão de base sertaneja era o fio condutor das relações de trabalho no sertão. Mais do que um líder religioso, Cícero Romão Batista tornou-se uma liderança política, talvez por isso tão temido quanto adorado pelo povo. “Além do mais, a momentosa decisão de ingressar na política provocou seu acesso rápido aos círculos governamentais do estado e da nação, o que jamais foi explicado de forma satisfatória” (DELLA CAVA, 2014, p. 175).

## **Mato Grosso e Goiás**

A chegada de nordestinos na região de Balisa (GO) e Torixoreo (MT) está contida em inúmeras narrativas. A notícia de regiões diamantíferas espalhava-se rapidamente. A tão chamada fofoca viajava de boca em boca e fazia com que levas de migrantes chegassem à região em pouco tempo. Bahia, Pernambuco, Ceará, Piauí, Maranhão, de todos os estados do nordeste homens e mulheres se dirigiam para cá em busca do ganho fácil, ou ao menos da sobrevivência. Essa gente toda

Provinha dos mais diferentes quadrantes e entre a leva um esperançoso clã do varão Varjão, de 5 pessoas (3 adultos e 2 crianças), que se deslocara do sofrido sertão ressequido do nordeste (Ceará), para se juntar a outras tantas que se espalhavam no Centro-Oeste, assentando as tendas rústicas de garimpeiros audazes, naquela esperança titânica de alcançarem as riquezas guardadas nos tesouros lendários das “manchas” diamantíferas ou nas searas dos monchões, dos pélagos, das catas, das corridas, dos rapas, das grupiarias, ou dos golfos; onde milhares de brasileiros, oriundos de toda parte, se juntavam, somando esforços, diminuindo esperanças, multiplicando ações, e às vezes dividindo descrenças de alcançarem a riqueza perseguida numa vida de luta e sacrifícios, almejando um dia retornarem aos pagos de onde eram originários (VARJÃO, 1981, p. 39).

Para fechar essa trilogia eu queria falar de nordestinos e de garimpo. De diamantes e de prostituição. A fim de dar conta dessa proposta, por muito tempo fiquei à procura de uma palavra que sintetizasse a intenção. E eis que me veio à cabeça Xibio. Casou de significar um pequeno diamante, sem valor comercial, e ao mesmo tempo uma representação popular da genitália feminina. Penso que não haveria palavra melhor que esboçasse meus objetivos com essa *escritura*. Com esse vocábulo em mente a narrativa, pensada durante dois anos antes de começar a ser escrita, pareceu tudo mais simples e fácil para o início do registro ficcional.

Minha casa foi, aos poucos, tornando-se um nordeste em miniatura, quer seja pelos imãs de geladeira, camisetas temáticas, quadrinhos de xilogravura, miniaturas em geral, chapéus e sandálias de couro e inúmeros objetos colecionados ao longo desse tempo. Acho bacana criar microcosmos que me tragam para dentro do universo da pesquisa, o que, a meu ver, facilita muito o mergulho na escrita. Não consigo me contentar com ferramentas de internet para estar nos lugares. Preciso ir aos mercados, feiras livres, caminhar nos logradouros, experimentar os quitutes e o que mais puder a fim de compreender o que gostaria de retratar.

Xibio já foi lançado em Ouricuri, Petrolina (PE), Cáceres, Sinop, Alta Floresta e Cuiabá (MT), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF) e Curitiba (PR). Agora, com a segunda edição de Matrinchã do Teles Pires e mais uma reimpressão de Flor do Ingá, a trilogia, pela primeira vez, estará disponível para venda e divulgação, projeto de toda uma vida dedicada à escrita e pesquisa sobre os diversos brazis. Estou colhendo algumas reações dos primeiros leitores, através de sites e blogues, com pequenas resenhas e comentários que pululam por aí. Esta etapa do processo também é importante, pois é o momento em que deixamos de especular sobre o que a obra pode significar e



como ela está sendo absorvida/criticada pelo leitor. “Como diz o historiador Paul Johnson, escrever um livro talvez seja a única maneira de estudar um assunto de modo sistemático, decidido e retentivo”. Coletar reações, sejam positivas ou negativas, faz parte desse estudo (VOGLER, 2015, p. 18).

### **Aqui e agora**

Olhando para esses vinte e um anos decorridos da publicação, mais dois anteriores de preparação, pesquisa e escrita, que me ocuparam a cabeça desde o início de 1996, quando fui morar em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, é com imensa gratidão que me coloco em posição de respeito aos pesquisadores que se debruçaram sobre minha escrita para alguns trabalhos que produziram e orientaram. Sobretudo o professor Dante Gatto, da UNEMAT de Tangará da Serra, a professora Gilvone Furtado Miguel, da UFMT de Barra do Garças e da professora Luzia Oliva, da UNEMAT de Sinop, ambas cidades de Mato Grosso. E por intermédio de algumas palavras de Luzia Oliva, escritas a meu pedido para a divulgação do livro lançado em maio de 2018, finalizo esta comunicação:

Há muito das características do autor viajante nos núcleos narrativos, tal como o “andarilho profissional”. É matéria-prima genuína colhida nas fontes populares das lendas desde o Sul do país, com as histórias do velho Eleutério e suas credices, até o nordeste com o fervor ao Padre Cícero. Esse cruzamento de vias discursivas impressas nas três obras encontram repouso em diferentes manifestações literárias que se tecem ao corpo muscular rígido das narrativas, como se nota na desconstrução do mito do Eldorado e sua recriação sob o viés literário que o subverte em tom de denúncia ao sistema de colonização com suas “tragédias históricas”. Assim, personagens como Irene e Pedro dão o *continuum* ao trágico desenlace de Eleutério, em Matrinchã do Teles Pires, e povoam a narrativa de Flor do Ingá, permeada por uma voz mais introspectiva, mas não menos crítica e audaz que Xibio (OLIVA, 2018, s/p.).

### **REFERÊNCIAS**

- ARAÚJO, Mundinha. **Insurreição de escravos em Viana – 1867**. 3. ed. Maria Raymunda Araujo. São Luis, 2014.
- CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOMES, Flávio dos Santos. **Mocambos e Quilombos**. Uma história do campesinato negro no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- MAIA, Joseane. **Herança Quilombola maranhense: história e estórias**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NETO, Lira. **Padre Cícero. Poder, fé e guerra no sertão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público.** São Paulo: Editora 34, 2013.

PINTO, Luiz Renato de Souza. **Matrinchã do Teles Pires.** Cuiabá: Entrelinhas, 1998.

\_\_\_\_\_. **Flor do Ingá.** Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014.

\_\_\_\_\_. **Xibio.** Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

VARJÃO, Valdon. **Balisa. Etéreas reminiscências.** Brasília: Edição do Autor, 1981.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor.** Estrutura mítica para escritores. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WRIGHT, Doug. Uma entrevista com Doug Wright. In: **FIC.** Porque a fanfiction está dominando o mundo. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

## ESTUDOS SOCIOLINGÜÍSTICOS NO BAIXO AMAZONAS

Autor: Lukas de Castro Fonseca<sup>1</sup>

Orientador: Franklin Roosevelt Martins de Castro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho teve como objetivo investigar o desenvolvimento dos estudos sociolinguísticos na região do Baixo Amazonas. Partindo de um levantamento de dados, buscar-se-á estabelecer a dimensão alcançada por esta ciência nesta região do Estado, por meio do levantamento e análise destes trabalhos dentro de suas respectivas temáticas (Preconceito linguístico, variação linguística, comunidades de prática e políticas linguísticas). Ressalta-se a importância da sociolinguística para compreensão do espaço linguístico, e se reconhece a importância desta pesquisa para a elaboração de pesquisas posteriores, bem como, o esclarecimento da amplitude alcançada até o presente momento nessa área de estudos.

**Palavras-Chave:** desenvolvimento; estudos sociolinguísticos; Baixo Amazonas

### Introdução

As investigações desenvolvidas neste último século em Sociolinguística foram de grande relevância para a compreensão da língua e colocaram esta jovem ciência em evidência, tornando seus novos recursos bem difundidos entre os estudiosos da linguagem.

Segundo MOLLICA & BRAGA (2004), a sociolinguística considera em especial como objeto de estudo exatamente a variação, entendendo-a como um princípio geral e universal, passível de ser descrita e analisada cientificamente, e segue-se do princípio proposto em análise do discurso ORLANDI (2013) ao qual concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. Por ser o Amazonas um território extenso geograficamente, as inúmeras aplicações sociolinguísticas

---

<sup>1</sup> 4º Período. Letras. Centro de Estudos Superiores de Parintins. Universidade do Estado do Amazonas.

<sup>2</sup> Professor graduado em Letras. Mestre em Filosofia e Doutorando em Linguística – (UNICAMP)

se fazem necessárias às diferentes regiões, assumindo fenômenos linguísticos, que por vezes são encarados ainda de forma preconceituosa. Variações linguísticas, comunidades de prática, políticas linguísticas são objetos de estudos destas recentes pesquisas desenvolvidas no Baixo Amazonas. Essas investigações acerca da língua/sociedade continuam em desenvolvimento, e possibilitam um outro modo de analisar a língua, relacionando-a ao seu meio social. A pesquisa tornou-se de grande relevância, pois concentra-se especificamente na região do Baixo Amazonas. E preocupa-se em investigar qual a dimensão desses trabalhos realizados, o valor de tais pesquisas, verificando os temas mais acentuados e suas contribuições para o estudo sociolinguístico desta região. Ressalta-se de antemão, a recente chegada dessa linha de estudos no Amazonas.

### 1.1 Dimensão Sociolinguística no Baixo Amazonas

O ensino da língua materna em muitos municípios do Baixo Amazonas sempre ocorreu de forma mecânica, compreendendo a língua como sendo um conjunto de regras descritas pela gramática.

Os estudos sobre a relação língua/sociedade no Amazonas se acentuaram a partir de pesquisas desenvolvidas por acadêmicos em finalização de curso, valendo-se de monografias, artigos e da mesma forma, com a publicação de Mestres de suas respectivas dissertações e Doutores de suas teses sobre a relação coexistente entre sociedade e língua, não ausentando desta forma o falante da língua, mas reconhecendo seu papel na construção da linguagem. Bortoni- Ricardo nos Adverte:

Um domínio social é um espaço físico onde as pessoas interagem assumindo certos papéis sociais. Os papéis sociais são um conjunto de obrigações e de direitos definidos por normas socioculturais. Os papéis sociais são construídos no próprio processo da interação humana. Quando usamos a linguagem para nos comunicar, também estamos construindo e reforçando os papéis sociais próprios de cada domínio” BORTONI-RICARDO, Stella Maris (2004. Pag.23)

A relação social existente entre falantes independe do tipo de espaço, contudo é necessário que haja um espaço e logo existirão construções sociais, e o uso da linguagem também é um forma de construir e reforçar nosso papel social.

As inúmeras variações linguísticas existentes nesta região do Amazonas são explícitas neste espaço físico, seja ele urbano ou rural. O vernáculo urbano e algumas etnias indígenas presentes,

menciono a etnia Sateré Mawé<sup>3</sup>, sustentam a ideia de diversidade linguística, que somente agora passaram a receber um olhar do ponto de vista sociolinguístico, quebrando gradativamente o preconceito existente. Ademais, a divulgação destes trabalhos acentua veementemente a transformação ocasionada por tais pesquisas nesta região.

O preconceito linguístico em relação a quaisquer outras variantes utilizadas é visto corriqueiramente presente nesta sociedade, e trabalhos sobre políticas linguísticas trazem de alguma forma, possíveis soluções a questões como: comunidades de pratica, proporcionando o estudo analítico e descritivo destas comunidades que coexistem em meio a tantas outras e sendo, por vezes, resultado, de processos contínuos no espaço/tempo e que não recebiam até então, um olhar minucioso.

### 1.2 Parintins: maior acentuação de pesquisas desenvolvidas

O município de Parintins, por conter duas unidades públicas de nível Superior, se sobressai às demais regiões vizinhas. A Universidade Federal do Amazonas – (UFAM), e a Universidade Estado do Amazonas- (UEA) possuem os maiores acervos de trabalhos realizados nos cursos de Letras e Pedagogia, dentro dos estudos sociolinguísticos. Estas pesquisas foram catalogadas e nos deram o embasamento necessário para compreendermos e nos situarmos dentro dos espaços que são investigados por tais acadêmicos de ambas as unidades superiores.

Os trabalhos realizados em abordagens sociolinguísticas no Baixo Amazonas ainda ocorrem de forma discreta quando equiparamos com outras temáticas, isto se deve, por ser, esta, uma recente linha de abordagem científica nesta região. No âmbito acadêmico, contudo, cumpre-nos mencionar os importantes avanços proporcionados por tais pesquisas, bem como, a conscientização de docentes e discentes quanto à variação, preconceito linguístico etc.

### 1.3 2.1 Principais abordagens temáticas

As principais abordagens temáticas destas pesquisas foram: variação linguística, preconceito linguístico, políticas linguísticas e comunidades de pratica. Este temas estão interligados diretamente ao contexto da região.

---

<sup>3</sup> Nome de uma tribo indígena, também conhecida por sateré-maué. Falam a língua sateré-maué, integrante única da família linguística de mesmo nome, pertencente ao tronco tupi.

### Podemos relacionar estas temáticas segundo o posicionamento de HJELMSLEV:

De um modo imediato, uma língua nos parece, já o dissemos, como um sistema de signos. Agora compreendemos que, na realidade, uma língua é, sobretudo, uma outra coisa: ou seja, um sistema de elementos destinados a ocupar certas posições determinadas na cadeia, a entrar em certas relações determinadas, com exclusão de outras. Estes elementos podem ser utilizados, de acordo com as regras que os regem, para compor signos. O número de elementos e as possibilidades de união de cada elemento se fixaram, de uma vez para sempre, na estrutura da língua. O uso da língua decide quais destas possibilidades serão exploradas. HJELMSLEV. L. (1975. Pg. 220)

A língua torna-se um conjunto de elementos que se cruzam estabelecendo uma troca de valores, e isto, logo ocasiona a fixação de alguns a longo prazo na estrutura da língua, seguindo-se de exclusão de outras. Tais elementos, são regidos por uma estrutura com regras que estabelecem a composição de novos signos. A política aplicada seria analogamente uma forma de reger o funcionamento de tais elementos, contribuindo ou desfavorecendo o código linguístico conforme o que melhor convier. Logo, adentramos nesse conceito em comunidades de fala, pois nota-se a similaridade de ambos os falantes comunicarem entre si, explicitando a relação dos termos dentro a cadeia, sugerindo o prestígio de alguns em detrimento de outros.

## 2.2 Variação Linguística

De acordo com BAGNO (2007), as pesquisas linguísticas empreendidas no Brasil tem demonstrado que o fator social de maior impacto sobre a variação linguística é o grau de escolarização que, em nosso país, está muito ligado ao status socioeconômico, e no estado do Amazonas, os dados socioeconômicos que representam seu status financeiro, apresentam alto grau de negatividade para com os alunos, sendo a grande maioria, dependente de benefícios provenientes do estado em investimentos na educação.

Um número não muito significativo de trabalhos com essa temática foram desenvolvidos nesta região, devendo sempre observar esses índices de pesquisas desenvolvidas, equiparando a outras temáticas, como a corrente literária.

Na região do Baixo Amazonas, a variação linguística é um campo fértil, pois apresenta a norma padrão, as variantes de prestígio e estigmatizadas e as demais línguas dos povos indígenas coexistentes no mesmo ambiente, seja este, rural ou urbano.

Mencionamos alguns títulos de trabalhos elaborados por acadêmicos em conclusão de curso, sugerindo novos modos de abordar as variações existentes; temas como:

- **Os lexemas Sateré-Mawé nas toadas de boi bumba de Parintins no contexto de ensino da língua Portuguesa;**
- **A variação Linguística e o ensino da norma culta: contribuições para a escrita no ensino fundamental em escola municipal de ensino;**

Proporcionaram enorme contribuição no desenvolvimento e avanço nos estudos sociolinguísticos, quando estes, tratam da variação de forma tolerante, eliminando gradativamente a intolerância que ainda perdura.

As autoras MOLLICA & BRAGA (2003) afirmam que é de responsabilidade dos estudos sociolinguísticos investigar o grau de estabilidade ou mutabilidade da variação, diagnosticar as variáveis que tem efeito positivo ou negativo sobre a emergência dos usos linguísticos alternativos e prever seu comportamento regular e sistemático. Partindo desse posicionamento, é notável em tais pesquisas sobre variação linguística no Baixo Amazonas, que a compreensão das diferentes formas de se dizer a mesma coisa deixa de ser um muro intransponível e passa a ser uma realidade aceitável do ponto de vista pedagógico. Inúmeros são os exemplos de variantes utilizadas e que coexistem em um mesmo espaço. As seguintes expressões exemplificam claramente este fenômeno regional:

NORMA PADRÃO: tu estás **louco**?

VARIAÇÃO URBANA: Será **leso**?

Este tipo de fenômeno é muito comum no estado do Amazonas e especificamente na região do Baixo Amazonas, são formas diferentes de se dizer que o ouvinte está fora de seu estado psicológico considerados normal. Ainda podemos exemplificar com outro exemplo típico de nossa região:

VARIANTE DE PRESTÍGIO: você é meu **irmão**

VARIAÇÃO URBANA: tu é meu **maninho**

VARIAÇÃO DE PRESTÍGIO: você é **mentiroso**

VARIAÇÃO URBANA ESTIGMATIZADA: tu é muito **bacabeiro**

Existem alterações dos termos **irmão** por **maninho**, e desta forma, no diminutivo do termo **mano**, o valor semântico transforma, tal pessoa, em alguém especial ao falante. Respectivamente temos outro exemplo de variação linguística da região, que é a troca do termo **mentiroso** por

**bacabeiro**, e isto, significa a mesma coisa, pois ambos possuem mesmo valor semântico dentro das variações pertencentes a esta região.

Segundo BAGNO (2007), uma variável sociolinguística, portanto, é algum elemento da língua, alguma regra, que se realiza de maneiras diferentes e cada uma das realizações possíveis de uma variável é chamada de variante. Esses são alguns dos inúmeros casos de variação que ocorrem diariamente e que por vezes são ridicularizados ainda no espaço escolar, e mesmo por docentes desqualificados para atuar em sala de aula.

É necessário, contudo, estarmos conscientes que:

[...] a mudança linguística não é absolutamente mecânica e regular a curto prazo. Em qualquer estado real da língua, costumam coexistir formas de diversos estágios de evolução, apesar do fato de que a longo prazo - normalmente no espaço de várias gerações - a mudança quase sempre acaba afetando todos os itens lexicais e todas as estruturas de um determinado tipo.”  
MOLLICA, M.C. & BRAGA, M.L (orgs.). (2003. Pag. 43)

Com isso, devemos considerar que tais variações, podem ou não, significar mudança na estrutura da língua. Levamos em conta, o tempo, o gênero, dentre outros fatores. Podemos concluir que esses fenômenos linguísticos seguem duas hipóteses, que certamente se dará em tempos posteriores, tornando-se parte compacta da língua ou desaparecendo da estrutura lexical.

### 2.3 Preconceitos Linguísticos

Outra temática abordada nessas pesquisas científicas elaboradas no período dos anos 2010 a 2017 foi o preconceito linguístico e suas consequências desastrosas para a comunidade de um modo geral.

De acordo com BAGNO (2007), um profissional da educação em língua materna não pode compartilhar das mesmas ideologias arcaicas e preconceituosas sobre a língua que circula no senso comum, se de fato quiser se engajar numa prática docente libertadora e democratizada. Considerando sempre o aspecto funcional da língua, e seu contexto social. É necessário citar a seguir, títulos de algumas dessas pesquisas desenvolvidas sobre preconceito linguístico no baixo amazonas:

- **O ensino da língua portuguesa e a prática pedagógica do “certo ou errado”;**
- **Norma culta: o modelo idealizado de língua “certa”; uma reflexão a respeito do preconceito linguístico e exclusão social no 2º ano do ensino Médio de uma escola pública de Parintins-AM**



Estes trabalhos projetam um princípio de transformação social, superação de dificuldades encontradas no âmbito escolar urbano. A relação existente entre o fenômeno da variação e o preconceito linguístico é de dependência, pois o preconceito linguístico só passa a existir por haver variações da norma padrão. Alguns teóricos afirmam que o preconceito propriamente existente não é com a língua e sim com o perfil social do outro. Deve-se concordar, no entanto, que o preconceito quanto à língua é uma problemática existente e que deve ser superada.

Parece-nos que o preconceito linguístico é embutido na psiqué humana, isto, parece evidente nas palavras de Calvet:

Fala-se de segurança linguística quando, por razões sociais variadas, os falantes não se sentem questionados em seu modo de falar, quando consideram sua norma a norma. Ao contrário, há insegurança linguística quando os falantes consideram seu modo de falar pouco valorizador e tem em mente outro modelo, mais prestigioso, mas que não praticam. (2002. Pag. 72)

Ao abordar o aspecto segurança linguística, o teórico menciona que há falantes que consideram seu modo de falar pouco valorizador, logo, isto se vê explícito e exemplificamos o caso de alunos indígenas que frequentam escolas na zona urbana, e omitem sua língua materna, por considerarem que esta, não possui prestígio no centro urbano ou por serem ridicularizadas por seus colegas de sala ao pronunciarem palavras próprias de suas etnias. Buscando a língua do seu meio em que convivem e evitam falar sua língua materna.

Em Parintins, como experiência em projetos similares desenvolvidos com alunos indígenas, observou-se a presença quase extinta de nativos da Etnia Sateré-mawé (que moram na zona Urbana de Parintins) que ainda falam sua língua materna. Inúmeros fatores são responsáveis por este fenômeno, todavia, é evidente que a responsabilidade significativa destes regressos se dá, pelo preconceito existente ainda em nossa sociedade.

Um outro olhar aponta a problemática do ensino gramatical como sendo a língua padrão oficial. É notável na afirmação de BAGNO (2007), o que se convencionou chamar de “língua” nas sociedades letradas é, na verdade, um produto social, artificial, que não corresponde à aquilo que a língua realmente é. Trata-se na verdade, das prescrições gramaticais pré-estabelecidas.

A realidade no Baixo Amazonas é da situação abordada por muitas pesquisas, é a tolerância com o modo de falar do aluno ao adentrar no sistema de ensino, especificamente, nas aulas de língua Portuguesa. A proposta de tais pesquisas sugere a conscientização de que o Educando é um falante eficiente de sua língua materna e que deve ser visto desta forma, e não como alguém que necessita aprender a língua portuguesa.

### A tolerância é bem descrita nas palavras de BORTONI-RICARDO:

Nas últimas duas décadas, os educadores brasileiros, com destaque especial para os linguistas – seguindo uma corrente que nasceu da polemica entre a postura que considera o “erro” um deficiência do aluno e a postura que vê os chamados “erros” como uma simples diferença entre as duas variedades -, têm feito um trabalho importante, mostrando que é pedagogicamente incorreto usar a incidência do “erro” do educando como uma oportunidade para humilha-lo.” (2004. Pags.37-38)

A importância desta conscientização em sala de aula proporciona um melhor desempenho por parte do educando ao se deparar com a norma padrão, não encarando mais como uma necessidade sua que deve ser preenchida, e sim, um recurso a ser adquirido para se ter competência em trabalhos escritos e situações que exijam formalidade no ato da fala. Este combate ao preconceito linguístico está proporcionando melhorias no processo de ensino de ensino aprendizagem desta região.

## 2.4 Políticas Linguísticas

A princípio, para um melhor entendimento deste tema, deve-se compreender o panorama histórico ao longo dos tempos. BAGNO (2007) como a língua grega tinha se tornado o idioma internacional dentro do grande império formado pelas conquistas de Alexandre, surgiu a necessidade de normatizar essa língua, ou seja, de criar um padrão uniforme e homogêneo que se erguesse acima das diferenças regionais e sociais para se transformar num instrumento de unificação política e cultural.

As pesquisas desenvolvidas nesta temática são de extrema importância, pois revelam a importância de se elaborar políticas linguísticas no âmbito educacional. Mencionamos aqui alguns títulos destes trabalhos.

- **A integração do aluno indígena no processo ensino/aprendizagem da língua portuguesa na 5º serie única da Escola Estadual Gentil Belém**
- **Linguística Aplicada ao ensino da Língua Portuguesa: Gramática em Evidência**
- **O ensino da teoria gramatical através do lúdico**

Segundo BAGNO (2007) A língua, como produto sociocultural, vinculado à esfera política, transformada em instrumento de poder, de coerção e, no período colonial, de submissão dos povos conquistados em outros continentes, a norma-padrão é um fenômeno marcado historicamente por uma ideologia excludente e repressora. E isto se perpetuou por longos períodos. A nova proposta,

presente em pesquisas voltadas para esta temática, traduz em, juntamente com o planejamento linguístico, executar decisões que facilitem o acesso do educando a outras formas de comunicação, seja esta, língua de sinais ou oral, transformando e promovendo uma nova perspectiva da língua. Tais pesquisas, propõem uma imediata reforma no âmbito educacional. Podemos, sustentar, por meio destas pesquisas que um princípio de reivindicação se faz, gradualmente, se estabelecer nesta região.

## 2.5 Comunidades de Prática

A abordagem das comunidades de prática no Baixo Amazonas revela novos horizontes. Tarallo (1986) expõe que a teoria Sociolinguística tem por objetivo analisar e sistematizar variantes linguísticas usadas por uma mesma comunidade de fala. Logo, conclui-se que o objeto de estudo neste aspecto, não pode ser o indivíduo, mas a comunidade de modo geral.

A noção de aleatoriedade aparente, se estabelece, não se trata todavia de um funcionamento caótico de determinada comunidade, contudo, de uma estrutura com regras de funcionamento estabelecidas pela própria língua que se usa.

Mencionamos o título de uma pesquisa desenvolvida, abordando a temática comunidades de Prática no Baixo Amazonas.

### ➤ **A linguagem dos adolescentes da periferia de Parintins nos espaço escolar e extra escolar;**

Essa pesquisa reflete acerca do conceito de comunidade de fala segundo Tarallo, e propõe a análise deste fenômeno linguístico presente em nossa sociedade. E para, além de, mera especulação, nota-se que a descrição deste conceito se reflete em outros municípios, não limitando-se somente a Parintins. Logo, isto nos remete refletirmos acerca da proporção do caminho a ser percorrido e ao mesmo fenômeno que se faz presente em outros lugares.

A proposta dos estudos sociolinguísticos acerca da linguagem dos adolescentes da periferia analisa as similaridades no modo de falar de adolescentes das áreas menos favorecidas do município de Parintins. Acerca desse trabalho, convém ressaltar que o objetivo desta pesquisa transpõe apenas a descrição desses modos similares de fala, como também a conscientização de docentes em formação, para com o uso de determinados grupos de falantes, seus respectivos códigos linguísticos e as regras de funcionamento destes códigos.

A advertência da autora BORTONI-RICARDO (2004) nos leva a concluir que qualquer comunidade, seja pequena, como um distrito semirrural pertencente a um município, ou grande, como capital, um estado ou um país, sempre apresentará variação linguística. E determinados grupos, independentemente da faixa etária, gênero ou sexo, eles coexistem e merecem análise, e descrição, para que, assim ocorra tolerância de modo eficiente.

### Resultados e Discussões Finais

Este trabalho apresentou a propagação dos estudos sociolinguísticos no Baixo Amazonas. Foram colhidos número total de quarenta e cinco pesquisas desenvolvidas no baixo Amazonas e sobre o baixo Amazonas na temática dos estudos sociolinguísticos, subdivididas em Teses, Dissertações, Monografias, Artigos Científicos e relatório. A tabela a seguir ilustra de maneira panorâmica a subdivisão destes trabalhos de acordo com suas categorias.

	<b>Nº DE TRABALHOS</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>
TESES	2	Banco de Teses e Dissertações- CAPES
DISSERTAÇÕES	4	Banco de Teses e Dissertações- CAPES
MONOGRAFIAS	32	Universidade Estadual do Amazonas – UEA (CESP) Universidade Federal do Amazonas – Campus Parintins
ARTIGOS	6	Universidade Estadual do Amazonas – UEA (CESP) Universidade Federal do Amazonas – Campus Parintins

RELATÓRIOS	1	Universidade Estadual do Amazonas – UEA (CESP)
------------	---	---

A estes dados segue-se uma última tabela classificando estes números de trabalhos conforme suas respectivas temáticas.

CATEGORIAS	Nº DE TRABALHOS
Variação Linguística	16
Preconceito Linguístico	3
Políticas Linguística	21
Comunidades de Fala	5

Os números demonstram uma quantidade relevante, comparando-se ao número de instituições nesta região do Amazonas. A conscientização sobre a variação linguística, comunidades de fala, políticas linguísticas e preconceito linguístico são um dos objetivos destas pesquisas. Criou-se também uma página gratuita com todos estes trabalhos catalogados segundo seus temas, disponível para acesso.

Sugere-se com base nos resultados, a divulgação plena dos mesmos pelos bancos de dados disponíveis, levando em consideração as transformações positivas ocorridas no Baixo Amazonas promovidas pelos questionamentos levantados nestas pesquisas.

### Referências Bibliográficas

BAGNO, Marcos (2007): *Nada na Língua é por acaso – por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola Editorial.

BORTONI-RICARDO, S.M *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

CALVET, Louis-Jean. *Sociolinguística: uma introdução crítica*; Tradução Marcos Marcionilo. - São Paulo: Parábola, 2002. 176p.

HJELMSLEV. L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Texeira Coelho Netto. SP:

Perspectiva, 1975.

MOLLICA, M<sup>a</sup> C.; BRAGA, M<sup>a</sup> L. (org.). *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: contexto, 2004.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2013.

TARALLO, F. *A pesquisa sociolinguística*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

## RELATOS DA CONSTRUÇÃO DA ESTRADA DE FERRO MADEIRA-MAMORÉ ATRAVÉS DA TRADUÇÃO DE DOCUMENTOS OFICIAIS DA ADMINISTRAÇÃO (1909- 1912)

Maicon Guibson Braga Lima (UNIR)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM) foi político-econômico, pois o mercado mundial necessitava de borracha produzida na Amazônia brasileira e estrangeira, como é o caso da Bolívia. Muito se sabe sobre essa Odisseia na selva amazônica no que diz respeito ao escoamento, dentre outros produtos, da produção gomífera boliviana, bem como sobre as tragédias ocorridas durante a construção da EFMM. Porém, ainda há muitos documentos “inéditos” que devem ser submetidos ao processo de tradução interlingual e ao estudo investigativo dessa empreitada colonialista na Amazônia. Assim, partindo de alguns ofícios, memorandos e cartas da Madeira-Mamoré Railway Company, escritos em língua inglesa entre os anos de 1909 a 1912, bem como da tradução dessas correspondências oficiais para o português contemporâneo, pretendemos neste texto demonstrar alguns fatos e acontecimentos registrados nesses documentos da referida empresa obtidos no processo de tradução interlingual. Para tal, Basnett (2003), Ferreira (1960), Ribeiro (2002), Cornejo e Gerodetti (2015) são referenciados.

**Palavras-Chave:** Documentos Oficiais, Ferrovia Madeira-Mamoré, Registro, Tradução.

### INTRODUÇÃO

A história da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré – “EFMM” ainda não foi estudada no que diz respeito à correspondência oficial durante a sua última tentativa de colocar a ferrovia em funcionamento, o que ocorreu em 1912, ano da sua inauguração. Diante desse empreendimento fenomenal que venceu os 366 quilômetros de extensão entre as cidades de Porto Velho e Guajará-Mirim, grande parte do território encachoeirado do rio Madeira, investigamos, primeiramente, quais documentos estão na cidade de Porto Velho, à sua localização, seu estado de visibilidade e se podem ser manuseados, estudados e traduzidos para o português.

Diante desse contexto, definimos como objetivos específicos: a) descrever os principais pontos sobre a história da construção da EFMM; b) relatar a situação atual da ferrovia no município de Porto Velho; c) explicar os conceitos das práticas tradutórias; d) demonstrar os acontecimentos

---

<sup>1</sup> Graduando do curso em Licenciatura em Letras/Inglês da Universidade Federal de Rondônia e membro do projeto de extensão “Traduzindo Acervos”.

registrados nos documentos oficiais da administração da Madeira-Mamoré. Por fim, reiteramos que este texto é fruto da tradução obtida de um projeto de extensão da Universidade Federal de Rondônia.

## 1. Estrada de Ferro Madeira-Mamoré: construção, desastres e patrimônio

A natureza hostil, indócil, essencialmente rebelde é de fato representada nas colônias pela selva, pelos mosquitos, os indígenas e as febres. A colonização alcança êxito quando toda essa natureza insubmissa é enfim domada.

(Frantz Fanon – Os condenados da Terra).

A epígrafe apresentada pode muito bem servir como norte para as consequências e a finalização da EFMM, apesar do autor (Fanon) nunca ter visitado a selva amazônica durante sua vida. Além disso, a história da empreitada é reconhecida pelas inúmeras tragédias e mortes durante sua construção, o que lhe atribui o nome a ferrovia do diabo e mitos em torno de seus trilhos.

O início da última fase da construção da EFMM ocorreu em julho de 1907 sob a responsabilidade da empresa norte-americana May, Jekyll & Randolph, sob a concessão do empresário norte-americano Percival Farquhar (1864-1953) que, por acreditar nos relatos de riquezas escondidas na selva amazônica, contratou a empresa do grupo para a empreitada. Entretanto, a finalização da estrada por esta empresa é única bem-sucedida, pois sua construção advém por tentativas anteriores malsucedidas nos anos de 1872 e em 1878.

Historicamente, a iniciativa da construção de uma ferrovia no atual território de Rondônia ocorreu em novembro de 1871, quando o Coronel George Earl Church, acompanhado dos engenheiros José e Francisco Keller, escolheram o ponto de partida para fazer a primeira remoção de terra da construção da futura estrada de ferro. Esse local era denominado Santo Antônio, em frente à cachoeira do mesmo nome. A cena inaugural foi assistida por “28 índios bolivianos da comitiva, Church e os dois engenheiros realizavam aquele ato simbólico”. (FERREIRA, 1982, p.77)

Apenas em julho de 1872, começavam os trabalhos para construir a ferrovia sob o comando da empresa britânica Public Works. Todavia, as dificuldades de trabalhar na selva amazônica, naquela época, apareceram imediatamente em seu começo: insalubridade da região, dificuldades de conseguir trabalhadores, isolamento do mundo civilizado, perda de embarcações e doenças endêmicas. Isso fez com que os serviços não progredissem e a obra ficasse inativa por alguns anos.

Na mesma década, especificamente em 1878, as atividades foram retomadas do reinício da construção da obra, embora fosse encarregada pela empresa norte-americana P. & T. Collins, com



sonhos de riquezas e prosperidades nas terras bolivianas, o que atraiu trabalhadores de múltiplas nacionalidades (brasileiros, ingleses, franceses, italianos etc.). Novamente, as mesmas dificuldades haviam se repetido com o adicional de os indígenas da região, que começaram a atacar os trabalhadores para proteger suas terras. Rocha (2012) descreve as enfermidades ocorridas na época:

E assim, nas barrancas do Rio Madeira, nas florestas intocadas desde sempre, homens enfurecidos coléricos e ignorantes em relação ao ambiente amazônico e aos nativos, lutam para se fixar em uma extensão de terra. Doenças até então desconhecidas, acidentes inimagináveis, calor sufocante, chuvas abundantes, enchentes e vazantes dos rios, trazendo com isso enxames de insetos, falta de saneamento e etc. tornavam impossível a construção da ferrovia. Alguns homens chegavam ao local, trabalhavam um pouco e adoeciam”. (ROCHA, 2012, n. 34)

A empresa P. & T. Collins veio a falir no ano seguinte interrompendo a obra, mas com o feito de inaugurar alguns trilhos. Essas duas tentativas fracassadas “assombraram” a construção da ferrovia, o que deixou outras empresas receosas de assumi-la. Somente em 1907 – como já foi afirmado –, a empresa May, Jekyll & Randolph retomou a empreitada de construir a estrada de ferro e, sob as dificuldades enfrentadas pelas empreitadas anteriores, no entanto, a empresa finalizou a construção da EFMM em 1912.

Após sua inauguração, a ferrovia funcionou por alguns anos sob a administração da referida empresa até a quebra da bolsa de valores em Nova York ocasionar a Crise de 1929 e afetar a companhia, tendo que transmitir a posse do ferroviário para o governo brasileiro. Durante a década de 70 do último século, o governo brasileiro paralisou o funcionamento da EFMM e algumas peças foram vendidas quando o governador de Rondônia iniciou um movimento de recuperação da estrada de ferro e reinaugurou, ao longo dos anos, alguns trechos.

A partir do ano 2000, as atividades foram, novamente, interrompidas, o que prejudicou os cuidados oferecidos à EFMM. Em 2004, o governo do estado de Rondônia iniciou uma recuperação de alguns quilômetros da ferrovia até que, entre os anos de 2005 e 2006, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN procedeu o tombamento da EFMM e, oficialmente, a tornou um patrimônio local.

Atualmente, a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré é considerada um dos pontos turísticos e de referência da cidade de Porto Velho, ao lado de outros patrimônios, tais como as Três Caixas d’Águas e o Prédio do Relógio. No entanto, parte dos materiais da EFMM se perderam com o tempo, enquanto que os restantes a salvo estão resguardados em órgãos estaduais de preservação do patrimônio rondoniense.

## **2. Estudos de Tradução e suas Práticas**

A pesquisa de extensão aludida anteriormente partiu dos documentos oficiais<sup>2</sup> (ofícios, memorandos e cartas) da administração da EFMM (especificamente a empresa May, Jekyll & Randolph) traduzidos, seja durante as iniciativas extensionistas, sendo este último parte de uma pesquisa acadêmica da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Por se tratar de Tradução, consideramos relevante salientar os tipos de tradução existentes e quais foram usados no caso dos documentos EFMM.

Como sabemos, a prática de traduzir é algo antigo, advindo desde a Roma Antiga com as traduções das escrituras sagradas, mas o estudo da tradução ganhou apenas notoriedade após sua tentativa de se firmar como uma disciplina autônoma e a publicação de uma obra escrita por Susan Bassnett intitulada de Estudos de Tradução, pois, antes disso, o termo e seus estudos eram relegados para uma subcategoria de Literatura Comparada. (BASNETT, 2003, n. XV)

A independência dos estudos de tradução veio após o reconhecimento de uma dívida que há com a mesma, afinal, “os Estudos de Tradução exploram o processo pelo qual os textos são transferidos de uma cultura para outra” (BASNETT, 2003, n. XVII). Ademais, diversas áreas de trabalho foram surgindo à medida que os Estudos de Tradução eram cada vez mais explorados, tal como a escrita e tradução femininas.

O tradutor ganhou uma nova identidade com os Estudos de Tradução, passando a ser visto “como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada” (BASNETT, 2003, n. XV). Cronin (2000) afirma que o tradutor é um viajante, em uma viagem de uma fonte a outra.

O conceito dos Estudos de Tradução nasceu no final da década de setenta como uma nova disciplina acadêmica devido à “dificuldade de lermos literatura traduzida sem nos perguntarmos se os fenômenos linguísticos e culturais seriam realmente traduzíveis” e sem explorarmos com alguma

---

<sup>2</sup> Os documentos traduzidos para a pesquisa são cópias impressas fornecidos pelo Museu do Estado de Rondônia – MERO. Os documentos originais da EFMM estão guardados em uma outra instituição na qual é um outro ponto turístico da cidade chamada de Prédio do Relógio. Devido as condições dos papéis, é restrito o seu manuseio.

profundidade o conceito de “equivalência”. (BASNETT, 2003, n. VII)

No caso da tradução dos documentos da EFMM, não foram diferentes as dificuldades. Alguns fatores linguísticos e culturais tiveram que ser considerados, além do físico, pois as condições dos papéis estão precárias para o manuseio como também uma ilegibilidade das letras e falta de alguns pedaços do texto. Por isso, durante a tradução dos documentos, nos apoiamos em três eixos conceituais: 1) a preocupação de língua e cultura, visto que na época da construção havia uma empresa de outro país conduzindo os trabalhos e os termos do contexto do trabalho; 2) qual tipo de tradução que seria feita, de acordo com os Estudos de Tradução; e 3) o processo de descodificação e recodificação.

No eixo iniciante, como discutido por Basnett (2003), o primeiro passo a se tomar é reconhecer que a tradução pertence mais a ciência da semiótica<sup>3</sup> que a uma atividade linguística, pois nessa atividade se consideraria apenas transferir o sentido contido em um conjunto linguístico, como também os processos extralinguísticos.

No eixo seguinte, precisamos definir o tipo de tradução existente nos Estudos de Tradução: tradução intralinguística<sup>4</sup> ou reformulação, tradução interlinguística<sup>5</sup> ou tradução propriamente dita, e tradução intersemiótica<sup>6</sup> ou transmutação. Levando em consideração que nas traduções que seriam feitas, iríamos passar da língua inglesa para o português brasileiro contemporâneo, o trabalho tradutório redigido foi de tradução interlinguística.

Por fim, o último eixo a ser trabalhado foi o processo de descodificação e recodificação. Basnett (2003) pontua que o tradutor deve transcender os critérios puramente linguísticos e aprofundar na língua receptora outros aspectos para que haja uma reestruturação. Como mencionado no processo de tradução dos documentos, necessitamos conhecer termos relacionado aos trabalhos exercidos durante a construção da EFMM, pois, em alguns momentos, eram o ponto chave para a investigação.

Todos esses eixos foram a base determinante para a prática tradutória, auxiliando nos critérios analisados para que ocorresse a tradução dos documentos e uma melhor compreensão do que estava acontecendo no período da construção.

---

<sup>3</sup> Ciência que estuda os sistemas, as estruturas, os processos e as funções dos sinais.

<sup>4</sup> Uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

<sup>5</sup> Uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua.

<sup>6</sup> Uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais,

### 3. Resultados e Amostras

#### 3.1 Metodologia

Tendo como base os três eixos organizadores para a tradução mencionados no tópico anterior, iniciamos a pesquisa em duas etapas: tradução e escolha de dados. Na etapa **Tradução**, selecionamos os documentos que pudessem ser manuseados<sup>7</sup>, estivessem completos<sup>8</sup>, em língua inglesa<sup>9</sup> e legíveis. Na etapa **Escolha de Dados**, após a tradução dos documentos, selecionamos apenas os que foram redigidos durante a construção da ferrovia<sup>10</sup>.

#### 3.2 Amostras da Pesquisa

Ao todo, foram traduzidos 51 documentos, a saber, memorandos, ofícios e requerimentos expedidos pela Companhia Administradora da EFMM no período de 1909 a 1912. Desses, escolhemos dois para serem analisados neste texto a seguir:

#### Documento nº 5.

##### o Texto Fonte

December 29th, 1911.

As you know for some time past, all river boats on their return trip from Santo Antonio have been required to anchor away from the shore at Porto Velho, as a quarantine measure against yellow fever. I am enclosing herewith as a full report on the landing of the S.S. "Victoria" on Dec. 27th, copies of the following correspondence:

Letter to me from Messrs. May, Jekyll and Randolph of December 27th;

Letter from Mr. Middaugh to Messrs. May, Jekyll and Randolph, of December 27th;

Letter of Messrs. May, Jekyll and Randolph to Mr. Middaugh of December 27th;

---

<sup>7</sup> Devido ao tempo desses documentos, muitos deles facilmente se rasgam com o toque.

<sup>8</sup> Alguns deles estão rasgados ou tem uma continuação que não foi encontrada.

<sup>9</sup> Apesar de empresas inglesas e norte-americanas foram responsáveis pela construção da EFMM, há documentos em português que foram traduzidos para o inglês e alguns em espanhol de outras empresas parceiras.

<sup>10</sup> Poucos documentos foram redigidos após a finalização da construção.

Letter of Messra. May, Jekyll and Randolph to me Dec. 27th, enclosing copy of Dr. Carneiro's letter of November 9th;

My Officio No. 99 to the Fiscal Engineer and his Officio No. 357, in reply, all of the same date;

Dr. Carneiro's letter to Messra. May, Jekyll and Randolph of December 28th.

I think this correspondence will place the whole incidente before you without further comment, except to call your attention to the contradiction in Dr. Carneiro's letter of certain atatements made in the letter from the Fiscal Engineer.

Dr. Lovelace says that he did not give his consent to the landing of the Steamer "Victoria".

## **o Texto Traduzido**

29 de dezembro de 1911.

Como você sabe há algum tempo, todos os barcos no rio em sua viagem de volta de Santo Antônio foram obrigados a ancorar longe da margem em Porto Velho, como medida de quarentena contra a febre amarela. Estou anexando aqui um relatório completo sobre o desembarque do S.S "Victoria" em 27 de dezembro, cópia da seguinte correspondência:

Carta para mim dos Senhores May, Jekyll and Randolph de 27 de dezembro.

Carta para Mr. Middaugh dos Senhores May, Jekyll and Randolph, de 27 de dezembro.

Carta dos Senhores May, Jekyll and Randolph para Mr. Middaugh de 27 de dezembro.

Carta dos Senhores May, Jekyll and Randolph para mim em 27 de dezembro, anexando cópia da carta do Dr. Carneiro de 9 de novembro.

Meu officio no. 99 ao Engenheiro fiscal e seu officio no. 357, em resposta, todos na mesma data.

Carta de Dr. Carneiro para os Senhores May, Jekyll and Randolph em 28 de dezembro.

Acho que essa correspondência colocará todo o incidente a você a par sem mais comentários, exceto para chamar sua atenção para a contradição na carta do Dr. Carneiro de certas declarações feitas na carta do Engenheiro fiscal.

Dr. Lovelace diz que não deu o seu consentimento para o atracamento do navio a vapor "Victoria".

## **Documento nº 11.**

### **o Texto Fonte**

November 9th, 2018.

I have the honor to send you a copy of my written opinion which I remitted to Dr. Geraldo Rocha, Chief Fiscal Engineer ins answer to the report of the Medical Comission engaged by the Commercial Association of Santo Antonio to verify the existence or not of cases of yellow fever, on account of which infectious disease this Delegacia de Saude requested prophylactic measures against that locality.

I feel it my duty also to ask you to consente no longer to the consigning of merchandise by train to Porto Velho, order that the steamers coming from Santo Antonio will not be obliged to come alongside in Porto Velho in order to receive such cargoes, because consequently that would establish communication with land which is prejudicial to the prophylactic measures taken against yellow fever.

If you agree, it is necessary, however, that you place at the disposition of persons who wish to leave Porto Velho for Manaos or any other port below, some means of transport to take them aboard, all of whcih servisse should be done for account of the Company.

I further notify you that steamers proceeding from Santo Antonio from now on should anchor at a considerable distance from the shore.

## **o Texto Traduzido**

09 de novembro de 1911.

Tenho a honra de enviar-lhe uma cópia da minha opinião escrita que remeti para o Dr. Geraldo Rocha, Engenheiro Fiscal em resposta ao relatório da Comissão Médica contratada pela Associação Comercial de Santo Antônio para verificar a existência ou não de casos de febre amarela, por causa das doenças infecciosas, que esta Delegacia de Saúde solicitou medidas profiláticas contra essa localidade.

Também tenho o dever de lhe pedir que não consinta mais na consignação de mercadorias por trem para Porto Velho, que normalmente seria consignado em Santo Antônio, para que os navios vindos de Santo Antônio não sejam obrigados a comparecer Porto Velho, a fim de receber tais cargas, porque, conseqüentemente, isso estabeleceria uma comunicação com terras prejudiciais às medidas profiláticas tomadas contra a febre amarela.

Se você concorda, é necessário, no entanto, que você coloque na disposição de pessoas que desejam deixar Porto Velho para Manaus ou qualquer outro porto abaixo, alguns meios de transporte para levá-los a bordo, todos os quais serviços devem ser feitos por conta da empresa.

Ainda que avisei que os navios que seguem de Santo Antônio de agora em diante devem ancorar a uma distância considerável da costa.

Nesses dois textos, temos os seguintes pontos a serem destacados: o ano, figuras históricas e relatos das dificuldades da época.

O primeiro ponto analisado é o ano da publicação desses documentos. Os dois são datados do ano de 1911, um ano antes da finalização da ferrovia, e escritas em um curto intervalo de tempo – uma diferença de quase dois meses – e, de certa forma, relacionadas, posto que esse último ofício é mencionado junto a outros, demonstrando uma urgência no primeiro documento.

O segundo ponto que observamos foram os nomes mencionados nos documentos. Vemos como constantemente as autoridades do local se mantinham em contato com os representantes da empresa construtora e a necessidade de seguir estritamente as normas de saúde impostas pelos agentes da saúde Dr. Carneiro e Dr. Lovelace. Também notamos a menção do Dr. Geraldo Rocha, o engenheiro fiscal da construção da EFMM e bastante mencionado em outros ofícios, e o Sr. Middaugh, o superintendente representante da empreiteira.

Por fim, a análise que evidencia os problemas de saúde da época: a febre amarela. Dos inúmeros problemas enfrentados durante a construção (ataques indígenas, insalubridade, animais selvagens, más condições etc.), as doenças endêmicas foram a maior causa de morte dos trabalhadores.

Como a maioria dos trabalhadores vinham de outros países, seus sistemas imunológicos não estavam acostumados com as doenças da selva amazônica e não havia vacinas para elas o que

ocasionou a morte de milhares empregados. Devido a essa situação de morte, a empresa era obrigada a contratar nos trabalhadores periodicamente, e isso levava a novas medidas de saúde. Uma das precauções era a quarentena de navios que vinham das cidades carregando cargas e trabalhadores até que fosse realizada uma vistoria e dr. Lovelace emitisse um parecer médico.

Como podemos ver, essa medida de quarentena é mencionada pelos dois exemplares analisados e uma problemática envolvida como também um relatório dessa situação enviado para os responsáveis da empresa.

#### **4. Conclusão**

Ressaltamos que existem outros documentos traduzidos s que revelam outras problemáticas durante o período da construção (más condições no local, desentendimento entre membros, falta de materiais etc.) como também o período da pós-construção, mostrando que outras dificuldades surgiram com o fim do trabalho da ferrovia e o que isso ocasionou e os vestígios deixados.

Por fim, a tradução desses documentos oficiais da administração da EFMM trouxe um novo olhar sobre a história da sua construção e o surgimento do município de Porto Velho, posto que a cidade nasceu a partir do canteiro de obra da EFMM, especificamente do acampamento número 01, que era o ponto inicial da ferrovia.

A sensação de “a história não contada” aumenta a cada revirar de páginas, comparando com as informações históricas conhecidas e explorando outras evidências encontradas durante a tradução das chamadas “entrelinhas” nos documentos. Ao todo, os relatos contidos dentro dos documentos oficiais contribuem para futuras investigações e/ou análises seja do município de Porto Velho seja da EFMM.

#### **Referências Bibliográficas**

BASNETT, Susan. Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina. ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Catálogo da exposição Ferrovia Madeira-Mamoré: Trilhos e Sonhos – Fotografias. O fotógrafo Dana Merrill, de Pedro Ribeiro. BNDES e Museu Paulista da USP, 2002. Cortesia Carlos E. Campanhã.

CRONIN, Michael. Across the Lines: Travel, Language, Translation. Cork: Cork University Press, 2000.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. *A ferrovia do diabo: história de uma estrada de ferro da Amazônia*. 3d. Melhoramentos, 1982.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. *Railways of Brazil in Postcards and Souvenir Albums*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2015.

ROCHA, Hélio Rodrigues da. *Microfísicas do imperialismo: A Amazônia rondoniense e acreana em quatro relatos de viagem*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

ROCHA, Hélio Rodrigues da. *O mar e a selva: Sobre uma viagem de Henry Major Tomlinson ao Brasil*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

Williams, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. – São Paulo: Boitempo, 2007.



## TRADIÇÃO E RUPTURA NOS ANOS INICIAIS DO CLUBE DA MADRUGADA

Maíra da Silva Botelho (UEA – FAPEAM)<sup>1</sup>

Allison Marcos Leão (UEA – PPGLA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** A *Pequena Antologia Madrugada* (1958), organizada por Jorge Tufic e publicada quatro anos após a criação do Clube da Madrugada, surge como uma obra de afirmação e efetivação dos ideais de inovação e ruptura propostos pelo Clube na literatura local, até então dominada por uma elite político-literária ligada à Academia Amazonense de Letras. Por essa postura de ruptura assumida pelo Clube desde o *Manifesto Madrugada* (1955), a sua produção inicial é normalmente vista apenas sob esse viés, impedindo que também seja percebido a tradição que permanece, verificada só pela sua filiação estética à Geração de 45, movimento de retomada da tradição. Assim, este trabalho propõe compreender a antologia através da análise de suas características formais, temáticas e discursivas. Comparando esses aspectos com a proposta poética da Geração de 45, apoiando-se em autores como Afrânio Coutinho e Antonio Candido; com o quadro literário anterior (décadas 30 à 60), mas sob a ideia de tradição e ruptura presente em T. S Eliot, levando ao entendimento de como o discurso de afirmação e ruptura do Clube se reflete nas configurações da obra e de quais os principais contrapontos entre a literatura antecedente e a literatura da antologia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Poesia brasileira; Clube da Madrugada; Pequena Antologia Madrugada; Antologias.

### Considerações iniciais

O Clube da Madrugada surge no cenário artístico de Manaus em 1954, como um movimento que propõe a renovação das artes locais, que até então era dominada por uma elite beletrista ligada à Academia Amazonense de Letras, cultuadora de uma literatura contaminadas de “ranço e bolor acadêmico” (TUFIC, 1984, p. 12). Nesse cenário, a Pequena Antologia Madrugada organizada por Jorge Tufic e publicada em 1958, aparece como uma obra de oposição a essa literatura, carregando todo o discurso de inovação, afirmação e ruptura do seu grupo promotor. Comportando a produção dispersa e fragmentada de sete clubistas (Luiz Bacellar, Jorge Tufic, Farias de Carvalho, L. Ruas,

---

<sup>1</sup> Graduanda de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC/FAPEAM/UEA.

<sup>2</sup> Doutor em Letras: Estudos Literários - Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA – PPGLA).

Guimarães de Paula, Alencar e Silva e Antísthenes Pinto) e apresentando poemas com temas metafísicos e metapóéticos, redigidos sob grande preocupação estética e formal, semelhante a proposta poética da Geração de 45 (CANDIDO, 1999; COUTINHO, 2004).

Por essa postura de ruptura e confronto assumida pelo Clube da Madrugada desde o início, principalmente no Manifesto Madrugada<sup>3</sup> publicado em 1955, com seu discurso da negação e sua assertiva inicial: “Não há literatura no Amazonas” (TUFIC, 1984, p. 28), o movimento madrugada é comumente visto apenas sob o discurso da ruptura. Porém, se analisarmos a sua produção presente na Pequena Antologia Madrugada, com sua associação a um movimento de retomada de tradição que é a Geração de 45 e a sua postura de “superação do passadismo” (LEÃO, 2011, p. 133), já podemos verificar os vários pontos de tradição que permanecem no grupo, isso se nos ancorarmos na ideia de tradição desenvolvida por T. S Eliot no ensaio Tradição e Talento Individual, de 1919. De forma que, fazendo uma análise comparativa entre as características discursivas, formais e temáticas dessa antologia com o quadro literário anterior e com a poética da Geração de 45, podemos perceber como a literatura inicial do Clube transita entre a tradição e a ruptura.

Assim, para compreender a motivação da publicação da antologia, os reflexos dos discursos do seu grupo promotor na sua poesia e os seus principais contrapontos em relação à literatura do quadro antecedente, antes é necessário entender o contexto de surgimento do Clube da Madrugada, como também esboçar esse quadro anterior/concorrente (visto que, apresenta quase as mesmas características no período entre 1930 a 1960), através de exemplos de alguns poetas atuantes entre as décadas de 1950 e 1960. Além disso, também será necessário entendermos um pouco sobre o gênero em qual a obra se insere, falando brevemente sobre o conceito de antologia, para no fim analisarmos mais pontualmente as suas características formais e temáticas, através da amostragem da produção de três autores: Luiz Bacellar, Jorge Tufic e Farias de Carvalho.

### **O Clube da Madrugada e o quadro literário anterior/concorrente**

Segundo Jorge Tufic (1984, p. 37), no período que antecede a formação do Clube, a cidade vivia num marasmo intelectual e econômico, o “Amazonas, como ao demais Estados, ia-se libertando

---

<sup>3</sup> O Manifesto Madrugada foi publicado na primeira e única edição da *Revista Madrugada*. Carvalho (2015) afirma que, a revista foi encerrada por dificuldades financeiras, a produção jornalística do Clube continua através do *Suplemento Madrugada* dentro do *Jornal do Comércio* entre 1961 e 1970. Cf. CARVALHO, Berenice Corôa de. *O suplemento literário do clube da madrugada (1961 – 1970)*. 2015. 124p.

da influência exercida pelo Estado Novo sobre todos os ramos da cultura”, o que favorecia o “êxodo anual” (TUFIC, 1958, p. 10) de jovens para os centros urbanos e culturais de outras parte do país em busca de oportunidades. Carvalho (2013) aponta que, a juventude que compõe o Clube é composta pela pequena parcela de jovens que decide ficar e enfrentar esse quadro. Resumindo,

Manaus, em 1954, vivenciava um vazio cultural e econômico. No plano da cultura e da educação, a população não tinha muita escolha; existiam apenas dois cursos universitários (Direito e Serviço Social). A intelectualidade concentrava-se até então na Academia Amazonense de Letras. As alternativas para os alunos recém-saídos do ensino médio eram estudar fora ou cursar a Faculdade de Direito [...]. No plano econômico, segundo Benchimol, no contexto do pós-guerra, o extrativismo da juta atendia às demandas internacionais; quanto a outros produtos, a cidade dependia de Belém. Nesse contexto, surge o Clube, pretendendo transformar não apenas no campo literário, mas atuar também no campo político, exercendo a crítica e despertando a atenção dos jovens para o conhecimento da região amazônica. (CARVALHO, 2015, p. 14).

De acordo com Leão (2011), esse campo literário sofria um aparelhamento estatal, pois a maioria dos membros pertencentes a essa intelectualidade que detinha os poderes de expressão artística eram ligados à política e à imprensa do Estado. O que impedia que outras formas de literatura tivessem visibilidade, ou outros grupos promotores chegassem à dominação desse campo. É contra essa dominação político-literária que o Clube da Madrugada reage tão veementemente, adotando um posicionamento de ruptura e negação às artes que o antecede, como podemos visualizar no trecho do *Manifesto Madrugada* (1955), em que discorre a respeito da literatura:

Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinaram nos homens ditos de letras, uma posição acomodatória, geradora de um individualismo exacerbado [...]. Fácil será observar o que acontece na esfera convencionalizada chamar-se acadêmica, onde campeia a *servidão a estilos e idéias antiquadas*, importadas diretamente da Europa, no século passado. Desconhecem francamente, por meio de um indiferentismo olímpico, a existência de uma literatura puramente nacional. Tal ignorância redundante, conseqüentemente, numa arrogante indiferença diante dos próprios valores da terra.” (MANIFESTO MADRUGADA, 1955 apud TELLES, 2014, p. 195, grifo nosso).

Analisando o manifesto, é perceptível a postura de ruptura e enfrentamento à qual o Clube tenta se inscrever desde o início, usando uma linguagem agressiva e crítica. Segundo seus autores não é só a literatura que não existe no Amazonas, não há artes plásticas, nem filósofos, não há estudos antropológicos, nem estudos econômicos que valham a pena, nenhum campo de estudo desenvolvido na região está atualizado em relação ao resto do país. E em função desse vazio, o Clube pretende incidir ações que revertam essa situação, conforme Páscoa (2011, p. 95) afirma,

[...] o Manifesto Madrugada teve um caráter de negação e contestação acerca da produção local. Foi impertinente contra as manifestações existentes, negando esse passado sob vários

aspectos e propondo algo novo. Constatou que as atividades culturais no Amazonas sofriam um retrocesso em relação aos grandes centros urbanos brasileiros e, com isso, os integrantes do movimento pretendiam esforçar-se para atualizar a discrepância intelectual e cultural predominante.

Essa “servidão a estilos e ideias antiquadas” que o *Manifesto Madrugada* menciona, se configurava, segundo Leão (2011), numa literatura que cultuava o “retoricismo”, parnasianismo e naturalismo, afeita ao salão e ao gabinete. Jorge Tufic (1984), menciona o predomínio de um pieguismo romântico misturado ao formalismo parnasiano, com fórmulas importadas. Mais especificamente no caso da poesia, de acordo com Assis Brasil (1995) e Souza (1995), entre vários autores da década de 1950 e 1960 predominava um simbolismo-panteísta, uma espécie de mistura entre simbolismo e neoparnasianismo, onde os símbolos abstratos eram substituídos por símbolos com motivos da terra, como a “paisagem, os mitos, as lendas, os seres e os objetos” (TUFIC, 1982 apud BRASIL, 1995, p. 53) amazônicos.

Isto pode ser bem exemplificado mostrando a produção<sup>4</sup> de alguns homens das letras atuante nessa época, como é o caso Américo Antony<sup>5</sup> e Mavignier de Castro<sup>6</sup>, ambos membros da Academia Amazonense de Letras e colaboradores da imprensa local, nos seus respectivos sonetos:

O ALVO BEIJO DO DESERTO

A garça branca, sacudindo as penas  
 As lâminas do sol que o poente esmalta,  
 Levanta o vôo nas espirais serenas,  
 Da baixa falda a uma extensão mais alta:

A láctea nódoa aos chavascals ressalta,  
 As guias curvas compassadas, apenas  
 Risca um friso no lago, da ribalta  
 Circundada de flocos de açucenas...

Alva, espiritual, no azul infindo  
 A alada flor as pétalas abrindo  
 Procura o lago etéreo, a alma dos céus...

E perder-se na bruma o lírio aberto  
 Como se fosse um beijo do deserto  
 Erguendo o vôo de neve aos pés de Deus! (ANTONY apud LINS, 1966, p.150).

<sup>4</sup> Todos os poemas que exemplificarão o quadro antecedente ao Clube da Madrugada foram extraídos da *Seleção Literária* organizado por José de Lins em 1966.

<sup>5</sup> Américo de Amorim Antony (1895-1970), foi membro da Academia Amazonense de Letras, Instituto Geográfico e Histórico do Estado do Amazonas e União Brasileira de Escritores do Amazonas (UBE), consta que publicou um único livro chamado *Os Sonetos das Flores* em 1959.

<sup>6</sup> Antonio Mavignier de Castro (1895-1970), teve uma forte participação na imprensa local, pertenceu a Academia Amazonense de Letras, ao Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e a União Brasileira de Escritores do Amazonas (UBE), também foi sócio correspondente da Academia de Letras do Ceará.

EM LOUVOR DO SOLIMÕES

De Vilcanota, embora tu provenhas,  
és pobre e estreito no rincão peruano,  
pagando, como um servo do Suzerano,  
vassalagem de escarpas e de penhas.

Mas, transpões a fronteira, Soberano,  
caudaloso, rompendo espessas brenhas,  
entre mil tributários que desdenhas  
para ferir o coração do Oceano.

E assim, sendo o maior dos rios grandes,  
és perdulário em solo brasileiro,  
parcimonioso no país dos Andes.

É do Brasil que, pródigo, não paras  
de abastecer o universal celeiro  
com essências finas e mercancias raras! (CASTRO apud LINS, 1966, p.157).

Mesmo fazendo uma análise superficial desses poemas, é possível verificar os padrões que se repetem e se enquadram bem no estilo cultivado na época. Tanto o poema “O Alvo beijo do deserto” do Américo Antony que aparece em 1966<sup>7</sup>, quanto o “Em louvor do Solimões” de Mavignier de Castro de 1963<sup>8</sup>, usam motivos amazônicos, um versa sobre as aves e outro sobre os rios, tema que aparece só como desculpa para a forma empolada e superficial (TELLES, 2014, p. 29) tipicamente parnasiana, no caso de soneto decassílabo rimado. Os dois pintam um quadro excelso de natureza amazônica, exaltando-a um teor de sacralidade, por exemplo, no poema de Américo Antony usando o símbolo de pureza e sacralidade da ave branca, que voa aos pés de Deus; ou no caso de Mavignier de Castro, que pinta o rio como um rei: “Mas, transpões a fronteira, Soberano”. Atitudes simbolistas-panteístas, mas que não cumprem o ideal de transcendência do movimento simbolista, parecem apenas seguir uma fórmula para se encaixar na estética de dominação. É tanto uma fórmula que as mesmas características podem ser vistas em outros poetas da época, como em Petrarca Maranhão<sup>9</sup> e

---

<sup>7</sup> Segundo José de Lins, em 1966 o poema ainda era inédito e seria publicado no livro *A alma das Árvores*, na sua bibliografia feita por diversos autores só consta a publicação do livro *Os sonetos das Flores* de 1959.

<sup>8</sup> José de Lins nos informa que o soneto foi publicado na Revista da Academia Amazonense de Letras, nº 11 em maio de 1963.

<sup>9</sup> Petrarca da Cunha Melo Maranhão (1909/1913 – 1985), ainda jovem foi morar no Rio de Janeiro, onde colaborou com a imprensa, foi membro da Academia Amazonense de Letras e delegado junto à Federação das Academias de Letras do Brasil.

Miranda Leão<sup>10</sup>, fatos verificáveis no soneto “Crepúsculo” (1955)<sup>11</sup> do primeiro, onde o motivo poético é o pôr do sol amazônico e no soneto “Caboclo” (1963)<sup>12</sup>, com seus “arroubos de Romantismo” e “vocabulário parnasiano” (BRASIL, 1998, p. 77):

CREPÚSCULO

Esvai-se o dia, célere e pomposo,  
Com a jovialidade de uma aurora,  
Até que, aos poucos, se transformam, agora,  
Num crepúsculo poético e mavioso.

O Sol perde o seu brilho portentoso,  
E do lado do poente, sem demora,  
Vai caindo...caindo, muito embora  
Custe da noite o céu caliginoso,

A cobrir esta terra com as primevas  
Côres compactas de cerradas trevas.  
Nem um vento, há sequer, que a mata açoite...

Imensa é a languidez que nós atua,  
Até que em breve, emerge de entre a noite,  
Divino, o disco da divina Lua... (MARANHÃO apud LINS, 1966, p.189).

CABOCLO

Irmão glebário, atlante silencioso  
cuja vida, de luta e de porfia,  
não fora, em seu conteúdo vigoroso  
ainda descrita como se devia;

Tu que aos anátemas sobrepuسته  
o exemplo da coragem pura e fria,  
e que no grande Ajuricaba deste  
a lição de sagrada rebeldia;

Aguarda, irmão glebário, o amanhecer  
irradiante de uma nova aurora!  
Tu vencerás! Tua raça há – de vencer!

E das angústias afinal egresso  
há – de soar teu grito, tarde embora,  
em cânticos de luz e de progresso!... (LEÃO apud LINS, 1966, p.2017).

Certamente um descompasso muito grande com relação à literatura que era feita no resto do

---

<sup>10</sup> Homero de Miranda Leão (1913/1915 – 1987), colaborou em vários jornais e revistas locais, foi deputado eleito junto à Assembleia Legislativa do Amazonas, publicou um único livro chamado *Mundurucânia* em 1960.

<sup>11</sup> Segundo José de Lins o soneto foi publicado no livro *Ronda de Estrelas* em 1955.

<sup>12</sup> Soneto publicado no livro *Mundurucânia* em 1960.

país, que a essa altura já vivia plenamente a terceira fase do Modernismo na Geração de 45<sup>13</sup>, encaminhando-se para os movimentos de Vanguarda<sup>14</sup> como o Concretismo. De forma que, saber que um poema publicado em 1963 como é o “Caboclo” de Miranda Leão acontece sete anos após a I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, realmente é um grande atraso. Também um grande atraso com relação ao que alguns poetas da região já começavam a fazer na poesia, como é o caso do Sebastião Norões, como seu soneto “Mar da Memória”<sup>15</sup> de 1956, que apresenta características estéticas semelhantes<sup>16</sup> às que vão aparecer na *Pequena Antologia Madrugada*, por exemplo.

No entanto, isso não ocorre somente pelo isolamento geográfico como pode parecer num primeiro momento. Para Leão (2011), esse isolamento foi proposital, pois a elite dominante não desconhecia o modernismo e o que estava sendo feito fora do Estado, na verdade, ela deliberadamente rejeitava qualquer atualização, como uma estratégia de conservação, o que não deixa de ser uma forma de reação ao Modernismo. De modo que, aliar-se aos ideais do Modernismo dava o perfeito teor de diferenciação e rompimento que o Clube precisava, comprar o ideário Modernista, dava para ele uma dupla vantagem, porque além de promover essa diferença ainda colocaria a sua produção em compasso com a literatura nacional, cumprindo, assim, o ideal de atualização local, como aponta o autor.

A produção da *Pequena Antologia Madrugada* se relaciona com esse quadro através da ruptura, principalmente com relação às temáticas dos poemas, abandonam completamente esse programa poético anterior/concorrente. Contudo, embora a antologia seja uma obra de ruptura, isso não quer dizer que ela não se relacione com a tradição e que o Clube da Madrugada não tenha vários pontos de tradição mesmo no seu início “heroico”. Tradição que é comumente passada despercebida ao se analisar a sua poética inicial. Isso acontece tanto pela postura de confronto assumida pelos membros no *Manifesto Madrugada*, quanto por uma visão negativa que se tem, de modo geral, de tradição em literatura.

---

<sup>13</sup> Afrânio Coutinho na sua obra *A literatura no Brasil* categoriza a Geração de 45 como a terceira fase do Modernismo, será adotada essa perspectiva aqui.

<sup>14</sup> Cf. MARQUES, Alberto da Costa. CHAMIE, Mário. SÁ, Álvaro. BRANCO, Joaquim. *Vanguardas*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. 5.

<sup>15</sup> Sebastião Norões (1915 – 1972), um dos mais velhos filiados ao Clube da Madrugada, cerca de 15 anos mais velho que a maioria dos jovens, publicou apenas um livro *Poesia Frequentemente* em 1956.

<sup>16</sup> O crítico Marcos Frederico Kruger afirma em *A sensibilidade dos Punhais* (2011) que, o livro *Poesia Frequentemente* de Sebastião Norões tem o mérito de ser a primeira obra a apresentar a estética do Clube da Madrugada.

Silviano Santiago (2002) nos diz que, desde o modernismo somos condicionados por uma “estética da ruptura” que impede que vejamos a permanência do “discurso da tradição” em movimentos dessa natureza. T. S Eliot, no seu ensaio *Tradição e Talento Individual*, de 1919, aponta que a tradição é comumente mal vista devido a nossa tendência em elogiar um artista somente naquilo que sua obra menos se assemelha com a obra de qualquer outro, porém se nos aproximarmos dessa obra sem esse preconceito, podemos perceber que as suas melhores partes e as mais individuais são justamente as que a tradição fala mais alto. Dessa forma, o fato da poética inicial do Clube ter pontos de tradição, isso de maneira nenhuma o desqualifica como movimento talentoso e inovador das artes locais.

Ainda seguindo o raciocínio de Eliot (1989), o verdadeiro poeta tradicional não seria aquele que apenas repete os êxitos de seus antecessores, mas aquele possuidor de uma forte consciência de sua contemporaneidade, o que ele chama de “sentido histórico”. Assim, de acordo com Eliot (1989), o que tornaria um escritor tradicional é saber que ao escrever, ele carrega todo o peso da sua geração e de toda as gerações anteriores em literatura, aliado a uma forte compreensão do que é temporal e atemporal, ou seja, do que permanece como lastro mesmo no presente e daquilo que deve evoluir a cada geração. Desse modo, a poesia deveria seguir numa linha evolutiva, mas sem ignorar o passado, o que não significa retomar a estética “tal e qual” deixada pelos antecessores. Para Eliot (1989), isso não se configuraria na verdadeira tradição, isto é o que Santiago (2002), chama de “falsa tradição”. Nesse sentido, podemos dizer que o quadro anterior ao Clube se configurava numa “falsa tradição”, ao permanecer repetindo os êxitos das gerações passadas num “loop”, reprisando as formas poéticas parnasiano-simbolistas, que tiveram o seu momento no passado literário amazonense, mas que certamente não era o da década de 50 e 60, essa atitude se configuram em “passadismo e academicismo”, no sentido que Silviano Santiago (2002) pontua.

De modo que, o Clube pode ser considerado como um movimento tradicional, pois apresenta esse “sentido histórico” e evolutivo que Eliot (1989), afirma ser a “verdadeira tradição”, visto só pelo fato de desejar superar esse passadismo e de reverter o descompasso estético em relação à literatura nacional. Assim, podemos falar em dois níveis de tradição com os quais a poética inicial do Clube da Madrugada se relaciona: uma local e outra nacional (já que estamos tratando de uma literatura regional, onde a tradição nacional contempla a local); a sua poética rompe com a “tradição” local, mas se alia à nacional, visto que se desassocia completamente da poesia anterior/concorrente, rejeitando até os temas e alusões regionais, mas compra todo o programa nacional da Geração de 45, fato que pode ser verificado nos poemas da *Pequena Antologia Madrugada*. Dessa forma, em 1958



nesse ambiente dominado pela elite academicista, o Clube percebe a necessidade de fazer uso do discurso antológico para dar visibilidade e afirmar a sua produção ainda emergente. Porém, antes de apontar as principais características da antologia que refletem esse ideário inicial do Clube, antes precisamos compreender a definição do gênero antologia e algumas de suas implicações.

### **As antologias e a Pequena Antologia Madrugada**

As antologias são conjuntos de textos e autores, organizados por diversos critérios, que podem ser de época, por semelhança temática e estética, ou até mesmo para compor um discurso. Segundo Carvalho (2013), a criação de antologias é um procedimento paralelo à história da literatura, tendo a sua origem na Grécia associadas a figura de Meleagro de Gádara, poeta grego que teve o mérito de ser o primeiro a organizar uma coleção de epigramas<sup>17</sup> usando critérios de semelhança temática e lexical (ESTEVES, 2017, p. 1509), diferente de outros de sua época que organizavam coleções apenas por ordem alfabética. Na sua coleção de epigramas, Meleagro atribuiu a cada poeta reunido uma flor diferente, fazendo uma metáfora do “ramalhete poético” (CARVALHO, 2013, p. 2), o qual ajuntaria as melhores flores/poetas que se tinha na época na visão dele. Com o tempo a metáfora do ramalhete foi perdida, embora tenha permanecido a “ideia de que uma antologia é uma reunião do que, na opinião do antologista, existe de melhor em determinada época, ou gênero literário, ou país/cultura” (ESTEVES, 2017, p. 1507). E por essa característica parcial de refletir a opinião do indivíduo ou grupo organizador, o discurso antológico se configura como um procedimento crítico por natureza, onde todo o seu processo de montagem, corte, seleção, descontextualização é feito em favor do discurso dos organizadores, que só poderá ser entendido analisando as “condições específicas de sua produção” (SERRANI, 2008, p. 272).

Na sua modalidade nacional, as antologias geralmente encerram um período passado da história literária, refletindo uma compreensão de história particular dos seus organizadores. Nela, normalmente, são selecionados os autores tidos como mais representativos de uma dado período literário, procedimento que molda o cânone, muitas vezes para cunho didático. Sob essa finalidade didática que, de acordo com Carvalho (2013, p. 2), as antologias chegaram ao Brasil no século XIX, por exemplo. Já as antologias regionais, em sua maioria, são organizadas por incentivos

---

<sup>17</sup> Segundo Amaral e Cuddon (apud Esteves, 2017, p. 1506), epigramas são textos breves escritos em poesia ou em prosa, de cunho elogioso, satírico ou aforístico.

governamentais, com o objetivo de dar visibilidade às produções laterais, que ficam à margem da literatura nacional, intencionando a sua inserção nesse contexto maior. Além disso, conforme Casanova (2002 apud Carvalho, 2013, p. 4) afirma, as antologias de pequenas literaturas, como a regional, servem para dar condições ao “surgimento” e visibilidade literária a grupos e escritores ameaçados pela invisibilidade, dando acesso à existência literária.

A *Pequena Antologia Madrugada* é publicada em 1958 exatamente com esse propósito, de dar visibilidade a produção marginal do Clube da Madrugada, ainda eclipsada pela literatura academicista de dominação. Vindo atrelada a todo esse discurso de ruptura e afirmação do Clube, acampando esse ideal nas suas próprias configurações textuais. Assim, trilhando esse pensamento, conseguimos afirmar que o discurso da afirmação já começaria a ser visualizado na sua própria data de publicação em 1958, que acontece apenas quatro anos após a criação do Clube, quando os seus poetas nem sequer tinham uma personalidade literária pública bem definida. Já que dos sete poetas que compõe a antologia, apenas quatro tinha livros publicados e com datas extremamente perto da publicação dela, como é o caso de Alencar e Silva com *Painéis* (1952), Jorge Tufic com *Varanda de Pássaros* (1956), Farias de Carvalho com *Pássaro de Cinza* (1957) e Antísthenes Pinto com *Sombra e Asfalto* (1957). O próprio Luiz Bacellar que abre a antologia nem tinha publicado *Frauta de Barro* ainda, que só surge em formato de livro em 1963<sup>18</sup>. O que mostra uma necessidade urgente de afirmação e de coesão do grupo, não suprida pelas publicações individuais e dispersas de seus autores. Anseio que coaduna exatamente com outra característica do gênero antologia: o de combater a “dispersão e a fragmentação” (TONON, 2010, p. 3).

O discurso da ruptura começa a ser visto já no prefácio escrito pelo Jorge Tufic, quando ele retoma o programa reativo do *Manifesto Madrugada*, usando novamente as mesmas premissas: como a delimitação do cenário literário anterior falando novamente do “academismo sedição e rotineiro” (TUFIC, 1958, p. 8), justificando o nascimento do Clube, como também antecipando a defesa da obra (CARVALHO, 2013) e explicitando os motivos de produção da antologia:

A antologia que nos propusemos organizar, por conseguinte, atendendo sobretudo à necessidade de trazer a lume o trabalho conjunto de grupo, na parte poética, destrói, categoricamente, as previsões pessimistas dos que nada esperavam da moderna geração de escritores amazonenses. (TUFIC, 1958, p. 11).

---

<sup>18</sup> Em 1963 *Frauta de barro* ganha sua versão em formato de livro, mas quatro anos antes em 1959, já tinha ganhado o prestigiado prêmio Olavo Bilac no concurso de poesia promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro.

Além disso, o prefácio já deixa no parágrafo final uma pista da filiação da antologia à tradição poética da Geração de 45, quando qualifica a produção como: “momentos de autêntica inspiração e artesanato” (TUFIC, 1958, p. 58). Justamente a ideia de “artesanato poético” que voltou a imperar entre os poetas de 45 (RAMOS, 1986, p. 195). Segundo Coutinho (2004), a Geração de 45 é caracterizada pelo seu programa de reconstrução formal e retorno a disciplina desarranjada pelo Modernismo de 22. Porém, conforme Candido (1999) afirma, esse cultivo da forma não significou o abandono das conquistas modernistas, como o uso do verso livre e temas cotidianos, por exemplo.

No entanto, não somente a esse aspecto que a poética da *Pequena Antologia Madrugada* se assemelha a proposta dessa geração, a própria atmosfera de transcendência e as referências artísticas são equivalentes. Pois segundo Candido (1999, p. 90), os poetas de 45 tomaram como referência vários poetas cuja obra é caracterizada justamente por essa “forte a atmosfera de busca da transcendência” e aguda preocupação com o homem, tais como: Rimbaud, Proust, Eliot, Váleyry, Ungaretti, Fernando Pessoa, Rilke, Lorca.

Vários nomes que são referenciados de forma direta ou indireta nos poemas da antologia, denotando tanto uma concordância de ideias dos seus poetas com a Geração de 45, quanto uma necessidade de mostrar essa concordância (já que exibir a qualidade e a diferença como forma de afirmação e ruptura é o grande mote da antologia). Assim, os poemas com menção direta a Rilke, como é o caso de “Treno para Rainer” Maria Rilke de Bacellar e “Versos à Margem de um poema de Rainer Maria Rilke” de L. Ruas; ou poemas que evocam Rimbaud como acontece em “Evocação da França” de L. Ruas: “França de Rimbaud” (L. RUAS, apud TUFIC, 1958, p. 87) e em “Canto Marinho” de Alencar e Silva: “a que eu atire/meu barco errante/(como o teu barco/doido, Rimbaud)” (SILVA apud TUFIC, 1958, p. 110); até mesmo os com filiação temática a Fernando Pessoa como o “Concha aberta aos murmúrio. Essa impressão” de Jorge Tufic: “[...] Hoje sou outro/dentro e fora de mim” (TUFIC, 1958, p. 37) ou “Noturno” de Antísthenes Pinto: “[...] A outra metade de mim vive no espelho/que deforma a minha paz [...]” (PINTO apud TUFIC, 1958, p. 121); parecem ter sido escolhidos com objetivo de deixar bem clara atualização literária do Clube em relação à literatura nacional, como também o valor da literatura produzida por ele, uma vez que seria “visível” que tinham como base os mesmos poetas internacionais influenciadores da Geração de 45.

Em relação a preocupação formal mencionada, segundo Carvalho (2013), ela é de fato uma grande tônica da obra. Analisando os seus textos é perceptível que houve um grande esforço na manutenção de formas regulares e no cultivo de diferentes formas líricas clássicas. As mais variadas métricas e líricas aparecem na antologia, desde decassílabos em Farias de Carvalho, passando por

redondilhas maiores em Luiz Bacellar, chegando a hexassílabos em Jorge Tufic. Se apresentando em formato de odes, elegias, trenos, noturnos, estudos e sonetos. Este último aparecendo em abundância, Carvalho (2013) chega a apontar que, dos quarenta e cinco textos da antologia, vinte deles são sonetos, praticamente todos os poetas tem sonetos, só na coleção de sete poemas de Farias de Carvalho, há seis deles. Quanto ao esquema de rimas, a maioria é feita em versos brancos, a coleção inteira de poema de Jorge Tufic e Farias de Carvalho é composta por versos deste tipo, diferente ocorre com Bacellar, que apresenta tanto versos brancos quanto rimados. O que não aparece na antologia é o verso livre modernista, com isso podemos conjecturar que a “cadência liberta do jarrete métrico” (TUFIC, 1984, p. 12) que Jorge Tufic menciona, no livro *Clube da Madrugada 30 anos*, ter seduzido tanto a geração Madrugada não teve muito efeito na produção dessa antologia.

A temática dos poemas apresenta a mesma busca de transcendência tão almejada entre os poetas de 45, adotando os mesmos temas universais e elevados, na sua maioria, metafísicos e metapóéticos. Aqui chegamos a um ponto importante, pois, é exatamente essa mudança temática que se configura a principal ruptura da literatura da antologia em relação ao quadro anterior, o temas, símbolos e ambientação amazônica tanto usados entre os poetas do quadro anterior/concorrente, não vão aparecer entre os poemas da antologia, que irão girar em torno de uma atmosfera supra realidade, cinzenta, pessimista e impalpável, reforçada pela constante evocação de imagens translúcidas e sem forma, como a bruma, a neblina, o vapor, a nuvem, o vento: “COM seu paletó de bruma/[...] E sobre a cambraia fina/da caminha de neblina;” (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p. 21); “Simplicidade, teu nome/banha talheres de bruma” (TUFIC apud TUFIC, 1958, p. 51), “[...] Uma janela/ e Dalva no ar de sonho que flutuava/sobre tudo; um vapor, uma agonia!” (TUFIC apud TUFIC, 1958, p. 55); “Assim, transmito sem fazer procura/do que me vem por nuvens e caminhos [...]” (CARVALHO apud TUFIC, 1958, p. 64); “Meus ombros abstratos/objetos de vento” (PINTO apud TUFIC, 1958, p. 123).

Pelo clima pessimista e pela angústia metafísica que ronda a sua poética, acontece uma constante menção à morte, recorrentemente como o momento do reencontro do eu lírico com seu eu infantil perdido na passagem do tempo, como pode ser visto em “Canção, quase, para meu menino” de Farias de Carvalho: “Tuas pequenas mãos de ontem/vieram desenrolar meu silêncio/[...] eu era tu, tu saías/de dentro do que eu era/[...] Vamos, estou cansado./Vamos, que vou dormir.” (CARVALHO apud TUFIC, 1958, p. 69) e também em “Resistência da memória” de Bacellar, onde o eu lírico na hora da morte reencontra a sua forma infantil, encontro proporcionado através da música, sendo as “árias ciganas” que o levam ao tempo da memória onde estava o seu “eu menino” perdido:

Do seu molde musical  
 Amalgamado violino  
 Escorre também um som  
 de árias ciganas: tão fino  
 é o sentimento do tempo  
 que eu sou outra vez infante  
 que eu outra vez sou menino.

[...] (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p. 25).

Esse tema da memória e da reminiscência é também presença constante na coleção de poemas de Farias de Carvalho, que na mesma linha de sua poética em *Pássaro de Cinza* (1957), comporta textos cheios de fragmentos de lembranças, cacos do passado e reminiscência da infância (TELLES, 2014, p. 89), aparecendo tanto em forma de memórias infantis como em “Canção, quase, para meu menino”, quanto em reminiscências de suas influências poéticas, como pode ser visto em “Soneto II ao poeta Sebastião Norões”: “Êsse mar que cantaste, esse teu mar/[...] banhou os pés já feitos de miragem/do capitão menino do meu ontem (CARVALHO apud TUFIC, 1958, p. 71), como também em lembranças de episódios específicos de sua vida, tal como acontece em “O porão do poeta”, onde ele usa como tema as lembranças das primeiras reuniões e discursões/trabalhos poéticos do grupo Madrugada no porão de Antísthenes Pinto: “Crâneos, amantes, loucos, bailarinos.../Uma eterna aventura de palavras/[...] a batida dos passos pela sala/e a cantiga da máquina no poema.” (CARVALHO apud TUFIC, 1958, p. 72).

Essa fuga para o tempo da memória é símbolo do pessimismo que a antologia carrega, transparecendo a visão negativa sobre o presente e desesperança em relação ao futuro que assolava os seus poetas. Isso pode ser explicado tanto pela situação caustica e sem perspectiva que Manaus vivia nessa época, quanto pela ressaca do pós-guerra que atingia a população mundial de modo geral. Segundo Telles (2014), este último fator associado a corrente espiritualista começada pela segunda geração do modernismo (Geração de 30), são os fatores determinantes do grande pessimismo e da angústia metafísica que aparecem na poética de Jorge Tufic, por exemplo. A sua coleção de poemas reflete toda essa “atmosfera de desconsolo espiritual” (TELLES, 2014, p. 39), como pode ser visto em “A cauda do Cometa”:

Entre livros e livros me debruço.  
 Não à beira de um lago onde me ponha  
 a meditar na morte, ó frágil criatura!  
 mas sobre quanto existe na secura  
 destas páginas gastas e presentes:  
 poemas, ensaios, planos de futuros

[...]  
Mas tudo papelório. Inutilmente  
desliza sobre nós a hora bisexta  
das fugidias a mais fugidia:  
penas e tinta abandonamos. Tarde!  
[...] (TUFIC apud TUFIC, 1958, p. 43).

É tanto pessimismo e angústia metafísica, que a reflexão existencial do eu lírico o leva a conclusão da inutilidade da vida, para ele estudar, trabalhar, escrever são ações que se configuram como inúteis: “Tudo papelório”, que não seve para nada. Esse clima de exaustão perante a vida aparece também no poema “Ofício”, onde o eu lírico pensa sobre a utilidade de escrever poesia, concluindo também pela inutilidade de ser poeta, qualificando como uma arte de perder tempo: Ofício muitas vezes perdulário/do tempo que nos resta para o tempo/dos prazeres alheios às palavras[...]” (TUFIC apud TUFIC, 1958, p. 41).

Como este poema de Tufic, outros tantos abordam o tema do fazer poético, há inúmeros poemas metapóéticos e poéticas<sup>19</sup>. Por exemplo, Jorge Tufic versa sobre isso tanto em “Ofício”, como em “Poética”: Da boca rolam palavras/que se dão a mãos para o verso. /[...] Porque o sangue que jorra/espontâneo/protege e densifica/a mármore do poema.” (TUFIC apud TUFIC, 1958, p. 47), onde aborda o seu próprio processo de escrita e seu material de criação. Além do “O porão do poeta”, a coleção de Farias de Carvalho inclui outros poemas com essa temática, tal como “Acorrentado de silêncios velhos”: “neste ofício de mago e serralheiro/rompe algumas algemas, e, - quem sabe?/[...]inventa e monta essas palavras todas [...]” (CARVALHO apud TUFIC, 1958, p. 65), onde, semelhante a Tufic, tematiza o seu próprio processo criativo. Poemas como estes, apontam para uma necessidade de caracterização do estilo e concepção poética de cada um dos seus autores, na tentativa de delinear as suas personalidades poéticas ainda não evidentes no cenário literário local. Nesse sentido a antologia viria como uma resposta a esse anseio de afirmação pessoal de cada um e, conseqüentemente, fortalecimento do grupo. Sendo assim, podemos falar em duas esferas de afirmação que a produção da antologia ensejava alcançar: uma pessoal e outra grupal, onde uma englobaria a outra. Pensando desse modo, a própria presença de Luiz Bacellar na antologia cumpriria a esses dois propósitos, tanto de esboçar a sua poética, como também de afirmar o valor e a inovação do Clube da Madrugada como movimento.

Só o fato dele ter sido o escolhido para abrir a antologia já mostra isso. Pois, colocando um

---

<sup>19</sup> Poemas em que o autor tematiza a sua concepção de “fazer poético”.

dos poetas mais talentosos do grupo para começar a obra já daria uma excelente primeira impressão ao leitor, que logo de cara entraria em contato como uma produção de altíssima qualidade e versatilidade. Telles (2014, p. 48) confirma isso quando afirma que: “em meio às incertezas teóricas e às indefinições estéticas da chamada geração Madrugada, Bacellar é o seu momento de afirmação”.

Isso porque, como Leão (2017, p. 14) reitera, a poesia praticada por ele pode ser considerada como o “ponto mais elevado dessa arte no Amazonas”. Logo, nada mais estratégico que ser escolhido tanto para contribuir para a antologia quanto para dar, por consequência, uma ótima primeira impressão de toda a literatura dela.

Mas, havia um problema nessa empreitada, em 1958 a personalidade pública de Bacellar não era reconhecida ainda, pois *Frauta de barro* só surge publicamente e, em grande estilo, apenas em 1959<sup>20</sup>. Assim, mesmo que os seus companheiros já conhecessem o seu talento e, ele e o grupo desejassem usar isso a serviço do Clube, como apresentar ao público toda sua riqueza e bagagem de influências em tão poucos poemas? A solução parece ter sido a de escolher poemas que mais caracterizavam algumas das várias faces de sua personalidade poética e demonstrassem também alguns dos seus artistas influenciadores, construindo uma coleção que se assemelha a uma grande poética dele. Começando pelo primeiro poema “A Escada”, que aborda o mito bíblico metafísico da escada de Jacó:

A escada nasce do sonho  
 pelo sono revelada.  
 Seus degraus de treva e morte  
 brilham, luzem, de tal sorte  
 como se fosse polida,  
 de contínuo pelos pés  
 de quem (turva) concebida  
 foi.  
 [...]

Seu tópo toca no céu  
 e a sua base se firma  
 nos alicerces do sono.

[...] (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p. 17).

Que aparenta ter sido escolhido justamente para mostrar a sua face ligada ao imaginário popular, temática característica de sua obra presente em vários poemas de *Frauta de barro* (1963).

---

<sup>20</sup> Ver nota 18.

Porém, em *Frauta*, poemas desta natureza aparecem num sentido menos universal e mais localista, ligados ao imaginário popular da cidade de Manaus, como é o caso do poema “Santa Etelvina”<sup>21</sup>, por exemplo. Entretanto, como estamos analisando uma antologia que intenciona se desligar de qualquer referência a terra que lembre o que era feito na literatura anterior, assim, mesmo que em 1958 ele já tivesse todos os poemas de *Frauta de barro* (1963) com essa temática prontos, um sobre o imaginário popular local jamais seria escolhido. Tanto é que, a antologia inteira não tem poemas que falem explicitamente da região ou da cidade, salvo alguns símbolos “ali ou acolá”, como no poema “Estudo nº3” de Tufic, que deixa escapar uma menção a “cobra boiuna”.

Seguindo essa linha, podemos afirmar que o poema “O poeta veste-se”, está presente para mostrar que na sua versatilidade, ele também compunha poemas surrealistas. Já que, com sua evocação sucessiva de figuras abstratas de elementos naturais que se sobrepõem e constroem a vestimenta do poeta rumo a sua jornada de criação, resulta ao final numa imagética que se assemelha muito a um quadro surrealista, como pode ser visto no trecho abaixo:

COM seu paletó de bruma  
 e suas calças de pedra,  
 vai o poeta.  
 E sobre a cambraia fina  
 da camisa de neblina,  
 o arco-íris em gravata  
 vai atado em nó singelo.

(Um plátano, sobre a prata  
 da água tranquila do lago,  
 se debruça só por vê-lo.)

Ele leva sobre os ombros  
 (cachecol à moda russa)  
 a cachoeira do lago

[...] (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p.21).

Na mesma esteira surrealista surge “Resistencia da memória”, servindo tanto para mostrar essa filiação, facilmente verificável pela vinculação direta a imagem do quadro de Salvador Dali (o próprio poema é dedicado a ele), como também para caracterizar que a sua poesia acontecia no território da memória. Tal como explicado anteriormente, o eu lírico embarcaria no “espaço – tempo” da memória, sendo transportado para lá ao ouvir o som da música, reencontrando a sua forma infantil

<sup>21</sup> O poema Santa Etelvina está presente em *Frauta de barro* (1963), contando a história da moça assassinada em 1901 e que virou santa no imaginário popular da cidade de Manaus.



na velhice, dessa forma unindo as duas pontas da vida nos momentos que antecedem a sua morte. Exatamente a premissa que abre *Frauta de barro*: Em menino achei um dia/bem no fundo de um surrão/ um frio tubo de argila/ e fui feliz desde então;/[...] É o tema recomeçando/na minha vária canção.” (BACELLAR, 2011, p. 21).

Seguindo a análise, podemos dizer que “Estudo de Marinha em coral, ébano e marfim” se faz presente na coleção para mostrar a face de corporalidade<sup>22</sup> e erotismo que também é característico de sua obra:

Na duna de tua praia como vaga ajoelhada  
em perene oferenda sob os ásperos musgos  
- ó crespa e suave e perfumada turfa! –  
Encontrei o coral hospedado entre orvalhos  
na forma estrita e absconsa de inviolada rosa.

[...] (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p.23).

É o que Moura (2017, p.56), chama de “território do corpo”, uma das instâncias da obra de Bacellar, que aparece também no “Soneto do Canivete” e no “Soneto da Caixa de Fósforos”, ambos de *Frauta de barro* (1963). Mas, novamente apontamos, mesmo que ele já tivesse esses poemas em 1958, escolher textos que versassem sobre objetos poderia parecer muito parnasiano, abrindo a possibilidade da estética da antologia ser associada a do quadro anterior/concorrente, enfraquecendo o argumento de inovação, então a opção mais neutra era mesmo a do “Estudo de Marinha em coral, ébano e marfim” para mostrar essa sua característica poética sem correr riscos.

Além do poema dedicado a Salvador Dalí, aparece outros três dedicados a poetas internacionais, entendidos tanto como representações da sua “memória poética”, como associações estéticas ou temáticas aos poetas que são evocados. Por exemplo, o poema “Homenagem a Dante”: “Da FLOR do sono provei/ fui tragado pelo Rio/Mordido de dor e frio/do outro lado acordei” (BACELLAR apud TUFIC, 1958, p. 27), evoca a temática da *Divina Comédia*, mas também associar a poética de Bacellar a um poeta de ruptura como é Dante<sup>23</sup>; já “Ode Amarga”, dedicado a Hölderlin, filia-se a temática da angústia metafísica do poeta: “eu sinto: a ave da noite/ pousa-me nos ombros/ Com seus olhos de insônia e de agonia”; o poema “Treno para Rainer Maria Rilke”, aparenta ter sido escolhido para mostra que a estética de Bacellar também era simbolista, aliando – a figura de Rilke,

<sup>22</sup> Cf. CÁMARA, Mario. *Corpos Pagão: Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Tradução: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

<sup>23</sup> Ao publicar a *Divina Comédia* em dialeto, Dante rompe com a tradição geral de publicar livros apenas em latim, por isso, é considerado uma figura de ruptura.

poeta dessa estética, por exemplo.

Desse modo, poemas como estes de Bacellar, como os de Tufic e Farias de Carvalho, foram todos escritos e, sobretudo, escolhidos para compor a antologia com a finalidade última de promover a diferenciação em relação a literatura de dominação produzida pela elite passadista do quadro anterior/concorrente. Nada do que foi feito na obra, aparenta ser sem propósito, cada detalhe de sua composição enseja refletir o discurso de ruptura e afirmação do Clube da Madrugada. Ruptura com esse programa anterior/concorrente e afirmação pública de seus poetas e do grupo como movimento inovador. Isso tudo, visando o seu fortalecimento para destronar essa dominação político-literária da elite beletrista nessa batalha cultural e só com a queda desse adversário, o campo literário que estava sendo criado pelo Clube poderia ascender e dominar. Assim, a publicação da *Pequena Antologia Madrugada* representa mais uma investida nessa luta por dominação e visibilidade.

### Considerações finais

Concluimos reafirmando que, *Pequena Antologia Madrugada* é publicada em 1958 com a finalidade de cumprir esse discurso de ruptura e afirmação começado pelo Clube da Madrugada no *Manifesto Madrugada* em 1955. No entanto, de fato, esse teor de rompimento revolucionário plantado pelo manifesto, não se cumpre totalmente nas características formais e temáticas da antologia, já que sua ruptura fica mais no plano discursivo do que estético. Pois, se o seu discurso se alia ao modernismo revolucionário de 22, a sua estética se une ao modernismo já canônico, “devidamente instituído e consagrado” (LEÃO, 2011, p. 152) da Geração de 45.

Ainda assim, a poesia que a antologia reúne representa uma grande atualização e salto de qualidade em relação a “literatura de permanência”<sup>24</sup>, pedante e vazia feita pela elite beletrista ligada a Academia Amazonense de Letras. Se retomarmos o ensaio de Eliot (1989) conseguimos afirmar que, a existência de lastros de tradição na produção do Clube da Madrugada não simboliza falta de talento em seus poetas, muito menos, uma mera repetição da estética da Geração de 45, o que o Clube

---

<sup>24</sup> No sentido que Candido (2006) utiliza para as literaturas academicistas que replicam fórmulas literárias desgastadas e ultrapassadas, mas que ainda dão visibilidade e status literário, como aconteceu com o parnasianismo e o simbolismo no início do século 20.

faz é apenas “ativar o discurso poético”<sup>25</sup> dessa geração, recebendo – o e lhe dando novo talento, as formas e temáticas podem ser até similares, mas o que é produzido é novo e individual.

Fechando essa parte, podemos seguir em rumos futuros desta pesquisa<sup>26</sup> estudando essa ruptura imprimida pelo Clube sob uma nova perspectiva: a de “campo literário” desenvolvida por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*. Pois, segundo Bourdieu (2005), na formação de um novo campo literário em oposição ao campo já estabelecido, como mecanismo de legitimação e criação da sua autonomia, os artistas que estão no processo de estabelecimento do campo, elegem a ruptura com regra de funcionamento desse novo campo, e esses primeiros artistas envolvidos são os que irão compor o novo cânone que surgirá. Precisamente, o que acontece ao Clube, que se estabelece no cenário local através da ruptura, depõe a dominação estabelecido pela elite literária ligada a Academia Amazonense de Letras e posteriormente vira cânone. Assim, abre-se uma nova lacuna de pesquisa, onde o discurso da ruptura e afirmação presente na *Pequena Antologia Madrugada* e no *Manifesto Madrugada*, poderá ser compreendido como um mecanismo de legitimação e busca de autonomia, cujo objetivo é o de estabelecer um novo campo literário de dominação no cenário cultural local.

## Referências

BACELLAR, Luiz. **Fruta de barro**. 9 ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

BRASIL, Assis (org.). **A poesia amazonense no século XX** (antologia). Rio de Janeiro: Imago Ed: Fundação Biblioteca Nacional: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. 236p.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2 ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 431p.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3 ed. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999. 98p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 204p.

---

<sup>25</sup> No sentido que Santiago (2002, p. 111) aponta ser o procedimento de um verdadeiro poeta tradicional, ao se relacionar com a tradição literária anterior.

<sup>26</sup> Este artigo é um desdobramento da pesquisa maior *Políticas do cânone: antologias e o campo literário no Amazonas (1958-1988)*, desenvolvida pelos autores junto ao Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC/FAPEAM/UEA (Edital nº 021/2018-GR/UEA), que prevê um estudo analítico e compreensivo de cinco antologias publicados no Estado dentro desse arco temporal de trinta anos, sendo a *Pequena Antologia Madrugada* (1958) a primeira delas.

CARVALHO, Berenice Côroa de. **Duas Antologias Amazônicas.** Apresentação de trabalho/Comunicação, 2013.

CARVALHO, Berenice Corôa de. **O suplemento literário do clube da madrugada (1961 – 1970).** 2015. 124p. Dissertação (Mestre Profissional) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Escola Superior e Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus. Disponível em: <<http://tede.uea.edu.br/jspui/bitstream/tede/204/5/O%20suplemento%20liter%C3%A1rio%20do%20clube%20da%20madrugada%20%20Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 30 julh. 2017.

COUTINHO, Afrânio. **O “neoparnasianismo” da geração de 45.** In: COUTINHO, Afrânio (org). **A Literatura no Brasil: Relações e perspectivas.** Vol. 6. 7ed. Rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. cap.70, p. 362-367.

ELIOT, T.S **Tradição e Talento Individual.** (1919). In: ELIOT, T.S. **Ensaio.** Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Guirlandas, antologias, florilégios: o direito autoral como princípio organizador de antologias de prosa brasileira em inglês.** Revista Domínios de Linguagem, v. 11, n. 5, p. 1505-1516, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/domíniosdelinguagem/article/view/37700>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

KRÜGER, Marcos Frederico. **A sensibilidade dos punhais.** Manaus: Edições Muiraquitã, 2011

LEÃO, Allison. **Amazonas: Natureza e ficção.** São Paulo: Annablume. Manaus: FAPEAM, 2011. p.226.

LEÃO, Allison. **Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*.** p.14-30. In: MOURA, Fadul. SERAFIM, Yasmin. DE OLIVEIRA, Rita Barbosa. (org.) **Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte.** Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. 216p.

LINS, José dos Santos. **Seleção Literária do Amazonas.** Série Raimundo Monteiro, volume 5. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1966. 303p.

**MANIFESTO MADRUGADA** (1955). In: TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada: Presença modernista no Amazonas.** Manaus: Editora Valer, 2014. 198p.

MOURA, Fadul. **A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em *Frauta de barro*,** de Luiz Bacellar. p. 50-74. In: MOURA, Fadul. SERAFIM, Yasmin. DE OLIVEIRA, Rita Barbosa. (org.) **Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte.** Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. 216p.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **O Clube da Madrugada: antecedentes, surgimento e caracterização.** In: PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada.** Manaus: Editora Valer, 2011. cap. 3, p. 79-115.

SANTIAGO, Silviano. **A permanência do discurso da tradição no modernismo.** (1985). In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro, 2002. 275 p.

SERRANI, Silvana. **Antologia:** escrita compilada, discurso e capital simbólico. Alea: Estudos Neolatinos, v. 10, n. 2, p. 270-287, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200008)>. Acesso em: 16 dez. 2018.

SOUZA, Afonso Araújo de. **Síntese de uma literatura cabocla amazonense.** Manaus – Amazonas, 1995. 129p.

RAMOS, Eugênio da Silva. **O Modernismo na Poesia.** In: COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil.** vol. 5. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Eduff, 1986. cap. 49, p. 43-229.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada:** Presença modernista no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2014. 198p.

TONON, Elisa Helena. **Configurações do presente:** as antologias de poesia e a crítica. FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 5, 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12281>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada 30 anos.** Manaus: Imprensa Oficial, 1984. 132p.

TUFIC, Jorge. **Pequena Antologia Madrugada.** Manaus: Sérgio Cardoso e Cia. Ltda Editores, 1958.126p.

## O VAZIO MATERNO EM SIMÁ, DE LOURENÇO AMAZONAS

Maison Antonio dos Anjos Batista<sup>1</sup>

Quando se faz uma análise literária é inegável atentar-se para os elementos que a compõe, que se ligam e completam a exemplo do espaço que juntamente com o “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 2014, p. 54) Em uma narrativa, como em um romance, o espaço acaba por ser múltiplo não sendo estável, tendo em vista que se modifica constantemente a cada passagem de cena para que assim as personagens possam circular e seus conflitos tenham lugar para serem situados. Logo, o espaço é elemento indissociável de uma narrativa, daí haver tantos trabalhos voltados para esse elemento, e uma maior análise quando dialoga com o tempo, permitindo trabalhos cronotopoanalíticos.

Buscar definir ou analisar o espaço em todas as suas multidivisões na narrativa, neste trabalho, não será uma prioridade, mas é sabido que ao menos um conceito se faz necessário:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. (BORGES FILHO, 2007, p. 17)

Dessa forma, não é possível imaginar uma narrativa sem dar atenção ao espaço, ele é mola propulsora para o restante da narrativa. Partindo, então, do que afirmou Borges Filho anteriormente, existem relações desse elemento da narrativa com todos os outros elementos que a compõe. É essa relação que nos permite afirmar a presença de um espaço vazio.

Pode em primeiro momento demonstrar uma dicotomia ao se afirmar a presença de um espaço vazio, sendo que se não houver ação em determinado espaço, a esse não é possível sua existência. Entretanto, afirmar que existe um espaço, já é o suficiente para lhe garantir algum conteúdo, pois esse se relaciona com todos os outros elementos narrativos. Porém, quando se diz que esse espaço é vazio, tem-se em mente que dentro de seu continente deveria haver um conteúdo, por isso, se aquele encontra-se desprovido deste, esse é um espaço que se encontra vazio.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – UEA; Graduado em Letras – UEA.

Uma questão pode surgir nesse momento, como saber o que falta para se dizer que um espaço está vazio? Ou ainda, como saber o que falta em determinado espaço para que o consideremos como vazio?

Ainda que possa ser questionável a concepção de um espaço vazio, esse problema não é uma questão distante de esclarecimento. A impressão que se pode ter é a de que ao se falar em espaço esse deva ser sólido, palpável, deve ter algo que o caracterize. Quando se fala em uma casa já imagina-se que essa, se não está habitada por pelo menos uma pessoa, em algum momento foi ocupada. Teve momentos felizes ou não. Constrói-se uma perspectiva de vida, ainda que curta, mas de presença.

Logo, pensar em um espaço é creditar que esse possui uma estrutura e que dentro dele algo deve haver. Se imaginarmos um quarto, de imediato o que o caracteriza é um objeto que sirva para se descansar, dormir ou repousar, seja uma cama, um catre ou, como na narrativa aqui analisada que se passa em uma região amazônica, uma simples rede. Se a narrativa se passa em uma sala pensa-se ali existir um sofá ou quem sabe cadeiras para que promova certo conforto a quem nele se encontre. Quando pensamos nas pessoas que nesses cenários possam transitar, ao menos, tem-se uma personagem idealizada. Na descrição de um quarto, ao dizer que nele existe um abajur decorado com flores de cor rosa, acredita-se que seja um quarto feminino e, sendo mais detalhista, pode até pertencer a uma jovem moça.

Por esse motivo é que soa estranho o fato de se falar em um espaço vazio, mas Brandão elucida essa dúvida de forma bem prática.

A noção de vazio é fundamental na história dos diversos significados atribuídos ao termo espaço, chegando a ser tomada, em alguns casos, como sinônima desse termo. Na concepção aristotélica, por exemplo, que define espaço a partir da posição de um corpo entre outros corpos, só pode haver espaço se houver objeto material, raciocínio que implica a inexistência do vazio. Entretanto, também é bastante difundida a definição de espaço como o recipiente que contém algum objeto. Esse recipiente pode ser uma extensão incorpórea e, no caso da física newtoniana, infinita, espécie de fundo total e imóvel, o espaço absoluto. A noção de vazio é, nessa perspectiva, muito importante, pois equivale a qualquer extensão sem corpo, continente sem conteúdo. (2013, p. 192.)

De posse dessas informações trazidas por Brandão pode-se afirmar sim a existência do espaço vazio, uma vez que vamos encontrar espaços que deveriam ser preenchidos, mas encontram-se desprovidos de conteúdos, “continente sem conteúdo”, que esse autor nos propõe. Desse modo, um cenário que não tem sua finalidade preenchida, torna-se um espaço vazio. Portanto, a existência de um espaço vazio, para uma toponálise, diz bastante sobre uma obra e deve ser explorada de forma contundente para propiciar uma melhor observação da obra aqui proposta para análise.

Borges Filho (2007) resume espaço em três constituintes claros para uma satisfatória toponálise: continente, conteúdo e observador. Ele afirma ainda que “ao analisarmos o quarto<sup>2</sup>, devemos ter em mente que os objetos neles presentes, mesmo os mais íntimos, devem ser objetos de reflexões.” (2007, p. 17)

Fica claro que quando faltam os conteúdos existe uma significação e que ela deve ser elucidada ou pelo menos apontada para se compreender determinados posicionamentos das personagens, pois “a noção do espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada, entidade de referência e um observador.” (BORGES FILHO, 2007, p. 17)

Assim, em *Simá*, identificamos um vazio que merece ser abordado e que refere-se à ausência da imagem/figura materna, não é o único vazio observado, porém para este trabalho é o que merece ser destacado.

### **A construção de *Simá***

*Simá: Romance Histórico do Alto Amazonas* foi lançado em 1857, em Recife, 38 anos após a publicação da epopeia *A Muhraida* (1819) de Henrique João Wilkens. Coincidentemente no mesmo ano em que uma das obras mais marcantes do Romantismo-indianista brasileiro tomava corpo de livro, uma vez que surge primeiramente como folhetim, *O Guarani*, de José de Alencar. Por suas características, *Simá* se aproxima muito de outra obra desse autor, *Iracema* (1865), publicado com oito anos de diferença do livro aqui analisado.

A obra é dividida em 23 partes e aí já se inclui a introdução e o epílogo, os capítulos são numerados com algarismos romanos e um título, com relação direta ao que será tratado nos capítulos. A terceira edição, utilizada para este estudo, traz uma apresentação feita por Neide Gondim, buscando inserir essa obra na estética Romântica, mais especificamente na proposta indianista; uma parte reservada a 65 notas com termos regionais presentes na obra, que enriquecem bastante o Romance e, finalizando o livro, um pequeno texto falando sobre *Simá*, escrito por Tenório Telles.

Diferente da “virgem dos lábios de mel”, *Iracema*, que é uma índia, *Simá* é uma mameluca. Ela nasce do estupro sofrido por sua mãe Delphina, por Régis. O pai de Delphina é Marcos, um índio que tem uma condição de vida razoavelmente confortável, esse possui um pequeno estabelecimento

---

<sup>2</sup> Entende-se o quarto como qualquer outro espaço que componha uma narrativa, sendo apenas um elemento ilustrativo da afirmação do auto



comercial nos barrancos do Solimões, próximos a Coari. A mãe de Simá acaba morrendo de melancolia. Em *Simá* não há a idealização da relação do europeu com o colonizado, mas se percebe o modelo de colonização português sobre a Amazônia, à base da violência. Nesse romance histórico, Lourenço Amazonas retoma a real causa da revolta de Lomalonga, Caboquena e Bararó ocorrida em 1757. Em meio à revolta, Simá reencontrará seu verdadeiro pai, uma vez que considerava seu avô como tal, além da figura paternal de Frei Eliseu, o fechamento dessa tríplice paternidade nos remete à problemática da identidade brasileira, a sua formação feita por povos e culturas diferentes.

O pai de Simá se apaixona por ela sem saber a verdade do grau de parentesco. Os três, Marcos/Severo, Simá e Régis, acabam queimados. Simá é cortejada por três homens, um é Régis, como já explicitado, seu verdadeiro pai, de origem portuguesa; o outro é Domingos, amigo de Régis; bem como Loiola, outro português.

### **O vazio materno**

*Simá* é um romance romântico, por isso alguns elementos idealizados são esperados, porém, nem todos se concretizam, entre eles a ideia da estrutura familiar tradicional. Dessa forma, já se percebe que existe uma quebra quanto à presença de personagens típicas da escola literária romântica nessa narrativa.

Geralmente, da leitura de um romance, fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino --- traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. (CANDIDO, 2014, p. 53-54)

Isso mostra o quão importante é a personagem em relação a um espaço. Se a presença de uma personagem se faz sentida é necessário analisar de que forma isso pode influenciar no decorrer do enredo e de algumas posturas das outras personagens. Claro que se uma personagem não for citada na narrativa, na prática não se conhece sua existência, portanto não se pode falar de sua ausência. Mas a ausência de uma personagem pode ser sentida em duas situações: uma, quando essa já tiver sido anteriormente anunciada, cabendo sua presença em momento posterior necessária, mas ela não se faz naquele momento; a outra, quando se entende que ela ali deveria existir.

Pode parecer vaga essa última, mas se ilustrarmos pode, sua concepção, ser entendida mais claramente. Se em uma narrativa existe um bebê sozinho em casa, no berço, isso gera uma relação insólita. No mínimo, com a criança, deveria haver alguém dele cuidando, podendo ser algum familiar

ou ainda uma babá, entre as relações mais prováveis. Assim, não foi citada nenhuma dessas pessoas. Logo, a presença de uma dessas personagens velando pela criança se faz sentida. Ou seja, sua presença é necessária ainda que não tenham sido apresentadas.

Essas personagens são percebidas como idealizadas, não necessariamente, corpóreas. Pois, no exemplo dado, idealiza-se a presença de uma mãe/babá, tendo em vista que existe uma criança que, normalmente, demanda um cuidado mínimo por parte de um adulto. Nota-se que um conteúdo se faz necessário nesse continente, com a introdução de um conteúdo (a criança) em um continente (a casa), aquele automaticamente exige a presença de outro conteúdo (que o mais provável, seja a mãe), assim esse espaço é construído, todavia, se não for preenchido por uma presença, ele torna-se vazio, claramente motivado pela criação, ainda que idealizada, de um espaço materno.

É o que acontece em *Simá*, a figura da mãe enquanto personagem presente durante o enredo não existe, é apenas sentida sua falta em vários momentos, isso porque se o espaço por ela exercido não estivesse vazio, provavelmente alguns fatos teriam tomado outro rumo. Claro que são apenas sugestões, pois segundo Eco:

Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. (2015, p. 75)

Borges Filho (2007) nos diz que o espaço pode ser pensado em três formas: a primeira como posição de objetos materiais no mundo; a segunda como continente dos objetos da primeira forma; e a última como campo. Logo, neste momento, o segundo campo é o que nos interessa. Pois, como esse mesmo autor explica sobre esse segundo campo: “Essa ideia de espaço como recipiente nasceu com o atomismo antigo, e uma das suas postulações básicas é a de que existe o espaço vazio.” (2007, p. 16)

O primeiro momento do vazio materno se dá já no segundo capítulo do livro (*O regatão*), justamente no momento da ceia, antes da chegada de Régis. A ausência de uma personagem é muito clara, pois de imediato já se declara a viuvez do ainda Marcos.

A cabeceira érea ocupada por um homem de cerca de quarenta anos, indígena genuíno, de aspecto nobre, franco e sereno; mas na expressão de cuja fisionomia fácil fora aprender um toque de melancolia. Trajava luto, que consistia em uma curta túnica por cima da calça e camisa, que sobre ela caía, [...] À sua esquerda se assentava uma rapariga, também indígena, de 18 anos. (AMAZONAS, 2011, p. 18)

Assim, percebemos que um espaço encontra-se vazio. Em primeira análise representada pela esposa de Marcos, em segunda pela mãe de Delphina. Esse duplo papel exercido por essa personagem é bem emblemático, motivado pelo lugar que cada personagem ocupa nesse cenário. Existe um cuidado por parte do narrador em explicitar o lugar que cada personagem ocupa à mesa. O pai à cabeceira e a filha à sua esquerda, deixando o espaço à direita vazio.

O fato do lugar, à direita, estar vazio é importante uma vez que é um lugar comumente dedicado a alguém de confiança, lugar de respeito, a exemplo da oração do Credo, utilizado pelos católicos e recitado, como renovação dos seus votos, nas missas, onde os católicos reafirmam sua fé dizendo que Jesus ocupa a direita de Deus-Pai, ou ainda, a expressão que alguém é braço direito de outrem. Percebe-se que o espaço não foi ocupado, ficando vazio. Quanto à interpretação do número três, esse não se confirma, pois ele traz uma rica interpretação para esse ambiente, “O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem.” (CHEVALIER, 2011, p. 899)

Logo, esse cenário<sup>3</sup> se torna imperfeito com a ausência da figura esposa/mãe. Nunca se completa, fica vago, no sentido de falta de conteúdo, portanto um espaço vazio. A ideia de imperfeição se justifica pela simbologia exercida pelo número três, pois para os cristãos, e vale lembrar que Marcos era cristão, o conceito de perfeição está ligado também a esse número, o três “é, inclusive, a perfeição da Unidade divina: Deus é um em três Pessoas.” (CHEVALIER, 2011, p. 899)

Os personagens podem ter – e geralmente têm – um comportamento idiossincrático, Revelam as particularidades de uma cultura, sofrem a clivagem de seu tempo e de seu espaço e estão ancorados na cultura em que são produzidos. Mas ao mesmo tempo são modelos universais, complexos, tão intrínsecos à obra romanesca que não haveria possibilidade de existir fora dela. (FERNANDES, 2007, p. 137)

A mãe de Delphina, por estar inserida numa obra romântica, possui o papel de quem seria responsável por toda a formação de sua filha. Cabendo a ela o dever de passar o que sua filha deveria saber para ser uma esposa ideal dentro dos padrões esperados para época. Entretanto, esse espaço foi esvaziado no momento em que o autor optou por sua ausência, não por um distanciamento temporário, mas por sua eliminação enquanto personagem presente na narrativa.

Segundo Brait “A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer.” (2017, p. 90) Essa afirmação corrobora para o que acontece em seguida, a

---

<sup>3</sup> Chama-se a sala de jantar de cenário levando em consideração a classificação usada por Oziris Borges Filho em sua obra *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* (2007), a de que cenário é um espaço construído com intervenção humana.

discussão quanto ao casamento de Delphina com Pacorilha. Marcos impõe seu desejo de que ela se enlace com a escolha dele. Por sua postura submissa, aceita o desejo do pai. Da ausência de sua mãe, esse processo poderia outro rumo ter tomado, de forma que a mãe de Delphina com certeza seria consultada, ou ainda rogada por sua filha para que intercedesse junto a Marcos para que lhe permitisse escolher seu pretendente. Desse modo, o espaço vazio se deu tanto na ausência daquela a ser consultada em relação ao futuro da filha, quanto a de alguém a quem Delphina pudesse recorrer em necessidade mais delicada e sentimental. “Isso explica que o vazio se defina como um estado de potencialidade, como aquilo que torna viável a existência de um objeto ou a ocorrência de um evento.” (BRANDÃO, 2013, p. 193)

Dessa forma, os eventos assim esperados caso a mãe de Delphina fosse viva não se concretizaram. Nada indica que realmente Marcos mudasse de ideia caso sua esposa estivesse viva; porém, ao menos um conflito ali poder-se-ia ser gerado. De outra forma, isso não ocorreu, construindo essa possibilidade de espaço vazio.

O vazio materno aqui abordado se duplicará quanto à ausência da mãe de Simá. Sua figura não mais aparece, ficando sua educação por conta do pai, dos jesuítas e de Xomana, a mesma aia de sua mãe. Como forma de perpetuar o que ocorreu com Delphina, a agora mãe de Simá, também morre (de melancolia). Assim, o vazio materno se duplica, garantindo a esse processo que o vazio espacial seja ainda mais presente, confirmando que ele realmente existe na narrativa e, aqui proposto, o vazio que a personagem materna representa nessa narrativa.

Não diferente do que ocorreu com Delphina, Severo impõe sua escolha à Simá referente a quem essa pretendia para casamento, como já comentado, Severo buscava alguém que desse continuidade em cuidar de suas posses, futuro dote de Simá. Do vazio existente pela falta de Delphina mais uma vez o número da perfeição não se cumpre, legando à imperfeição a família de Marcos/Severo. A figura materna não se concretiza, impedindo que o espaço familiar seja completado. Essa casa é vazia do amor materno, pois a mãe não é uma figura presente, não pelo motivo de se ausentar, mas por ter sido eliminada da narrativa de forma fria, sem permitir participar da criação e, conseqüentemente, da educação de sua filha. A repetição desses fatos garante a possibilidade de um vazio materno proposital, deixando as personagens, Delphina e Simá, sem possibilidade de recorrer a alguém em momento de necessidade afetiva.

Pode parecer estranho ou até mesmo falta de criatividade por parte do autor da obra em repetir os fatos aqui analisados, de outro modo, isso é bem mais natural do que se faz pensar, como afirma Todorov:

em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição. Esta lei da repetição, cuja extensão ultrapassa de muito a obra literária, precisa-se em muitas formas particulares que levam o mesmo nome (e justificadamente) que certas figuras retóricas. (2011, p, 233)

Portanto, não é atoa a reaparição desse fato, ele é de extrema importância quando observado os vazios que aparecerão na narrativa, deixando claro o que se investiga a seguir.

O ciclo do vazio materno em *Simá* se completa quando a linhagem de Marcos/Severo se encerra com sua neta, pois essa não chega a se tornar mãe. Pensemos no que propõe Bachelard (1974) ao analisar o útero como nossa primeira casa, habitação, sinônimo de conforto da primeira parte da vida, se assim for, Simá, então, não consegue cumprir com o papel de mãe, esse espaço lhe é roubado quando morre antes de completar um ciclo em sua vida, o de gerar uma criança, uma vida, uma descendência. Mais uma vez o vazio materno se materializa na obra.

Existe a personagem Xomana, aia primeiramente de Delphina, mãe de Simá. Ela deixa junto com Marcos e sua filha a primeira morada deles, cuida e participa da educação da filha de Marcos. Posteriormente, quando o já Severo precisa deixar seu segundo lar, é Xomana quem acompanhará Simá na igarité que as leva para outro lugar. Poder-se-ia dizer que essa é uma substituição da figura materna, preenchendo o vazio deixado tanto pela mãe de Delphina quanto por essa mesmo enquanto mãe de Simá. Porém, sua participação durante a narrativa é apenas citada, bem a caráter do período romântico, onde os agregados e empregados pouco ou nenhum espaço possuíam.

Essa personagem corrobora para a fundamentação do espaço materno vazio, pois Xomana também não teve filhos, assim como a própria Simá. Delphina, sendo personagem presente na narrativa por um breve momento, termina por não participar da criação e vida de sua filha.

Outra personagem que participa da caracterização de um espaço não preenchido por uma figura materna é Iaiá, moça que vai morar na casa de Severo sob sua tutela, essa também não se torna mãe. Percebe-se, então, que em nenhum momento a figura materna teve espaço significativo, nem mesmo Xomana, pois enquanto personagem, sua figura estava distante de um protagonismo, estando legada apenas para um elemento que orbita a personagem principal, completando o todo desta. Xomana representa exatamente o que Candido afirma sobre a “vida” de uma personagem, pois “depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias.” (2014, p. 75) Dessa forma, não existem motivos para se responsabilizar à Xomana alguma característica materna, uma vez que essa não ocupará esse papel. Ela é apenas mais uma colaboradora para a existência do vazio materno na topoanálise de Simá.

## Um último olhar para o vazio

Essa análise sobre o espaço vazio materno nos permitiu não só observar a constituição do espaço em uma narrativa em um ângulo totalmente singular, ao confirmar que existe um espaço, mas que em alguns processos de construção esse pode não ser preenchido, assim contribuindo para a topoanálise de narrativas, mas também colaborou para questões voltadas aos diversos papéis que a figura feminina exerce nas narrativas, nesse caso na figura de mãe, que percebemos ser anulado na obra de *Simá*. Ele ficou reduzido apenas a uma parte do processo que constitui o todo materno, o de gerar e dar à luz, não mais havendo continuidade no processo de sua construção enquanto feminino.

Ser mãe é uma das etapas que constitui esse feminino, para Zinani (2013), essa constituição do sujeito feminino

é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados. Essa transição produz ambiguidade de comportamento e incerteza quanto à identidade [...] (p.55)

Partindo do que Zinani afirma, o papel feminino os quais as mulheres da obra *Simá* deveriam exercer não lhes garante a completude de sua função, pois as personagens foram mães sem o ser em sua totalidade, apresentando um processo mecânico, lhes logrando uma real identidade.

Como dito, a família de Marcos/Severo não se completa, não tem sua configuração idealizada preenchida em toda sua plenitude. Ainda dialogando com Zinani, a mesma concebe a questão familiar como aquela que “constitui a sociedade primordial. É na interação que ocorre nas relações familiares que se estrutura, desde a primeira infância, o arcabouço da personalidade.” (2013, p. 99) Isso corrobora para percebermos a ausência de uma vontade das personagens femininas em serem mães, em nenhum momento, essas demonstram interesse em terem filhos. Não há a presença desse assunto nos diálogos travados entre elas.

Assim, nota-se que não foi incutido nelas esse desejo, talvez fruto da ausência do núcleo familiar triangular na narrativa. Mais do que isso, se pensamos na morte das “mães” da narrativa, seja na forma física ou metafórica (entende-se aqui a morte pelo fato de algumas personagens não terem se tornado mães) as mesmas cumpriram um papel que, se comparado à questão masculina, representa a sua castração, pois possuem o receptáculo. Entretanto, ou não criaram os filhos, ou nem a

possibilidade de gerá-los foi concedida, daí compreender esse vazio materno como uma castração as avessas.

Essa morte do feminino (das mães), na literatura,

tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso do seu desejo. (BRANDÃO, 2006, p. 155)

Assim sendo, as mães em *Simá* foram construídas a partir de um processo onde à mulher cabia o papel de submissão, principalmente por estarmos tratando de uma obra de estética romântica, dentro de estereótipos que lhes “obrigariam” a serem mães. Por outro lado, as mesmas, nessa narrativa, constituíram outro problema, gerando o que culminou com sua anulação, ou, por outro lado, o vazio materno. Foi esse apagamento/vazio que permitiu ao grande patriarca da obra, Marcos/Severo, impor sua vontade quanto ao casamento de Delphina e Simá. Se esse espaço não estivesse vazio, o rumo da vida dessas mulheres provavelmente teria sido diferente.

## Referências

AMAZONAS, Lourenço Araújo da Silva. **Simá**: Romance histórico do Alto Amazonas. 3ª. Ed. Manaus: Valer, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura*: introdução à toponímia. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHEVALIER, Jean Gheerbrant Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1988.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **A ideologia do personagem brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

TODOROV, Txvetan. **As categorias da narrativa literária**. In: Roland Barthes [et al.]. *Análise estrutural da narativa*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.



## COLONIALISMO E CONFISCO DE TERRAS, OU COMO OS HUNI KUIN FORAM EXPULSOS DE PLÁCIDO DE CASTRO, NO ACRE

Marcello Messina<sup>1</sup>

Jairo de Araújo Souza<sup>2</sup>

**RESUMO:** Situado na mesorregião do vale do rio Acre e separado da Bolívia pelo rio Abunã, Plácido de Castro é um pequeno município no estado brasileiro do Acre. Em 2015, com o consentimento de autoridades locais, um grupo de pessoas do povo Huni Kuin ocupou um pedaço de terra pública abandonado, neste mesmo município, chamado de Parque Ecológico. Por dois anos, os Huni Kuin habitaram o parque, descontaminando, cultivando e valorizando a terra. Entre agosto e setembro de 2017, os Huni Kuin tiveram sua permanência gradativamente ameaçada através de várias ações coercitivas e intimidações, algumas perpetradas pelas próprias autoridades locais. Neste artigo, fazemos uso de notícias da imprensa, assim como de uma entrevista com o cacique Mapu Huni Kuin, com o intuito de apontar esses eventos como parte de ações violentas colonialistas perante uma reclamação legítima da soberania indígena no território brasileiro. Em particular, analisamos as formas como as autoridades e a ampla comunidade não-indígena contribuem para o total silenciamento dos corpos indígenas, de suas comunidades e subjetividades em relação com a terra.[MM2] Denominado a partir do líder militar brasileiro que conquistou o vale do rio Acre, subtraindo o território da Bolívia, o município de Plácido de Castro emerge, precisamente aqui, como bastião da brasilidade, coerentemente com o imaginário colonial que o permeia a partir do seu mesmo topônimo.

**Palavras-chave:** Colonialismo. Terras. Indígenas. Silenciamento. Acre

**ABSTRACT:** Situated in the Mesoregion of the Acre River Valley and divided from Bolívia by the river Abunã, Plácido de Castro is a small municipality in the Brazilian state of Acre. In 2015, with the consent of the local authorities, a group of people of Huni Kuin ethnicity occupied an abandoned, state-owned piece of land in the municipal territory, namely, the Parque Ecológico (Ecology Park). For two years, the Huni Kuin group has lived in the Parque Ecológico, decontaminating, cultivating and revaluing the land. Between August and September, 2017, the Huni Kuin have been gradually dispossessed of the occupied land via various coercive actions and intimidations, some of which were even backed by the authorities. In this paper, we draw upon media releases as well as an interview with Huni Kuin cacique Mapu, in order to signify the events in terms of a violent performance of settler colonialism in the face of the legitimate reclamation of Indigenous sovereignty over Brazilian land. In particular, we look at the ways in which political authorities, police forces, social services and the broader non-Indigenous society unanimously cooperate towards the total effacement of Indigenous bodies, communities and subjectivities from the land. Named after the Brazilian military leader who treacherously conquered the Acre River Valley subtracting it from Bolivia, Plácido de

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba

<sup>2</sup> Universidade Federal do Acre

Castro emerges precisely as a staunch bastion of Brazilianness, in keeping with the settler colonialism fantasies that inscribe it from its very name.

**Keywords:** Settler colonialism. Land. Indigenous. Silencing. Acre

## INTRODUÇÃO

Tendo a cidade de Rio Branco como capital, o Acre é o estado mais ocidental da República Federativa do Brasil. O estado é verbalmente caracterizado como o território mais remoto dentro do espaço nacional brasileiro, ao ponto de ser alvo de uma piada popular disseminada na mídia que diz que “o Acre não existe” (LUCENA; BARROS, 2014). Entretanto, distante do Brasil metropolitano, o Acre está, de fato, extremamente próximo da Bolívia e do Peru, e compõe a região de uma tríplice fronteira vizinha dos departamentos de Pando, na Bolívia, e Madre de Dios, no Peru.

Negligenciado e desprezado pela cultura popular nacional, o estado do Acre como parte do Brasil é, de fato, o produto de negociações conflituosas entre os dois países vizinhos. Em especial, nos reportamos às circunstâncias belicosas pelas quais o Brasil conquistou uma vasta porção de terras, previamente pertencentes à Bolívia, no Vale do Rio Acre. Estabelecido pelo Tratado de Petrópolis de 1903, esse arranjo histórico e geopolítico foi na verdade o produto de uma guerra violenta entre os dois países, que levou à vitória do lado brasileiro, liderada por José Plácido de Castro. Glorificada como a “Revolução Acreana” no lado brasileiro, o conflito é lembrado como “guerra” e “holocausto” pelos bolivianos (cf. SILVA; SOUZA; MESSINA, 2017; SOUZA; MESSINA, 2018).<sup>3</sup>

Plácido de Castro é também o nome de um pequeno município acreano em que os fatos que analisamos neste artigo ocorreram. Muitos dos nomes dos municípios acreanos são referências diretas aos “heróis” coloniais que facilitaram a anexação da região ao Brasil. O nome da capital do Estado, por exemplo, leva o nome de José Paranhos, Barão do Rio Branco, o então ministro de Relações Exteriores, que coordenou as últimas fases do conflito com a Bolívia entre dezembro de 1902 e março de 1903 (TAMBS, 1996, p. 271-272).

Sustentando o nome de um dos bravos conquistadores da própria brasilidade do Acre, o município de Plácido de Castro encontra-se na fronteira com a Bolívia, separado de Puerto Evo

---

<sup>3</sup> Enquanto o Vale do Rio Acre era o objeto de contenda entre Bolívia e Brasil, as mesorregiões do Juruá e do Purus, hoje pertencentes ao Estado do Acre, vinham sendo também disputadas entre o Peru e o Brasil desde os meados do século XIX. A configuração atual se estabeleceu a partir do Tratado de Limites Brasil-Peru de 8 de setembro de 1908 (SENADO FEDERAL, 2009).

Morales pelo rio Abunã. Nesse arranjo geopolítico, Plácido de Castro emerge como fiel bastião de uma brasilidade, que evoca fantasias colonialistas a partir de seu próprio nome.

Até esse ponto, focamos só nas narrativas de fronteira que envolvem a Bolívia e os seus habitantes (indígenas ou não-indígenas) como o Outro do Acre e do Brasil, a serem escrutinados, marginalizados, criminalizados e constantemente mantidos à distância. Esta narrativa de fronteira precisa ser lida como pano de fundo de outro conflito fundamental que marca a região, que tem a ver com um violento apagamento das culturas e dos territórios de povos indígenas locais, do horizonte soberano da tríplice fronteira colonial que ocupa a região. No Estado do Acre, isto se reflete em uma tendência de ignorar as trajetórias milenares dos povos indígenas e suas contribuições para a configuração política, social e cultural do Estado nos dias de hoje (ALBUQUERQUE, 2015).

Geralmente, no Brasil setentrional e ocidental, observamos uma tendência de associar ou mesmo aproximar o “índio” e o “estrangeiro”, ambos vistos como uma ameaça à soberania nacional, e ambos colocados a priori em um espaço que existe para além das fronteiras do território nacional. Como apontado por Cavalcante em relação à situação no Estado do Mato Grosso do Sul, “

Há por parte de alguns setores da sociedade brasileira uma infundada tentativa de criar uma oposição entre a identidade étnica dos indígenas e a sua nacionalidade. [...] Por isso, são frequentes as tentativas de caracterização dos Guarani como paraguaios, o que supostamente os tornaria oportunistas que migraram ao Brasil para acessar indevidamente os direitos sociais e territoriais garantidos pela legislação brasileira e supostamente mais vantajosos do que os oferecidos aos indígenas no Paraguai”(CAVALCANTE, 2013, p. 134).

Na sua primeira visita a Plácido de Castro, saindo do município de Marechal Thaumaturgo (outro topônimo colonialista), na fronteira com o Peru, o cacique Mapu Huni Kuin foi imediatamente confundido como boliviano pelo ex-prefeito, Luiz Pereira. O cacique relata que:

O ex-prefeito Luiz Pereira estava de passagem no hotel em que eu estava hospedado. Ele puxou conversa comigo e perguntou se eu era boliviano. Falei que sou índio. Ele falou do Parque Ambiental criado por ele e que estava abandonado. (HUNI KUIN apud ANTUNES, 2016).

Neste trabalho, focaremos exatamente na trajetória de Mapu e do grupo de Huni Kuin que ocupou um pedaço de terra pública abandonado em Plácido de Castro, chamado de Parque Ecológico. Entre as outras coisas, na época alguns membros desse grupo atuavam como músicos na banda Forrozeiros da Floresta (MACHADO, 2015), e, lá no Parque Ecológico, criaram o centro cultural Huwã Karu Yushibu.

## **A ocupação e revitalização do Parque Ecológico**

Em meados de 2015, após o encontro com Luiz Pereira, houve uma outra conversa entre Mapu Huni Kuin, e o então prefeito de Plácido de Castro, Roney Firmino. Nessa conversa, de acordo com Mapu, “ele aceitou a nossa proposta, que era [a ocupação de] um parque ecológico que foi criado trinta anos atrás, mas estava com 15 anos abandonado” (HUNI KUIN, 2017).

Em um depoimento de Roney Firmino, relatado em uma matéria da imprensa online, datada 10 de julho de 2015, temos a confirmação da boa disposição do prefeito:

O diretor de Articulação conversou com o prefeito Roney Firmino (PSB), que gostou da ideia e autorizou os indígenas a construírem suas casas dentro da área do parque. Firmino argumenta que é melhor a área ser ocupada pelo pessoal da banda Forrozeiros da Floresta e seus parentes e amigos do que permanecer abandonada (MACHADO, 2015).

Conforme o site oficial da Prefeitura de Plácido de Castro, o Parque Ecológico, criado em 1991, consta “com 34 hectares e 113 espécies da flora tropical”, e é “considerado um dos mais importantes e completos da Região Amazônica” (PLÁCIDO DE CASTRO, AC, s/d). Já em 2011, vários blogs locais registravam o fato de que o parque se encontrava em grave estado de abandono (LIMA, 2011; PEREIRA, 2011). No seu depoimento, Mapu descreve o estado do Parque Ecológico:

Quando nós fomos entrar, quando fomos saber desse Parque Ecológico, nossa, é muita sujeira, muita sujeira, lá só servia para prostituição, só servia mesmo para pessoas que usam as drogas pesadas, traficantes, teve mortes lá dentro desse espaço... então os moradores do município que moravam lá, eles não tinham mais coragem de entrar lá porque era muito perigoso, não é? E a gente entramos, trabalhamos três meses para limpar, tirar todo o lixo, foi três meses assim, que a gente sentia a energia no espaço que só tinha coisas ruins, era pesadelo a noite, era tanta coisa que a gente sentia (HUNI KUIN, 2017).

Mesmo com essas dificuldades, os Huni Kuin conseguiram limpar o sítio e plantar “mais de 3000 mudas” entre bananeiras, macaxeiras, açaizeiros, mulateiros, buritis, etc. (HUNI KUIN, 2017). Em março de 2017, uma nota Conselho de Missão entre Povos Indígena (COMIN), registrava que, no Parque Ecológico, os Huni Kuin

realizaram uma atividade de reflorestamento, com 800 mudas de árvores da região. Organizaram seus roçados com o plantio de macaxeiras, mamão, banana, açaí, caju, melancia, abóbora, cará, batata, inhame [...] A presença do povo Huni Kuin dentro do Parque criou outra realidade para aquele local, que revitalizou, tem nova vida, tem nomes para as árvores, igarapé, bichos e gente na língua Huni Kuin. O povo Huni Kuin encontrou nesse espaço uma forma de fortalecimento de sua cultura, valorizando seus saberes tradicionais e, principalmente, passando-os para as futuras gerações (COMIN, 2017).

É importante ressaltar que, durante essa obra de revitalização do parque público, a relação entre os Huni Kuin e a comunidade local não foi sempre de colaboração recíproca. Mapu relata que inicialmente, o trabalho de replantação “não foi fácil”, já que

os moradores não estavam querendo dar muda de banana, maniva de macaxeira para plantar... Eles queriam que a gente trabalhasse, e aí como contribuição por isso eles davam as mudas de banana, e a gente assim fez [...], começamos a trabalhar para eles em troca das mudas, porque eles não queriam dar mesmo (HUNI KUIN, 2017).

Após um período inicial de trabalho em troca das mudas estabeleceu-se uma parceria com um projeto de extensão do departamento de Engenharia Florestal da Universidade Federal do Acre, no contexto do qual cerca de 800 mudas foram doadas aos Huni Kuin (COMIN, 2017; HUNI KUIN, 2017).

Ainda no contexto das difíceis relações entre os Huni Kuin e a comunidade de Plácido de Castro, é importante assinalar um episódio de grave relevância, contido na narração de Mapu:

o que teve foi uma menina que estava grávida, e ela queria fazer o pré-natal, e ela foi no posto de saúde de lá, público. E eles falaram que não atendiam indígenas: “Não, aqui a gente não atende indígenas” (HUNI KUIN, 2017).

## **Geocorpografia da indigeneidade**

Este último relato nos ajuda a trazer à tona o vasto repertório de conotações normalmente associadas ao significante “indígena”. No caso, os atendentes do posto de saúde de Plácido de Castro se sentiram imediatamente autorizados a negar um serviço básico e universalmente garantido, a partir do diferencial da “indigeneidade”. Refletimos um pouco mais sobre este episódio: (1) uma mulher chega em um posto de saúde, que, enquanto parte do Sistema Único de Saúde (SUS), obedece ao princípio da “universalização”, ou seja, ao imperativo categórico pelo qual “a saúde é um direito de cidadania de todas as pessoas” e “o acesso às ações e serviços deve ser garantido a todas as pessoas, independentemente de sexo, raça, ocupação ou outras características sociais ou pessoais” (MINISTÉRIO DA SAÚDE, s/d); (2) ao categorizá-la como “indígena”, os servidores do posto de saúde lhe recusam o atendimento pré-natal, argumentando que a estrutura não atende indígenas, e assim traçam uma cissura implícita entre o conceito de “indigeneidade” e aquele de “cidadania”.

À luz de quanto dito antes sobre a deliberada confusão entre “indígena” e “estrangeiro”, funcional a uma ejeção do primeiro do espaço simbólico e moral da nação, bem como a uma exclusão

do mesmo do conjunto de direitos e garantias que são assegurados pelo Estado aos seus cidadãos, aqui podemos sem dúvida argumentar que o pessoal do posto de saúde tenha categorizado a mulher indígena, que veio solicitar o atendimento pré-natal, como “estrangeira”, ou seja, como pessoa desprovida da cidadania brasileira e, portanto, não beneficiária do serviço público nacional. Já isso representa um arbítrio injustificado, que passa também por uma avaliação da aparência étnico/racial da pessoa, na contramão do princípio de universalização mencionado acima, que deveria nortear o serviço público de saúde.

Outrossim, mesmo conseguindo desmascarar a perversa lógica que assimila o conceito de “indígena” e aquele de “estrangeiro”, não podemos esquecer que o atendimento a estrangeiros não residentes é uma prática consolidada no contexto do SUS, especialmente, mas não exclusivamente, em municípios fronteiriços como Plácido de Castro: conseguimos confirmar isso, não apenas graças aos trabalhos de Branco e Torronteguy (2009) e Giovannella et al. (2007), mas também com base na nossa experiência pessoal, tanto em municípios próximos da fronteira quanto em outras partes não fronteiriças do Brasil. Branco e Torronteguy admitem também a existência de casos-limite de municípios fronteiriços que se recusam a oferecer o serviço de saúde a estrangeiros, dependendo da demanda e dos recursos financeiros a disposição (BRANCO e TORRONTÉGUY, 2009, p. 935-936), mas isso dificilmente é o caso em Plácido de Castro.

Ora, se um serviço, baseado numa concepção universal de cidadania que chega frequentemente a transcender as fronteiras nacionais (CF. GIOVANNELLA et al, 2007), é interrompido ao ser solicitado por um sujeito significado como “indígena”, isso significa que o sujeito indígena não é apenas pensado como externo à nação brasileira: ele é considerado também como sendo estranho a um conceito mais abrangente e transnacional de cidadania. Ou seja, a mulher Huni Kuin que solicita o atendimento pré-natal ao qual tem direito é talvez entendida, na particular visão dos atendentes daqueles particular posto de saúde, como não-cidadã, apólide e apátrida, corpo alheio que não tem direito a um serviço universal: “índio não é gente”, parece ser o subtexto, nem tanto implícito, da recusa ao atendimento.

Ademais, mesmo querendo levar ad absurdum as consequências da máxima “índio não é gente”, é importante lembrar que quem estava solicitando o atendimento era uma gestante, e que, conforme o princípio do *jus soli* adotado pela legislação brasileira (GIOVANNELLA et al, 2007, p. S252), o nascituro abrigado no seu útero era, sem nenhuma dúvida possível, um futuro cidadão brasileiro. A negação da cidadania e a desumanização do “índio não é gente”, portanto, atingem não apenas a mãe, mas também o filho.

Tanto a mãe quanto o nascituro, nesse contexto, são imediatamente e sumariamente visualizados como corpos alheios e outros, cuja classificação dentro do conceito de “indígenas” faz eles assumir o semblante *geocorpográfico* do inimigo não-cidadão e não-humano. Na sua formulação do conceito de “geocorpografias”, Joseph Pugliese pretendia “pôr em evidência o violento enredamento da carne e do sangue do corpo dentro da geopolítica da raça, da guerra e do império” (2007, p. 1)

Em cunhar o termo “geocorpografias”, quero incorporar em uma palavra a seguinte tese: a de que o corpo, em qualquer das suas manifestações, é sempre situado geopoliticamente, e inscrito graficamente através de signos, discursos, regimes visuais, etc. As suas marcas geopolíticas podem ser abstraídas só através de um processo de violência simbólica e política. As significações geopolíticas que investem o corpo são constitutivas da sua inteligibilidade cultural (PUGLIESE, 2007, p. 12).<sup>4</sup>

Ou seja, a identificação da gestante (e do seu nascituro) como “indígena” e a conseqüente negação do seu direito ao atendimento são parte de um processo de decifragem da sua identidade étnica, racial e cultural que passa pela violenta localização dos sujeitos num contexto de tensão e conflito geopolítico. Nesse episódio, a violência se deu através da negação de um serviço que deveria ser garantido para todos. Entretanto, a nossa entrevista com Mapu revelou o planejamento de outras intervenções violentas nos corpos das mulheres Huni Kuin:

Ele queria fazer um motel na Bolívia, e pegar as indígenas, e pegar os estrangeiros que vinham de fora para elas se prostituírem lá na Bolívia com eles. [...] Ele chegou para mim e ele falou: “Mapu, é o seguinte, eu tenho uma proposta para você: eu dou um salário de 3000 reais para você, eu dou o meu carro para você, mas que agora os parentes vão ficar em nossa mão, eu e você nós faz isso”. [...] Ele falou: “eu te dou isso, e nós faz um motel na Bolívia porque ninguém vai saber, e aí quando os estrangeiros vierem a gente pega as indígenas lá no parque e elas vão ter que ficar seminuas, vão ficar só de calcinha com os peitos de fora, não vão vestir mais nada, só isso, e vão ter que ficar o dia todo assim, e vai ser assim” (HUNI KUIN, 2017).

O mesmo relato de Mapu se encontra em matérias da imprensa, com anexa uma contrarresposta do acusado, o vereador Allison Lima, negando as acusações (AMAZÔNIA REAL, 2016). Sem precisar estabelecer quem tem razão, o que é interessante na denúncia de Mapu é a operação e

---

<sup>4</sup> “In coining the term “geocorpographies” I want to encapsulate in one word the following thesis: that the body, in any of its manifestations, is always geopolitically situated and graphically inscribed by signs, discourses, regimes of visibility and so on. Its geopolitical markings can only be abstracted through a process of symbolic and political violence. The geopolitical significations that invest the body are constitutive of its cultural intelligibility”.

exploração conjunta de duas, ou até três, geocorpografias do outro: por um lado, o corpo das indígenas a ser desnudado e oferecido aos “estrangeiros”; por outro lado, o território fronteiro da Bolívia, a vila Puerto Evo Morales, pensado como lugar sem lei onde pode-se fazer qualquer coisa e “ninguém vai saber”; finalmente “os estrangeiros”, imaginados como massa uniforme, todos movidos pelo mesmo desejo de consumação predatória do corpo das indígenas.

O que emerge desses dois relatos diferentes, o do não-atendimento no posto de saúde e o da proposta indecente do vereador, é o tratamento do corpo das indígenas como *terra nullius* a ser discricionariamente conquistada, explorada e violada, ou deixada lá, indefesa e desamparada, negando uma assistência que lhe é devida. O corpo das mulheres indígenas torna-se, parafraseando novamente as palavras de Pugliese, “metonímia [...] de territórios a serem estuprados, mutilados até serem submetidos, e conquistados” (PUGLIESE, 2007, p. 12).

Emerge, assim, uma “geocorpografia da indigeneidade” que permite o vislumbramento de uma intervenção predatória, ou, alternativamente, a negação de uma assistência solicitada e devida, a partir da visualização mesma do corpo do sujeito indígena e da imediata interpretação do mesmo como corpo estranho, desprovido de cidadania e até de humanidade.

### A gradual expulsão da terra

Infelizmente, o prefeito que estava nos apoiando, no ano passado ele já estava em campanha, e ele perdeu. E aí já entrou o outro prefeito, que era contra o nosso projeto. [...] Logo no começo, ele falou: “não, a primeira coisa que eu quero fazer para vocês é regulamentar a terra para vocês”, esse próprio Gedeon Barros, na campanha. “Ah, então tá bom, nós povos indígenas não somos divididos em partidos, nós estamos aqui pelo direito. Não estamos com aquele, com você, e tal. Vamos apoiar, porque tem que apoiar, mas a gente não é de partido [...]”. Quando ele ganhou e a gente buscou ele para conversar, ele já não deu mais abertura (HUNI KUIN, 2017)

A partir da mudança de prefeito, a permanência dos Huni Kuin no Parque Ecológico de Plácido de Castro começa a ser ameaçada. No ano anterior, no dia 21 de abril de 2016, dois dias após o primeiro evento Plácido de Castro no Abril Indígena, Mapu já tinha sofrido uma ameaça de morte ao sair da escola onde estudava à noite

Quando eu saí da escola nove horas pra casa já, parou um carro escuro. Assim, eu vinha de bicicleta...o meu sobrinho - não tio pára aí que eu vou comprar um sorvete. Ele atravessou a rua, foi comprar um sorvete...fiquei ali parado em cima da bicicleta esperando ele...e veio um carro em alta velocidade, um carro escuro...quando eles me viram...freiou o carro assim...eu tomei um susto...o cara baixou o vidro e apontou assim e (disse) “você vai morrer!!!”(HUNI KUIN, 2017)



Além da flagrante ameaça de morte a Mapu, a condição de permanência dos Huni Kuin no local se complica a partir da perda de apoio político. No dia 23 de agosto de 2017, Mapu recebe uma convocação na delegacia da Polícia Civil: “quando eu fui lá, estava esse granjeiro lá falando que ele ia cercar a área que fazia parte dele” (HUNI KUIN, 2017). O granjeiro, vizinho do Parque Ecológico, repentinamente começa a alegar ser dono da maior parte do terreno ocupado pelos Huni Kuin, passando também à agir de forma hostil à permanência dos indígenas no parque.

Entre outras coisas, durante um confronto, o granjeiro, em presença de Mapu, derruba um cartucho de fuzil, de forma intimidatória: “no dia que ele estava fazendo a cerca, fomos à delegacia prestar queixa. Na frente de um delegado e um promotor ele derrubou uma capa de cartucho nos pés de um policial” (HUNI KUIN apud CESAR, 2017). De volta da delegacia para o Parque Ecológico, conforme relato de Mapu, o granjeiro ameaça novamente os Huni Kuin:

Quando nós voltamos no Parque ele falou assim: “a partir de agora, indígena para essa área que é do meu limite eu não quero ver ninguém nessa área [...] Pode ter criança morrendo aí, mas eu não deixo tirar uma folha sequer de remédio para dar para essa criança. Deixa essa criança morrer mas eu não deixo passar ninguém para esse limite para tirar medicina nem nada” (HUNI KUIN, 2017).

O cercamento da maior parte do Parque Ecológico dificulta imensamente a sustentação dos Huni Kuin. já que “além de desabrigar as famílias que moravam em casas que nós tínhamos feito, ele privatizou a água [existe um igarapé no lugar], cortou as plantações de macaxeira, cana, banana e árvores, algumas de lei” (HUNI KUIN apud CESAR, 2017).

Sempre conforme o relato de Mapu, as ameaças de morte se intensificam, e passam a se estender aos seus parentes que lhe avisam que seria melhor que ele deixasse o local antes que algo mais grave viesse a acontecer (HUNI KUIN, 2017).

Enfim, as autoridades começam também a apoiar o granjeiro, e Mapu relata uma significativa fala de alguns policiais sobre a permanência dos Huni Kuin no Parque Ecológico: “Não, não aqui vocês indígenas, vocês são invasores, vocês estão invadindo, deixa o cara fazer a cerca dele, porque é dele, e vocês não podem, vocês são invasores, aqui não tem terra indígena, não é de vocês” (HUNI KUIN, 2017).

## Considerações finais

A alcunha de “invasores” aparece bem irônica, quando proferida pelas autoridades de um estado colonial que de verdade se sustenta sobre a invasão de espaços alheios. Face a uma contínua usurpação de uma soberania que nunca foi cedida (cf. PUGLIESE, 2015), o estado colonial faz questão de usurpar também os significantes a disposição dos indígenas, para poder fazer sentido da própria condição de oprimidos e despossessados.

Quando entrevistamos Mapu, no dia 13 de dezembro de 2017, ele já tinha-se mudado para Rio Branco, com alguns dos seus parentes, para morar de aluguel em um bairro periférico da cidade. Quanto à maioria dos outros Huni Kuin do Parque Ecológico de Plácido de Castro, alguns “voltaram para a terra indígena do Jordão, outros foram para Tarauacá, e outros foram para Cruzeiro do Sul, que iam voltar para Marechal Thaumaturgo, que é lá para o Rio Breu da região de onde eu vim” (HUNI KUIN, 2017). No final do ano de 2018, os Huni Kuin compraram um terreno nas proximidades da capital acreana, a 36 km de Rio Branco e desde então, vem retomando as atividades do centro Huwã Karu Yushibu interrompidas desde a expulsão do Parque Ecológico.

Finalmente, nosso argumento aqui, se centra também no fato de que a questão da terra para os Huni Kuin vai além de uma mera discussão sobre posse, discussão que, ao que parece, nos impõe um limite ao próprio debate político, e que assim, nos impede de perceber uma proposta que distoia dos parâmetros ou paradigmas estabelecidos pela sociedade não-indígena. A ideia, difusa também entre grupos sociais que fazem questão de apoiar as lutas indígenas, de que, novamente para citar a fala dos policiais, no Parque Ecológico de Plácido de Castro “não tem terra indígena”, é sintomática de uma visão limitada do que Pugliese define a “geopolítica da soberania indígena” (PUGLIESE, 2015): uma visão que não consegue superar as categorias impostas, até quando concedidas como benefícios, pelo mesmo estado colonial. Talvez aqui resida um dos principais motivos que levaram os Huni Kuin a encontrarem tantas dificuldades para encontrar apoio político para sua permanência em Plácido de Castro.

Deveríamos, ao menos, nos permitir a chance de investigar melhor a proposta de “ocupação” trazida pelos Huni Kuin, estabelecer um diálogo a partir de um paradigma de usufruto da terra na visão política Huni Kuin. Mas como fazer isso se o estatuto jurídico de relação com a terra, implementado via Estado, é algo que está fora dessa visão? Como superar uma visão de tutela indígena perpetrada, em muitos casos, pela própria legislação vigente no país, apesar de alguns avanços? Ou ainda, fazer valer a Constituição Federal brasileira que prevê ouvir as comunidades ancorada na Convenção 169 da OIT, que afirma que os governos deverão

consultar os povos interessados, mediante procedimentos apropriados e, particularmente, através de suas instituições representativas, cada vez que sejam previstas medidas legislativas ou administrativas suscetíveis de afetá-los diretamente (Artigo 6º, parágrafo 1º, Convenção 169, OIT)

Entendemos que situações como as vividas por Mapu e seus parentes devem ser consideradas uma oportunidade imprescindível, não somente para os indígenas do Acre, mas para a sociedade como um todo, de fortalecer um debate importantíssimo sobre a relação com a terra, e mesmo, para além das questões de posse e demarcação, temas estes, cada vez mais caros ao cenário contemporâneo local, brasileiro e global. Nesse sentido, não entendemos esse caso como uma oportunidade perdida, mas como um acontecimento que demonstra o quanto urge que esse debate seja levado em frente por diversos setores da sociedade, indígena ou não. O que pode também evitar que determinados grupos humanos sejam continuamente alvo de racismo, despossessamento e discriminações entre outras formas de violência.

## Bibliografia

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de (2015). História e historiografia do Acre: notas sobre os silêncios e a lógica do progresso. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Vol. 1, N. 4, 2014, pp. 1-19.

ANTUNES, Freud. Cacique Mapu Huni Kuin acusa político de exigir que índios andem nus para atrair turistas em Plácido de Castro, no Acre. **Amazônia Real**. 2 de junho de 2016. <https://bit.ly/2D2E29R>

BRANCO, Marisa Lucena; TORRONTÉGUY, Marco Aurélio Antas. O SUS na fronteira e o Direito: em que medida o estrangeiro tem direito ao SUS. **Cad. IberAmer. Direito. Sanit.**, Brasília, v.2, n.2, jul./dez. 2013, p. 932-945.

CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. Colonialismo, Território e Territorialidade: a luta pela terra dos Guarani e Kaiowa em Mato Grosso do Sul. Tese de Doutorado, **Universidade Estadual Paulista**, Assis, SP, 2013.

CESAR, Luan. Índios acusam dono de granja de cercar terra onde funciona Parque Ecológico no interior do Acre. **G1 Acre**. 29 de setembro de 2017. <https://glo.bo/2U2Gymn>

COMIN. Grupo de Huni Kuin ocupa e revitaliza parque no Acre. **Conselho de Missão entre Povos Indígenas**. 15 de março de 2017. <https://bit.ly/2TY72W8>

CONSTITUIÇÃO FEDERAL, CONVENÇÃO 169, DA OIT  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2004/decreto/d5051.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5051.htm) acesso em  
05/04/2019

GIOVANELLA, Ligia; GUIMARÃES, Luisa; NOGUEIRA, Vera Maria Ribeiro; LOBATO, Lenaura de Vasconcelos Costa; DAMACENA, Giseli Nogueira. Saúde nas fronteiras: acesso e demandas de estrangeiros e brasileiros não residentes ao SUS nas cidades de fronteira com países do MERCOSUL na perspectiva dos secretários municipais de saúde. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 23 Sup 2:S251-S266, 2007.

HUNI KUIN, Mapu. Entrevista com os autores. Com a participação de Teresa Di Somma. **Universidade Federal do Acre**, Rio Branco, 13 de dezembro de 2017.

LIMA, Edizio. Parque ecológico de Plácido de Castro vira motel a céu aberto. **Blog do radialista Edizio Lima**. 19 de dezembro de 2011. <https://bit.ly/2U2jggi>

LUCENA, Giselle Xavier Davila; BARROS, José Márcio. Memórias E Interações Mdiatizadas: O Acre Existe? **Anais do XII Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de las Ciencias de la Comunicación**. Lima: PUCP, 2014.

MACHADO, Altino. Prefeito autoriza ocupação do Parque Ecológico de Plácido por indígenas. **Amazônia: notícia e informação**. 10 de julho de 2015. <https://bit.ly/2WQ2sLe>

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Sistema Único de Saúde (SUS): estrutura, princípios e como funciona. **Ministério da Saúde**, s/d. <https://bit.ly/21179Rr>

PEREIRA, Luiz. Ecoparque Municipal do Seringueiro: ecologia do abandono. **Luiz Pereira Fala**. 13 de maio de 2011. <https://bit.ly/2FUSktV>

PLÁCIDO DE CASTRO. Histórico. **Prefeitura de Plácido de Castro**, s/d. <https://bit.ly/2G19MNg>

PUGLIESE, Joseph. Geopolitics of Aboriginal Sovereignty: Colonial Law as ‘a Species of Excess of Its Own Authority’, Aboriginal Passport Ceremonies and Asylum Seekers. **Law Text Culture**, v. 19, p. 84-115, 2015. <http://ro.uow.edu.au/ltc/vol19/iss1/4/>

PUGLIESE, Joseph. Geocorpographies of Torture. **Australian Critical Race and Whiteness Studies Association Journal**, v. 3, n. 1, 2007, p. 1-18.

TAMBS, Lewis A. Rubber, Rebels, and Rio Branco: The Contest for the Acre. **The Hispanic American Historical Review**, v.. 46, n. 3, 1966, pp. 254-273.

SENADO FEDERAL. **O tratado de limites Brasil-Peru**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

SILVA, Francisco Bento; SOUZA, Jairo de Araújo; MESSINA, Marcello. Contentious Narratives in Amazonian Cities Along the Brazil–Bolivia Border: Memories and Resentments Turned Heroic and Glorious. **Bitácora Arquitectura**, n. 36, 2017, pp. 130-137.

SOUZA, Jairo de Araújo; MESSINA, Marcello. Narrativas Contenciosas na Fronteira das Amazônia Boliviana e Brasileira. **Revista Igarapé**, v.5, n.2, 2018, pp. 332-349.

## OS EFEITOS DE SENTIDO NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO DIA INTERNACIONAL EM JORNAIS IMPRESSOS DE MANAUS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Marcondes Cabral de Abreu (UFAM)

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar, de acordo com os pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, o funcionamento discursivo dos jornais *A Crítica* e *Jornal do Commercio*. Além de investigar como esses jornais estão tratando a imagem da mulher operária da Zona Franca de Manaus, principalmente no dia da semana internacional da mulher, durante os anos de 2007 a 2010. Analisaremos também o processo de construção da imagem da mulher operária na Zona Franca de Manaus, como se dá o uso ideológico dessa imagem nos meios de comunicação impresso, jornais em circulação na cidade e como é produzido o discurso da classe operária feminina.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso; funcionamento discursivo; mulher operária; Zona Franca de Manaus; uso ideológico.

### 1. INTRODUÇÃO

Desde o século passado, o mundo passa por grandes transformações e, cada vez mais em uma frequência de tempo menor. Duas grandes guerras mundiais, surgimento da internet, maior velocidade de comunicação. Com isso, os papéis de gênero estabelecidos há tanto tempo, também não ficariam imunes.

Hoje, a mulher pode escolher se quer trabalhar fora de casa, se quer ter ou não filhos, ganhar seu próprio dinheiro e ser dona de seu próprio negócio. Trabalhar em áreas que até séculos atrás eram exclusivamente masculinas. Contudo, essa conquista não foi fácil ou rápida e, com a segmentação do mercado de trabalho por gêneros a mulher teve que ir conquistando o seu espaço no mercado de trabalho lentamente, nas mais diversas áreas, desde a parte de produção de uma fábrica até sua gerência, recebendo na maioria das vezes salários muito inferiores a dos homens e muitas vezes realizando a mesma atividade.

Em Manaus, um grande passo para essa independência foi a inserção da mulher na Zona Franca de Manaus, onde a mão de obra era exclusivamente masculina e as mulheres tinham que exercer atividades como professoras, cozinheiras, faxineiras; mas a partir do momento em que ela teve a oportunidade de entrar em um espaço que antes era dominado por homens, fugindo assim das atividades domésticas, ela passou a lutar por melhores salários e condições adequadas para trabalhar, alcançando posteriormente áreas de administração e gerência.

O modelo Zona Franca quando foi criado, tinha como intuito desenvolver a região amazônica

que, depois do declínio na Era da Borracha que passou por três longas décadas de amargo isolamento econômico e cultural, dependendo única e exclusivamente dos recursos financeiros Países.

Entender questões como essas é fundamental porque a criação do modelo Zona Franca e posteriormente o seu consolidação possibilitou as mulheres participação foi realmente o papel da mulher para o desenvolvimento da economia amazonense e suas formas de atual em diversos setores da economia do Amazonas.

De acordo com Barbosa:

Os homens vinham na frente, as mulheres logo em seguida, mas faziam uma espécie de estágio em casa de famílias, trabalhando como domésticas, era só o tempo de se adaptar na cidade e colocar os documentos de forma atualizada. Uma puxavam as outras. O acesso era fácil, bastava ter boa saúde e saber fazer as quatro operações: subtrair, somar, dividir e multiplicar. (2007, 56:57).

Barbosa (2007) destaca que com a implantação do Modelo Zona Franca de Manaus era normal os pais mandarem suas filhas para morarem com alguém “importante” na cidade com intuito que elas tivessem melhores condições de vida na cidade. Com isso, acreditavam que na capital elas seriam tratadas como as filhas do patrão. Porém, ao chegarem em Manaus cheias de sonhos, essas jovens se defrontaram com outra realidade e tinham que trabalhar como domésticas nas casas desses patrões. Surgindo aí, ainda segundo Barbosa (2007), os primeiros empregos domésticos.

Trabalhar no Polo Industrial de Manaus era um sonho que muitas delas tinham quando chegavam a Manaus. Prestar serviços domésticos era somente uma etapa a cumprir até chegar ao Polo Industrial de Manaus. E como a demanda se tornou grande, muitas delas aproveitaram para migrar para o Polo Industrial com a intenção de melhores condições salariais e trabalhistas. Em decorrência disso, temos a grande demanda por mão de obra e o acesso se tornava fácil. Saber ao menos as quatro operações já eram o suficiente.

Com a mudança do papel da mulher na sociedade, buscou-se novas atividades, mais espaços e, conseqüentemente, mais direitos. É sabido, contudo, que essa mudança é gradativa e ainda em curso. Portanto, não basta à mulher começar a trabalhar fora de casa é preciso que o discurso dela circule, signifique.

## 2. DISPOSITIVO TEÓRICO

Destacamos neste tópico, algumas noções importantes para entendermos o dispositivo analítico que será abordado nas próximas seções.

Sabemos que as palavras, além de possuírem sentidos que ultrapassam os significados que são dados pelos dicionários, podem ainda mudar de acordo com a formação discursiva nas quais são empregadas. E com relação a essa noção de sentido, Orlandi afirma que:

A questão do sentido torna-se a questão da própria materialidade do texto, de seu funcionamento, de sua historicidade, dos mecanismos dos processos de significação. A Análise é a disciplina que vem ocupar o lugar dessa necessidade teórica, trabalhando a opacidade do texto vendo nesta opacidade a presença do político, do simbólico, do ideológico, o próprio fato do funcionamento da linguagem: inscrição da língua na história para que ela se signifique. (2001, p.21)

A questão do sentido trabalhada pela Análise do Discurso (doravante AD), segundo Orlandi (2001), ultrapassa os sentidos expostos pelo texto para se constituir além desse texto. A partir disso, a AD busca entender que por detrás daquele texto opaco, há elementos que nos ajudam a compreender quais são os fatores que os constituem, tais como: a presença do político, do simbólico, do ideológico e a relação da língua com a história.

“A Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando [...] os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido” (ORLANDI, 2010, p.26). É nesses gestos de interpretação que está tudo aquilo que o analista precisa saber e que está por detrás do texto e no qual, o analista com os seus dispositivos de análise construídos a partir do texto, deverá ser capaz de descobrir.

Os sentidos, para tomarem forma, é necessário que eles estejam vinculados a um sujeito. Esses sentidos estão presos, de certo modo, a formação ideológica daqueles que a utilizam. Portanto, as palavras mais simples e que são utilizadas no nosso dia a dia, por exemplo, ultrapassam o sentido exposto pelo dicionário e passam a ter sentido de acordo com o momento, situação, lugar e espaço em que são pronunciadas.

Portanto, não temos o total controle sobre o que escrevemos, produzimos e significamos, por isso o analista de discurso tem como objetivo desvendar os sentidos que são produzidos no dito e no não-dito, porque o silêncio também significa, como ratifica Orlandi:

Os dizeres não são, [...] apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem que aprender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos (...). Esses sentidos tem a ver com o que é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. (2003, p.30)

Com relação ao que poderia ser dito mas não foi, veremos posteriormente que essa relação do dito e do não-dito tem relação com a formação discursiva nas quais as palavras são empregadas para,

em seguida, se constituírem semanticamente.

## 2.1 Histórico do Dia Internacional da Mulher

Sobre a história do Dia Internacional, o jornal *A Crítica* afirma que: “No dia 8 de março de 1857, donos de uma fábrica têxtil em Nova York, insatisfeitos com a greve das funcionárias, trancaram as grevistas e colocaram fogo no prédio. Todas morreram queimadas e a data foi transformada em Dia Internacional da Mulher”. (Cidades, 8 de março de 2007).

Segundo o jornal *A Crítica*, a história do dia 8 de março surgiu de uma greve de funcionárias que foram trancadas pelos donos de uma fábrica e, em seguida, puseram fogo no prédio, matando todas as grevistas. Contudo, o jornal omite o passado de lutas do movimento das mulheres para dar lugar à versão mais conhecida sobre o Dia Internacional reforçando o discurso que foi construído ao longo dos anos.

Sobre o Dia Internacional, González afirma:

[...] ouvimos, e repetimos, que a origem do 8 de Março está vinculada a um incêndio que causou a morte de uma centena de operárias...! Um incêndio que de fato existiu, acontecimento trágico e marcante na história do movimento operário dos Estados Unidos, mas cuja história não se vincula à proposição de um dia de lutas das mulheres e, tampouco, à definição da data de sua comemoração. (2010, p.15)

“A tentativa de desvendar essa história não é uma iniciativa inédita, a própria autora esclarece. O estudo pioneiro de Renée Côté, publicado em 1984 no Quebec, Canadá, inspirou indagações e a pesquisa da história” (González, 2010, p.16). Portanto, houve uma confusão nas datas que há muito vem sendo discutidas principalmente pela historiadora canadense Côté. O incêndio realmente aconteceu e infelizmente eram bastante comum nos Estados Unidos na passagem do século XIX para o século XX, mas ele não foi a causa pela qual se estabeleceu um dia de lutas para as mulheres.

González afirma também que em torno do Dia Internacional criou-se um mito e uma confusão de datas surgiu. Segundo algumas versões o incêndio que supostamente teria dado origem ao Dia Internacional tinha ocorrido no dia 8 de março de 1857; enquanto as outras versões afirmam ter ocorrido também no dia 8 de março, mas desta vez no ano de 1908.

Entretanto, conforme atesta González (2010), não havia possibilidade de um movimento grevista ter ocorrido no dia 8 de março de 1908 porque era um domingo. Ela afirma que realmente houve um incêndio, mas no dia 25 do mês de março, em uma fábrica chamada *The Triangle Shirtwaist Company* e estava localizada no *Lower East Side*, região sudeste de Nova York.

Na reportagem do dia 7 e 8 de março de 2008, que saiu no mesmo dia, no suporte de Negócios



& Serviços na página B3, o *Jornal do Commercio* entrevistou representantes de entidades e profissionais liberais que avaliaram a participação da mulher no mercado de trabalho como sendo positiva.

O que inicialmente chama a atenção é o fato de o jornal ter escolhido mulheres de alto poder aquisitivo e/ou possuem algum cargo importante em determinada empresa. Mas por que não colocaram uma operária para falar sobre o Dia Internacional? Ela não representa a ideia da mulher atual que trabalha, cuida da casa, dos filhos? Uma interpretação possível é que as operárias não transmitem o ideal de sucesso que o jornal deseja transmitir aos seus leitores, elas têm um longo caminho até o sucesso profissional, enquanto a escolha de pessoas bem sucedidas já transmite por si só essa ideia que o jornal deseja passar.

Vale destacar que o *Jornal do Commercio* tem um público diferente com relação ao *Jornal A Crítica*. O primeiro se dirige ao ramo empresarial e comercial; enquanto o segundo se dirige as grandes massas da sociedade manauense. A partir daí, pode-se entender o motivo que faz com que o *Jornal do Commercio* reforce o discurso de mulheres bem-sucedidas e que já obtiveram sucesso na carreira profissional; enquanto o jornal *A Crítica* retrata as mulheres em suas múltiplas tarefas, como trabalhar e ao mesmo tempo cuidar da casa, dos filhos e etc.

### 3.0 DISPOSITIVO ANALÍTICO

Uma das entrevistadas para falar sobre o Dia Internacional da Mulher, foi Grace Zamperlin presidente da BPW- Manaus (Business and Professional Women, ou Associação de Mulheres de Negócios e Profissionais) e destaca que:

**Extinta idéia de sexo frágil dá lugar a mulheres que conquistam espaços**

As mulheres continuam recebendo menos do que os homens, segundo Grace, mesmo quando ocupam cargos semelhantes. Na capital amazonense, essa diferença na remuneração pode chegar a 40% em alguns casos. “Há dados que indicam que as mulheres têm muito o que comemorar, mas nem tudo já aconteceu aqui no Brasil”, comentou. (JORNAL DO COMMERCIO, 7 e 8 de março, 2008)

Neste trecho é possível notar certa imprecisão no discurso da executiva. Que mulheres são essas que continuam recebendo menos do que os homens? Que cargos semelhantes são esses? A imprecisão se repete quando ela afirma que: “Há dados que indicam que as mulheres têm muito o que comemorar, mas nem tudo já aconteceu aqui no Brasil.”

Ela não diz que dados são esses e muito menos a fonte deles. Quem são essas mulheres e nem o que elas têm a comemorar. Comemorar o quê? Se nem tudo aconteceu no Brasil, supõe-se ter havido

um momento em algumas coisas já tenham ocorrido com relação às mulheres. O quê, por exemplo?

No decorrer do discurso da empresária, ela se utiliza de estratégias discursivas nas quais evita abordar assuntos polêmicos. A imprecisão no discurso da empresária não se estabelece de qualquer maneira e tem como base a formação discursiva a qual ela pertence, indicando o que pode ou não ser dito dentro dessa formação discursiva, remetendo assim a uma ideologia.

Mesmo sendo uma questão recorrente todos os anos quando se fala do Dia Internacional da Mulher, na avaliação da executiva da BPW-Manaus, não há mais necessidade em se falar em preconceito. “Os homens passaram a respeitar mais as mulheres, e hoje se olha para elas com respeito, pois veem que elas fazem a diferença”, comentou. (Ibidem)

No trecho acima é possível notar ainda a imprecisão que em análise do discurso é chamado de efeito de sentido, pois há diferentes formações discursivas estabelecendo diferentes sentidos, principalmente quando a executiva afirma na reportagem que “Os homens passaram a respeitar mais as mulheres”. Mais quem são esses homens e quem são essas mulheres? De que maneira esses homens olham para essas mulheres? E que diferenças elas fazem?

É consenso entre as entrevistadas que em nível de gestão as mulheres se destacam em função do zelo, cuidado, metodologia e, sobretudo, na ética. “Não vai aqui nenhuma acusação contra os homens, mas nós pensamos duas vezes em fazer algo que possa comprometer nossa imagem”, ressaltou Oreni Braga. (Ibidem)

No trecho acima se percebe que por mais que as mulheres alcancem os espaços no mercado de trabalho, elas sempre serão admiradas por características que representam uma extensão do ambiente doméstico, onde elas ainda continuam presas. Oreni Braga, segundo o jornal é presidente da Amazonastur, o órgão oficial de turismo do Estado.

Neste trecho, percebe-se que a posição-sujeito assumida pela presidente durante a entrevista é baseada em um posicionamento e se legitima a partir de determinado cargo e fala a partir dele, corroborando sua legitimação. Quando a presidente afirma que “Os homens passaram a respeitar mais as mulheres”, logo nos surge uma dúvida. Esses homens só respeitam as mulheres que são superiores a eles? De que mulher o sujeito enunciativo está falando? Da mulher operária ou da mulher empresária? Certamente, ela está falando da mulher empresária que conquistou espaços privilegiados e respeitados pela sociedade, que neste caso não se baseia em méritos, mas sim em cargos de chefia.

O sujeito enunciativo ao se pronunciar dentro dessa formação discursiva ele destaca um posto de vista que é estritamente o da classe dominante, inserindo-se dentro de uma formação ideológica específica. É possível que a mulher que pertence à classe dominante, como é o caso da presidente, seja respeitada e tenha os mesmos direitos que os homens; porém, isso pode ser diferente nas camadas mais populares.

Quando a representante da empresa BPW (Business and Professional Women, ou Associação de Mulheres de Negócios e Profissionais) fala sobre a posição da mulher na sociedade atual, ela também fala a partir de determinado cargo que ocupa assim como Oreni Braga. E nesse cargo as posições de sujeito assumidas por elas durante a entrevista representam as posições de classes que são dominantes na sociedade. Há no discurso dessa representante o silenciamento, o sacrifício de outras vozes no discurso para que somente um impere que, neste caso, é o da representante que o jornal deseja reforçar. Esse silenciamento não se dá de qualquer forma, ele por si só significa e neste caso representa o ponto de vista da classe dominante.

A sociedade patriarcal ainda em vigência continua a impor “normas” às mulheres que acontecem na maioria das vezes, de maneira sutil na qual a mulher sem que ela perceba vai incorporando ideologias que só lhe submetem aos homens ainda mais. Ideologias essas difíceis de serem quebradas uma vez que foram construídas discursivamente ao longo dos séculos sendo reforçadas por aqueles que regem o sistema patriarcal.

No decorrer da entrevista, Grace Zamperlin destaca ainda a atual situação das mulheres.

Contudo, Grace disse acreditar que o momento não é mais de briga entre os sexos, mas de desfrutar das conquistas. “Lutamos muito e mostramos que somos capazes. Está na hora de colher o que foi plantado, pois vivemos em um momento privilegiado”, afirmou a presidente da associação. “O importante é que está sendo garantida a participação feminina no mercado, tirando-as da informalidade”, completou. (Ibidem)

O sujeito feminino enquanto tal se manifesta de várias formas ao longo do discurso jornalístico, afirmando essa posição que se manifesta em enunciador do tipo “vivemos em um momento privilegiado”. Ao dizer “vivemos em um momento privilegiado” é porque houve outro não privilegiado. Ao afirmar o sujeito diz de uma posição que posição é essa? Neste caso trata-se da presidente de uma associação e etc., mas será esta a posição da maioria das mulheres do Estado? Ao afirmar posição de sujeito se diz a partir de uma formação ideológica a qual pertence, o dizer fica legitimado, abrindo o efeito de verdade.

Quando ela diz que “o momento não é mais de briga”, logo se supõe haver outro momento em que houvesse essa “briga”. Que “briga” era essa? Que momento privilegiado é esse e por que ele é privilegiado? Quais são as conquistas que as mulheres podem desfrutar? A empresária deixa vestígios que nos remetem a uma memória social, mas em nenhum momento ela fala abertamente sobre eles, preferindo deixá-los implícitos.

O uso do léxico “briga” diz muito mais que o sujeito discursivo deseja mostrar em seu discurso e abre espaços para questionamentos, como: Por que o uso dessa palavra? Por que não a palavra

“luta”? Esse termo não seria mais adequado principalmente quando se refere às mulheres que lutaram por reconhecimento e espaço na sociedade. Quando Grace utiliza esse termo “briga”, ela assume uma posição dentro dessa formação discursiva e esse posicionamento vai dizer muito ao seu respeito. Quando a empresária utiliza a palavra briga, por exemplo, ela deixa implícita a ideia de algo que se faz, mas que não é necessário. E isso se confirma quando diz que o momento é de desfrutar conquistas.

No momento que o *Jornal do Commercio* afirma que “Grace disse acreditar que o momento não é mais de briga entre os sexos”, pode-se perceber algo como uma arena de lutas, mas que neste caso tem como protagonistas o dito e o não dito que estão constantemente se confrontando no discurso de Grace. O primeiro deles diz respeito ao uso dos termos “disse” e “acreditar”. Essas palavras possuem um sentido dentro desse texto que ajudam a corroborar a legitimação da empresária. Ou seja, pelo fato de Grace Zamperlin ser a presidente de uma associação relativa às mulheres, as palavras enunciadas por ela assume posição de autoridade pelo fato ser uma representante de um órgão que representa as mulheres, que, aliás, se distinguem muito bem a começar pelo nome da associação, as mulheres de negócios e mulheres profissionais.

Por que o jornal escolheu uma representante dessa associação e não uma mulher operária, uma dona de casa? Uma vez que são elas quem conhece as reais condições pelas quais tem que enfrentar todos os dias. Será que o motivo está no fato de que essa empresária representar a mulher da classe dominante, a qual o jornal se destina? Talvez. Mais o que impera neste caso é a ideia que sucesso que a empresária transmite.

#### **Elas ganham programas exclusivos**

Com iniciativas como acompanhamento nutricional, cursos para pais, suporte on-line com profissionais especializados, boletins informativos semanais, dentre outras ações, os colaboradores contam com o programa até o primeiro mês após o nascimento. “Nossa atuação se baseia em três pilares de ação, que são a informação para as pessoas, educação e acompanhamento ou monitoramento da gravidez”. Explicou o médico.

Grávida de oito meses, a gerente de contas da Vivo para Amazonas e Roraima, Jordana Sanford, é uma das participantes do programa e considera a iniciativa importante pois faz com que as pessoas se sintam valorizadas. “Não somos apenas um número para a companhia, mas a Maria, a Jordana, enfim, alguém”, afirmou. “Quando eles me ligam, querem saber como está Humberto Neto, que é o meu filho”, completou, observando que para as mulheres a questão salarial tem ficado em segundo plano, ficando atrás dos benefícios oferecidos pelas empresas. (Ibidem)

O texto acima abre muitos questionamentos a respeito de sua significação. Mais o primeiro deles começa pelo título, que o jornal destaca que “Elas ganham programas exclusivos”, mas que no decorrer da matéria somente uma mulher é entrevistada para falar desses programas que a empresa em questão se diz dispor aos seus funcionários.

Porém, se atentarmos para o léxico “ganham” tem-se a abertura para o não dito e que obviamente não está posto na frase, mas que tem conteúdo extremamente ideológico. Nesse não dito podemos ter a ideia de que esses “ganham”, é algo que adquiriu gratuitamente mas que não tinha a obrigatoriedade de ter.

Jordana Sanford afirma que “para as mulheres a questão salarial tem ficado em segundo plano”, ela se coloca na posição de sujeito dominante que possui benefícios financeiros o suficiente e que não necessita de exclusivamente do salário e por isso ele tem ficado para segundo plano, para ela. Será que as outras funcionárias que na hierarquia trabalhista estão abaixo dela também recebem o mesmo benefício que ela?

O sujeito enunciador está afirmando algo a partir de uma dada formação ideológica. Mas será que as operárias e neste caso as vendedoras pensam da mesma forma? Principalmente aquelas que têm que trabalhar bastante e sempre tentando derrubar os obstáculos presentes em seu dia a dia?

A empresa se coloca como a mãe-protetora, aquela que ama e cuida de seus filhos, que neste caso são os funcionários. A empresa legitima o seu discurso dominador através de ações como essas que foram citadas por Jordana Sanford.

No *Jornal do Commercio*, mais especificamente no Dia Internacional da Mulher, é comum retratarem mulheres bem-sucedidas financeiramente. Mas onde estão as operárias? Por que elas são excluídas e condenadas ao apagamento/silenciamento? Por que não é retratada a imagem dessa mulher que como a maioria busca conciliar, assim como as empresárias, a vida familiar com a profissional sem esquecer-se dela mesma enquanto pessoa?

Segundo Vieira “O silenciamento/apagamento da mulher metalúrgica, no discurso sindical, é um indicador de que as regras da ordem estabelecida, da submissão, estão sendo operadas pela palavra, pela ideologia, com todo vigor” (2002, p.71). Ou seja, todas as formas de dominação são operadas pela a ideologia que nunca se apresentam como algo ruim. Conforme, já foi dito, não tem como fugir da ideologia, pois até as palavras mais simples do cotidiano já estão carregadas de ideologia.

Em outra matéria o *Jornal do Commercio* destaca: “Extinta ideia de sexo frágil dá lugar a mulheres que conquistam espaços”. Nesta frase podemos destacar duas palavras que são peças-chave para que possamos entender algumas coisas e são elas: sexo frágil. Quando o jornal coloca que o sexo frágil não existe mais é porque as mulheres estão conquistando espaços, temos uma abertura para o apagamento da mulher enquanto pessoa para dar lugar a uma mulher mecanicista que não pode ser frágil e sempre tendo que ser rígida e inflexível. Esse é o ideal de mulher que o sistema capitalista

tenta criar, pois será ela que trará lucros ao sistema.

Há outro elemento que se faz presente na frase em questão que é a ideia que objetividade que as seguintes palavras passam: “dá lugar a mulheres que conquistam espaços”. Ou seja, tira-se a ideia de mulher frágil para dar lugar à mulher forte que tem como objetivo de conquistar espaços de importância na sociedade.

A sociedade necessita romper com a cultura patriarcal que ainda hoje persiste e começar a se preparar para ascensão da mulher aos postos de trabalho e tentar não masculinizá-las, fazendo com que ela assuma características antes dos homens e que para alcançar cargos relevantes em uma determinada empresa ela tenha que se tornar fria, intransigente para que assim consiga o tal sonhado sucesso profissional.

E todos esses adjetivos estão presentes no ideal de mulher que o *Jornal do Commercio* deseja transmitir aos seus leitores. Enquanto o jornal *A Crítica* retrata e reforça que o ideal de mulher é aquela que cuida dos afazeres domésticos e também da vida profissional.

O jornal *A Crítica*, por exemplo, coloca em seu corpo editorial a opinião de Mazé Mourão. E em seu discurso é possível perceber que ela consegue transmitir esse ideal de mulher desejado pelo jornal. E falando sobre o dia internacional das mulheres, Mazé resume o que ela acredita ser a situação ideal para as mulheres. O título desse editorial é intitulado: “Nem Amélia nem workaholic”.

Ao enunciar “Nem Amélia nem workaholic”, Mazé nos remete a uma memória discursiva. Ou seja, a “Amélia” da qual Mazé descreve era aquela mulher que aceitava todas as ordens do marido cuidava da casa, dos filhos e viver para o marido e para o(s) filho(s). Mazé Mourão acredita que as mulheres da atualidade não podem ser exclusivamente dona de casa e nem exclusivamente do trabalho, mas sim conciliar as duas funções.

Porém, o que se observar é que apesar de adentrar no mercado de trabalho a mulher ainda está presa aos antigos valores. Ou seja, a mulher pode trabalhar ter uma profissão, mas ainda é seu dever cuidar da casa, dos filhos e do marido. Com a ascensão da mulher aos postos de trabalho, abrem-se espaços para crises sociais e também para confronto de papéis, dando início a um período de inadequação com a própria cultura. Com as transformações sociais é comum o “aparecimento” de discursos já-dito em outro momento, mas que surgem como um jamais-dito.

Com a entrada em massa de mulheres no mercado de trabalho é preciso que se avalie as condições de trabalho que são impostas a elas. E no caso das operárias, será que dentro de uma empresa elas têm a possibilidade de ascensão ou simplesmente estão cargos que são desprezados pelos homens?

Segundo Barbosa “Ser mulher operária, [...] é antes de tudo um desafio. Primeiro por ser mulher, condicionada culturalmente pela opressão. Segundo, por ser operária, categoria marcada pela exploração” (2007, p.11).

No *Jornal do Commercio* é notória a tentativa de comercialização do Dia Internacional da Mulher quando o mesmo expõe que em um determinado estabelecimento comercial estarão sendo oferecidos serviços de tratamento destinados ao público feminino em comemoração ao dia internacional.

Segundo González “[...] após os anos 1980, os meios de comunicação, diversas instituições e empresas vêm tentando absorver o Dia Internacional das Mulheres e transformá-lo em mais um evento do mercado, um dia de flores, de homenagens, de presentes e reforço da feminilidade tradicional” (2010, p.17)

No jornal *A Crítica* percebe-se uma alternância no discurso, ou seja, elogia-se a mulher e se exalta qualidades consideradas femininas. Contudo, quando se refere ao mundo dos negócios muda-se a impressão a respeito dela. Observe o trecho a seguir:

### “Donas de casa e de empresas”

No trecho acima é possível perceber, ainda, certo preconceito com relação às mulheres, pois o jornal continua a destacar o lugar das mulheres no ambiente doméstico e coloca como uma informação acessória o 'de empresas' como algo que aconteceu acidentalmente e que talvez não desse certo, mas deu. Logo, não era de se esperar por parte das mulheres algum sucesso em relação ao mercado de trabalho, além de posições desprezadas pelos homens e que foram por elas ocupadas posteriormente.

Essa ideia de um acontecimento inesperado, acidental da conquista de mulheres na direção de empresas se repete no decorrer do jornal, como no seguinte trecho: “Com notória capacidade para administrar e conciliar vida familiar e profissional, mulheres se dão bem como empresárias”.

E novamente o reforço da mulher no lar e a subestimação da capacidade da mesma em administrar uma empresa são posta no jornal, desta vez com a expressão: “**se dão bem**”. Esse reforço da mulher no ambiente doméstico é uma das regras que a mulher moderna tem que enfrentar. Ou seja, ela pode trabalhar ter sua carreira profissional consolidada, mas desde que ela não abandone o lar e tudo o que vem com ele, como: filhos, marido e os cuidados com a casa.

Com relação ao segundo conceito ele faz referência a uma memória social que se tem a

respeito das mulheres e sua condição social, pois é sabido que durante muito tempo as mulheres tiveram que ser submissas aos homens e não lhe havia outra forma de ascensão social sem ser pelo casamento.

Mas, a mulher moderna conforme é reforçado por ambos os jornais pode trabalhar e escolher se querem casar ou ficar solteiras, se querem ter filhos ou não. Infelizmente, esse cenário ainda é muito heterogêneo uma vez que muitas mulheres, independentemente da classe social continuam sofrendo com os diversos tipos de violência. Mais é notório o apagamento pelo qual a mulher operária tem que se submeter nos jornais durante o Dia Internacional da Mulher.

Em síntese, a imagem de mulher retratada pelos jornais é diferente. O jornal *A Crítica*, por exemplo, costuma mostrar no Dia Internacional, a mulher como: esposa, dona de casa, mãe, filha, companheira e que tenta conciliar todas essas funções com a sua atuação profissional. E o discurso da Mazé Mourão anteriormente exposto neste trabalho expressa muito bem o ideal de mulher atual que o jornal deseja transmitir. Com relação ao *Jornal do Commercio*, o retrato de mulher ideal é diferente, uma vez que ela, além de ser mulher, precisa ter uma carreira profissional consolidada e independência financeira.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi exposto durante este trabalho, o ideal de mulher apresentado pelos jornais possui posições de sujeitos diferente. Vale ressaltar que os jornais *A Crítica* e do *Commercio* tem público-alvo diferente. O jornal *A Crítica* é mais presente nas grandes massas da sociedade manauense; enquanto o *Jornal do Commercio*, apesar de não deixar isso claro, destina-se aos ramos comercial e empresarial. Em decorrência disso, a abordagem sobre a imagem da mesma também é diferenciada.

Foi possível perceber que, para o jornal *A Crítica* o ideal de mulher é aquela que é ao mesmo tempo em que é trabalhadora é também filha, mãe, esposa e/ou dona de casa e tenta conciliar todos esses atributos com a sua carreira. Atributos esses que se fazem muito presentes no jornal e caminham lado a lado com a vida profissional da mulher.

Com relação ao *Jornal do Commercio* esses atributos citados acima são postos como acessórios, sem muita importância. O que é afirmado e reafirmado é o ideal de mulher bem sucedida como sendo aquela que é executiva, empresária ou que aquela que ocupam cargos elevados em empresas, enquanto o fato de ser mãe, por exemplo, é posto como algo a mais nada vida da mulher mais o foco dela mesmo é a vida profissional e tudo aquilo que vem como: lucro, tempo, desempenho,



salário e a carreira.

Os jornais respondem a um discurso do momento e segue a mesma linha que prega que a mulher deve ser independente, trabalhar e ter o seu próprio dinheiro.

Em suma, o discurso é um efeito produzido por tantos discursos presentes no interdiscurso. São mecanismos que constroem e produzem o discurso e lhe dão autenticidade, aquilo que chamamos de efeito de verdade. Há uma sociedade que deseja diminuir o valor antigo da imagem que a mulher tinha – ela é mais eficiente. E isto está presente em menor ou maior intensidade em ambos os jornais pesquisados.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ierecê. Chão de Fábrica – Ser Mulher Operária no Pólo Industrial de Manaus. Manaus: Editora Valer, 2007.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do discurso**. 8a edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. 2ª ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

GALVÃO, Margarida. Gênero feminino tem participação decisiva na economia. **Jornal do Comércio**. Manaus, 7 e 8 de março. 2010. Economia, p. A5).

GONZÁLEZ, Ana Isabel Álvarez. As origens e a comemoração do dia internacional das mulheres. Tradução Alessandra Ceregatti. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

JORNAL A CRÍTICA. Dia da Mulher. Manaus, 8 de março. 2007, p. C6.

JORNAL DO COMÉRCIO. Presença feminina segue crescendo nas fábricas do Polo Industrial de Manaus, 8 e 9 de março. 2009, p. A2.

MARINHO, Jhemisson. Independentes: Extinta idéia de sexo frágil dá lugar a mulheres que conquistam espaços. **Jornal do Comércio**. Manaus, 7 e 8 de março. 2008. Negócios & Serviços, p. B3).

\_\_\_\_\_. Elas ganham programas exclusivos. **Jornal do Comércio**. Manaus, 7 e 8 de março. 2008. Negócios & Serviços, p. B3.

MUSSALIM, F. “**Análise de Discurso**”, in Mussalim, F. & Bentes, A. C. Introdução à linguística. São Paulo: Cortez, 2001.

ORLANDI, E. **Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos**. 9. ed. Campinas: Pontes, 2010.

\_\_\_\_\_ **Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos.** Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_ **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 3.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

PEREIRA, Deusamir. Amazônia (in) sustentável: Zona Franca de Manaus – estudo e análise. Manaus: Editora Valer, 2006. **2. ed.**

VIEIRA, Ivânia Maria Carneiro. **O discurso operário e o espaço da fala da mulher** – Um estudo sobre o Linha de Montagem. / Ivânia Maria Carneiro Vieira. - Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002.

## LETRAMENTO LITERÁRIO E GÊNEROS TEXTUAIS: UMA PROPOSTA PARA ENSINAR A LER E ESCREVER NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Maria Gabriela dos Santos Francisco- (UERR/MEC/FNDE)

Maria da Conceição Castro de Jesus - (UERR/MEC/FNDE)

Profa. Dra. Rosidélma Pereira Fraga- (UERR/MEC/FNDE)

**RESUMO:** Esta proposta tem como objetivo fulcral apresentar o projeto de letramento literário aplicado a partir do Programa de Educação Tutorial, na Universidade Estadual de Roraima, como uma alternativa de contribuir com a formação do leitor e diminuir os problemas de aprendizagem no que tange ao ensino da língua portuguesa no âmbito da leitura e da escrita. As oficinas de literatura tiveram como suporte a diversidade de gêneros textuais: cartas, narrativas, lendas, letras de músicas, jornais, vídeos, contos, entre outros. Nas atividades de letramento, o grupo entendeu que o letramento literário vai muito além da leitura e escrita dos gêneros textuais (orais e escritos). Sob esse prisma, o letramento literário tem a possibilidade de atrair o leitor em diversas práticas sociais de leitura, escrita e interpretação. A proposta teve como meta organizar projetos de ação englobando a formação do leitor na rede pública de ensino, bem como os acadêmicos dos cursos de licenciaturas em Letras, Pedagogia e Ciências da Computação no tocante à formação docente. A partir de um direcionamento sobre os diversos tipos de letramento, utilizamos como aporte teórico: Rildo Cosson (2012), Roland Barthes (2000), Regina Zilberman (2009), Angela Kleiman (2005) e outros representativos para a ação de ensino e formação de leitor.

**Palavras-chave:** Letramento literário. Ensino. Leitor. Gêneros textuais.

### 1.1 - Letramento literário como prática social e escolarização da leitura e de gêneros textuais

Em primeiro instante, cumpre asseverar que as ações de práticas com letramento literário e gêneros textuais tem sido uma das ferramentas de incentivo à leitura do Programa de Educação Tutorial da Universidade Estadual de Roraima, realizada na Escola Estadual Severino Cavalcanti, localizada no Campus de Excelência Aplicada à Educação, na periferia da capital de Roraima.

Assim, neste artigo, convém, a princípio, explicitaremos os tipos de letramento, com foco primordial no literário a partir de uma oficina de leitura dos gêneros textuais carta e *fazines* que o grupo PET desenvolveu com alunos do 9º ano do ensino fundamental. Este trabalho visa responder a alguns questionamentos: *Como a universidade pode contribuir com a formação do leitor de licenciatura e com leitores das escolas públicas utilizando a diversidade de gêneros textuais que despertam o prazer do texto?* Uma das oficinas de literatura teve como suporte diversos textos com

temas variados. Nesta proposta, defendemos o letramento literário para além da leitura e escrita dos gêneros textuais (orais e escritos).

Por excelência, o letramento é uma das possibilidades de envolver o leitor em diversas práticas sociais de leitura, escrita e interpretação. A perspectiva do letramento literário, conforme Rildon Cosson (2018) insere-se em uma concepção maior de uso da escrita para além das práticas escolares usuais. Para o autor, a palavra letramento tem sido utilizada recentemente na língua portuguesa e tem provocado algumas controvérsias.

De acordo com Soares (2009, p. 17) "[...] o termo **letramento** [...] trata-se sem dúvida, da versão para o Português da palavra da língua inglesa *literacy*. Etimologicamente, a palavra *literacy* vem do latim *litera* (letra), com o sufixo – *cy*, que denota qualidade, condição, estado, fato de ser [...]". Para Cosson (2014, p.18) "trata-se não da aquisição da habilidade de ler e escrever, como concebemos usualmente a alfabetização, mas sim da apropriação da escrita e das práticas sociais que estão a elas relacionadas. Dessa forma, existem, vários níveis e tipos de letramento". Entretanto, "o letramento literário possui uma configuração especial pela própria condição de existência da escrita literária".

O letramento literário visa formar alunos leitores capazes de utilizar estratégias de leitura que possibilitem o desenvolvimento da habilidade de dar um novo sentido para o que foi lido e a capacidade de compreender as ideias discutidas em rodas de leituras. Partindo dessa concepção, o projeto de Letramento Literário e Gêneros Textuais do grupo PET – UERR tem como missão auxiliar os alunos nesse caminho para que se tornem leitores ávidos, incentivando a prática da leitura e da escrita por meio do trabalho com gêneros textuais e produção literária.

## **1. 2. Local de ensino: relato de experiência com a prática social do letramento**

O presente artigo tem como finalidade explicitar o relato de experiência a partir do desenvolvimento das ações voltadas para o letramento literário com alunos do nono ano da Escola Estadual Professor Severino Gonçalo Gomes Cavalcante, na cidade de Boa Vista, capital de Roraima, no turno vespertino, realizadas pelo grupo PET/UERR no segundo semestre de 2018, ações estas focadas no estudo de gêneros textuais como incentivo à leitura e a escrita. Como base teórica para o

planejamento e o desenvolvimento das atividades, a ação foi amparada nas obras *Letramento Literário: teoria e prática* e *Círculos de letramento literário*, de Rildo Cosson (2010, 2018).

Ao longo do ano de 2018 tivemos a oportunidade de conhecer e estabelecer uma relação de confiança com a turma do nono ano H, onde as atividades de leitura e escrita duravam em torno de uma hora com a frequência de duas vezes na semana, o que implica que trabalhávamos o mesmo tema em mais de uma aula. Durante esse tempo, abordamos o estudo de vários gêneros textuais, como propõe o projeto de letramento literário do grupo PET/UERR, tais como: fábulas, contos, crônicas, além de poesias e cartas.

Os estudos eram realizados, primeiramente com a leitura compartilhada de uma obra completa que se encaixava no gênero textual a ser abordado na oficina. Após a leitura atenta instigávamos um debate sobre o conteúdo do que fora lido e a sua contextualização, sempre valorizando as ideias dos alunos, depois apontávamos algumas características específicas que faziam com que o texto se encaixasse no gênero escolhido para estudo. Posteriormente a essa introdução, os alunos eram orientados pelas tutoras com dicas de como estruturar um texto que se encaixasse no gênero estudado e assim começavam a produzir seus próprios escritos literários.

Em todas as atividades realizadas durante nossas oficinas, tivemos o cuidado de tentar, ao máximo, inserir e adaptar à nossa realidade a proposta de Letramento Literário que vai além da capacidade de ler e escrever. O letramento engloba todo o universo que essa leitura e comunicação através da escrita podem proporcionar. Nossa preocupação foi levar os alunos a conhecer o texto que estavam lendo, não só em sua superfície ou quanto ao gênero, mas de maneira ampla através de uma análise mais crítica do enunciado, do que o texto diz e para quem diz, partindo do seu conhecimento prévio.

Posteriormente ao estudo de alguns gêneros textuais, partimos para as oficinas de produção de Cartas e *Fanzines* que ocorreram no segundo semestre de 2018. Essas oficinas tiveram como objetivo incentivar o domínio da escrita criativa. O trabalho de produção teve iniciativa após ser observado que os alunos apresentavam um *déficit* na escrita. Estas atividades proporcionaram para os discentes a prática da argumentação e a habilidade de desenvolverem textos em que suas opiniões pudessem ser comunicadas de maneira crítica.

A aplicação dessas propostas de atividades parte da sugestão do professor João Wanderley Geraldi de que, “[...] nesse ano, o problema essencial a ser desenvolvido é no interior do porquê; ou seja, a argumentação, coerente e adequada, será a base de todo o trabalho de leitura, discussão e produção de textos.” (GERALDI, 2012, p. 72) e de Rildo Cosson que, por sua vez ressalta sobre

letramento literário: “Trata-se não da aquisição da habilidade de ler e escrever, como concebemos usualmente a alfabetização, mas sim da apropriação da escrita e das práticas sociais que estão a ela relacionadas.” (COSSON, 2018, p. 11).

Com isso, percebemos a importância da prática do letramento literário no ambiente escolar, para formar cidadãos com consciência crítica e participativa da sociedade em que estão inseridos, que saibam usar todas as habilidades de leitura e escrita a seu favor, para reter conhecimento e passá-lo a frente de maneira autônoma. Para tanto, é necessário que a literatura seja vista como matéria de verdadeira importância na escola, como adverte Cosson:

Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2018, p. 30)

Dessa forma, inserimos o trabalho de letramento literário aliado ao conhecimento dos gêneros textuais, realizando atividades que possibilitassem o pleno domínio de escrita dentro de cada categoria, ampliando assim a capacidade comunicativa dos alunos, na prática da leitura a fim de obter conhecimento e dominar a escrita para facilmente manterem o exercício de comunicação nas mais diversas situações.

### 1.3 - O letramento literário por meio dos gêneros textuais

A escola é a grande responsável pelo letramento literário de seus alunos. É preciso despertar em cada estudante o gosto pela leitura e os inserir em um mundo literário. Partindo disso, procuramos auxiliar aos alunos para que a leitura e a escrita se tornassem uma prática contínua e que eles pudessem se transformar em leitores com visões críticas, capazes de utilizar estratégias de leitura que possibilitem o desenvolvimento da habilidade de dar um novo sentido para o que foi lido e a capacidade de compreender as ideias discutidas.

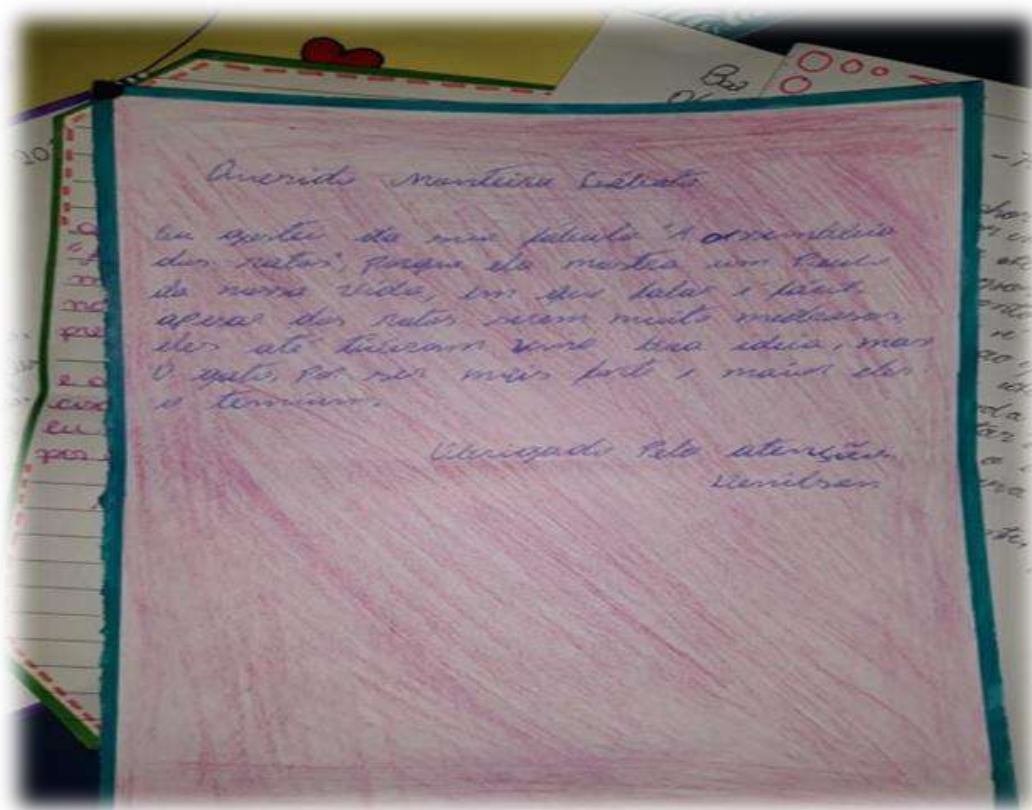
Assim, para atender as necessidades dos alunos – pois, foi observado um grande *déficit* na leitura e na escrita – procuramos maneiras contemporâneas e inovadoras para trabalhar diferentes gêneros textuais, levamos temas que poderiam chamar a atenção dos alunos como cartas e *fanzines*, sempre procurando priorizar a leitura e a escrita.

Por excelência, a didática com a oficina de produção de cartas foi dividida em quatro encontros, de uma hora, com a pretensão de desenvolver nos alunos a habilidade de interpretar e de expressar suas opiniões pessoais sobre determinado assunto. Para a realização desse projeto foi necessário explicarmos como poderiam identificar as características e as partes do **gênero textual carta**, mostrando os diferentes tipos de cartas.

Além disso, levamos dois gêneros textuais diferentes, que já tínhamos estudado em oficinas anteriores, **fábula e poesia** nas ilustrações, conforme a figura abaixo.



Na esperança de um letramento literário e uma preparação para compreensão e interpretação de textos, levamos para os alunos leituras que fossem de fácil entendimento, como a fábula, “A Assembleia dos Ratos” e o poema “Princesa do Averso”, para que eles pudessem expor suas opiniões no momento da realização da atividade com carta.



Acompanhamos a leitura dos alunos, sempre auxiliando em suas dificuldades, pois o objetivo era que cada aluno entendesse os textos e formassem uma opinião, positiva ou negativa, a respeito da leitura realizada, além de comentar sobre o porquê da opinião. Para que assim pudessem escrever uma carta ao autor expondo suas visões sobre uma das obras preferidas.

Para que o trabalho fosse realizado, precisamos de envelopes, folha A4 e lápis de cor. Todos os materiais utilizados foram distribuídos para os alunos na sala de aula e no final de cada encontro recolhidos. Grande parte dos alunos apresenta dificuldade ao expor suas opiniões, mas com nossa ajuda todos conseguiram executar a atividade.

O trabalho com *fanzine* reforça o objetivo de oportunizar aos alunos a reflexão acerca dos conteúdos ministrados anteriormente em sala de aula, que foram: poesias, fábula, crônica e conto. A proposta era que os alunos utilizassem esses gêneros textuais, como modelo de escrita para realização da atividade de produção de *fanzine*.



Para a oficina de *fanzines*, foi necessário um mês para apresentamos detalhadamente a história e o objetivo por traz dessa produção, em seguida os alunos foram orientados a produzirem seus próprios *fanzines*. Através da confecção textual criativa, propusemos fazer com que os alunos assimilassem e compreendessem os conteúdos trabalhados no decorrer do semestre de uma forma divertida, além de desenvolver capacidades como ler, relacionar imagens, produzir textos e expressarem suas opiniões.



Quanto aos recursos de produção, usamos revistas, cola, tesoura, hidrocor, folhas e lápis de cor para a realização dessa atividade. Alguns desses materiais foram ofertados pelo grupo PET – UERR, outros conseguimos por conta própria, mas todos eram levados por nós para a sala, para que deste modo não houvesse risco dos alunos não realizarem a atividade por falta de material.

Os alunos ficaram bastante eufóricos com a ideia de criarem seus próprios *fanzines*, alguns apresentaram dificuldades em produzir textos e depois relacionar com imagens e por essa razão tivemos um atraso no cronograma planejado. Contudo, um dos pontos positivos foi que, além de desenvolver a habilidade de escrita dos alunos, houve a construção de conhecimento compartilhado sobre gêneros textuais, auxiliando o processo de ensino de uma forma diferente e divertida de aprender.

O letramento literário ocorreu em três momentos distintos: **a leitura circular, a leitura individual por meio da escolha e recolha de textos poéticos, e por último a escrita opinião do leitor.** Em momentos seguintes, com outras turmas, haverá o trabalho com troca de cartas e confecção de mural, outras formas de letramento. Em suma, neste relato de experiência e reflexão crítica e teórica, podemos perceber que ler e despertar o interesse pela leitura não é uma tarefa impossível de acontecer em meio ao desinteresse pelo livro. Conseguimos encontrar três grupos de alunos que duas vezes por semana procuram a sala de leitura. Ao final das atividades, reunimos todos os bolsistas do grupo PET com os alunos e ouvimos opiniões, colhemos sugestões de como seria melhor se trabalhássemos outros gêneros e outros temas.

Para sintetizar este relato de experiência que realizamos as ações de diversos tipos de letramento e o trabalho com gêneros textuais, com base na obra *Círculos de leitura letramento literário*, apontamos o círculo de leitura na escola, a seguir:

- a) Os alunos definiram seus temas e interesses de leitura;
- b) Cada grupo tinha oito integrantes e em horário separado;
- c) Em cadernos individuais os alunos registraram as impressões de leitura, o vocabulário desconhecido, os personagens que mais gostaram, as mensagens sobre o texto lido, escolhem os trechos preferidos, os poemas e escreveram pequenas opiniões de leitor;
- d) Paulatinamente, em círculo alguns opinam livremente de maneira oral;
- e) Depois da socialização, o grupo PET conversou com cada aluno, rediscutiu os textos e sugeriu melhorias na escrita com apontamentos e sugestões.
- f) E por fim, a socialização dos textos em mural e futuramente a publicação dos textos em livro.

Diante disso, com base em Fraga, Aguiar e Pinheiro (2018, p.9): “podemos dizer que o letramento na escola deve ser por meio de leitura e escrita compartilhada”. Cosson advoga que “é preciso compartilhar a interpretação e os sentidos de suas interpretações. Por meio do compartilhamento de opiniões os leitores ganham consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura” (COSSON, 2018, p. 66).

Sob esse prisma, a prática social e a escolarização da leitura literária precisam ser feita a olho nu, isto é, o trabalho com a leitura e a escrita deve estar acima da prática costumeira da rotina

escolar e pode ser um exercício de linguagem também fora do ambiente de sala de aula normal. Exatamente desta forma, por meio de projetos e ações rápidas e urgentes capazes de prender o leitor para voltar sempre à sala de leitura que o nosso projeto conseguir cumprir com os objetivos propostos no planejamento anual de educação tutorial, sem especificamente equivaler a uma mera obrigação sistemática.

Houve uma diversidade, tanto na construção da carta quanto do *fanzine*, alguns escolheram expor suas opiniões sobre o gênero textual, fábula e outros preferiram comentar sobre a poesia, já na produção do *fanzine* os alunos estruturaram seus trabalhos em poesia, contos e crônicas com assuntos diversos conforme demonstrado nas imagens.



Em suma, os exercícios de produção de cartas e *fanzines* surtiram efeitos positivos para o desenvolvimento da habilidade de escrita dos alunos e aumento do repertório comunicativo, além de contribuir para a interação em grupo. Assim as atividades foram bem aceitas pelos alunos que as realizaram com criatividade.



## Considerações finais

Frente a essas reflexões, inferimos que a formação docente com o Programa de Educação Tutorial parece ser uma porta aberta para a didatização da literatura e dos gêneros textuais por meio de: oficinas literárias, feiras literárias, entrevistas, trocas de cartas, sarau poético, entrevistas, criação de blog, bate-papo, jornal escolar, entre tantas outras práticas de socialização entre a universidade, a escola e a comunidade.

Todas as etapas de letramento, sobretudo das oficinas de gênero argumentativo foram mais complexas para os alunos, pois eles apresentavam dificuldades em escrever textos dissertativos, argumentativos e, sobretudo em expor suas opiniões. Entretanto, a segunda etapa, fase de organizar a carta e montar o *fanzine* com imagens e cores, foi mais lúdica e atendeu ao nível de escrita diante das dificuldades de lidar com a palavra escrita. Registramos ao final a opinião da professora das turmas atendidas que destacou a relevância das ações de letramento na escola e o maior desempenho dos alunos, bem como o menor índice de evasão escolar nas séries atendidas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de et alli. GERALDI, João Wanderley (org.). **O Texto na Sala de Aula**. São Paulo: Anglo, 2012.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

\_\_\_\_\_. **Círculos de letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2010.

FRAGA, Rosidelma; PINHEIRO, Edilene; AGUIAR, Maria J. A. **Letramento literário e formação docente**: do gênero carta à leitura de poesia. In: Anais do II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogos: identidades silenciadas. Universidade de Brasília (Brasil) Agosto, 2018.

KLEIMAN, Angela **Oficina de leitura e prática**, Angela Kleiman 13ª edição, Campinas, SP – Pontes Editores, 2010.

SOARES, Magda. **Letramento**: uma tema em três gêneros. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

## O CONTO *CIVILIZAÇÃO*, DE EÇA DE QUEIRÓS: UMA ANÁLISE SOB O VIÉS DO *REALISMO*, DE GYÖRGY LUKÁCS

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O escritor Eça de Queirós, pertencente à famosa *Geração de 70*, de Portugal, era um grande crítico das opressões que o sistema capitalista provocava. Sua crítica, mais proeminente, concentrava-se na desigualdade que sua nação portuguesa experimentava em relação a outras nações europeias, que haviam alcançado o apogeu do capitalismo. Portugal, diferente daquelas nações, a seu ver, estava em plena decadência. No final de sua vida, tal como os outros escritores da *Geração de 70*, denomina-se um “Vencido da vida”, pois não encontrava solução para a decadência de sua nação. No conto *Civilização*, publicado inicialmente no “Suplemento Literário” de 1893, pode-se notar seu sentimento pessimista. Para se compreender a visão pessimista do escritor nessa narrativa, julga-se que os conceitos de *fetichização*, *reivificação* e *decadência ideológica burguesa*, abarcados pelo filósofo e historiador literário húngaro György Lukács possam servir de arcabouço para sua análise. Dessa forma, volta-se o olhar a respeito do referido conto a partir do viés do *realismo*, de Lukács.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queirós; *Geração de 70*; Realismo; György Lukács.

### INTRODUÇÃO

Em meados do século XIX, a nação portuguesa começa a se sentir inferior aos Estados europeus, se vendo provinciana. Percebe que não alcança o intento de acompanhar as evoluções que a Europa estava passando naquele momento por meio da revolução industrial, das grandes universidades, da máquina de vapor, do telégrafo etc.

Portugal começa a sentir-se, sem mórbido sentimento de inferioridade, provincial e provincianamente, um pequeno país, politicamente pacífico esforçando-se por acompanhar uma Europa já em plena segunda revolução industrial, sem imaginar sequer o que os seus efeitos irão reduzir na ordem dos comportamentos, das ideias, das crenças, pelo menos nos seus centros nevrálgicos, Lisboa, Porto, e na sua única cidade universitária, Coimbra. Portugal não entra na Europa, mesmo quando a nova Europa da máquina a vapor e do telégrafo, da maior circulação dos jornais, está já dentro das suas fronteiras. (LOURENÇO, 1999, p. 112)

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura pelo Dinter (UnB/UFAM) sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa (UnB), Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua como professora na SEMED/AM e na SEDUC/AM.

Na literatura, um grupo de indivíduos toma consciência da posição subalterna de Portugal. Percebe que, de fato, sua nação não faz parte da Europa, como se pensava. Foram os homens da *Geração de 70* que, a partir dessa percepção, propuseram uma mudança efetiva na mitologia cultural lusitana.

Essa geração inovadora trazia grandes escritores, como: Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga. Esses homens não pretendiam apenas realizar uma manifestação de caráter ideológico, literário e cultural, buscavam uma mudança política. Apresentavam uma leitura socialista e crítica do passado europeu, além de realizarem diversas palestras nas quais discutiam a sociedade portuguesa como um todo poético e filosófico.

O passado português, que até então vinha sendo aclamado pelos românticos, passa a ser pensado de maneira oposta por esses homens, pois eles vão buscar, no passado, as causas da decadência de Portugal. Podemos evocar, inclusive, o célebre discurso de Antero de Quental em que são apontadas as três principais causas para essa decadência: a religião católica (pós-contrarreforma), o Absolutismo e as Grandes navegações.

Essa geração era considerada denunciadora de todas as coisas temerárias que aconteciam em Portugal. Tratavam dos “pecados” da Igreja e de seus clérigos, da falsa moral das famílias nobres, e, principalmente, da vontade portuguesa de ser igual às grandes metrópoles europeias, atitude refletida nos costumes sociais da época. A crítica feita acerca dessa vontade portuguesa de aproximar-se de outros países da Europa tinha como principal finalidade idealizar uma mudança para Portugal, com o intuito de chegar próximo ao que era ser “europeu”, mas, para isso, teriam que revolucionar os velhos costumes dessa nação.

No fim do século XIX, esses mesmos escritores, ao contrário de seus propósitos iniciais, percebem que a nação portuguesa seguia tendo muitas falhas, e sequer alçava chegar próximo às evoluções das grandes potências europeias. Essa geração, que se alinhava política e ideologicamente ao pensamento socialista, passou, a partir disso, a se sentir passiva politicamente. Esse sentimento de inoperância começa a ser latente “não só no plano ideológico, como no mais decisivo, de ordem cultural.” (LOURENÇO, 1999, p. 116).

Sua atitude derradeira para demonstrar como se sentiam impotentes diante da situação político-ideológica de Portugal foi terem se batizado de “Vencidos da Vida”. Essa visão negativa, sobre eles próprios, passou a ser refletida em seus textos, que em nada lembravam sua proposta inicial.

Assim, esses escritores portugueses que não haviam visto Portugal, em fins do século XIX, experimentar o apogeu do capitalismo como outras nações da Europa, contribuíram, em algumas de

suas obras, para que sua nação fosse representada pelo véis da decadência ideológica burguesa, terminologia adotada por György Lukács para expressar o sentimento pessimista adotado diante das opressões do sistema capitalista.

Podemos investigar, assim, em que medida essa leitura pessimista, logo, decadente ideologicamente, pode ser percebida no conto “Civilização”, do autor oitocentista português, Eça de Queirós.

## 1. O CONTO “CIVILIZAÇÃO”, DE EÇA DE QUEIRÓS

O conto *Civilização*, de Eça de Queirós, publicado inicialmente no “Suplemento Literário”, de 1893, tem como personagem principal Jacinto, um homem descrito como “supercivilizado”, que “nunca padeceu os tormentos da sensibilidade” (QUEIRÓS, 1997, p. 1), que amava ler Schopenhauer, Eclesiastes e outros pessimistas menores, um homem “da mais vasta soma de civilização material, ornamental e intelectual”. (*idem*)

O narrador-testemunha, que figura na narrativa como o amigo que está sempre perto de Jacinto, observa esse personagem com admiração e espanto. Impressiona-se com sua ampla biblioteca, que contava com mil oitocentos e dezessete obras de sistemas filosóficos e que comportava oito metros de estantes de economia política.

Vê com fascínio “os grandes aparelhos facilitadores do pensamento - a máquina de escrever, os autocopistas, o telégrafo Morse”, assim como outros que existiam na casa de Jacinto. Sobre o fonógrafo do amigo, o narrador relata que se ouvia sair do aparelho uma voz a exclamar com autoridade: “Maravilhosa invenção! Quem não admirará os progressos deste século?” (QUEIRÓS, 1997, p. 2). Esse equipamento, num certo dia, quebrou e passou a repetir incessantemente aquela mesma frase, até que um eletricitista conseguiu emudecê-lo.

Apesar de todo conforto e aparente abnegação à vida que levava Jacinto, o narrador se inquietava com seu constante bocejo, que o fazia perguntar: “Que faltava a este homem excelente?” (QUEIRÓS, 1997, p. 4). Essa vida inautêntica se refletia nas atitudes de seu amigo, que não cessava “de buscar interesses e emoções que o concilhassem com a vida.” (QUEIRÓS, ANO, p. 5)

Em meio a essa busca de sentido da vida, Jacinto “teve a necessidade moral iniludível de partir para o Norte, para o seu velho solar de Torges.” (QUEIRÓS, 1997, p. 5). O narrador relata, então, que iria acompanhá-lo nessa viagem.



O narrador revela que, assim que chegaram ao destino, se deram conta de que estavam sem as bagagens, pois o responsável por elas ainda não havia aportado. Isso causou grande temor em Jacinto, pois aqueles objetos o relacionavam imediatamente a sua vida “supercivilizada”.

Ao chegarem à cidade campestre, os dois amigos percebem a “incomparável beleza daquela terra bendita.” (QUEIRÓS, 1997, p. 6). Porém, ao adentrarem na residência onde deveriam repousar, notaram a simplicidade do lugar em que “os telhados ainda estavam sem telhas, e as janelas sem vidraças.” (QUEIRÓS, 1997, p. 7)

Jacinto, segundo observa o narrador, se encontrava sem ação por estar distante de todos os indícios do que considerava “civilização”, e balbucia: “É horroroso!” (QUEIRÓS, 1997, p. 8). Apesar de Jacinto estar aparentemente incomodado com aquele simplório lugar, o narrador, após dar uma volta para conhecer a residência, encontra seu amigo apoiado na janela “embebendo-se todo da doce paz crepuscular” (QUEIRÓS, 1997, p. 8). Estava, segundo crê, “como um homem que enfim descansa.” (*idem*)

Pouco a pouco, observa que Jacinto vai se adaptando à realidade campestre. Nesse momento, há uma quebra na narrativa, pois o narrador explica que precisará se ausentar daquela cidade e partir para Goães. Por três semanas, deixa seu amigo sozinho na cidade de Torges e fica sem notícias dele. O enredo é retomado imediatamente no momento em que o narrador regressa à cidade de Torges e o reencontra. Porém, tem uma grande surpresa, pois Jacinto havia experimentado uma considerável mudança.

Suas malas, com seus objetos modernos, já haviam chegado a Torges, porém, agora, Jacinto possuía uma nova personalidade. Substituiu “sua palidez de ‘supercivilizado’ pelo ‘ar da serra ou da reconciliação com a vida’ que ‘havam espalhado um tom trigueiro e forte que o virilizava soberbamente.” (QUEIRÓS, 1997, p. 10). O pessimismo de outrora dava lugar a “um brilho de meio-dia, decidido e largo.” (*idem*). Tudo encantava esse novo homem.

O narrador percebe que seu amigo começava a ser ditoso, que “enfim alcançara a verdadeira realza” e que “possuía a verdadeira liberdade”. Enfim, na sua percepção, havia encontrado sua felicidade.

Novamente, há uma quebra no enredo. O narrador se afasta de Jacinto, mas relata que, após se passarem quatro anos, seu amigo ainda habitava em Torges, e apresentava seu estilo de vida acomodado à vivência campestre:

As paredes do seu solar continuam bem caiadas, mas nuas. De Inverno enverga um gabão de briche e acende um braseiro. Para chamar o Grilo ou a moça, bate as mãos, como fazia Catão. Com os seus deliciosos vagares, já leu a *Ilíada*. Não faz a barba. Nos caminhos silvestres para e fala com as crianças. Todos os casais da serra o bendizem.

Ouço que vai casar com uma forte, sã e bela rapariga de Goães. Decerto crescerá ali uma tribo, que será grata ao Senhor! (QUEIRÓS, 1997, p. 13)

O narrador, ainda, retorna à antiga casa de Jacinto para buscar alguns livros na livraria do amigo, porém percebe a decadência daquele local, em que “jaziam, tão lamentáveis e grotescas, aquelas geniais invenções, que eu saí rindo, como de uma enorme facécia, daquele supercivilizado palácio.” (QUEIRÓS, 1997, p. 13)

Ao final, o narrador conclui que a vida de Jacinto, na simplicidade campestre de Torges, era bem superior ao estilo “supercivilizado” anterior, de grande ilusão, que se encobre de ferrugem.

## **2. O IRREALISMO OU A DECADÊNCIA IDEOLÓGICA BURGUESA NO CONTO CIVILIZAÇÃO**

Podemos observar, no conto *Civilização*, uma atitude passiva do personagem Jacinto diante dos malefícios da sociedade capitalista, pois o personagem inicia a narrativa como um homem “supercivilizado”, que vive a sociedade fetichizada e reivificada, e passa, de modo abrupto, a acomodar-se a uma sociedade bucólica, que lembra o passado medieval. Isso pode ser refletido, na narrativa, como um aspecto do pessimismo do próprio escritor.

Na trama, podemos notar que se reproduz a fetichização e as inversões do capitalismo, pois o personagem principal é remetido a épocas de sociedades anteriores, tal como faziam os anticapitalistas românticos, que, por verem a fatalidade e a calamidade desse sistema, pensavam que o melhor seria “refugiar-se em sociedades mais primitivas, assumindo, deste modo, uma posição que devia inevitavelmente assumir características reacionárias.” (LUKÁCS, 2011, p. 20).

Lukács (2011) alerta que, mesmo o capitalismo transformando a arte em compartilhizações abstratas, reificando-a, a solução não seria refugiar-se em sociedades mais primitivas. Esse retorno ao passado, situado no período feudal, não observa as opressões e explorações ocorridas naquela época, que são ainda mais intensas do que as ocorridas no sistema capitalista.

Eça de Queirós, apesar de, no conto, detalhar a vida fútil que levava o personagem Jacinto no seu modo “supercivilizado”, encontra, no afastamento do personagem desse mundo, a solução para esse problema imediato, o que poderia ser considerado irrealismo, pois se adequa a “uma reviravolta

política-ideológica de todo o pensamento burguês no sentido da apologética e da decadência.” (LUKÁCS, 2010, p. 52).

Outro elemento que pode denotar o caráter irrealista desse conto é a excessiva recorrência à descrição. Eça de Queirós utiliza, na história, essa técnica em demasia. Isso pode ser percebido no seguinte trecho em que o narrador descreve em detalhes as louças da mesa de Jacinto:

E a cada talher correspondiam seis garfos, todos de feitios dessemelhantes e astuciosos: - um para as ostras, outro para o peixe, outro para as carnes, outro para os legumes, outro para a fruta, outro para o queijo. Os copos, pela diversidade dos contornos e das cores, faziam, sobre a toalha mais reluzente que esmalte, como ramalhetes silvestres espalhados por cima a neve. (QUEIRÓS, 1997, p. 3)

Esse exemplo não é o único. Na narrativa, diversas vezes, Eça de Queirós prima por uma descrição extremada dos ambientes e dos atos dos personagens. No entanto, comumente, essas descrições pouco contribuem para a progressão do enredo propriamente dito. Essa estratégia, para Lukács (2010, p. 55), opõe-se à literatura realista, que deve tomar a descrição como “um momento entre outros; ao lado dela, vem particularmente sublinhada a nova importância assumida pelo elemento dramático.” A descrição, assim, só tem sentido se estiver a serviço da ação.

Essa excessiva descrição de elementos inessenciais é vista por Lukács (2010, p. 72) como uma perda da verdadeira arte de contar, em que os momentos concretos de ação deixam de ter suas particularidades e os pormenores adquirem um significado excessivo, perdendo-se o conjunto da composição, que se desintegra “em momentos desligados e autônomos.” Assim, o autor húngaro adverte que as descrições não deveriam ser tão prolongadas por serem independentes da ação ou dos destinos dos “homens que agem”.

Nesse conto, pelo excesso de descritivismo, há pouca ênfase no elemento dramático. Isso se subjaz na falta de diálogos, resumidos a frases curtas no decorrer do enredo, como em: “Que serviço!” (QUEIRÓS, 1997, p. 6), “Que maçada!” (*idem*), “E agora?” (QUEIRÓS, 1997, p. 7).

Outro ponto nevrálgico na trama é a forma como é construído o personagem principal, pois não se pode considerar Jacinto um personagem *tipo*, tal como conceitua Lukács (2011, p. 27):

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições - as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época - se articulam em uma unidade viva. (p. 27)

No personagem *tipo*, assim, “fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal.” (*idem*). Em

contrapartida, em Jacinto, não vemos as contradições de sua vida no decorrer da narrativa. Ao contrário, é um personagem de poucas nuances do início ao fim.

Eça de Queirós tem, assim, pleno controle da vida desse personagem. No início da história, Jacinto vive uma rotina inautêntica, tediosa e infeliz por ser totalmente dependente dos objetos do capitalismo, por ser um homem “supercivilizado”. No decorrer da trama, o personagem principal vai se acomodando a sua nova realidade: a vida campestre e bucólica, que passa a ter na cidade de Torges. Como exemplo, vemos no seguinte trecho que Jacinto está à mesa da casa de campo em Torges e está provando uma comida que lhe oferecem. É nítido que o personagem vai mudando sua opinião sobre aquela comida simples, gradativamente, ou seja, o personagem se adequa aos desejos do autor:

E sorriu, murmurando com espanto: "Está bom!" (...) E eis que o meu difícil amigo exclama: "Está ótimo!" Eram os picantes ares da serra? (...) Não sei: mas os louvores de Jacinto a cada travessa foram ganhando em amplitude e firmeza. E diante do frango louro, assado no espeto de pau, terminou por bradar: "Está divino!" (QUEIRÓS, 1997, p. 9)

Assim, ao final da história, observamos o mesmo personagem, que apesar de ter mudado de ambiente geográfico, de um lugar modernizado para o espaço simplório do campo, prossegue em uma vida inautêntica, pois não possui pulsão de viver, adequando-se aos interesses subjetivos do autor. Dessa forma, o irrealismo se torna pulsante, pois:

A decadência ideológica surge quando as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são mesmo mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos, vistos como força motriz da realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 93)

Essa inclinação subjetiva do autor, que se configura na necessidade trágica do próprio fim do herói, se contrapõe à “representação objetiva da colisão histórica” (LUKÁCS, 2010, p. 94). Eça de Queirós não consegue solucionar o problema da decadência, então, oferece uma solução deformada: o escapismo à realidade social.

Sobre essa insolubilidade encontrada pelos escritores da decadência, Lukács (2010, p. 99) reflete que:

Este simbolismo é o meio artístico utilizado para conciliar, pelo menos aparentemente, o inconciliável, para esconder artificialmente a contradição que permanece insolúvel na vida contradição incompreendida, percebida de uma maneira deformada e expressa de um modo ainda mais deformado.

Esse final acomodado ao escapismo social, ao irrealismo e à decadência ideológica burguesa pode ser considerado uma expressão da subjetividade do próprio autor, Eça de Queirós. Isso porque o escritor, como sabemos, era um ferrenho crítico da sociedade civilizada e capitalista, mas se considerava um “Vencido da vida” por não ter conseguido superar suas contradições, mais particularmente no que se refere à comparação de sua nação portuguesa a outras europeias mais desenvolvidas. Dessa forma, revela, em seu conto, seu desejo de afastar-se da reificação da modernidade, se refugiando na vida campestre.

Em certo momento da narrativa, até poderíamos imaginar que Jacinto iria conseguir superar o irrealismo, se tornando um personagem autêntico, como no seguinte trecho: “Afortunada ou dolorosa, fecunda ou vã, ela tem de ser vivida. Loucos aqueles que, para a atravessar, se embrulham desde logo em pesados véus de tristeza e desilusão.”(QUEIRÓS, 1997, p. 12) Porém, essa impressão logo é substituída pela conclusão decadente de que “a sapiência, portanto, está em recuar até esse honesto mínimo de civilização, que consiste em ter um teto de colmo, uma leira de terra e o grão para nela semear.” (*idem*), seguida de outra que observa a solução no regresso ao Paraíso “inteiramente desguarnecido de civilização, (...) e sem procurar, nem com o desejo, a árvore funesta da Ciência!” (*idem*)

A conclusão de Eça de Queirós, dessa forma, estaria de acordo com a “ciência da decadência”, que propõe uma “cisão entre o intelecto e o mundo dos sentimentos” (LUKÁCS, 2010, p. 66) e em que “a sociedade aparece como um místico e obscuro poder, cuja objetividade fatalista e desumanizada se contrapõe, ameaçadora e incompreendida, ao indivíduo.” (*idem*)

Eça, portanto, afasta-se de uma literatura vivamente realista quando submete seu protagonista, Jacinto, a uma sociedade distante do “progresso” como forma de libertar-se dos conhecidos males do mundo capitalista.

A solução para escapar ao irrealismo, pela ótica de Lukács (2010, p. 102), contrariamente ao que escolheu Eça de Queirós, seria apresentar a riqueza interior de um personagem literário de forma a mostrar relações internas e externas, “a dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade.” (LUKÁCS, 2010, p. 102). Assim, aprofundar-se-ia o personagem, de forma a tornar suas determinações mais ricas e vida mais móvel. Essa atitude representaria as grandes contradições do movimento social, não se atendo ao puro relativismo, que empobrece “o homem, o escritor e seus personagens”. (*idem*). A consequência de uma escrita realista iria, portanto, “expressar o essencial e [...] figurar, a partir de um destino individual, o destino típico de uma classe, de uma geração, de toda uma época.” (*idem, grifo nosso*).

## CONCLUSÃO

Compreendemos, a partir da teoria do realismo de György Lukács, que Eça de Queirós, apesar de ter sido um crítico ferrenho do capitalismo e de ter observado suas contradições, não conseguiu superar a decadência ideológica burguesa, pelo menos no que concerne ao conto *Civilização*, que foi analisado nesse artigo. Ao fazer uma idealização, uma poetização da própria decadência, nesse caso, apresentando o escapismo à realidade social como solução, conseqüentemente faz sua apologia. O escritor, dessa forma, aceitou asceticamente os fenômenos superficiais, identificados com a realidade, renunciando à luta contra a “inumanidade capitalista”.

Talvez por ter visto em sua própria nação portuguesa a decadência que o sistema capitalista promove àquelas nações que estão às margens dos grandes centros do capital, o escritor tenha se tornado um pessimista, que acreditava ser a única saída possível o afastamento de uma vida burguesa, afugentando-se em um passado bucólico e irrealista.

É possível que, naquele momento em particular, Eça de Queirós tenha se embebido demasiadamente de sua subjetividade, expressado por seu pessimismo. Por isso, encontrou na fuga da realidade “supercivilizada”, de Jacinto, uma solução para as contradições que observava ao seu redor.

É válido salientar, porém, que ainda que as construções da sua narrativa, de seu personagem principal e do desfecho escolhido para o conto, possam ser compreendidas como irrealistas, por não irem além da realidade imediata, não se pode desconsiderar o valor estético e histórico desse conto. Afinal, o autor refletiu, a seu modo, o sentimento dos escritores de sua Geração, que se consideravam os “Vencidos da vida”.

## REFERÊNCIAS:

LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

LUKÁCS, György. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: \_\_\_\_\_. **Arte e sociedade**. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 87-120.

\_\_\_\_\_. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

\_\_\_\_\_. “Narrar ou descrever”. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

QUEIRÓS, Eça de. “Civilização”. In: BERRINI, Beatriz. (Org.). **Obras completas**. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 315-321.

## ESTUDOS EM LITERATURA COMPARADA: DIÁLOGOS E INTERMITÊNCIAS AQUI E NO ALÉM MAR

### **A tortura representada o poema *Os primeiros tempos da tortura* de Alex Polari e no conto *O fato completo* de Lucas Matesso de Luandino Vieira**

Maria Genailze de Oliveira Ribeiro Chaves - (UFPA)<sup>1</sup>

Orientador: Dr. Francisco Pereira Smith Junior - (UFPA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho visa expor as relações interdisciplinares encontradas entre o poema *Os primeiros tempos da tortura* (2004) de Alex Polari e o conto *O fato completo* de Lucas Matesso (1997) de Luandino Vieira. Ao ler os textos, percebe-se a tortura desumana sofrida nos cárceres pelos prisioneiros políticos na época da ditadura, o qual lutavam pela liberdade do seu país. São retratados no mesmo período histórico do século XX, mas em diferentes espaços geográficos, suscitando, assim, comparações entre os textos. Logo, os textos, a temática apresentada, os personagens, o período histórico e literário que as obras estão inseridas serão analisadas de modo que suas semelhanças e divergências possam ser melhor compreendidas. A base teórica utilizada para esse trabalho está fundamentada nas teorias de Carvalhal (2006), Claudon e Haddad-Wotling (1992), Machado e Pageaux (1988), Laban (1980), Dalari (1987), Alverga (1978), Vieira (1997), Verri (1987), dentre outros. Portanto, a manifestação literária representada pelas obras, no contexto contemporâneo da literatura brasileira e angolana, permite perceber a violência ditatorial e a resistência por parte dos encarcerados, na qual mostra a atrocidade e a brutalidade sofrida por esse povo, apresentando um cenário real vivenciado por países que até os dias atuais resistem as repressões do seu passado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tortura; Ditadura; Violência; Interdisciplinaridade; Tortura; Preso político.

### INTRODUÇÃO

A presente pesquisa consiste numa análise interdisciplinar entre o conto *O fato completo* de Lucas Matesso (1997) de José Luandino Vieira e o poema *Os primeiros tempos de tortura* (1978) de

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia - PPLSA, pela Universidade Federal do Pará - Campus de Bragança.

Participante do Grupo de Estudos em Literatura Comparada do Nordeste Paraense – GELCONPE.

E-mail: maria.genailze@gmail.com

<sup>2</sup> Professor e vice coordenador do programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA da Universidade Federal do Pará, campus de Bragança.

Coordenador do grupo de estudos de Literatura comparada do Nordeste Paraense – GELCONPE.

E-mail: fsmith@ufpa.br



Alex Polari Alverga. Ao ler os textos percebe-se, que mesmo sendo de gêneros diferentes apresentam relações, o qual ao relatarem a tortura vivenciada em seus países em um momento ditatorial, suscitam diante desse fato, afinidades entre os gêneros textuais.

Pensando-se na ideia desse trabalho, a tortura passada pelas obras é o ponto de grande importância dentro do diálogo a ser analisado entre os textos. Assim, os estudos comparatistas diante das obras retratadas, apresentam-se pertinentes, já que, através da temática apresentada, expõem elucidações em relação a realidade vivenciada pelos presos políticos em um mesmo período, mas em áreas geográficas diferenciadas, não obstante constrói considerável material de estudo acerca de fundamentos interdisciplinares, além de estudos relevantes de questões culturais e históricas entre países.

Sendo assim, por meio do método comparatista encontra-se reflexões acerca da violência colonial e militar sofrida pelos angolanos e brasileiros a partir de meados do século XX, e concomitante a isso leva-se também a um entendimento detalhado dos grandes escritores que marcam a literatura contemporânea, além de um aprofundamento das obras estudadas, apresentando de maneira interdisciplinar e intertextual a brutalidade apresentada nos textos, em que apoiadas em seus contextos e suas estruturas, elucidam questões pertinentes a serem consideradas em nosso cenário atual.

*O fato completo de Lucas Matesso* é um conto de Luandino Vieira que fora publicado em 1976 na coletânea de contos *Vidas novas*, narra a história de Lucas Matesso. Um preso político que é torturado por agentes penitenciários. *Os primeiros tempos de tortura* de Alex Polari é um poema que retrata a brutalidade e a esperança do autor quando estivera preso no período de ditadura militar no Brasil, expondo através do seu escrito as torturas e seus anseios sofridos na cela.

Diante das narrativas resumidas acima, o estudo que se pretende explicar, planeja especificamente, analisar e refletir a tortura desumana desenvolvida a partir da visão dos seus autores em seus escritos. Nessa perspectiva, supõe-se que os estudos das obras acrescentam positivamente no enriquecimento dos acervos de análise tanto comparativas quanto de teorias literárias, além de contribuir nos estudos históricos e sociais, percebendo através das obras a desumanização sofrida pelos torturados na época de ditadura em seus respectivos países.

Desse modo, esta pesquisa justifica-se com as contribuições para enriquecimento e conhecimento das narrativas literárias diante de um diálogo interdisciplinar, conhecendo também a diversidade cultural e histórica que as obras abrangem. Além disso, permite se fazer inferências acerca da violência sofrida pelos presos políticos, sendo uma investigação que liga-se aos campos

culturais, sociais, históricos, antropológicos e literários. Promovendo e contribuindo em saberes e conhecimentos cognitivos para melhor interação e discussão sobre as questões abordadas, podendo esses conhecimentos serem compartilhados por estudantes que sintam-se interessados com os resultados a se chegar com essa pesquisa, favorecendo uma variedade de campos de estudos, o qual este trabalho engloba.

## **A INTERTEXTUALIDADE E A LITERATURA COMPARADA**

A pesquisa de caráter qualitativo desenvolveu-se a partir do método comparatista, uma vez que, mostrou-se o mais plausível para um melhor aprofundamento da mesma. Machado & Paugeaux (2001) relata que é necessário compreender que este método baseia-se em função da capacidade crítica que o pesquisador tem em relação ao objeto estudado, que em hipótese alguma deve deixar de considerar a relação entre o real vivido e o que há nos textos, além de considerar a realidade historicamente determinada, em que utiliza a integração de estudos diferentes (interdisciplinaridade) e a integração entre os textos (intertextualidade), para repensar a sua maneira e idealizar a literatura, e como se escreve a história literária.

Os estudantes de literatura e outras disciplinas afins o qual esse método torne-se viável, torna possível uma leva de conhecimentos que podem interagir dentro das várias áreas de estudos, já que seu campo de atuação é vasto, em que o contexto de análise pode abranger e mesclar variadas culturas, além de explorar detalhadamente o corpus de estudo. Portanto, é necessário que se perceba sua variada área de investigação e análise.

Machado & Paugeaux (2001) vem afirmar ainda mais essa ideia ao expor que “A partir de uma verdadeira interdisciplinaridade, a literatura comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literário, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador.” (p.17). Sendo assim, a intertextualidade é um princípio importante dentro da literatura comparada, já que abordagem mais profunda a ser feita dos textos se dá pela sua presença dentro do método.

Diante disso, esse método está além de uma mera análise de texto, ele procura os compreender em sua totalidade, buscando hipóteses sobre relações textuais e o porquê dessas relações, o que está sendo trabalhado, a intenção ao trabalhá-la, entre outros. “A literatura comparada é uma forma de proceder, um pôr à prova de hipóteses, um modo de interrogação dos textos

[incluindo] a seguinte questão fundamental que distingue, sem dúvida, a literatura comparada das outras disciplinas.” (CLAUDON, 1992, p.15).

Sendo assim, atualmente o comparatismo não busca apenas descrever as histórias literárias, mas sim analisa-las através da sua escrita, fundamentando-as por meio de comparações e utilizando-se das suas convergências evidentes (CLAUDON, 1992) há nos textos contextualizações tangentes que além das de confrontar obras, autores, imagens, entre outros, firmam e enriquecem a pesquisa, o qual além do encontro de metáforas, temas, motivos e tópicos, o comparativista também estuda outras formas de migração, como as caracterizadas por mitos, personagens e figuras históricas (PIRES, 2007). É necessário entender que,

[...] a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 2006, p. 87)

É pensando neste alcance ainda maior que o método comparatista tornou-se o mais viável, já que possibilitará uma melhor análise do texto e do contexto em que o conto *O fato completo de Lucas Matesso* e o poema *Os primeiros tempos de tortura* estão inseridos, em que ao confrontá-los, pretende-se enriquecer o campo de estudos literários, buscando ampliá-los através de reflexões críticas e análises das obras.

## A REALIDADE DA TEMÁTICA DA TORTURA

Considerando-se o 1º artigo da convenção da ONU de 10 de Dezembro de 1984 intitulado “Sobre a tortura e outros tratamentos ou penas cruéis, desumanos ou degradantes” a tortura é conceituada como,

Qualquer ato pelo qual dores ou sofrimentos agudos, físicos ou mentais são infligidos intencionalmente a uma pessoa a fim de obter, dela ou de terceira pessoa, informações ou confissões, de castiga-la por ato que ela ou uma terceira pessoa tenha cometido ou seja suspeita de ter cometido; de intimidar ou coagir esta pessoa ou outras pessoas, ou por qualquer motivo baseado em discriminação de qualquer natureza, quando tais dores ou sofrimentos são infligidos por um funcionário público ou outra pessoa no exercício de funções públicas por sua instigação, ou com seu consentimento ou aquiescência. (DALLARI, 1992, p. 22)

Em 10 de Outubro de 1975 houve uma assembleia em Tóquio o qual, a Tortura foi definida, pela associação médica e mundial, também como,

A imposição deliberada, sistemática e desconsiderada de sofrimento físico ou mental por parte de uma ou mais pessoas, atuando por própria conta ou seguindo ordens por qualquer

tipo de poder, com o fim de forçar uma outra pessoa a dar informações, confessar, ou por outra razão qualquer. (Ruiz-Mateos *Apud* Arquidiocese de São Paulo, 1985, p.01)

Assim, diante do conceito apresentado percebe-se que a tortura parte de uma finalidade de forçar o outro a deliberar de acordo com as vontades do torturador. Ainda segundo a Arquidiocese de São Paulo (1985) a tortura visa o avesso a liberdade, com um discurso busca através da intimidação e da violência alcançar seus objetivos, sendo ela tudo o que venha a causar dor, pânico, desgaste físico e mental, provocando disfunções no corpo e nas faculdades mentais, bem como prejuízo a moral.

Considerando o processo histórico da tortura, desde o século XVIII A.C. já era dada como uma prática de direito aos senhores sobre seus escravos, o qual segundo a Arquidiocese de São Paulo (1985)

O apedrejamento, o chumbo derretido na pele, a decepção de órgãos, eram penas impostas a infratores ou supostos infratores das leis e visavam obediência ao princípio do Talião, resumido pelo celebre axioma “olho por olho, dente por dente”, e tinham como fundamento o ressarcimento do mal causado através da aplicação do mesmo mal a quem o causara. Já o código de Hamurabi, ordenamento legal do século 18 antes de cristo, adotado na Babilônia, previa para os criminosos a empalação, a fogueira, a amputação de órgãos e a quebra de ossos. (p. 03)

Verri (1992) expõe que o exercício organizado e contínuo da tortura ocorreu após o século XI. Na Europa ela se dá entre os séculos XIII e XVII com a inquisição. No colonialismo encontram-se a tortura no trato dado aos negros escravos e aos índios.

Diante disso, percebe-se que a tortura é um ato que acontecia muito antes do período militar. É uma ação que transcorre ao longo dos séculos, passando por reinados e governos, o qual segundo a Arquidiocese de São Paulo (1985), é no século XX, após a segunda guerra mundial que a tortura volta a torna-se um meio de interrogação policial e militar em dezenas de países, mesmo não sendo parte integrante da legislação.

Na segunda guerra mundial a tortura era utilizada para os prisioneiros de guerra, principalmente em campos de concentração nazista, fazendo muitas vítimas inocentes em um genocídio programado, o qual fez emergir na consciência dos povos a criação de um estatuto que tenha como objetivo a defesa dos valores essenciais a vida humana. Desse modo, os países membros da ONU assinaram em 1948 a declaração universal dos direitos humanos, onde as torturas e os maus tratos eram definitivamente condenados. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO)

No Brasil a tortura a presos sempre fizera parte da história, no entanto a partir de 64 com o golpe militar, ela passa a ser utilizada como desígnio político, atingindo partes da população antes protegidas pelas imunidades sociais como, jornalistas, advogados, estudantes, entre outros (Pinheiro, 1981). Assim, durante o regime militar há uma inversão quanto aos presos políticos, a partir de 1968

são os universitários ou detentores de nível superior, segundo o *Brasil nunca mais*, que passam a ocupar em maior número as cadeias, sendo eles 56% dos presos políticos nesse período. (ARQUIDIOCESE DE SAO PAULO, 1988).

Segundo Zeni (2016) a partir de 1960 o Brasil inaugura um realismo urbano marcado pelo tratamento formal e ético de relações sociais pautadas pela brutalidade, sustentando formas ultrapassadas de relações, com um funcionamento social e simbólico baseados na impessoalidade e por uma criminalidade mais extensa e generalizada, revivendo justamente os procedimentos da violência.

A Angola fora um país sempre marcado pela violência, o qual colocados na situação de colonizado são utilizados por seus colonizadores como mão de obra de baixo custo. Linhares (1986) expõe que Portugal significou o continente europeu, representando a última resistência do colonialismo, estando na Angola sob o comando de Salazar, ditador entre 1932 e 1968, cujo regime se dissolveu pelo movimento “somos antiliberais” de 25 de Abril de 1974, o qual declararam serem contra o parlamentarismo e a democracia, pretendendo construir um estado corporativo.

Segundo Cascudo (1979), nos anos 50 e 60 do século XX, em Angola, surgiram vários movimentos de libertação nacional, sob as mais diversas siglas. Em alguns casos transformaram-se e fundiram-se dando origem a novas siglas. Neste período mais de cinquenta colônias em Angola tornaram-se independentes, no entanto o rigor do governo de Salazar inibiu muitas tentativas de independência das colônias portuguesas. No entanto, em 25 de Abril de 1974 com o término da ditadura em Portugal o sonho de independência das colônias portuguesas tornara-se realidade.

## **A TORTURA REPRESENTADA NA LITERATURA**

A tortura é a temática principal a ser analisada nos textos de Luandino e Alverga. Então, faz-se necessário compreender como se dá o uso de temáticas em textos literários.

Segundo Machado & Paugeaux (2001)

O texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extratextuais, participando o tema, justamente, das duas séries, [...] o estudo do funcionamento interno dum texto (dum tema num texto, a leitura contribuindo para pôr em evidência, para reconstituir um conjunto de funções) e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto. (MACHADO, 2001, p. 120-121)

Assim, esses temas trabalhados evidenciam no texto um conjunto de funções que estabelecidos a partir de um corpus social ou cultural, no caso das presentes obras, por estarem

inseridas no período literário contemporâneo e militar evidenciam a realidade presente no Brasil e na Angola nas décadas finais do século XX.

De acordo com o conceito de tortura, já retratado no tópico acima, percebe-se que a mesma é uma abordagem bastante utilizada, o qual a forma como é representada se dá a partir do momento histórico e social que é colocado, no entanto, não muda o fato de escancarar, mesmo que ao seu tempo, as violências praticadas por determinadas pessoas em determinado período histórico. Essas representações da tortura nos textos dão-se através da verossimilhança. Através da ficção apresentam em seus escritos a realidade vivenciada. Segundo Aristóteles (1999) a verossimilhança é a capacidade que uma narrativa tem de parecer real, em que ao construir sua própria verdade busca-se manter coerente a ela, ou seja a Literatura usa o sentimento de autenticidade na ficção.

Desde a literatura greco-romana já encontrava-se traços das torturas em obras literárias. A tragédia grega *Antígona* escrita por Sófocles por volta de 442AC, já apresenta traços da tortura, e a maneira como se manifesta em determinado momento da história, o qual a personagem que dá título a obra, em determinado momento da narrativa, contra o desejo do rei Creonte manda enterrar seu irmão, ocasionando como punição a tal ato, sua prisão em uma caverna, com o mínimo de comida, para que assim tivesse um fim lento e sofrido, o que acarretou em seu suicídio na narrativa.

Saltando diretamente para o século XVIII percebe-se uma ênfase maior a essa temática, o número de obras que a abordam são diversas, já que vivia-se em um período escravocrata, em que o período de colonização apropriava-se de maneira opressora em especial dos Africanos para execução dos seus trabalhos desumanos, diante daí tem-se como exemplo a obra *O Escravo* de Castro Alves, o qual fazem parte os famosos poemas abolicionistas *O navio negreiro* e *Vozes da África*. Nela retrata-se o escravo na sua forma trágica, buscando elucidar a realidade torturante há que eram submetidos.

O contemporâneo também nos apresenta essa temática de forma bastante ilustrada, como se pode perceber nas obras estudadas neste trabalho, *O fato Completo de Lucas Matesso* e *Os primeiros tempos de tortura*, além de outros textos como o romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, o qual relata a vida de três jovens, Lorena, Ana Clara e Lia, expondo um dos períodos mais conturbados da história do Brasil, que fora a ditadura militar, deixando transparecer em seus escritos a tortura que algumas pessoas eram submetidas.

Diante daí percebe-se o uso dessa temática ao longo dos séculos, o qual a mesma molda-se a partir do querer fazer do autor e do momento histórico e social que encontra-se inserida. Sobre isso Claudon (1992) relata que “Um bom tempo de dissertação conduz em geral a um problema

verdadeiramente central e identificável. A maneira de o abordar e de o tratar varia, é claro, em cada dissertação; mas o fundamento da reflexão permanece o mesmo.” (p. 40).

Daí tem-se a universalização da temática, no entanto a diversificação que há ao encontra-las em cada obra literária dá-se pelo querer fazer do autor, bem como pelos aspectos sociais, históricos e culturais que tanto o escritor quanto o leitor encontra-se inserido. A esse respeito Chartier (1994) expõe que,

As obras – mesmo as maiores, ou sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os experts sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce (p. 09)

Desse ponto, percebe-se a intenção do autor em colocar uma mensagem através dos seus textos, o qual Borges (2010) torna isso mais claro ao expor que em um universo amplo de bens culturais, a expressão literária passa a ser vista como forma de representação social e histórica, sendo uma testemunha de grande importância de determinada época histórica, pois torna-se um produto sociocultural de fatos estéticos e históricos de representação das experiências humanas, sejam seus hábitos, atitudes, sentimentos, entre outros. São questões diversas que se movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico. A literatura é um registro de aspectos variados e complexos, diversificado e conflituoso do campo social, em que se insere e se refere. Constitui-se a partir do mundo social e cultural, assim como é constituição deste.

Portanto, a tortura é uma temática representada na literatura como manifestação universal, mas que passa a apresentar sua diversidade através de cada autor e cada momento histórico, o qual expressa a realidade de determinado tempo e espaço, sendo registrado e repassado através da mimética literária.

## **ALEX POLARI E LUANDINO VIEIRA: SUAS INTENSAS LIGAÇÕES COM SEUS TEXTOS**

Ao analisar as obras aqui estudadas percebe-se que ambos os textos expõem a partir de um contexto ficcional, no caso do conto *O fato completo de, Lucas Matesso*, e em versos, no caso do poema *Os primeiros tempos da tortura*, a realidade vivenciada em cativo pelos autores em determinado momento de suas vidas.

José Vieira Mateus da Graça, cujo pseudônimo é José Luandino Vieira, fora um escritor luso-angolano nascido em Vila Nova de Ourém, Portugal, em 04 de maio de 1935, o qual com menos de dois anos de idade, juntamente com seus pais mudou-se para Angola. Passara sua infância e sua juventude em Luanda. No início da guerra colonial, em 1961 passou a fazer parte do Movimento Popular de Libertação da Angola (MPLA) tornando-se um participante na luta armada contra Portugal, porém em 1959 estivera detido pela PIDE, por ter se manifestado contra a ditadura. Fora nesse período que Luandino escreveu sua obra de contos *Vidas Novas*, o qual está incluso o conto *O Fato completo de Lucas Matesso* (LABAN, 1980).

Luandino Vieira: Sim, é correcto. *Vidas Novas* é um livro que planifiquei; foi escrito dia a dia. Uma história por dia, creio, mais ou menos. Mas muito antes de escrever estava tudo apontado: uma será sobre isso, outra sobre isto... discuti mesmo com Antônio Jacinto o plano antes de fazer, e depois fiz, escrevi e consegui fazer sair da cadeia esse manuscrito e...

Pergunta: Onde foi escrito?

Luandino Vieira: foi escrito na cadeia da PIDE, aqui em São Paulo, Luanda, para mandar um concurso da casa dos estudantes do Império. (LABAN, 1980, p.34)

Daí percebe-se a intensa ligação que há entre a ficção e a vida do autor, que expõe uma realidade sua em determinado momento de sua vida.

Em 1959 Vieira volta a ser detido, sendo condenado a 14 anos de prisão. Até 1964 passou por várias cadeias em Luanda. Em 1972 foi libertado e passou a viver em Lisboa, no entanto em 1975 regressou a Angola, passando a assumir a função de diretor do departamento de orientação revolucionário do MPLA, coordenando o grupo até 1979.

Desiludido com o reinício da guerra civil em Angola, logo após as eleições de 1992 regressou para Portugal e por lá vive até os dias atuais na zona rural do Minho, próximo de Vila Nova de Cerveira.

Alex Polari de Alverga fora um poeta brasileiro nascido em João Pessoa, em 1951. Durante a ditadura militar, contra esse período, participou da luta armada, tornou-se membro da organização clandestina Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), uma facção da guerrilha urbana brasileira que ficou conhecida por participar de sequestros de embaixadores durante o regime militar, lutando também pela libertação de presos políticos. Fora um dos principais responsáveis pelo sequestro do embaixador Alemão Ehdnfrico Aton Von Holleben em junho de 1970, uma semana após tal ato, resultou na extradição de 40 presos políticos para Argélia na África. Um ano após esse ocorrido, em 1971 foi preso pelo Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), o qual fora brutalmente torturado e condenado a prisão perpetua. Em Novembro



de 1979 foi libertado pela Anistia, cujo comitê patrocinou e divulgou sua primeira obra, *Inventário de Cicatrizes*. (SALGUEIRO, 2011)

Hoje em dia o autor possui cerca de dez obras de referências, além de diversos textos informativos e institucionais, sendo que dois deles foram produzidas quando ele ainda se encontrava em cárcere: *Inventário de Cicatrizes* e *Camurim de Prisioneiro*. Neste mesmo ano durante seu período na prisão, lançou seu primeiro livro de poesia da tortura. Neles ele relata a tortura, as esperanças, as angústias sentidas durante a prisão, o que o torna assim como em Luandino Vieira, os seus escritos como a realidade vivenciada em seus momentos de cativo.

Na redação do seu *Inventário*, o autor cunha o registro das feridas abertas pela clandestinidade, pela prisão e pela tortura, que por meio da escrita transformam-se em “cicatrizes”. Ele afirma um engajamento ao propor que seus poemas sirvam para que se retenha uma “memória essencial” que de outra maneira estaria falada a se diluir (ALVERGA, 1980, p.48)

Diante da vida dos autores e seus escritos descritos acima, percebe-se que ambos apresentam um testemunho de vida diante das suas obras, o qual segundo Vilela (2012) o testemunho é uma trama que se cruzam múltiplos registros. Ele pode ser objeto de diversas abordagens, sejam elas históricas, jurídicas, sociológicas, literárias, dentre outras, o qual implica em reconstruir fatos, afirmando a verdade através do discurso.

Pensar o testemunho implica evidenciar os seus diferentes modos de expressão: o *testemunho directo*, desde dentro do acontecimento, como experiência desde dentro da dor: a narração de uma história singular através de um olhar desde dentro do acontecimento, ou a narração de uma história de outros através de um olhar sobre o acontecimento. (VILELA, 2012, p. 144)

Sendo assim, tem-se em Alverga e Luandino um testemunho de suas vidas perante a ditadura militar que viviam em seus respectivos países, em que no caso de Luandino encontra-se metaforizado através do seu conto e do seu personagem, Lucas Matesso, e no caso de Alverga representado em estrofes através do seu poema.

## ***O FATO COMPLETO DE LUCAS MATESSO E OS PRIMEIROS TEMPOS DE TORTURA – APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS***

O presente tópico pretende apresentar as semelhanças e divergências entre o conto *O fato completo de Lucas Matesso* de José Luandino Vieira e o poema *Os primeiros tempos de tortura* de Alex Polari Alverga, em que inseridos no âmbito ficcional da tortura, representam os presos políticos

em um período ditatorial. As afinidades a serem apresentadas nesse tópico ocorrem devido às relações que há entre literatura e a sociedade nos textos.

A abordagem interdisciplinar em ambos os gêneros textuais, possibilita perceber no decorrer da análise relações entre as obras, o qual permite que busque-se conhecer mais a fundo o que está sendo trabalhado nos textos, diante disso o método utilizado nessa pesquisa permite aos pesquisadores uma análise mais profunda dessas reações, já que,

[...] compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 87).

Assim, entende-se que ambos os textos inseridos no período histórico das décadas finais do século XX, apresentam em seus respectivos textos o momento de opressão e ditadura sofrida em seus países. No Brasil, desde 1964 com o golpe militar, colocando seu povo diante da força e brutalidade dos militares que buscavam uma nova forma de “organizar e botar em ordem” seu país, e do outro lado, Angola, um país que a séculos sofre com a colonização e escravidão, o qual em um momento também ditatorial vivenciado pelos seus colonizadores, sofrem com um governo militar que busca cada vez mais usufruir dos bens da África, obrigando os nativos a viver as humilhações do seu comando.

Diante disso, a partir da temática da tortura presente em ambos os textos, percebe-se uma relação entre os gêneros literários analisados, o qual segundo Machado & Pageaux (2001)

A partir de uma verdadeira interdisciplinaridade, a Literatura Comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literários segundo a natureza da questão levantada pelo investigador. ( p.17)

Ao que está supracitado, a questão a ser apresentada nesse trabalho englobará como estudo principal, a sua temática, apresentando a relação entre os textos. Portanto, “é tortura tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral.” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 02)

A respeito do tema trabalhado em uma narrativa Machado & Pageaux (2001) nos diz que “O tema é um elemento *mediador* e *fundador*: mediador entre homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual)”. (p. 117). Assim, percebe-se a importância do tema em um texto, já que ele intervém,

gera entendimento e explicações ao homem sobre sua cultura, além de ser a partir dele que se constituem os textos, o que o torna fundador.

A maior parte dos estudos de temas partem do princípio da existência isofismável de temáticas universais. Citem-se, um pouco ao acaso: a morte, o mar, o amor, o medo, a cidade, a guerra, etc. este conceito de universalidade aplicado à literatura exige vários esclarecimentos. É curioso observar, aliás, de que maneira os “grandes temas” tem sido recentemente retomados pelos historiadores em perspectivas de síntese cultural, como é o caso de Jean Delumeau no seu estudo *La peur en Occident (XIV – XVIII siècles)* – Une cité assiégée (1978). (MACHADO, 2001, p. 117)

Os temas em narrativas apresentam-se como universais, o que é algo indiscutível, essa situação torna necessário um esclarecimento sobre seu uso dentro de um texto. A tortura é um tema que vem sendo abordada nos textos há muito tempo, o que muda é a intenção do autor ao abordar tal temática.

Sendo assim, o conto *O fato completo de Lucas Matesso*, narra de maneira detalhada a tortura sofrida pelo seu personagem Lucas Matesso, um preso político que é indagado e torturado para dar respostas sobre sua participação em grupos contra a ditadura em seu país e sobre um possível bilhete que ele poderia ter escondido, o qual sua mulher havia trago em suas roupas.

Mas os homens não desistiam, gritavam dentro das orelhas dele, o ajudante não parava de bater e Lucas Matesso queria mesmo se lembrar, gostava ainda de saber o que era essa conversa do bilhete, mas nada que lembrava mesmo, só as palavras do chefe, as chicotadas do ajudante, berros:

– O fato completo! o fato, onde vem o bilhete! (VIEIRA, 1997, p.84)

A tortura que Lucas sofre na cadeia não se dá apenas pela desconfiança do guarda com relação ao bilhete, mas sim a tortura sofrida diariamente em busca de resposta sobre o líder de um grupo existente em Angola, o qual era contra a ditadura em que o país encontrava-se inserido no momento, sendo Lucas Matesso parte desse movimento de luta e resistência, sofrendo, assim, torturas diárias, em busca de confessar situações referentes ao momento que encontravam-se inseridos.

A dor era muita a pisar-lhe em todo o corpo, três meses de castigo e fome, pancadas e conversas, tinham-lhe custado aguentar ficar calado com o nome de Domingos. Mas, nessa hora olhando a luz amarela do azeite palma no fundo da panelinha, a dor fugiu voou, as lágrimas eram só água sem raiva que tinha bebido no Lukala, o jindungo do doer das feridas era ainda esse jindungo vermelhinho que lhe mirava das costas do peixe. (VIEIRA, 1997, p. 86)

Os estudos dos personagens também terão um papel importante diante dessa narrativa, já que os fatos narrados no conto partem da descrição de vida do personagem Lucas Matesso. Assim, usarei como base os estudos de Candido (1972) acerca do que vem a ser o personagem, o qual expõe que a personagem é uma criação literária fictícia e paradoxal, em que através da fantasia expõe e exprime a verdade existencial, apresentando uma relação entre o ser fictício e o real, ambos

manifestados através da personagem. Brait (2006) também nos apresenta conceitos sobre a atuação de um personagem nos textos, em que a sua criação dentro das narrativas não está ligado somente a criatividade do artista, mas na sua função discursiva de refletir a existência e o destino desse fazer, o qual trilhar os caminhos de um personagem significa defini-lo enquanto seu objeto de crítica, buscando instrumentos e fundamentações de juízo pertinente à análises.

Diante daí, percebe-se a importância do personagem dentro da narrativa, no qual Luandino Vieira ao dar vida ao personagem Lucas Matesso, expõe através do personagem e da ficção a tortura sofrida por ele e por outros presos políticos durante o governo de Salazar na Angola, o qual através do preso 16 reflete sobre a tortura que fora passada por muitos homens e mulheres durante período de ditadura em seu país.

No texto de Alex Polari também percebe-se a tortura representada em um poema, em que o autor expõe através de estrofes seus momentos de cárcere vivenciados aqui no Brasil, no período da ditadura militar. Assim como no personagem Lucas Matesso, no poema também percebe-se a dor, a angústia, o sofrimento e a força diante das atrocidades que eram cometidas contra seu corpo em busca de impunidades e respostas perante os grupos contra a ditadura que faziam parte.

Não era mole aqueles dias  
de percorrer de capuz  
a distância da cela  
à câmara de tortura  
e nelas ser capaz de dar urros  
tão feios como nunca ouvi. (POLARI, 1978, p.33)

Mesmo que em gêneros e estruturas diferentes ambos os textos exprimem em suas características e conformidades textuais, a tortura que sofreram em determinado momento da história e do espaço, descrevendo uma prática cruel que fizera parte da realidade de ambos os autores em seus respectivos locais de origem. Diante disso, é necessário perceber que “um bom tempo de dissertação conduz em geral a um problema verdadeiramente central e identificável. A maneira de o abordar e de o tratar varia, é claro, em cada dissertação; mas o fundamento da reflexão permanece o mesmo.” (CLAUDON, 1992, p. 40). Daí, tira-se o essencial apresentado nos textos, que mesmo com um gênero variado como meio de expressão, leva-se os seus leitores a uma reflexão comum acerca das torturas sofridas pelos presos políticos no período ditatorial em que viviam.

Assim, percebe-se que “Na maior parte dos casos, o comparatista deve avaliar imponderáveis, ou mesmo aproximar... o incomparável.” (CLAUDON, 1992, 25), sendo o gênero textual utilizado por cada autor um ponto de divergência importante colocado entre os textos, o qual

expõem suas realidades vivenciadas em determinada situação de cativo, em que Polari o fez através de um poema e Luandino Vieira em um conto ao dar vida ao personagem Lucas Matesso.

A partir do meio literário utilizado por Alverga em seus escritos, é importante ressaltar a importância da poesia dentro do campo literário. Culler (1999) expõe que,

Para o poema enquanto ato, uma questão-chave é a relação entre o ato do autor que escreve o poema e o do falante ou “voz” que fala ali. [...]. O autor não fala o poema: para escreve-lo, o autor se imagina a si mesmo ou a uma outra voz falando-o.  
[...]A interpretação do poema depende não apenas da convenção de unidade mas também da convenção de importância: a regra é que os poemas, não importa quão insignificantes na aparência, devem ser sobre algo importante, e portanto os detalhes concretos deveriam ser considerados como tendo importância geral. (p. 76,82)

Dessa maneira, percebe-se que a poesia de Alverga entra no meio literário como uma concepção acerca de uma temática importante no campo social e histórico no Brasil, no caso o período da ditadura, o qual coloca-se como parte de seus escritos, já que evidencia em versos sua realidade e seus anseios no período em que vivera em cárcere, apresentando aos seus leitores com uma importância geral, já que aborda uma temática universal, nesse caso a tortura.

Desse modo, seja através do conto de Luandino Vieira ou através da poesia de Alverga, tem-se uma percepção de leitura realista e opressora em ambos os textos, em que em gêneros diferentes transmitem a realidade nua e crua vivenciada por seus autores em determinado momento, bem como, descrevem um momento histórico de tortura e sofrimento para uma parte da sociedade que não encontrava-se aliada as abordagens políticas apresentadas.

Ora, os textos são escolhidos, na maioria dos casos, em função do que os une, mas também do que os opõe. Recordemos, a este propósito, a definição de dissertação dada pelos comparatistas do júri de agregação: “pressupõe a aptidão para relacionar os textos uns com os outros em função do assunto proposto, de maneira a fazer surgir as suas convergências e as suas diferenças”. É inútil pretender, graças a uma construção engenhosa, negar estas diferenças: elas estão lá para enriquecer a perspectiva e não para a reduzir. (CLAUDON, 1992, p. 46)

Diante disso, percebe-se através desses escritos um sangrento testemunho de vida por parte desses autores, descrevendo suas dores e seus anseios perante um momento ditatorial que os fez sofrer de maneira física e psicológica a opressão de um período extremamente violento

[...] é possível de fato, apesar de todas as adversidades e apesar de suas experiências passadas, contar a história e ser *ouvido*, de fato *endereçar* a importância de suas biografias – isto é endereçar, o sofrimento, a verdade e a necessidade desta narração impossível - a um “tu” ouvinte e a uma comunidade que escuta. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 53)

Assim, diante da tortura repassada nos textos o leitor pode viver juntamente com seus autores as crises daquele que a vivenciou, o qual suas expressões de choque e reações ecoam com uma devolução de significados, de uma maneira que pudessem se fazer parecer, dando a importância

e o sentido necessário para as atrocidades acometidas. Esse testemunho apresentado a partir das obras é um evento de vida com uma necessidade de aprendizagem que nunca deve ser deixada de lado. (SELIGMANN-SILVA, 2000)

Outro ponto importante dentro dos textos é a força representada diante da tortura sofrida e exposta, no conto percebe-se essa força a partir do Personagem Lucas Matesso que mesmo diante de toda a tortura e sofrimento sofrido não denuncia o chefe do seu bando, Domingos, tendo todo seu sofrimento amenizado com as lembranças da visita de sua amada esposa Maria.

Dentro da cela o silencio encheu-lhe, grande e grosso, a cor suja de sangue das paredes dançou na sua frente e só teve tempo de estender mesmo as mãos para se agarrar quando lhe atiraram na cama.

Nessa hora então, as lágrimas que tinha aguentado lá no gabinete correram, quentes e salgadas, por cima das feridas da cara, lavando os olhos tapados, dançando-lhe no corpo com um correr macio e sentiu a companheira nessa visita de ontem, com a alegria dela antiga guardada nos olhos que lhe miravam e a voz doce como azeite-palma que lhe tinha falado, que lhe tinha segregado essa coisa boa...

[...] a dor era muita a pisar-lhe em todo o corpo, três meses de castigo e fome, pancadas e conversas, tinham-lhe custado ficar calado com o nome de Domingos, mas nessa hora olhando a luz amarela do azeite-palma no fundo da panelinha, a dor fugiu, voou, as lágrimas era só água sem raiva que tinha bebido no Lukala, o jindungo do doer das feridas era ainda esse jindungo vermelhinho que lhe mirava das costas do peixe. (VIEIRA, 1997, p. 85,86)

Nesse momento diante de toda a tortura sofrida, a lembrança das visitas da sua esposa, dos alimentos que ela trazia para saciar sua fome, servia como um combustível para permanecer firme e forte diante do sofrimento que passava na cela, o qual mesmo durante três meses em cativeiro continuava forte para guardar o nome do comandante do seu grupo. Além da força que Lucas conseguia para vencer a falta de diálogo que houve entre ele e os guardas quanto ao sentido diferenciado dado ao termo fato completo.

No poema essa força torna-se perceptível na estrofe em que Alverga mesmo diante dos carcereiros e da violência que sofrerá descreve suas expectativas nas visitas a serem recebidas e os mantimentos que os mesmos trariam. Fato que também fora percebido em Lucas Matesso quanto a visita de sua esposa.

Havia outros momentos  
 em que as horas se consumiam  
 à espera do ferrolho da porta que conduzia  
 às mãos dos especialistas  
 em nossa agonia.  
 Houve ainda períodos  
 em que a única preocupação possível  
 era de ter papel higiênico  
 comer alguma coisa com algum talher  
 saber o nome do carcereiro de dia  
 ficar na expectativa da primeira visita  
 o que valia como um aval da vida

um carimbo de sobrevivente  
e um status de prisioneiro político. (POLARI, 1978, p.33)

Assim, ambos os textos representam cada um à sua maneira essa força e o conforto que encontravam diante dos seus sofrimentos, em que mesmo com tanta dor eram reconstituídos com as visitas que recebiam.

O conhecimento da Literatura Comparada ensinou-nos, entre outras coisas, a conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e conseqüentemente, de simbolização do mundo. Em suma: a nunca dissociar “literariedade” e contexto cultural, mesmo social, dado que o fenômeno literário é também um processo de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais. (MACHADO, 2001, p. 166)

Diante disso, o método comparatista permite nessa análise que se adentre a cultura a partir da literatura, apresentando o desenvolvimento social nas narrativas, permite que se compreenda um conjunto de atitudes, valores ou até mesmo de comportamentos compartilhados por um grupo de pessoas, o qual através dos escritos pode-se repassa-los por gerações.

O testemunho apresentado nesses textos concede a literatura um registro de escrita representacionista, já que ocorre uma aproximação entre o campo testemunhal e a imaginação, dando assim, um novo olhar a literatura, em que essas reproduções ocorre por meio da realidade testemunhada através da vida, tendo o testemunho um compromisso indissociável com o real. (SELIGMANN-SILVA, 2008)

Então, verifica-se que mesmo em meio a tanto sofrimento ambos os textos transmitem uma esperança de dias melhores, seus desejos de libertação, diante da situação constrangedora que estão inseridos. No caso do conto de Vieira essa situação torna-se perceptível após Lucas Matesso fazer sua refeição, o qual sua alegria era tanta que seus risos demonstravam a liberdade que ele tanto almejava.

A gargalhada grande como as chuvas de Abril engrossando mais os rios cantou na garganta dele, encheu a cela de alegria, fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e, com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 1997, p. 86)

Em alex Polari essa situação torna-se perceptível no verso 5º, ao expor que o seu sofrimento ia melhorando a medida que tornavam-se experiências em sua vida, o qual mesmo diante de tanta tortura foi possível que as leituras, os amores e os ciúmes fizessem parte dessa vivência.

Depois a situação foi melhorando  
E foi possível até sofrer  
Ter angústia, ler  
Amar, ter ciúmes

E todas essas outras bobagens amenas  
Que aí fora reputamos  
Como experiências cruciais. (POLARI, 1978, p. 33)

Sendo assim, tem-se a partir dos textos explorados o testemunho de Luandino e Alverga descritos a partir das suas memórias diante do cativo que foram inseridos, relatando em seus escritos suas dores, anseios, forças e esperanças perante a ditadura que viviam em seus respectivos países. Segundo Seligmann (2008) o testemunho é uma modalidade da memória, seus estudos vão dos mais religiosos aos meramente jurídicos, o qual busca ler na cultura as catástrofes que assombraram o século XX, e que se desenvolvem nas últimas décadas. Nesse período ocorreu uma virada culturalista dentro das ciências humanas em que a memória passou a ocupar um lugar de destaque, conquistando a historiografia diante da literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2008)

Logo, percebe-se que cada gênero textual expõe a sua maneira a esperança tida pelos presos políticos que viveram suas represálias e torturas diante da situação governamental que encontravam-se inseridos, em que mesmo diante de uma situação que agride sua condição moral e física, buscavam e encontravam forças para continuar firmes em meio as torturas que estavam inseridos, o qual mesmo que se acabassem mortos ou em liberdade, lutavam pela justiça social em meio ao cativo que a sociedade vivia em determinado tempo histórico, sendo a esperança um sentimento de conforto para dias de angústias e dores.

## CONCLUSÃO

Ao analisar o conto *O fato completo de Lucas Matesso* de José Luandino Vieira e o poema *Os primeiros tempos de tortura* de Alex Polari, percebeu-se que ambos os autores, através de gêneros literários diferentes, apresentam a realidade vivida por presos políticos em seus respectivos países, Angola e Brasil, em um período ditatorial que foram os finais do século XX.

A literatura Comparada fora um método de extrema importância para que se pudesse desenvolver este trabalho, já que a partir da interdisciplinaridade, que abrange, foi possível estabelecer relações entre os gêneros analisados, bem como adentrar o período histórico e social em que as obras e os autores encontram-se inseridos.

O conto *O fato completo de Lucas Matesso* e o poema *Os primeiros tempos de tortura* dos respectivos autores, José Luandino Vieira e Alex Polari, são obras escritas em diferentes gêneros, no entanto, por meio delas, de maneira subjetiva, encontra-se a realidade de um período ditatorial e opressor, vivenciado tanto no Brasil quanto em Angola entre as décadas de 60 e 80 do século passado,



o qual constatou-se que a tortura retratada em ambos os textos é o ponto de maior convergência entre os escritos.

A temática da tortura é um assunto abordado por ambos os autores dentro dos seus textos, sendo ela uma temática oportuna e marcante no cenário literário, levando os leitores a inferências de caráter social e moralista, o qual cada autor ao aborda-lo em seu texto, independente do gênero utilizado, permite que seus leitores possam fazer presunções e relações ao que está sendo explanado.

Ambos os textos apresentam também a realidade vivenciada pelos seus autores em determinado momento de suas vidas, o qual contra o período ditatorial que estavam inseridos, passavam a fazer parte de grupos contra a ditadura militar, levando-os posteriormente a serem presos e torturados.

Sendo assim, ao que está supracitado percebe-se a genialidade desses grandes autores da literatura brasileira e angolana. A partir dos seus escritos continuam a cativar leitores e pesquisadores através do tempo e do espaço, o qual propiciam elucidações críticas necessárias e significativas no meio acadêmico, em que continuam a marcarem-se positivamente no mundo literário contemporâneo, tornando-se cada vez mais escritores que marcam positivamente a literatura nacional.

## REFERÊNCIAS

- ALVERGA, Alex Polari. Inventário de Cicatrizes. 2.ed. Rio de Janeiro: Copyright, 1978.  
Arquidiocese de São Paulo (1985a). *Em projeto Brasil nunca mais* ( Tomo V, Vol. 1 a 3, As torturas). São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. Goiás: Revista de Teoria da História, Ano 1, n. 3, junho/ 2010.
- CANDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: editora Perspectiva, 1968.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- CASCUDO, Fernando Luiz da Câmara. *Angola: A guerra dos traídos*. Rio de Janeiro, Bloch Editores S A, 1979.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora da UnB, 1994, 2ª Ed.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLIG, Karen. *Elementos de Literatura Comparada: Teorias e métodos da Abordagem Comparatista*. Tradução de Luís Serrão. Portugal: Inquérito, 1992.

CULLER, Jonathan. Retórica, Poética e Poesia. IN: *Teoria Literária: Uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, 72-83.

DALLARI, D. Prefácio. IN: VERRI, Pietro. *Observações sobre a tortura*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VERRI, Pietro. *Observações sobre a tortura*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PINHEIRO, Paulo Sergio. “Violência e cultura”, IN: *Direito, cidadania e participação*. São Paulo, T. A. Queiroz. 1981.

LABAN, Michel. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. IN: Org. signos 32. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 09 – 82.

LINHARES. Maria Yedda. *A luta contra metrópole*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira 1986

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2001.

PIRES, Antônio Donizeti. *Lugares comuns da lírica, ontem e hoje. Linguagem – estudos e pesquisas*. Catalão, v. 10-11, n. , p. , 2007.

SALGUEIRO, W. *Tortura sob deboche: uma questão de riso ou morte (análise de trilogia macabra de Alex Polari)*. Disponível em:  
<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0123-1.pdf>> Acesso em: 03/03/2019, às 20h30min.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. NESTROVKI, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de Catástrofes Históricas*. Psic. Clin, vol.20, n.1, p. 65-82, Rio de Janeiro, 2008.

VIEIRA, José Luandino. *Vidas Novas*. 3.ed. Lisboa: edições 70, 1997.

VILELA, Eugenia. *Do testemunho*. Princípios Revista de Filosofia. Natal (RN), n.31. Janeiro/Junho de 2012, p.141-179.

ZENI, Bruno. Resenha de A cena do crime: Violência e realismo no Brasil contemporâneo, de Karl Erik Schollhammer. IN: **Teresa revista de Literatura**. [17]: São Paulo, 2016. p. 325-328.

## A RESISTÊNCIA NAS PERSONAGENS DE *MIL OLHOS DE UMA ROSA*, DE SÔNIA COUTINHO

Maria Jose Ferreira Lopes<sup>1</sup>

Prof<sup>a</sup> Dra. Rita Barbosa de Oliveira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação pretende investigar os dramas de algumas personagens mulheres do livro de contos *Mil Olhos de uma Rosa*, que são representadas em situações de subalternização, provocadas, inclusive, por parte de outras mulheres, havendo narrativas em que algumas delas superam os conflitos, enquanto outras sucumbem às pressões sociais. Será empregado como base teórica o pensamento de Pierre Bourdieu em *A Dominação Masculina*, e de Antonio Candido em *A Personagem de Ficção*. Esclareço que esta comunicação constitui-se de parte da investigação executada no projeto intitulado “A angústia em *Mil Olhos de uma Rosa*, de Sônia Coutinho”, junto ao Programa Institucional de Iniciação Científica – PIBIC, aprovado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – PROPESP, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, para o período de agosto de 2018 a julho de 2019, sendo este cadastrado no Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, na Linha de Pesquisa “Prosa de Ficção em Língua Portuguesa”.

**Palavras-chave:** Feminismo; Sônia Coutinho; Conto Brasileiro do Século XX.

**ABSTRACT:** This paper intends to investigate the dramas of some female characters in the book *Mil Olhos de uma Rosa*, in which they are represented in situations of subalternization, provoked even by other women. In some narratives the woman overcome conflicts, while in others succumb to social pressures. It will be used as theoretical basis the thought of Pierre Bourdieu in *Masculine Domination*, and the thought of Antonio Candido in *A Personagem de Ficção*. This communication is part of the research carried out in the project entitled "A Angústia em *Mil Olhos de uma Rosa*, de Sônia Coutinho", to the Institutional Program of Scientific Initiation - PIBIC, approved by the Pro-Rectorate of Research and Post-Graduation - PROPESP of the Federal University of Amazonas - UFAM, for the period from August 2018 to July 2019, and that the project is registered in the Group of Studies and Research in Portuguese Language Literatures - GEPELIP, in the Research Line "Prose de Ficção in Portuguese Language".

**Keywords:** Feminism; Sônia Coutinho; Brazilian Tale of the 20th Century.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras - FLET, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM; E-mail: [marialopes2017@gmail.com](mailto:marialopes2017@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora Doutora do curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, GEPELIP; E-mail: [ritapsocorro@gmail.com](mailto:ritapsocorro@gmail.com)

## Introdução

Sônia Coutinho nasceu em Itabuna, na Bahia, em 1939 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1968, tendo trabalhado em vários jornais. Escritora, jornalista e tradutora, participou, em 1983, do *Internacional Writing Program*, em Iowa, nos Estados Unidos, tendo sido escritora-residente na Universidade do Texas a convite daquela instituição. Em 1994, ganhou o grau de Mestre em Teoria da Comunicação com a tese ensaio *Rainha do Crime – Ótica Feminina no Romance Policial*. Sua obra revela o modo de ser e de pensar da mulher brasileira na atualidade. Mostra o universo feminino do ponto de vista da própria mulher, que é o sujeito da enunciação. Seu primeiro livro, *O Herói Inútil*, foi lançado em 1964, em Salvador. Sônia Coutinho ganhou duas vezes o prêmio Jabuti de Literatura com os livros *Os Venenos de Lucrecia* (1979) e *Os Seios de Pandora* (1999). Em 2006, a escritora recebeu o prêmio Clarice Lispector, concedido pela Biblioteca Nacional, para o melhor livro de contos: *Ovelha Negra* e *Amiga Loura*. Entre outros títulos da autora, destacam-se: *Uma Certa Felicidade*, *Mil Olhos de uma Rosa* (2001), *O Caso Alice* (1991) e *Jogo de Ifá* (2001). Traduziu cerca de 30 livros de autores como Doris Lessing, Carson McCullers, E. M. Forster e Graham Greene. A escritora teve sua obra também publicada nos Estados Unidos, na França e na Alemanha. Seu conto *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*, publicado originalmente em seu livro, *O Último Verão de Copacabana*, foi incluído na antologia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século XX*. Sônia Coutinho morreu em 24 de agosto de 2013, no Rio de Janeiro. Foi casada com o poeta, escritor e jornalista, Florisvaldo Mattos, com quem teve uma filha.

Ao ler a obra *Mil Olhos de uma Rosa*, de Sônia Coutinho, observei o drama vivido por suas personagens mulheres, que lutam para conseguir a liberdade, fator que gerava a reflexão sobre o padrão imposto a elas pela sociedade. Por conta disso, as mulheres eram obrigadas a fazer escolhas das quais se arrependiam em outro momento da vida. Refletindo sobre tais ações praticadas no passado, as personagens deparavam-se com a angústia. A autora traz um forte questionamento sobre o tema no livro escolhido para este artigo, por isso, o interesse em trabalhá-lo. Também, de acordo com minhas buscas, até a presente data em que submeto este projeto, não foi desenvolvido um estudo aprofundado das obras de Sônia Coutinho sobre a representação da mulher a partir de *Mil Olhos de uma Rosa*, apesar de o livro ter sido publicado já no século XXI, e trazer uma forte abordagem relacionada aos dramas enfrentados pelas mulheres em busca da libertação diante do masculino.

Esta comunicação faz parte do projeto de pesquisa “A angústia em *Mil Olhos de uma Rosa*, de Sônia Coutinho”, aprovado pelo Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica da

Universidade Federal do Amazonas, no qual sou voluntária, integra a Linha de Pesquisa Prosa de ficção em Língua Portuguesa do GEPELIP – Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa, liderado pela Professora Doutora Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

## **BREVE DISCUSSÃO SOBRE O CONTO, A PERSONAGEM E A SOCIEDADE ANDROCÊNTRICA**

### **O CONTO**

A forma narrativa chamada de conto, segundo Massaud Moisés, passou por algumas transformações ao longo dos séculos, tivemos como, desde as “formas simples” até a “forma artística.” Enquanto este caracterizava-se pela “linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra, fechada, a coesão suprema”, nas outras “a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante, não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética [...] não se tornam verdadeiramente obras de arte, levam os nomes de legenda, saga, mito, advinha” (1967, p.33). A segunda seria propriamente o conto literário, por ter um autor próprio, desligava-se da tradição folclórica ou mítica para colher na atualidade os temas e as formas de narrar. Ainda segundo Moisés o conto mergulha num remoto passado, difícil de precisar, suscitando, por isso, toda sorte de especulações. Tão antiga é sua prática que nos autoriza imaginá-lo, em seu berço de origem, contemporânea, ou mesmo precursor, das primeiras manifestações literárias, ao menos a de caráter narrativo. Entrevisto em sua história, o conto é, provavelmente, a mais flexível das formas literárias. Entretanto, em que pese às contínuas metamorfoses, não raro espalhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico.

### **A PERSONAGEM NA NARRATIVA DE FICÇÃO**

O livro *Mil Olhos de uma Rosa* constitui-se de contos. As personagens do conto são construídas pelo autor de modo semelhante, ou aproximado, ao da construção das personagens do

romance. Por isso, toma-se o estudo de Antonio Candido sobre a personagem do romance. Segundo este teórico, as impressões de inúmeros fatos são organizadas em enredos por personagens que vivenciam esses fatos. Pensar na ideia de enredo é também referir-se às personagens na vida em que vivem, nos problemas que enfrentam, no destino traçado por uma duração de tempo referente a condições determinadas pelo ambiente. Para que exista o enredo, precisa-se das personagens, são elas que viverão no enredo, esses dois elementos precisam permanecer ligados para darem vida à ideia, que, nos romances bem realizados, são inseparáveis um do outro. Para Candido, “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (1976, p. 23). Ao iniciarmos uma leitura seja de um romance ou de um conto, passamos a acompanhar aquela história junto ao personagem como se fosse uma verdade. Ao nos posicionar frente a uma decisão que a narrativa toma em relação ao destino do personagem, é normal que, para o leitor, a personagem pareça o que existe de mais vivo no romance, embora isso dependa da aceitação dessa verdade por parte do leitor. Candido sugere que isso nos faça “pensar que o essencial do romance é a personagem, como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vidas” (1976, p.23). Pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da literatura que se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX e que adquire pleno significado no contexto, afinal a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Entende-se que, no entanto, para existir a personagem, necessita-se de todas as outras realidades literárias, as quais são responsáveis por darem origem à vida da personagem, a construção estrutural tem a maior relevância na eficácia de uma narrativa bem elaborada. A narrativa é baseada, em um tipo de relação que se estabelece, com o ser vivo e o fictício, que é manifestado por meio da personagem. Ao estudar estes dois elementos constatamos que eles têm afinidades e diferenças essenciais, e que tais diferenças são relevantes para criar o sentimento de verdade, o qual é conhecido por verossimilhança.

Ainda ao se referir à personagem fictícia, Candido se refere a uma questão apontada por Edward Morgan Forster sobre o fato de o ser ficcional ser uma cópia idêntica do ser vivo. Segundo Candido, não se pode captar totalmente o modo de ser de uma pessoa, assim como o ser de uma personagem. Outro fator que dificultaria essa aparência idêntica seria o fato de a criação artística e ainda o conhecimento específico que, além de diferente, serem também complexos, a razão de ser, o que justifica e encanta na ficção. De acordo com Candido,

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; (CANDIDO, 1968, p. 30)

A necessidade de seleção do romancista cria a distância da realidade, levando-o a criar um mundo próprio que vai muito além da ilusão da fidelidade. Se o autor tenta levar o romance como se fosse uma cópia fiel da realidade, ele perde todo o encanto e o efeito construído pela imaginação, e o romance torna-se um fracasso. Assim, ao estudar a realidade e a ficção, nos deparamos com a verossimilhança, elemento relevante, quando se trata de um romance.

Contata-se que, referentemente ao estudo do romance, o mais importante é o resultado da composição de sua análise e não sua comparação com o mundo. O elemento narrado pode até ser uma cópia fiel do real, porém isso só aparentará se ele for constituído em uma estrutura coesa.

O oposto da verossimilhança é a inverossimilhança. Quando se diz que um ato é inverossímil, afirma-se que ação semelhante jamais poderá acontecer levando o leitor a perceber que na vida tudo pode ocorrer, já no mundo da ficção há uma lógica estrutural a ser seguida, a qual impõe limites. Percebe-se assim que as personagens não são livres como aparentam ser, logo a narrativa tem que ser mais coerente que a vida. “A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu.”( 1968, p. 26).

Tais recursos dados aos personagens, pelo romancista, os tornam um ser complexo, lógico, porém, não mais simples do que o ser vivo. O autor nos conduz a uma descrição do personagem a qual nos dá a impressão de vida, de um ser ilimitado e contraditório, embora a personagem, para o leitor, seja como um todo coeso diante da imaginação.

## **BOURDIEU E A DOMINAÇÃO MASCULINA**

No livro *A Dominação Masculina*, Pierre Bourdieu escreve que fica surpreso com o fato de os homens e as mulheres terem conhecimento de que a sociedade em que vivem é baseada na dominação do homem sobre a mulher, e no entanto, não tentarem, as duas partes, buscar alternativas para modificar esse modo de comportamento do corpo social. Isso é observado na violência simbólica que estrutura essa sociedade.

Para o antropólogo,

São as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento dessa visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo de virilidade, de ponto de honra caracteristicamente masculino; e instituir a diferença entre os corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas (BOURDIEU, 2002, p. 24-26).

Para este pensador essa ideia imposta age sobre os corpos e as mentes das pessoas longamente e de modo duradouro nas práticas diárias e anula todo o pensamento que possa tornar a pessoa em um ser polimorfo, mas sim formatando a pessoa convencionalmente masculina ou feminina. Na sociedade, a pessoa se torna a somatização das relações sociais de dominação.

Para Bourdieu a violência simbólica reside justamente na questão da mulher ficar em casa cuidando dos filhos e ela só poderá trabalhar fora se tiver como ajustar seu tempo para cuidar dos filhos também, mesmo o homem tendo tempo ele não dividirá as tarefas domésticas com a esposa, pois para ele é obrigação da mãe dedicar o tempo aos cuidados das crianças e até a própria mulher acredita que isso é uma tarefa só dela. Por que isso acontece? é uma convenção imposta desde que nascemos, somos ensinados a seguir tais símbolos, é criada essa noção de suposta fragilidade em relação à mulher, que é passada da mãe para as filhas, até as cores passaram a fazer parte dessa convenção imposta e passaram a ter uma distinção do que é para o homem e para a mulher. Foi imposta uma convenção de que há símbolos e palavras que são exclusivas para um e para outro. Essa questão passa a ficar introjetada no consciente, e inconsciente, às vezes aceita-se tais situações por conta de está tudo convencionalizado, sem mesmo perceber se repete essas convenções e se passa adiante.

## **SUBALTERNIZADAS OU SUPERADORAS**

As narrativas de *Mil Olhos de uma Rosa* levantam questões sobre o drama da mulher que busca a libertação e consegue ou não superar os modos padronizadores e violentadores de sua vida na sociedade androcêntrica.

O conto “Camarão no Jantar” narra a história de uma mulher que encontra-se sozinha em seu apartamento e seu nome não é revelado no desenrolar da narrativa. O conto se inicia com a mulher tentando reativar um amor que há anos estava parado. Nessa história de amor acontece um jantar do



qual o amado da personagem nunca esqueceu. A mãe da personagem tentou ensiná-la a cozinhar, ela sempre recusou.

A única pessoa que conseguiu fazê-la cozinhar foi Rogério, o homem por quem ela era apaixonada. Ela tinha apenas o número do escritório dele, pois ele não dava a ela o número do telefone de sua casa. Rogério era casado, mas sempre disse o contrário a ela, e quando a personagem principal ligou para o escritório e uma outra pessoa atendeu e disse que Rogério fora levar a mulher dele que estava grávida ao médico, esta mulher apaixonada passou o dia chorando, pois tinha sido enganada durante dois anos de relacionamento. Mesmo assim quando conseguiu contato com Rogério, não o recusou por causa do tratamento gentil que dele recebera.

Que voz a dele, maravilhosa. E sua eterna gentileza. Depois de uma rápida troca de palavras, ela convida: Venha jantar aqui, na próxima sexta-feira. Desta vez, será bobó de camarão, prometo. Que maravilha! Vou sim, sem falta [...] e fica apenas na promessa (COUTINHO, 2001, p. 40)

Apesar da descoberta, a mulher continua submissa ao homem que a enganou. Ao falar com ele, para ela tudo está resolvido, e ela agora vai preparar o jantar e o esperar, faxinar o apartamento e enfeitá-lo, a personagem pensa no homem amado, em como ele é sedutor, e sempre com seu encanto consegue o que quer dela, conforme se pode constatar no seguinte trecho:

Enquanto durou o caso de amor deles, Rogério a fez de gato e sapato, depois vinha sempre o perdão. [...] Todas gostam de flores, mas ela nunca pensara nisso a fundo. Até que, um dia, começou a achar uma orquídea a coisa mais linda do mundo. Sua paixão por Rogério ficava nessa clave. (COUTINHO, 2001, p. 42)

O fato é curioso, pois, a mulher nunca fora romântica, porém Rogério consegue fazer com que ela fique exatamente submissa a ele a ponto de aceitar qualquer situação desagradável que venha a acontecer.

Chega a noite do jantar e ela o espera ansiosa e ele não aparece e ainda descobre que o mesmo estava tirando parte dos aluguéis de sua mãe, vai até seu escritório e encontra-o com uma garota linda, sorrindo para ele. Mesmo assim ela prefere acreditar que Rogério caiu em tentação, anos se passam e ela continua amando-o, apesar de tudo que aconteceu.

Podemos perceber a partir desse conto a dominação do homem sobre a mulher segundo o pensamento de Bourdieu, pois é visível a subserviência dessa mulher diante dos atos cometidos pelo

homem, ela até tem a noção de que ele está errado, porém ela aceita ser dominada, porque essa questão de se conformar já está enraizada no pensamento, muitas vezes sem mesmo se perceber.

A mãe desta mulher apaixonada e subserviente ajuda à filha a ter esse comportamento quando ensina a filha a repetir comportamento que certamente eram seus, como cozinhar para o namorado, mesmo que a mulher não goste disso, demonstrar que gosta de flores, pois isso é uma das convenções atribuída à mulher. A mulher apaixonada e subserviente não gosta de cozinhar nem de receber flores, mas a mãe dela lhe ensina a se portar como se gostasse dessas atribuições, porque é imposto à mulher que aja de determinada maneira em uma sociedade.

Está clara a reflexão que a narradora deste conto quer despertar sobre o prejuízo que a repetição das convenções sociais por parte da figura materna tem causado nas filhas mulheres. A esse saber, Pierre Bourdieu fala sobre a violência simbólica, que está relacionada a um poder que age sobre a mulher, mas que não é força física e sim força das convenções que vêm sendo passadas a elas. Constata-se essa ideia no seguinte trecho.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. [...] O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder. (BOURDIEU, 2002, p. 23-24).

No conto “A mulher que perdeu muito na vida”, a personagem principal não tem seu nome revelado, é mencionada apenas como a mulher que perdeu muito na vida. A narrativa conta a história de uma mulher que perdeu tudo, até a própria filha, e a causadora de todas as suas perdas é sua própria mãe, Selma. Ela junta-se com outras pessoas para tentar destruir a protagonista e isso acontece porque a personagem principal era casada e como não sentia-se feliz pediu a separação. Isso foi uma afronta para a mãe.

Sabia que não podia hospedar-se na casa dela. O imóvel em Salinas lhe ficara do casamento encerrado. Como foi ela quem pediu a separação, sua mãe não a perdoou. Mulher separada só mesmo a pobre desgraçada que o marido desprezou (COUTINHO, 2001, p. 48)

Observa-se com essa personagem que a submissão da mulher diante do homem é um processo que é passado de mãe para filha, se a mulher não tem um homem a seu lado, como a figura maior, ela passa a ser vista como uma criatura sem valor algum perante a sociedade. Observa-se, também, que essa fala mostra a visão de uma mulher, no caso, a mãe da personagem principal.

A partir de então travou uma luta para se tornar dona da única filha, Melissa, e como Selma tinha melhores condições financeiras, conseguiu a posse da neta e expulsou a filha, não só da sua casa, mas também de Salinas, onde a protagonista vivia. Excluída do seio familiar, tentaram assassiná-la por linchamento, não conseguiram, a mulher resistiu, porém o sofrimento, a dor e a angústia faziam a engordar cada vez mais e também geravam uma confusão mental. A personagem principal perdeu tudo, família, dinheiro e a expulsaram para longe de sua cidade natal, suas supostas amigas, mas ao final da narrativa ela levanta e procura um médico para cuidar de sua saúde e restituir sua sanidade mental. No final deste conto, a mulher tenta se livrar da dominação.

Porém a mulher busca, mas não consegue se livrar da dominação masculina, pois o conto desperta a reflexão de que ela só se livrará quando a maioria das mulheres e homens se esforçarem para mudar as convenções arraigadas em suas mentes que contribuem para os hábitos androcêntricos. E essa mudança parece que necessita começar desde a orientação que a criança recebe dos pais e de outras pessoas do convívio da criança. Assim, a maioria das mulheres começará a se ver, e ser vista, como indivíduos que escolhem os modos de construir a sociedade.

Novamente, nesse conto, a figura materna é destacada pela narradora como alguém que reforça a condição de subalternização da mulher. No caso, a mãe da protagonista age com violência.

Segundo Bourdieu,

As próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2002, p.20)

## **Considerações finais**

Após essas considerações é possível perceber o prejuízo causado a vidas das mulheres pela transmissão das convenções sociais que estabelecem papéis rígidos para as mulheres quando elas não se adequem ao modelo social imposto, muitas mulheres sonham com uma vida diferente daquela que as obriga a ser apenas dona de um lar, ou até mesmo ter uma família, filhos. E até para essa importante função ela precisa da ajuda e colaboração das instituições sociais, pois são inúmeras tarefas destinadas somente a mulher. Com todo esse acúmulo de responsabilidades a mulher torna-se frustrada e não consegue ter uma boa qualidade de vida. A sociedade precisa ter consciência dessas questões e para que isso aconteça é necessário que a mudança comece logo pela criação dos filhos e filhas, deve haver

compreensão do homem para com a divisão das tarefas dentro e fora do lar. Neste caso, são importantes as reflexões despertadas pela narradora de *Mil Olhos de uma Rosa*.

As personagens principais dos contos não têm nomes a sugerir que elas estão desprovidas de suas individualidades, de seus direitos de decidir o que fazer de suas vidas, ou estão lutando contra o corpo social para assumir seus direitos de escolha, mas a sociedade impõe barreiras difíceis – mas não impossíveis – de ultrapassar. Essas mulheres sem nome, consciente ou inconscientemente - não querem continuar na condição de subalternizadas, mas elas sofrem por quererem agir de outra maneira. Neste sentido, a narradora de *Mil Olhos de uma Rosa* é pessimista porque mostra que a sociedade impõe à mulher comportamentos que a coloca em condição subalternizada por parte do homem e se ela quer se libertar, ou se liberta, dos formatos sociais impostos, e torna-se marginalizada, muitas vezes, até pelos parentes próximos.

A respeito da necessidade de o corpo social considerar as vantagens de a mulher sair da opressão do modelo social androcêntrico, Chimamanda Ngozi Achidie fala em um discurso no qual todos, homens e mulheres devem ser feministas: “sim, o gênero como o conhecemos hoje é um problema, e precisamos rever isso, precisamos melhorar” (2012). Segundo a autora o problema está no gênero e isso acontece pelo modo como os filhos e filhas são criados, o que é ensinado a um e a outro, não só as mulheres devem ficar condicionadas a trabalhos domésticos, mas os homens também, pois as tarefas podem ser divididas e, assim, a mulher poderá ter lazer e, também, ócio. Os homens têm que participar tanto quanto a mulher na educação dos filhos.

## Referências

ACHIDIE, Chimamanda Ngozi. *Todos Devemos Ser Feminista*, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/grandes-discursos/chimamanda-ngozi-achidie-defende-que-todos-devemos-serfeminista-durante-tedxouston/>>. Acesso em: 23 mar. de 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

COUTINHO, Sonia. *Mil Olhos de uma Rosa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. Prosa I. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

## PROCESSO DE COMUNICAÇÃO ENTRE PROFESSORES OUVINTES E ACADÊMICOS SURDOS EM UMA UNIVERSIDADE PÚBLICA NO MUNICÍPIO DE PARINTINS-AM

Mariane dos Santos Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente estudo tem como objetivo principal compreender o processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública de Parintins, no qual baseamos em aportes teóricos como: Quadros & Karnopp, (2004), Santana (2007), Skliar (2001), Melo (2013), Mazzota (2003), tais autores nos trazem pesquisas relevantes acerca desse processo inclusivo e ainda desafiador no âmbito universitário entre os acadêmicos surdos, interprete e professores ouvintes titulares. A metodologia é de cunho qualitativo, com abordagem dialética no qual tentamos discutir durante a temática apresentada possíveis desafios vivenciados por estes profissionais ouvintes no ensino superior, assim como para os acadêmicos surdos. Dessa forma, o artigo nos revela que a Língua de Sinais não é uma prioridade para as políticas públicas no Brasil e isso se reflete dentro da instituição pesquisada, por consequência disso os professores ouvintes não entendem sobre o sujeito surdo e muito menos seus direitos linguísticos enquanto cidadão, logo, sua comunicação é construída a partir do apoio do profissional intérprete.

**Palavras-chave:** Libras, Processo de comunicação, Ensino Superior.

**ABSTRACT:** The present study has as main objective to understand the process of communication between hearing teachers and deaf academics in a Public University of Parintins, in which we base theoretical contributions as: Quadros & Karnopp, (2004), Santana (2007), Skliar 2001), Melo (2013), Mazzota (2003), these authors bring us relevant research about this inclusive and still challenging university process among deaf academics, interpreters and lecturers. The methodology is qualitative, with a dialectical approach in which we try to discuss during the thematic presented possible challenges experienced by these hearing professionals in higher education, as well as for deaf academics. Thus, the article reveals that the Sign Language is not a priority for public policies in Brazil and this is reflected within the institution researched, consequently the hearing teachers do not understand about the deaf subject, much less their linguistic rights while citizen, so their communication is built on the support of the professional interpreter.

**Keywords:** Libras, Communication process, Higher education.

### INTRODUÇÃO

A língua de Sinais juntamente com a Comunidade Surda vem crescendo com o passar do tempo. Há 15 anos o ensino de Libras tornou-se obrigatório nas Universidades Públicas, pois é necessário que todos tenham conhecimento desta língua. Infelizmente, ainda há muitos obstáculos a serem vencidos quando se fala da Língua Brasileira de Sinais, devido a carência de políticas públicas

---

<sup>1</sup> Finalista do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. Centro de Estudos Superiores de Parintins. UEA/CESP. Pós-graduanda em Libras com Docência do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz-FACIBRA.

mais rígidas relacionadas a acessibilidade para atender os acadêmicos surdos, estes ficam isolados em sala já que utilizam a Libras como meio de comunicação e apresentam dificuldades linguísticas no que se refere a Língua Portuguesa na modalidade escrita. Conforme Quadros e Karnopp (2004, p. 30) “As línguas de sinais são, portanto, consideradas pela linguística como línguas naturais ou como um sistema linguístico legítimo e não como um problema do surdo ou como uma patologia da linguagem”.

Tal processo de comunicação que atualmente é visto como dificuldade pelos ouvintes, dar-se pelo fato de que quando um aluno surdo começa a estudar na rede pública de ensino, este é obrigado a adquirir a L1- Língua Portuguesa na modalidade escrita, e posteriormente a L2- Língua de sinais, sua língua materna. Esse processo de comunicação muitas vezes é visto de forma errônea por muitos profissionais da área da educação de Surdos, sendo que o ensino destas línguas deveria ser de maneira contrária, a L1 do surdo é a Libras e a L2 o Português na modalidade escrita, este sim poderia ser caracterizado como processo de ensino bilíngue e poderia perpassar no Ensino Fundamental I e II, no Ensino Médio e mais tarde ao Ensino Superior.

Dessa forma, partimos da problemática que questiona a forma em que ocorre a comunicação de professores ouvintes e acadêmicos surdos, o que nos leva as inquietações sobre o processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública no município de Parintins no Estado do Amazonas.

O objetivo geral deste trabalho é compreender como ocorre o processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública no município de Parintins.

A escolha desta temática surgiu através das observações feitas durante um curso de Libras promovido pela ASPIN<sup>2</sup>. Neste momento houve uma necessidade em saber como era o cotidiano educacional dessa comunidade e, como se dava o seu processo de aprendizado no Ensino Superior. Esta pesquisa é de muita relevância, pois traz uma reflexão acerca destas pessoas que muitas vezes são marginalizadas pela sociedade. Desta forma este trabalho proporciona uma contribuição social tendo em vista que muitos surdos adentrarão as Universidades públicas ou privadas e certamente precisarão de profissionais qualificados na área da surdez para atendê-los.

O presente artigo está estruturado em 4 tópicos, onde no primeiro apresentamos o referencial teórico que nos fala sobre o histórico da Língua de Sinais. Posteriormente serão destacadas as abordagens educacionais para o ensino de surdos ao longo da história, mais adiante tratará da

---

<sup>2</sup> Associação dos Surdos de Parintins

comparação entre a língua de sinais e a língua portuguesa, no que se refere a estrutura e por fim abordará sobre o surdo na universidade e seus desafios quanto a acessibilidade. A metodologia é de uma pesquisa qualitativa, com abordagem dialética, e procedimentos metodológicos baseados em um estudo de caso.

## 1- APRENDENDO O HISTÓRICO DA LÍNGUA DE SINAIS

A luta do surdo é de natureza histórica, sempre estiveram em busca de seus direitos como cidadão, desde os séculos passados os surdos sofriam com a rejeição e discriminação da sociedade por não serem ouvintes e não utilizar a forma oral como meio de comunicação.

As pessoas surdas antigamente quando não eram assassinadas, eram tratadas como incapazes de acompanhar dito “normal” em sala de aula e acreditavam que não tinha autonomia para aprender, por isso muitos destes não frequentavam as escolas. Estas pessoas eram totalmente isoladas da sociedade em que viviam e não possuíam os mesmo direitos que os outros cidadãos. (TREVISAN; SILVA; OLIVEIRA, 2008, p.13)

Havia uma ideia equivocada sobre as pessoas com deficiências, este fato prejudicou estes indivíduos que por muito tempo sofreram com a ignorância destas pessoas ditas “normais”.

A própria igreja, utilizou sua influência sobre a sociedade e os dizeres que todo homem é “imagem e semelhança de Deus” e se posicionou contra os surdos assim como outras deficiências, desde então, o sujeito perfeito era aquele que possuía condições físicas e mentais e todo aquele que não fosse, seria marginalizado pela sociedade e obrigado a conviver isolado dos outros. (MAZZOTTA, 2003, p. 16)

Após muitas discussões sobre as pessoas com deficiência, surgiram pesquisadores interessados em estudar estas pessoas com surdez congênita e buscaram meios para que estes pudessem comunicar-se com a sociedade. Mais tarde um filósofo francês concluiu que a pessoa com surdez não era incapaz, como muitos diziam, e por isso, nascer surdo não impossibilita o indivíduo de fazer a mesmas tarefas que uma pessoa comum. Aos poucos em todo o mundo começam a *incluir* pessoas surdas na sociedade inclusive no âmbito educacional.

No Brasil, em 1857, o surdo francês Ernest Huet, a convite de Dom Pedro II veio para fundar a primeira escola de surdos, atual INES<sup>3</sup>, localizada na cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>3</sup> Instituto Nacional de Educação de Surdos

Somente a partir de 1854 deu-se início à Educação Especial no Brasil com a educação de cegos, quando o Imperador D. Pedro II criou o Instituto Imperial dos Meninos Cegos da Cidade do Rio de Janeiro. Foi a convite de D. Pedro II que o surdo francês Ernest Huet veio ao Brasil para fundar a primeira escola para surdos, na cidade do Rio de Janeiro, o Instituto Nacional de Surdos-Mudos, atual Ines – Instituto Nacional de Educação de Surdos, em 26 de setembro de 1857. (TREVISAN; SILVA; OLIVEIRA, p. 15)

Com a fundação do Instituto INES iniciou-se a inclusão de pessoas surdas no âmbito educacional, logo, a criação da escola específica na área de surdez foi de suma importância, pois criou oportunidades para que o surdo pudesse, assim como os ouvintes, ter acesso à educação.

Huet, fundou a escola para surdos e criou diversas metodologias para facilitar o processo de ensino e aprendizagem da pessoa surda, nesse processo houve a necessidade de criar a própria língua de sinais brasileira, portanto, foi criada a Língua Brasileira de Sinais baseada na Língua de Sinais Francesa, essa língua repercutiu e os surdos tiveram a Libras como meio de comunicação.

Foi Huet quem começou a usar uma metodologia específica para ensinar os surdos, utilizava conjuntamente o quem começou a usar uma metodologia específica para ensinar os surdos, utilizava conjuntamente o alfabeto manual e a língua de sinais. A partir de então, a língua de sinais foi difundida para todas as regiões brasileiras, valorizando e enriquecendo a cultura surda da comunidade surda brasileira. (TREVISAN; SILVA; OLIVEIRA, p. 15)

Huet entendeu que os surdos aprendiam de forma diferenciada por se tratarem de pessoas que viviam uma experiência gestual-visual, por isso, sua língua deveria ser articulada para que o aprendizado do surdo não fosse prejudicado.

## 2 - ABORDAGENS EDUCACIONAIS DO SURDO AO LONGO DA HISTÓRIA

Ao longo da história existiram métodos educacionais diferenciados no que se refere ao ensino dos surdos. Estes métodos foram desenvolvidos a partir do século XVI, antes disso, os surdos eram vistos como inválidos e um ser incapaz de ter direito a educação assim como os ouvintes. A partir deste século surgiu a educação para surdos, onde desenvolveram-se três abordagens educativas: oralismo, comunicação total e bilinguismo (SOUZA, 2016, p.14).

O **oralismo**, primeiro método, tinha como objetivo estimular o surdo a “falar” de forma oral, e não era permitida a utilização da língua de sinais neste processo. Após o Congresso de Milão houve um grande fracasso escolar no que se refere ao ensino de surdos pois estes eram obrigados a praticar o método oralista, algo que não é da natureza do surdo, por isso, o uso deste método não obteve êxito (TREVISAN, SILVA, OLIVEIRA, 2008, p. 16).



Em seguida, o segundo método utilizado na educação de surdos foi a **comunicação total**, este método visava utilizar todos os recursos disponíveis para que houvesse a educação com o surdo, dentre estes recursos estavam inclusos a leitura labial, alfabeto digital e também a língua de sinais.

A comunicação total, ao contrário do oralismo, aceita e convive com a diferença, procurando aproximar e facilitar a comunicação entre a criança surda e sua família ouvinte. Levando, em consideração aspectos importantes do desenvolvimento infantil e ressalta o papel fundamental dos pais ouvintes na educação de seus filhos surdos. No entanto, a língua de sinais não é utilizada de forma plena. (TREVISAN, SILVA, OLIVEIRA, 2008, p. 48)

Ao longo dos tempos este método não foi mais satisfazendo as necessidades dos surdos que já se mantinham iguais aos ouvintes. Com este método os surdos encontraram muitas barreiras e rejeições principalmente quando se trata da comunicação inadequada que acabou prejudicando o surdo neste momento.

Por fim, a terceira abordagem, chamada **bilinguismo**, este método é o mais importante pois reconhece a língua de sinais (L1) como sua língua materna e a língua portuguesa (L2), pertencente a comunidade brasileira, na modalidade escrita como sua segunda língua.

Os defensores do bilinguismo percebem o surdo de forma bastante diferente dos defensores do oralismo e da comunicação total. Na concepção dos bilingüistas, o surdo não precisa ter uma vida igual do ouvinte, podendo, assim, aceitar e assumir a surdez. (TREVISAN, SILVA, OLIVEIRA, 2008, p. 48)

De fato, o método bilinguismo, comparado aos outros anteriormente apresentados é que o mais favorece o surdo a conviver com os ouvintes. Este método abriu caminhos para uma educação inclusiva no qual o sujeito surdo pode estudar no mesmo ambiente em que o sujeito ouvinte, é claro que o surdo precisa de uma intérprete auxiliá-lo nas suas necessidades linguísticas.

### **3 - ESTRUTURA DA LÍNGUA DE SINAIS: COMPARAÇÃO ENTRE LÍNGUA PORTUGUESA E LIBRAS**

Quando afirmamos que a língua de sinais é uma língua e não uma linguagem, pressupõe-se que esta língua possui, assim como qualquer outra língua, uma estrutura linguística baseada em regras fonológicas, morfológicas, sintáticas, semânticas e pragmáticas. É claro que, na língua de sinais estes aspectos são abordados de forma diferenciada das línguas orais, pois ela não vai ser difundida pela sua articulação oral e sim pela sua forma de gesticular que envolvem as mãos, face, corpo e principalmente as expressões.

A propósito, a língua de sinais não é universal, dessa forma, se diferencia de um país para outro, inclusive, de região para outra, deste modo, se compõe por um dialeto diferenciado que pode

ocorrer tanto nas línguas orais quanto na língua de sinais. Segundo Quadros e Karnopp (2004, p. 33) “Essa concepção ainda faz parte do senso comum. As pessoas normalmente perguntam se as línguas de sinais não são universais. Há quem questione porque as línguas de sinais não são universais, como se fato fosse o óbvio”, logo a Língua Brasileira de Sinais é utilizada pela comunidade surda do Brasil, assim como existe a Língua de Sinais Americana, Língua de Sinais Francesa entre outras.

Na língua de sinais é importante conhecer os parâmetros básicos utilizados para o meio de comunicação gestual que compõem a Língua de Sinais. Os parâmetros primários da língua de sinais são: configuração das mãos (CM), ponto de articulação (PA) e movimento (M). Esta estrutura linguística difundida por Stokoe em seu livro *Sign Language Structure* (1960), para Quadros e Karnopp (2004, p. 31) “representou o primeiro passo em relação aos estudos das línguas de sinais” e serviu de referência para o estudo acerca da língua de sinais, mais tarde foi incluso mais três parâmetros, que tornaram-se secundários, divididos em: disposição das mãos (DM), região de contato (RC) e orientação das mãos (OM).

É evidente que, a pessoa surda não pensa como ouvinte, sua experiência visual lhe permite pensar de outro modo, sua “gramática internalizada” é a Libras, então não se pode esperar um pensamento *ouvintista* destas pessoas, pois sua experiência de mundo é outra, os surdos podem se expressar por meio da língua de sinais ou por meio da Língua Portuguesa na modalidade escrita, lembrando que, sua escrita será a tradução de seu pensamento em libras para a escrita da língua portuguesa, e essa é uma tarefa bastante complexa pois muitos surdos não tem a proficiência na língua portuguesa e acabam tendo dificuldades em utilizar essa modalidade.

Além disso, as mãos gesticulam os sinais e associadas a combinação de gestos, expressões e movimentos que caracterizam a língua de sinais. Os sinais podem ser apresentados tanto com uma mão ou outra, inclusive pode ser as duas com orientações diferentes, cabe ao surdo, ou usuário da língua determinar qual modo de articulação usar (QUADROS & KARNOPP, 2004, p. 51).

Novamente, a Libras é uma língua gestual visual, por isso, sua forma de comunicação ocorre através da interação das mãos, das expressões corporais e visuais, desta forma, o sujeito surdo pode expressar sentimentos, emoções, opiniões entre outros assuntos, por meio desta língua.

#### **4- SURDOS NA UNIVERSIDADE: O DESAFIO DA COMUNICAÇÃO**

A educação de surdos assim como a educação de ouvintes requer preparo de pessoas capacitadas para atendê-los. O surdo necessita de um profissional intérprete em Libras para auxilia-

lo na sua comunicação durante as aulas por conta de sua necessidade linguística, porém, não significa que é dever do intérprete ensinar ao acadêmico surdo sobre determinada disciplina, a função do interprete é mediar o processo de comunicação entre duas línguas, ou seja, mediar a comunicação entre surdo e ouvinte.

A universidade tem uma grande responsabilidade como uma instituição educativa, de prestar um serviço público de educação e qualidade que estimule o educador e acadêmicos a serem investigadores. A função da universidade, portanto, traz consigo a tarefa de ir em busca de conhecimentos de forma crítica e científica (SILVA, 2013, p. 59).

É evidente que a inclusão de pessoas surdas nas Universidades caminha a passos lentos, pois não basta apenas incluir o acadêmico surdo em sala de aula, mas também é importante que se tenha um preparo adequado para receber este acadêmico em qualquer ambiente da Universidade para que a instituição seja igualitária para todos, respeitando as diferenças. Infelizmente por falta de conhecimento sobre a surdez, muitos surdos acabam desistindo dos estudos.

Considerando que, de modo geral, as coisas e situações desconhecidas causam temor, a falta de conhecimento sobre as deficiências em muito contribuiu para que as pessoas portadoras de deficiência, por “serem diferentes”, fossem marginalizadas, ignoradas. (MAZZOTTA, 2003, p. 16).

O direito a acessibilidade deve ser cumprido para que todos possam desfrutar dos mesmos direitos sem que haja discriminação por parte de certas pessoas. No Artigo 205 da Constituição dispõe que, a educação é tanto dever do estado como da família, como papel de mediador incentivo para a pessoa surda seguir em frente.

A educação, direito de todos é dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (BRASIL, 2001, p. 126).

A educação inclusiva na Universidade se faz necessária e tem seu início quando se entende que independente das deficiências que alguns podem ter, não impede que todos sejam educados juntos sem distinção, para que não ocorra um educação excludente, que oprima o aluno deficiente e o faça desistir de estudar. Por isso, essa separação não deve existir e os todos devem ter orientações sobre estas deficiências e suas limitações para que não haja enganos. O preconceito ou pré-conceito deve ser eliminado dentro das instituições, é esta barreira que deve ser quebrada, a barreira do preconceito para que todos recebam tratamento igual apesar das diferenças, e estes alunos com necessidades de acessibilidade devem ter um acompanhamento de um profissional capacitado na determinada área, para que não ocorra exclusão e que este não se mantenha distante dos outros, sempre visando que uma boa instituição é aquela que auxilia todos os alunos independente de suas necessidades.

O valor social da igualdade é consciente com o motivo de ajudar os outros e com a prática do ensino inclusivo. Temos que garantir que os alunos com deficiência sejam apoiados para tornarem-se participantes e colaboradores na planificação e no bem-estar desse novo tipo de sociedade. Temos que evitar os erros do passado, quando os alunos com deficiência eram deixados à margem. (STAINBACK, 1999, p. 29)

Por isso, todos devem ser instruídos quanto ao ensino da língua de sinais, para que ocorra a comunicação com o surdo, e que se rompa a barreira da falta de comunicação, este aprendizado deve ocorrer em toda a universidade, desde a sala de aula, refeitório, auditório, secretaria, biblioteca, entre outros, sempre visando a acessibilidade. Certamente não podemos repetir o erro do passado no qual as pessoas surdas sofriam com a exclusão e discriminação dos ouvintes e principalmente da própria família, e por isso não podiam ter acesso à educação que deveria ser direito de todos.

A sociedade mudou, hoje existe uma diversidade de pessoas que devem ser respeitadas seja pela sua religião, cor, raça ou deficiência. O acesso de surdos em Universidades públicas ou privadas já é uma realidade porém requer cuidados no que se refere a acessibilidade. Conforme Malta e Silva (2013, p.118)

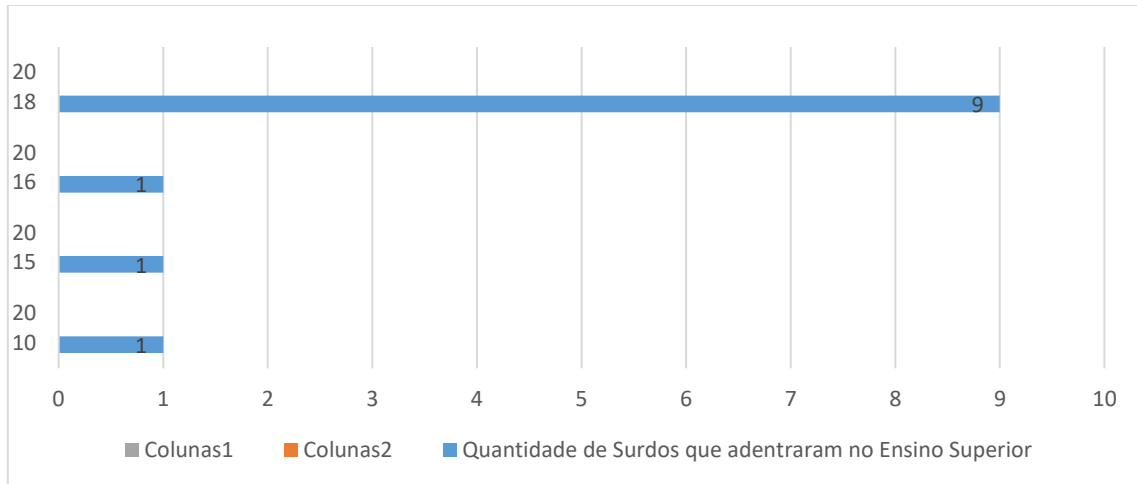
O *povo surdo*, então, forma uma minoria diferente, com características comunitárias, linguísticas, cognitivas e culturais específicas mas que sofre a imposição e influência da cultura ouvinte. Logo, torna-se natural encontrarmos na cultura surda um cenário de lutas de poderes e significados, gerando conflitos de representações e de identidades surdas diversas.

Nessa perspectiva, os surdos tem conquistado profissões distintas e importantes na sociedade, e no âmbito educacional, no entanto, ainda sofrem com a influência da cultura ouvinte, mesmo que muitos conceitos sobre a cultura surda tenham sido apresentados aos ouvintes para que conheçam a trajetória de luta, ainda há muito para se melhorar quando se fala da educação e comunicação com pessoas surdas. No ensino superior, por exemplo, não existia cotas para surdos e estes adentravam no curso por meio das cotas destinadas aos deficientes.

Segundo a Lei Nº 2.894, de 31 de maio de 2004 dispõe sobre as vagas oferecidas em concursos/vestibulares pela Universidade do Estado do Amazonas. Em adição, nos termos da Legislação o inciso 5º afirma que serão reservados 5% das vagas para pessoas com deficiência (DIÁRIO OFICIAL, 2016).

Por isso, o acesso de pessoas surdas na Universidade de Parintins-AM, é uma realidade que vem crescendo a cada ano, na universidade pesquisada, por exemplo, no ano de 2010 a primeira acadêmica surda ingressou na Universidade Pública no curso de Licenciatura em Pedagogia por meio do PARFOR (Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica), após isso, outros surdos começaram a ingressar na universidade e atualmente estão presentes nos cursos de Licenciatura em: Matemática, História, Geografia, Letras, Química e Física. Além do mais no ano de

2018 foi inaugurado na Universidade o NUPIN<sup>4</sup> que atende pessoas deficientes como: cadeirantes, baixa visão, surdos e deficientes visuais. Neste ambiente os acadêmicos podem contar com orientações de trabalhos acadêmicos e aulas extras com monitores e intérpretes. O gráfico abaixo apresenta o ano e a quantidade de surdos que adentraram o Ensino Superior.



Esta tabela nos leva ao questionamento de que o número de surdos que tem adentrado a Universidade Pública pesquisada vem crescendo com o passar dos anos, todavia, poderia ser mais, considerando uma população de aproximadamente 120 surdos adultos no município, mas é um número significativo e demonstra o interesse desta comunidade em adentrar o ensino superior, mesmo com as dificuldades.

## 5 – METODOLOGIA

A metodologia é fundamental para o desenvolvimento de qualquer pesquisa, pois é através desta que se determina o trajeto no qual o trabalho irá se desenvolver, segundo Fonseca (2008, p.86) diz que a metodologia “é a definição dos procedimentos técnicos, das modalidades de atividades, dos métodos que serão utilizados na pesquisa”, portanto são os caminhos para se chegar ao objetivo do trabalho.

Logo se percebe que a natureza de pesquisa deste trabalho é qualitativa pois, conforme Chizzotti (2008, p.79) “A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”, neste sentido a temática

<sup>4</sup> Núcleo de Acessibilidade as Pessoas com Deficiências

deste trabalho “Processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública no município de Parintins-AM”, vem justamente com este intuito de identificar como funciona esta prática na vida real e obter uma relação direta com os sujeitos da pesquisa.

Por isso, o tipo de pesquisa pensado para este trabalho foi o estudo de caso. Para Chizzotti (2008, p. 102) o estudo de caso é o termo utilizado para determinar um tipo de caso particular de pesquisa, cujo foco principal é observar casos específicos e analisa-las, com intuito de fazer uma crítica construtiva e dar sugestões para a melhoria do trabalho.

Desta forma, optou-se pelo método dialético, pois é um procedimento flexível que sempre se altera, pensamentos sobre determinados assuntos podem mudar, pois conceitos sempre se transformam. Por isso, é um método que além de ideológico, mais também é realista e é um método que dialoga com o que está estudando, de modo recíproco. (FONSECA, 2008, p. 102)

O procedimento desta pesquisa deu-se pelo modo observacional que visa observar o ambiente no qual se propõe a pesquisa. Conforme Severino (2007, p. 125) o método observacional “é todo procedimento que permite acesso aos fenômenos estudados. É a etapa imprescindível em qualquer tipo ou modalidade de pesquisa”. Este método de observação de forma intensa para que cada detalhe fosse analisado de forma com que se pudesse obter os resultados esperados.

A técnica de pesquisa deste estudo de caso, ocorreu por meio de entrevista e questionários destinados aos sujeitos da pesquisa. Para Severino (2007, p. 124) a técnica da entrevista visa compreender sobre um assunto específico, sendo assim a interação com o sujeito pesquisado detém a resposta procurada. Desta forma, o papel do pesquisador é identificar o que os sujeitos pesquisados estão pensando, argumentando e sabem sobre este determinado assunto.

Além desta técnica há também a utilização de questionários o qual apresenta uma sequência de questões, planejadas e destinadas aos sujeitos entrevistados, cuja intenção é obter resultados escritos dos sujeitos pesquisados (SEVERINO, 2007, p. 125). Desta forma, o questionário ocorreu por meio de perguntas abertas para saber o ponto de vista real de cada entrevistado.

O universo da pesquisa é o ambiente no qual será realizado a pesquisa de campo e a amostra é a parte deste ambiente específica na qual a pesquisa será feita, segundo Fonseca (2008, p. 88) “A totalidade do campo a ser pesquisado chamamos de “universo” e a amostra é o processo de utilização de uma parte desse universo, como base para uma estimativa do todo” a partir desta perspectiva o universo e amostra da pesquisa ocorreram em uma Universidade Pública no Município de Parintins.

Os sujeitos da pesquisa são aqueles indivíduos que fazem parte do universo e meio da pesquisa e que obtém as respostas para a pesquisa. Segundo Fonseca apud Vergara (2000, p. 53)

“registra que sujeitos da pesquisa são as pessoas que fornecerão os dados de que você necessita”, nesta pesquisa os sujeitos desta pesquisa foram acadêmicas surdas, professores ouvintes e também o profissional intérprete das acadêmicas.

## 6- DISCUSSÃO E ANÁLISE DE DADOS

Para a concretização do estudo de caso sobre “Processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública no Município de Parintins-AM”, foram necessárias três semanas de observações intensas.

Nesta etapa, o estudo de caso foi dividido entre observações, uso de questionários e entrevistas com os professores ouvintes, acadêmicos surdos e o profissional intérprete. Foram essenciais as entrevistas para colher as informações necessárias, uma vez que somente pelo estudo de caso e a utilização das técnicas adequadas pôde-se chegar em uma conclusão plausível para o trabalho.

A entrevista com os participantes desta pesquisa contou com 03 perguntas direcionadas aos professores ouvintes, 03 para o acadêmico surdo e 03 para o profissional intérprete, pela ética deste trabalho o nome dos entrevistados são mantidos em sigilo. Ao decorrer da análise será colocada as perguntas e respostas na íntegra, os professores serão classificados como p1 e p2, os acadêmicos serão classificados como acadêmicos surdos A e B, por fim a entrevista do intérprete.

### 6.1- DESAFIOS E METODOLOGIAS NO ENSINO SUPERIOR: PONTO DE VISTA DOS PROFESSORES OUVINTES QUANTO AO ENSINO DE ACADÊMICOS SURDOS

No estudo de caso, percebeu-se que o professor ouvinte é acompanhado pelo profissional intérprete e por meio das observações notou-se que o professor ouvinte não tem conhecimento sobre a Libras, por isso este busca estar em contato direto com a profissional intérprete no auxílio das exposições das aulas para os acadêmicos surdos.

Questão referente aos professores ouvintes: **Como é sua comunicação diante do acadêmico surdo em sala de aula?** Segundo o relato do p1 “*Como não sei libras e utilizo muitos termos técnicos, vejo que sentem dificuldade. Desta forma busco usar mais o quadro e junto com a intérprete e a monitora, tentando melhorar o acesso ao conhecimento por parte do aluno surdo, relacionando com exemplos práticos e trabalhando os exercícios de sala de aula, no laboratório da maneira mais satisfatória possível*”. O p2 ressalta que “*É uma comunicação mediada por intérprete e algumas informações básicas eu consigo me comunicar diretamente com as acadêmicas surdas*”.

Nota-se que as aulas contêm assuntos complexos e difíceis de serem definidos claramente. Os professores ouvintes por não saberem a Libras, acabam dependendo diretamente do intérprete, mesmo que haja uma tentativa de comunicação por meio do português sinalizado, os professores ouvintes não estão preparados para ministrar uma aula sozinhos para acadêmicos surdos sem o apoio do profissional intérprete em sala. Essa falta de conhecimento sobre a libras traz consigo problemáticas quanto o ensino-aprendizado do acadêmico surdo em sala de aula, pois ambos estão falando língua diferentes, logo há um embate sobre como deve ocorrer essas aulas e a comunicação por si só já é falha.

As representações sobre a língua de sinais nas escolas levam a consequências dolorosas e problemáticas para os próprios surdos. Trata-se, por um lado, de que essa língua não é a língua dos professores e profissionais ouvintes; portanto, o problema não é a oposição entre língua oral e língua de sinais. Então, a questão deve ser revestida para a seguinte proposição: a língua dos ouvintes não é a língua dos surdos. Não é o fato de que os surdos se utilizam uma outra língua que deve ser discutido, mas o poder lingüístico dos professores e o processo conseqüente de deseducação. (SKLIAR, 1998, p. 24-25)

Assim, no relato apresentado pelos dois professores ouvintes, constatou-se que a falta de conhecimento sobre a Língua Brasileira de Sinais prejudica sua comunicação com os alunos. Percebe-se que essa falta de conhecimento sobre a língua afeta no seu desempenho em sala de aula no que diz respeito a interação com os acadêmicos surdos em sala.

Na questão dois destinada aos professores ouvintes: **Você acredita que o acadêmico surdo possa aprender a disciplina ministrada com a sua metodologia de aula?** A resposta obtida do p1 foi *“Acredito que sim, pois tirando as aulas teóricas iniciais, as aulas restantes são práticas em laboratório. Nelas, usamos Datashow e sempre demonstramos os passos necessários ao aprendizado dos conteúdos de informática”*. O p2 afirma que *“Eu espero que sim, este é o objetivo. É muito cedo para saber o que funciona ou não ao ensino destes. A turma de 2018/01 é a primeira turma com acadêmicas surdas no curso de História.”*

De acordo com o relato percebeu-se que os professores acreditam que suas metodologias estão obtendo êxito, de certo modo, a chegada de acadêmicos surdos no curso referido, trouxe consigo dúvidas sobre o processo de ensino e aprendizado do acadêmico surdo, já que este não conta com a exposição das aulas vindo diretamente do professor.

A perspectiva das adaptações curriculares possibilita ao professor universitário um reordenamento de sua forma de refletir sobre processos de ensino-aprendizagem que desenvolve no âmbito da sala de aula. Acreditamos, ainda, que se faz necessário, além da capacidade de formulação de adaptações curriculares, que os professores universitários possam dialogar com – e sobre – seus alunos com deficiência. Cabe as universidades prover a construção de espaços formativos para esses professores na busca pela democratização da educação superior e na garantia do acesso, permanência e sucesso desses alunos. (MAGALHÃES, 2013, p.54)



Magalhães ressalta que é fundamental o diálogo entre professores e acadêmicos com deficiência, pois é a partir deste conversa direta, que se percebe quais métodos deverão ser modificados para que o ensino seja acessível a todos em sala de aula. Além disso, os professores ouvintes devem contar com todo um apoio profissional para que estas técnicas de ensino sejam modificadas de forma significativa no que se refere ao desenvolvimento do acadêmico surdo em sala de aula.

Diante disto a terceira pergunta destinada aos professores ouvintes: **Quais são suas principais dificuldades de comunicação com o acadêmico surdo?** O referido p1 responde que *“Não saber libras e a compreensão de termos técnicos que utilizamos e que são próprios da disciplina, por parte deles. Vejo que o vocabulário deles é limitado e que a própria intérprete tem dificuldade às vezes.* O p2 explica que *“Nem uma. Por que tem o tradutor, é previsto por lei. Se não tivesse a intérprete é como se não tivesse luz. Se a intérprete faltar um dia farei uma reunião particular com elas”.*

A problemática encontrada nesta questão é justamente o fato de ambos não conhecerem a língua de sinais para ter uma interação direta com os acadêmicos surdos, mesmo que o p2 ressalte que não há dificuldade de comunicação, sem o apoio do intérprete em sala sua comunicação não existiria. Realmente, o português do surdo neste contexto é limitado, mas é para isso que adentrou ao ensino superior, para que esta realidade seja modificada.

A verdadeira ruptura que se espera não se restringirá ao momento histórico em que se resolver separar a educação especial da educação de surdos, a ruptura que se deseja está no rompimento definitivo das correntes da colonização sobre os diferentes, representadas pela imposição da cultura ouvintista e pelas práticas oralistas que permanecem nas escolas inclusivas, povoando o cotidiano dos surdos. (MALTA; SILVA. 2013, p.118)

O papel do professor é transmitir conhecimentos, neste sentido este deve criar meios para que seus educandos possam compreender o que está sendo repassado mesmo diante das dificuldades existentes. Quando os professores ouvintes compreenderem que sua forma de compreender o mundo se difere da perspectiva do acadêmico surdo, realmente ocorrerá a educação inclusiva. É neste ponto que deve-se debater, porque os próprios professores ouvintes não buscar métodos, meios para que ocorra a comunicação? Porque sempre estão apoiados na lei que obriga a presença de profissional interprete em sala? A questão é que não vai ocorrer educação inclusiva na universidade se as pessoas continuarem esperando que sempre exista um mediador de comunicação. A verdadeira ruptura que se espera é que os próprios professores ouvintes tomem conhecimento desta língua e que seja utilizada em sala de aula em uma comunicação direta entre professor ouvinte e acadêmico surdo.

## 6.2 - O ACADÊMICO SURDO NO ENSINO SUPERIOR: PONTO DE VISTA DO ACADÊMICO SURDO QUANTO A SUA INTERAÇÃO EM SALA DE AULA

Neste tópico, serão mostrados os resultados das entrevistas feitas com dois acadêmicos surdos que adentraram a Universidade. Antes de mais nada é importante salientar sobre o significado da palavra surdez. Conforme a Secretaria de Educação Especial (2004, p. 10) “Surdez- A surdez consubstancia experiências visuais do mundo. Do ponto de vista clínico comumente se caracteriza a surdez pela diminuição da acuidade e percepção auditivas que dificulta a aquisição da linguagem oral de forma natural”.

A primeira pergunta direcionada aos dois acadêmicos surdos: **Você entende e se comunica com seus professores ouvintes em sala de aula?** O acadêmico surdo A diz que “*Ela e professora falei explicar de novo não entende comunicar ensinar na sala*”. O acadêmico surdo B responde “*Não e comunicação faltou*”.

Ambos acadêmicos afirmam que não há comunicação direta com o professor em sala de aula por conta de estes não conhecerem a língua de sinais. A partir desta observação pode-se afirmar que o problema não está no surdo, e sim nas pessoas que não conhecem sobre a língua de sinais. É preciso que os educadores das instituições públicas ou privadas compreendam seu papel e comecem a ter olhar sobre o outro, no caso, as pessoas com deficiência. É alarmante perceber que os professores universitários só tomam atitudes acerca da acessibilidade, quando este se deparam com a ‘dificuldade’ em sala de aula.

A necessidade de construir um território mais significativo para a educação dos surdos, e de não limitar nossas expectativas a uma “melhoria” dos paradigmas dominantes na educação especial, nos conduz a um conjunto de inquietações acerca de como narramos aos outros, de como os outros se narram a si mesmos, e de como essas narrações são, finalmente, colocadas de um modo estático nas políticas e nas práticas pedagógicas. (SKLIAR, 1998, p. 13)

Os surdos tem ocupado posições sociais inimagináveis levando em consideração seu histórico marcado por discriminações. Esta conquista é fruto de muitas lutas vivenciadas por surdos até os dias atuais, a construção de um modo mais acessível de educação para surdo é uma conquista e deve ser aplicada em todas as esferas da sociedade. No ensino superior, os surdos adentraram em cursos disponíveis para concorrência e muitos até concluíram mestrado e doutorado, graças às inúmeras lutas vividas pelos surdos ao longo da história.

A segunda pergunta feita aos acadêmicos surdos: **Você consegue utilizar bem a Língua Portuguesa na modalidade escrita?** Obtive a resposta do acadêmico surdo A “*Eu não entendo porque tento*” e o acadêmico surdo B responde “*Mais ou menos em aprender palavra*”.

É nítida a dificuldade presente na escrita do surdo pois este não utiliza conectivos, flexão verbal entre outros, portanto sua fala se difere da sua escrita, a língua portuguesa na modalidade escrita é sua segunda língua, e nestas respostas percebemos que os acadêmicos surdos trazem consigo estas dificuldades linguísticas para utilizar esta modalidade, como a própria acadêmica surda afirma, há uma tentativa de utilizar esta língua mais é complicado, pois é muito complexa.

Vale ressaltar que os sujeitos surdos são como estrangeiros dentro de sua própria pátria, e ainda seu modo de agir, pensar no mundo são percebidos pelos ouvintes como uma cultura estrangeira, diferente. Na verdade, se essa é a imagem que os ouvintes possam ter dos sujeitos surdos, como sendo sujeitos que vivem cotidianamente relações discursivas e interculturais [...] (MALTA; SILVA, 2013, p. 117)

Malta e Silva revelam uma problemática sobre a realidade dos surdos no próprio país de origem, apesar dos surdos viverem uma experiência gestual-visual e muitos não conseguem se comunicar em ambientes públicos por falta de acessibilidade e de conhecimento por parte das instituições que não tem estrutura para atender estas pessoas com deficiência.

Por fim a terceira pergunta: **O que você acha que precisa melhorar para você compreender melhor as aulas?** A resposta obtida do acadêmico surdo A “*Assim melhor, como que tento faz explicar ficar negócio o melhora a aulas bom, só pouco entende quase diga a Professora não sabe comunicar dúvida mais pouco bom*” e o acadêmico surdo B responde diretamente “*Imagens*”.

Independente do grau linguístico e do local em que habita, a língua de sinais e a cultura são uma das referências do povo surdo, além da experiência visual. Ao analisarmos a experiência visual, tão peculiar do povo surdo, percebemos que a identidade e a diferença são dois aspectos intrinsecamente relacionados. (MALTA; SILVA, 2013, p. 114)

O surdo é um indivíduo gestual-visual, e precisa ser compreendido quanto ao seu processo cognitivo. Percebemos os professores ainda não se adaptaram a esse novo público e que ainda falta muito para que o ensino seja realmente acessível a todos. Na fala de um dos acadêmicos, nota-se que se o professor não saber falar na Libras lhe prejudica e o outro acadêmico, já coloca que a presença de imagens durante as aulas já ajudaria muito em sua compreensão. Portanto, deve-se pensar em meios que ajudem a todos os acadêmicos e não só em uma parcela delas. Deste modo, deve se ressaltar que as instituições de ensino devem estar preparadas para atender a este público.

As instituições de ensino, empresas e demais órgãos públicos sentem-se obrigados a se organizarem para receber os sujeitos surdos. Os surdos, por sua vez, exigem ocupar espaços que lhe garantam o direito do uso da sua língua como língua de instrução e ainda por ver reconhecida a representação de sua diferença cultural linguística e de identidade surda. (SILVA; MALTA, 2013, p.113)

A partir do momento em que a universidade compreende seu papel como instituição pública e aplica as normas pré-estabelecidas às pessoas com deficiência que lhe dá o acesso a acessibilidade em todos os âmbitos da instituição, a universidade torna-se inclusiva.

### **6.3 - O INTÉRPRETE COMO PONTE DE LIGAÇÃO DENTRO DE SALA DE AULA: PONTO DE VISTA DA PROFISSIONAL INTÉRPRETE QUANTO AO ENSINO DO ACADÊMICO SURDO**

Ao falar sobre o profissional interprete em sala é importante que se entenda sua função para que não haja equívocos no que se refere a sua atuação em sala. Conforme a Secretaria de Educação Especial (2004, p. 7) “Intérprete de língua de Sinais- Pessoa que interpreta de uma dada língua de sinais para outra língua, ou desta outra língua para uma determinada língua de sinais”.

A primeira pergunta direcionada ao profissional interprete: **O acadêmico surdo compreende a tradução feita por você?** Obtive a resposta “*Acredito que fiquem dúvidas. A minha inserção em sala de aula não assegura a compreensão do aluno surdo, levando em conta os processos próprios de acesso ao conhecimento que não depende só do meu desempenho, mas também das questões metodológicas do professor que ministra a disciplina*”

Na resposta do profissional intérprete percebemos que há certa preocupação no que se refere a compreensão dos assuntos trabalhados em sala de aula, pois a presença do profissional dentro de sala de aula não *assegura* que os acadêmicos surdos entendam o que está sendo repassado. Logo é necessário repensar em uma metodologia inclusiva que possa atingir todos os alunos dentro da sala de aula. Deste modo, é importante ressaltar que:

O intérprete está completamente envolvido na interação comunicativa (social e cultural) com poder completo para influenciar o objeto e o produto da interpretação. Ele processa a informação dada na língua fonte e faz escolhas lexicais, estruturais, semânticas e pragmáticas na língua alvo que devem se aproximar o mais possível da informação dada a língua fonte. (ESPECIAL, 2004, p. 27)

A função do intérprete é bastante complexa, pois este faz uma tradução e interpretação de duas línguas diferentes, logo, é necessário investir nas técnicas para que as informações declaradas sejam legítimas, assim como foi dita, por meio da tradução e interpretação.

A segunda pergunta referente ao interprete: **Como o acadêmico surdo interage com os colegas de sala?** Obtive a resposta que “*Essa interação acontece através da intérprete*”.

Os próprios colegas ouvintes ainda não se comunicam com as colegas surdas pois não sabem falar libras, pôde-se perceber que a língua de sinais não era conhecida antes do acesso das acadêmicas surdas no curso referido, por isso a comunicação sem a interprete não existe, e é necessário que tanto

o colegiado do curso aprenda e conheça a língua de sinais como também seus colegas também já que irão passar um longo período juntos, é importante que se tenha essa comunicação dentro da sala de aula para que não haja a exclusão dos surdos por parte dos ouvintes.

Pensar e promover a inclusão social com vista à inserção dos surdos nas universidades e sua permanência no Ensino Superior é um discurso politicamente correto, porém ao se tratar de processo educacional, parâmetros, diretrizes e estratégias devem ser pautados no reconhecimento e na valorização das diferenças. (MALTA; SILVA, 2013, p. 118)

É muito restrita a interação em sala das acadêmicas surdas, portanto, deve-se pensar em uma educação inclusiva, onde tanto os professores e colegas de sala ouvintes possam aprender a língua de sinais e interagir com as acadêmicas surda para que não ocorra uma educação excludente por parte dos ouvintes.

Por fim a terceira pergunta: **Você acredita que o acadêmico surdo possa aprender a disciplina sem seu apoio?** O intérprete afirma que *“Jamais! O intérprete media as comunicações entre professor e alunos pelo fato de os mesmos não saberem a libras”*

Nota-se que o interprete tem a plena consciência de que sem sua presença em sala de aula, o acadêmico surdo *jamais* iria compreender as aulas dos professores já que os mesmos não são falantes da língua de sinais. Isso é um fato preocupante, pois sem o apoio da interprete em sala não há compreensão dos conteúdos passados em sala de aula. Nesta perspectiva é compreendido que:

A educação de surdos pode muito bem ser definida, ao menos em nosso continente, como uma história de impossibilidades. A impossibilidade de se falar para e pelos outros, a impossibilidade dos surdos de falarem para e pelos ouvintes e por eles mesmos, e a impossibilidade dessas falas serem reunidas, visando à organização de uma política educacional que reconheça a diferença. (SKLIAR, 1998, p. 25)

Os conceitos acerca da língua de sinais, vista pelo método *ouvintista* deve ser alterada para o bem dos surdos. É importante que se reconheça essa diferença e que se crie meios para que os mesmos erros do passados não sejam repetidos novamente. Deve-se incentivar que os surdos criem autonomia na universidade, mas é importante que tenha meios para que isso ocorra de modo satisfatório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho desenvolveu uma pesquisa sobre “Processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos em uma Universidade Pública no município de Parintins-AM”. O principal objetivo dessa pesquisa era mostrar como ocorreu o processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos.

Desse modo, conhecer a interação dos professores ouvintes com este determinado público em sala de aula, foi fundamental para conhecer esse processo de comunicação e evidenciar as dificuldades encontradas tanto pelos professores ouvintes ao repassar o conhecimento ao acadêmico surdo, quanto pelos próprios acadêmicos surdos no que se refere a comunicação em sala de aula, isso foi feito através do estudo de caso e as entrevistas com professores ouvintes, intérprete e acadêmicos surdos.

Assim como, investigar as causas que dificultam a comunicação do acadêmico surdo com seu professor ouvinte e observar os métodos de ensino do educador, foram imprescindíveis para que essa pesquisa apresentasse, através do estudo de caso, os resultados que buscam a qualidade de ensino do Acadêmico Surdo no Ensino Superior.

Observou-se que o processo de comunicação entre professores ouvintes e acadêmicos surdos é mediado pelo profissional intérprete, mas também há uma tentativa direta de comunicação por meio do português sinalizado. Ainda há muito para se mudar para que as aulas e a comunicação melhorem em sala de aula, pois os professores ouvintes não estão preparados para atender ao público com estas necessidades linguísticas. Nesta descrição percebe-se que a Universidade utiliza o usa o método *ouvintista* para realizar o processo de ensino/aprendizagem, logo compreendemos que a instituição precisa se adequar a esta nova realidade.

Em relação aos professores ouvintes as principais problemáticas encontradas estão na falta de conhecimento sobre a Língua de Sinais, Cultura Surda e principalmente suas metodologias de ensino não estão voltadas para os acadêmicos surdos, e sim para os ouvintes.

O sujeito Surdo não é uma vítima ou um deficiente como é intitulado em muitos discursos. A comunidade surda possui uma necessidade linguística que deve ser suprida com informações acerca da surdez, e se houver uma preparação qualificada desde o início de sua vida educacional, culminando com o apoio da família, o seu desenvolvimento pode ocorrer de forma natural dando a mesma possibilidade intelectual como de qualquer pessoa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAZONAS, Diário Oficial do Estado do. **Poder Executivo**. Manaus, 2016.

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4 ed. São Paulo, 1990.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 9 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ESPECIAL, Secretaria de Educação. **O tradutor intérprete de língua de sinais e língua portuguesa**. Programa Nacional de Apoio à educação de Surdos. Brasília: MEC, SEESP, 2004.

FEDERAL, Pessoa com deficiência – **Legislação/ Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da Republica (SDH/PR) Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNPD)**. Brasília: SHD-PR/SNPD, 2012.

FONSECA, Luiz Almir Menezes. **Metodologia científica ao alcance de todos**. 3 ed. Manaus: Editora: Valer, 2008.

**LEI DE DIRETRIZES E BASES** N°9394/96, Capítulo V, Art.58, 1996.

MELO, Francisco Ricardo Lins Vieira de. **Inclusão no ensino superior: docência e necessidades educacionais especiais**. Natal: EDUFRN, 2013.

MAZZOTTA, Marcos José Silveira. **Educação especial no Brasil: História e políticas públicas**. 4. ed. – São Paulo: Cortez, 2003.

QUADROS, Ronice Müller de. **Educação de surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 1997.

\_\_\_\_\_, Ronice Müller de; KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

SANTANA, Ana Paula. **Surdez e Linguagem: aspectos e implicações neurolinguísticas**. São Paulo: Plexus, 2007.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, Adriana. **Processo de ensino/aprendizagem dos alunos surdos do 5º ano da escola de áudio comunicação Padre Paulo Manna**. Parintins, 2016.

SKLIAR, Carlos. **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 1998.

STAINBACK, Susan; STAINBACK, Willian. **Inclusão, um guia para educadores**. Trad. Magda França Lopes. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

TREVISAN, Patricia Farias Fantinel; SILVA, Rosana Valeria Farias da; OLIVEIRA, Sebastião Reis de (Orgs.). **Língua de Sinais**. Manaus: Edições UEA. Editora: Valer, 2008.

## VIOLÊNCIA, PODER E GÊNERO EM LITERATURA

### Apontamentos sobre a resistência ao poder patriarcal na poesia de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen

Marta Botelho Lira (UFAM)<sup>1</sup>

Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, propomo-nos a discutir as seguintes questões: o modo como, no livro de poemas *A duração do dia*, de Adélia Prado, o sujeito questiona as ações preconceituosas e violentadoras das mulheres, quando se mostra livre para procurar se conhecer e redimensionar suas ações, para assumir criticamente os aspectos em que a mulher difere do homem - ocasião em que o sujeito poético alude a questões sobre o respeito à diferença e à necessidade de compartilhamento da vida entre os sujeitos diferentes; e o modo como, no livro de poemas *O Búzio de Cós e outros poemas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, o sujeito critica as atitudes alienadas da mulher e reivindica indiretamente que ela assuma responsabilidade para consigo própria e com a sociedade. A discussão proposta respalda-se nos seguintes teóricos: Alfredo Bosi; Agnes Heller, Michel Foucault; Pierre Bourdieu, e Heleieth I. B. Saffioti.

**PALAVRAS-CHAVE:** poder; violência; poesia em língua portuguesa.

**ABSTRACT:** In this article we propose discuss in poetry book *A duração dia* by Adélia Prado about how the subject questions the prejudiced and violent actions of woman when it is show free to search to know and to resize his actions to admit critically the aspects in wich women differ from men. The poetic subject alludes to questions about respect for difference and the need to share life among different subjects; and how, in poetry books *O Búzio de Cós e outros poemas* by Sophia de Mello Breyner Andrese, the subject criticizes alienated attitudes of women and indirectly claims that it assumes responsibility for itself and with society. This discuss is based on the theorists: Alfredo Bosi; Agnes Heller, Michel Foucault; Pierre Bourdieu, e Heleieth I. B. Saffioti.

**KEY WORDS:** power; violence; poetry in portuguese.

### INTRODUÇÃO:

As obras aqui analisadas, *A duração do dia*, de Adélia Prado, publicada em 2010, e *O Búzio de Cós e outros poemas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, de 1997, possuem relação em determinados assuntos, com o universo bíblico e mítico em razão da simbologia e dos rituais a que aludem, conforme argumenta Vania Bernardo, em *Jerusalém e Atenas* (2006). Além disso, os poemas das poetisas levam os leitores a questionar sobre atitudes preconceituosas e violentas contra as mulheres e por parte das mulheres, como também, os sujeitos poéticos, nos poemas, criticam a

---

<sup>1</sup>Graduanda do curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras(FLET) na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), bolsista FAPEAM; E-mail: [martinhablira@gmail.com](mailto:martinhablira@gmail.com).

<sup>2</sup>Professora Doutora, do curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), GEPELIP; E-mail: [ritapsocorro@gmail.com](mailto:ritapsocorro@gmail.com).



postura alienada das mulheres. Essas questões sugeridas tanto nos poemas de Adélia quanto nos de Sophia são discutidas com o respaldo das ideias dos pensadores abaixo sintetizadas.

Utiliza-se como primeiro teórico Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977); Ele mostra a articulação entre a obra e o tempo em que o artista cria, compara o poeta com Deus, pois ambos têm o poder de nomear, dar sentido, contudo a poesia passou por transformações. No século XIX, com o estilo capitalista e burguês que busca dominar a Terra inteira criou-se um idealismo consumistas.

Agnes Heller aponta, nos ensaios “Sobre o preconceito” e “Sobre os papéis sociais”, de *O cotidiano e a História* (2016), que preconceito e os papéis sociais mostram o pensamento cotidiano como empírico, moldado por meio das experiências e influenciador do comportamento de uma sociedade.

Michel Foucault em *Microfísica do Poder* (1979) mostra a relação entre poder e saber a partir do enunciado expresso. Contudo em seu tempo os estudiosos se preocupavam em associar o poder com a economia, isto é, interessavam-se na significação econômica do poder, não davam relevância a outros aspectos do poder: seu mecanismo. O citado autor elabora pesquisas que abordaram sobre isso mostrando o poder além de coerção, como também uma relação, organização da sociedade.

Pierre Bourdieu faz o histórico do mecanismo do poder patriarcal: a relação do homem e da mulher no contexto social, em *A Dominação Masculina* (2002). Ao pensar nisso, ele observa que, na sociedade capitalista, predomina a figura do homem dominador da mulher. Ele usa, para defender seu argumento, o modelo social do povo Cabila.

Heleieth I. B. Saffioti, em *Gênero, Patriarcado e Violência* (2004) trata do assunto sobre a violência contra a mulher que muitas vezes é escondido em razão do sistema patriarcal em que vivemos. Observa-se algumas semelhanças tratadas pela autora com o que é discutido no livro de Bourdieu.

Enquanto Alfredo Bosi escreve sobre a importância de a poesia tratar das alegrias e sofrimentos da vida, os teóricos seguintes fazem reflexões sobre violência contra a mulher que ainda é praticada no século XXI que precisa ser discutida em todos os campos do conhecimento para que a mulher e os homens assumam responsabilidades, nas esferas institucionais onde agem como mães e pais, filhas e filhos, irmãs e irmãos, tias e tios, professoras e professores, cidadãs e cidadãos, para

modificar essa situação no sentido de que as mulheres se vejam e sejam vistas como indivíduos que podem e devem escolher seus modos de participar no corpo social.

## **FORMAS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM POEMAS DE ADÉLIA PRADO E DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

### **HISTÓRIA DE RUTE NA BÍBLIA**

Alguns poemas de Adélia Prado comentados neste artigo precisam de contextualização de trechos da Bíblia, no caso, a história narrada no livro de Rute, conforme se procede a seguir.

Noemi, seu marido, Elimeleque, e seus dois filhos saíram da terra natal, Belém de Judá, pois houve uma escassez de alimento em sua terra. Eles foram para os campos de Moabe, onde seus dois filhos casaram-se com duas mulheres: Orfa e Rute. Os dois filhos casados com estas e o marido de Noemi morreram deixando as três mulheres desamparadas, conforme a Bíblia Sagrada traduzida por João Ferreira de Almeida.

A sogra resolveu devolver as duas noras às famílias, pois ela não tinha mais como arranjar um marido para ter uma vida digna por ser uma mulher idosa, e, naquela época, a mulher para viver em boas condições teria que se casar com um homem que a sustentasse. Ela não poderia ficar solteira, pois essa condição não era bem vista naquela sociedade de Moabe ou de Judá. Orfa não ficou com sua sogra, contudo Rute não a abandonou. Ambas voltaram para a cidade de Noemi, Belém de Judá.

Nesta cidade, a sogra sabia da existência de um parente de seu falecido esposo, chamado Boaz, que possuía terras e dinheiro e aconselhou Rute a trabalhar nos campos dele para apanhar espigas. Ela teve o primeiro contato com o patrão que perguntou de onde ela veio, pois se interessou por Rute. Noemi teve, então, a ideia de casar Rute com Boaz e aconselhou sua nora a agir para se tornar esposa dele, pois assim elas duas teriam uma vida segura novamente, usufruiriam dos bens deixados pelos seus falecidos esposos quando fossem passados para Boaz, quando ele se casasse com Rute. Ela seguiu o conselho de sua sogra. Casou-se. Noemi viveu junto com Boaz e Rute.

Esse comportamento observado no povo de Rute tem se prolongado na história: a mulher precisa de um homem para poder usufruir dos bens. A propósito disso, Pierre Bourdieu em *A Dominação Masculina* (2002), observa o comportamento androcêntrico – que se pode afirmar ser análogo ao do povo de Rute - no povo Cabíla e faz a analogia entre o poder predominante dos homens

sobre as mulheres nesta citada organização social com o poder dos homens na sociedade capitalista e burguesa.

Assim, a ideologia do poder androcêntrico é arbitrária, convencionada, usa e se apropria de fatores biológicos para determinar a divisão hierárquica, conforme escreve o autor a respeito do povo Cabíla:

A diferença *biológica* entre *os sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença *anatômica* socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2002, p. 15 *itálico do autor*).

. Com base em sua observação, este sociólogo considera que o domínio do homem forma o poder simbólico, em outras palavras, cria mecanismos que vão além do materialismo, pois se referem ao campo das ideias. Nessa ideologia, o homem é visto como superior à mulher e ele determina as atividades que ela deverá executar.

### **A SAGACIDADE DE RUTE EM A DURAÇÃO DO DIA**

O livro *A duração do dia* possui uma epígrafe na primeira parte que faz alusão ao momento em que Rute chega em Belém, com a sua sogra, após a morte dos maridos de ambas, e pede para trabalhar na colheita de propriedade de Boaz: “Pedi-nos que a deixássemos respigar entre os feixes de trigo e apanhar as espigas dos segadores. Rute 2,7” (PRADO, 2011, p. 7). Ela teve a sensatez de seguir o conselho da sogra para que ambas não ficassem na penúria. Nesse contexto, embora Rute esteja impossibilitada de romper com a dominação androcêntrica, ela impede que a vida dela e de sua sogra caiam na mendicância ou em outras formas de marginalização em uma sociedade que relegava para a mulher viúva essas duas situações.

Na sociedade em que viveu, Rute agiu de forma diferenciada das mulheres daquela época – que foi a atitude de Orfa de voltar a viver com a família de seu pai -, pois Rute entendeu que precisava ser tutelada por outro homem, como era a tradição, para que ambas usufríssem das posses de seus esposos, cujos bens, ao falecerem, eram herdados por outro membro da família, do sexo masculino de acordo com que se lê em: “Então Boaz disse aos anciãos e a todo o povo: Sois hoje testemunhas de que tomei tudo quanto foi de Elimeque, e de Quiliom, e de Malom, da mão de Noemi” (Rt 4:9)

O poema de Adélia Prado, abaixo transcrito, “Rute no campo”, apresenta relação com as epígrafes que abrem várias partes deste livro citado, - mas as quais neste artigo não serão comentadas -, pois ele se constitui na continuidade destas, representando etapas decisivas da vida de Rute.

#### RUTE NO CAMPO

No quarto pequeno  
onde o amor não pode gemer  
admiro minhas lágrimas no espelho, sou humana,  
quero carinho que à ovelha mais fraca dispensa.  
Não parecem ser meus meus pensamentos.  
Alguns versos restam inaproveitáveis,  
Belos como relíquias de ouro velho quebrado,  
Esquecidas no campo à sorte de quem as respigue.  
A nudez apazigua porque o corpo é inocente,  
só quer comer, casar, só pensa em núpcias,  
comida quente na mesa comprida  
pois sente fome, fome, muita fome.  
(PRADO, 2011, p. 15)

As imagens construídas no poema acima mostram que Rute está em um quarto em momento ócio, de reflexão. E a mulher do poema de Adélia não é representada como um objeto, mas sim é ressaltada como um ser humano que avalia sua condição e reflete sobre os próprios pensamentos, num quarto “onde o amor não pode gemer/ admiro minhas lágrimas no espelho, sou humana”. Rute reflete sobre suas dores que aparecem em forma de lágrimas e ela destaca sua humanidade não valorizada, não respeitada, que ela vê diante do espelho e nos mostra, que são seus sentimentos. Estes sentimentos revela seus desejos que indicam algumas das necessidades básicas do ser humano: “só quer comer, casar, só pensa em núpcias, /comida quente na mesa comprida”. O poema forma um quadro em que Rute, nua, olha-se ao espelho enquanto chora e sente que não são somente, apenas, dela os pensamentos que lhe vêm: “Não parecem ser meus meus pensamentos”, aludindo à ideia de que outras mulheres também passam por experiência semelhante, remetendo à ideia de que sua situação tem se repetido por muito tempo. Também, Rute associa o fluir dos seus pensamentos com a escrita de alguns versos que poderiam ser escritos, versos “inaproveitáveis,/ Belos como relíquias de ouro velho quebrado,/ Esquecidas no campo à sorte de quem as respigue”. Isso leva a entender que os pensamentos – de Rute e de outras mulheres sobre a situação de indigência em que a mulher tem sido colocada nas sociedades ao longo dos tempos - são como as palavras que não são plantadas e por isso não são possíveis de aproveitar, embora ambos, os pensamentos e as palavras, sejam belos, valiosos, antigos, porque, neste caso, tratam da necessidade de que essa situação seja modificada.

No citado poema, ela quer carinho, indicando que ela, viúva, ainda não se casou de novo, e talvez já tenha recebido o conselho de sua sogra para casar com o homem que herdou os bens de seu marido, pois ela pensa que precisa casar para sair da miséria em que se encontra, pois não tem a segurança da vida de casada, convencionada na tribo em que vive. Seu temor baseia-se em que, na sociedade em que vive, uma viúva precisa trabalhar ou esmolar para sobreviver. Rute e sua sogra, por serem viúvas, viverão à margem social. Os pensamentos de Rute podem ser poemas porque tratam de um drama de uma mulher que é também o drama das mulheres em várias sociedades em que o homem determina a distribuição dos papéis para favorecer a si próprio e impõe papéis para as mulheres nos quais elas ficam subalternizadas. Os pensamentos de Rute, que são projeção dos pensamentos de muitas mulheres, terão muito valor quando se tornarem palavras, quando virarem poemas, porque os poemas se transformam em ação ao serem falados e quando suas ideias são colocadas em prática. Tendo em vista que o drama de Rute é a viuvez que a coloca na marginalização na tribo de seu marido morto, entende-se que as palavras e ações que precisam ser acionadas são as que debatem, denunciam e buscam transgredir os papéis que são impostos para a mulher e que têm provocado diferentes formas de violência contra a mulher, no caso de Rute e de sua sogra, a violência contra as viúvas. Isso pode ser visto como preconceito, conforme Agnes Heller trata em seu livro *O Cotidiano e a História*. Segundo esta filósofa, o preconceito é uma categoria pertencente ao comportamento e pensamento humanos que desempenham papéis importantes para criar e manter normas rígidas pela repetição, sendo

traços característicos da vida cotidiana: o caráter momentâneo dos efeitos, a natureza efêmera das motivações e a fixação repetitiva do ritmo, a rigidez do modo de vida. De forma análoga, é o pensamento cotidiano um pensamento fixado na experiência, empírico e, ao mesmo tempo, ultrageneralizador. Quando falamos aqui em “pensamento”, não queremos nos referir à teoria. O pensamento cotidiano implica também em comportamento (HELLER, 2016, p. 69).

Esse pensamento pode ser visto na sociedade da Rute da narrativa da Bíblia e de modo crítico daquela narrativa bíblica no poema de Adélia Prado, pois o homem desempenha um determinado papel: provedor, dominador, enquanto a mulher só tem um valor ao lado de um homem. O pensamento/comportamento preconceituoso é ultrageneralizado por meio dos estereótipos que são atribuídos pelas pessoas influenciadas pelo meio onde vivem. A ultrageneralização é verificada nos comportamentos rígidos inevitáveis na vida cotidiana. No entanto, Heller esclarece que emprega o termo ultrageneralização com base numa avaliação probabilística considerada regra provisória do comportamento humano, “provisória porque se antecipa à atividade possível e nem sempre, muito pelo contrário, encontra confirmação no infinito processo da prática (HELLER, 2016, p. 71). Quando

ultragenaralizado em determinada organização social, o estereótipo da mulher viúva faz com que ela seja preconceituosamente colocada na marginalidade e não tenha valor. O estereótipo é relacionado com *common sense* com o qual o homem de modo geral costuma se orientar e que está inserido nas normas sociais. Para Heller, o comportamento de quem segue estereótipos possui raiz em pensamentos conformistas, pois o indivíduo segue um padrão, um parâmetro sem ter o trabalho de avaliar o sentido de suas ações, se elas podem ou não favorecer a todos ou exclusivamente a ele próprio, se elas contribuem a a boa qualidade da vida na sociedade ou se ela age de maneira perversa ao colocar grande parte dos indivíduos na margem social.

Existe intertextualidade entre a Rute do livro *A duração do dia*, de Adélia Prado e a Rute da Bíblia. Isso é possível observar nas epígrafes no livro, no título do poema: faz referência a uma Rute do campo semelhante à da narrativa da Bíblia. Além disso, a Rute presente na obra da poeta mineira é transgressora, pois pensa diferente da personagem na Bíblia e aponta que esse problema apresentado por ela faz parte da vida de outras mulheres não apenas de sua época mas sim vem se prolongando há muito tempo. Rute mostra que tem a consciência de que precisa casar novamente para não continuar marginalizada, pois ela não tem outra escolha no sistema patriarcal enraizado em que vive. O termo “patriarcado”, conforme Heleieth Saffioti, tem sido utilizado desde a década de 70 pelas feministas com o objetivo de denunciar a dominação masculina e analisar as relações entre homens e mulheres.

Essa organização social em que o homem é o centro e a mulher fica à margem, conforme Bourdieu (2002) é um mundo pronto. A esse respeito, Heller afirma que as normas são assimiladas pelo indivíduo ao longo de sua vida e por isso, durante anos, grande parte das mulheres não questionavam ou pareciam não se incomodarem com esse sistema opressor, - e as mulheres que questionavam o sistema eram logo silenciadas pelas normas do cotidiano -, que, desde o nascimento é colocado para ser assimilado.

A classe dominante tem como objetivo manter uma estrutura na sociedade que a beneficie, pois assim ela permanecerá no poder e no controle. Conforme Foucault o poder não é somente o ato de repreender ou reprimir alguém, mas também causa prazer, cria e forma poder, elabora discurso. Por isso o poder é tão desejado cada vez mais por aqueles que o têm e por aqueles que não o têm. Segundo este filósofo, o poder deve ser visto “como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1992, p.8).

As considerações sobre o poder patriarcal e toda a carga de violência imposta por ele contra a mulher vão ao encontro das reflexões despertadas no leitor pelo poema “Rute no campo”, de Adélia Prado, e nos fazem, por isso, pensar que já é tempo de tomarmos consciência da necessidade de sairmos de nossos lugares confortáveis ou desconfortáveis e mudarmos os comportamentos que poderão beneficiar o corpo social.

### **ALIENAÇÃO COMO FORMA DE VIOLÊNCIA EM “A ACTIVISTA CULTURAL” DE O BÚZIO DE CÓS E OUTROS POEMAS**

Sophia Andresen gera a reflexão sobre a violência contra a mulher que persiste no século XX sem que grande número de mulheres tome consciência disso. O poema a seguir comentados trazem essa questão.

#### A ACTIVISTA CULTURAL

O passo decidido não acerta com o cismar do palácio  
O ouvido não ouve a flauta da penumbra  
Nem reconhece o silêncio  
O pensamento nada sabe dos labirintos do tempo  
O olhar toma nota e não vê  
(ANDRESEN, 2004, p. 18).

No poema acima, há a descrição de uma mulher que anda num palácio, mas não usa adequadamente seus sentidos para conhecer a história contida naquele lugar, da qual a mulher poderia retirar algum aprendizado. Embora a mulher tenha o “passo decidido”, ela “não acerta com o cismar do palácio”, ela não se interessa em descobrir o que o palácio poderia mostrar para ela sobre o modo como as pessoas lá viviam, os nobres, os súditos, os empregados, os escravos. E essa história certamente está contada nas paredes, nos móveis, nos utensílios e até nas ruínas do palácio. Ela não olha com a devida atenção para o interior daquele espaço. Para isso, precisaria ativar sua audição para procurar até ouvir o silêncio que ficou gravado nas coisas, apesar de tanto tempo ter transcorrido entre a história da vida dela e a história do palácio. Pelo contrário, a mulher mostra-se indiferente: “O ouvido não ouve a flauta na penumbra/ Nem reconhece o silêncio”.

O sujeito do poema revela que, na mulher em questão, “o pensamento nada sabe dos labirintos do tempo”, pois ela está insensível à história do homem, metaforizada em “labirintos do tempo”, pelos quais as pessoas e as coisas foram tragadas, desapareceram, mas das quais permanecem os vestígios dentro do palácio. O sujeito do poema aponta outro motivo desse comportamento que

impede a mulher de saber essa história: “O olhar toma nota e não vê”. Apenas o passo da mulher é decidido, sugerindo que talvez ela seja jovem e, por isso, desinformada e desinteressada em aprender. No entanto, sua audição, seu pensamento distante e seu olhar que não vê contradiz seus passos decididos. Talvez essa contradição aponte que, na maturidade dessa mulher, ela poderá agir de modo mais sensível perante a história do homem e ela descubra que esta história se constitui da história de sua própria vida. Ela talvez passe a olhar para fora de si, deixe de ser individualista.

Mas a contradição não aponta para isso porque o título do poema contém uma qualificação altamente depreciativa dessa mulher, que mostra quem ela é e justifica seus movimentos indiferentes dentro do palácio: “a ativista cultural”. A mulher visita lugares históricos como obrigação imposta socialmente de que uma pessoa bem informada deve viajar e conhecer o mundo. O fato de parte da história do mundo estar nos monumentos históricos leva à convenção de que se deve visitar esses lugares. E ela, então, visita, passeia, por esses lugares, não se reconhece neles, não consegue perceber sua importância no mundo, não consegue, então, ver a necessidade de se empoderar no lugar em que vive.

A esse respeito, Saffioti comenta que o poder democraticamente compartilhado ocasiona a liberdade, impede a discriminação. Isso é visto por meio dos fenômenos históricos em que são criados alguns mecanismos de resistência que tratam do empoderamento da mulher. Contudo isso não acontece com a mulher no poema, pois a turista olha o palácio rapidamente sem dar atenção ao que ele representa e que poderia contribuir para a sua libertação dos padrões sociais. Assim, ela permanece uma vítima social.

O comportamento da mulher remete também à ideia de conformismo discutida por Agnes Heller:

O indivíduo não aproveita as possibilidades individuais de movimento, objetivamente presentes na vida cotidiana de sua sociedade, caso em que as motivações de conformidade da vida cotidiana penetram nas formas não cotidianas de atividade, sobretudo nas decisões morais e políticas, fazendo com que essas percam o seu caráter de decisões individuais (HELLER, 2016, p. 73)

O conformismo decorre de o homem desejar ter na vida cotidiana atividades com menos esforço, gerando menos conflito e poupando decisões individuais. Assim, para essa mulher é mais cômodo cuidar apenas da sua aparência exterior do que observar as riquezas históricas da humanidade que permitiriam a ela refletir sobre o fato de, ao longo da história, aos homens ser dado o poder e às mulheres ser imposta uma vida à margem e onde ela é tratada como objeto. Isso lembra ainda a



afirmação de Bourdieu sobre a violência suave e invisível presente na vida cotidiana, mascarada por meio de um estilo de vida que aparentemente sirva de exemplo para as outras mulheres:

Sempre vi a dominação masculina e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exercem essencialmente pelas vias puramente simbólica da comunicação e do conhecimento, [...] a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou de uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir). (BOURDIEU, 2002, p. 4-5).

Tendo em vista que o homem nessa ideologia está no centro e a mulher na periferia, o homem não precisa de mais nada para se legitimar, segundo Bourdieu. Ele cita o exemplo da divisão social do trabalho nos lugares: assembleias ou mercados são direcionados para os homens, a casa às mulheres, as quais são excluídas das atividades consideradas mais nobres, por exemplo, administrar o dinheiro das despesas da casa e da família ou de uma empresa. Ademais, para elas é atribuída mais carga horária de trabalho que aos homens, ou às vezes elas ocupam funções semelhantes às deles e, mesmo assim, recebem salários menores. Há, portanto, uma lógica da dominação aceita pela sociedade, conforme o citado sociólogo:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados ao homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina com o salão, e a parte feminina, com estábulo, a água e os vegetais; (BOURDIEU, 2002, p. 16)

No poema “A Activista cultural”, a mulher segue o padrão de comportamento imposto para as mulheres na sociedade patriarcal, levando a inferir pelos passos decididos dela, que ela se preocupa apenas com sua aparência exterior, em ter um físico perfeito, ser bonita e não se importar com o conhecimento. O tipo de comportamento da mulher reforça o poder dos homens sobre as mulheres, poder que, para Foucault predomina nas relações sociais, e, como é visto no poema, a turista desinformada e desinteressada de sua história e do mundo fica a mercê do sistema androcêntrico talvez sem nem tomar consciência disso.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: POESIA DE LIBERTAÇÃO DA VIOLÊNCIA**

Ao analisar a poesia de Adélia Prado e Sophia de Mello, observa-se que ambas levam os leitores à reflexão sobre os dramas provocados nas mulheres por causa da dominação que lhes é imposta na sociedade androcêntrica. No poema de Adélia, uma mulher ciente do sistema em que está inserida, articula-se de forma que tenha uma boa qualidade de vida. No poema de Sophia, uma mulher é descrita como alienada, por isso não se empodera. Nesse contexto, tanto o poema da autora mineira quanto o poema da autora portuguesa suscitam a reflexão sobre a importância de participar conscientemente da vida social e particular de maneira que ambas sejam inseparáveis.

As duas autoras fazem poesia completamente ligada à vida. A esse respeito, Alfredo Bosi afirma que a poesia tem como papel abordar assuntos acerca da vida e ela é considerada resistente ao sistema capitalista, pois difere das propagandas com temáticas relacionadas a assuntos supérfluos. Em razão disso a poesia responde contra esse sistema, conforme o trecho a seguir:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond). Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 1977, p. 146)

Portanto, a poesia vai contra o que é dito nos discursos recorrentes, possui modo de ser e técnica autônoma.

A sociedade vive em uma organização convencionada desde os tempos não registrados na história até os dias atuais em razão dos preconceitos e do conformismo que respaldam esses sistemas androcêntricos pelos quais é imposta a violência simbólica. O poder de tais sistemas vai além do ato de repressão, pois está relacionado com a pseudoverdade apresentada nos discursos construídos pelos membros que dominam a organização social. Uma dessas pseudoverdades é a dos argumentos usados para justificar a inferiorização a que o homem tem submetido a mulher. Para que isso não prossiga é necessário que a mulher tome ciência dessa situação e busque modos de se empoderar em grupo.

No poema de Adélia é observada uma resistência às ideologias impostas pelo sistema capitalista e androcêntrico, em que uma mulher, transgressora até determinado limite, tem a ciência de que precisa de um marido para poder ter a boa qualidade de vida que tinha antes de seu marido morrer, enquanto no poema de Sophia Andresen, uma mulher vive no sistema patriarcal e não consegue sair dele em razão de força das convenções sociais, diferente da mulher do poema de Adélia Prado a turista da Sophia de Mello é alienada, contudo ela só sairá dessa condição se perceber a vida cotidiana de outra maneira e se empoderar.

## **Referências**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Búzio de Cós e Outros Poemas**. Edição revista. Portugal: Caminho, 2004.

BERNARDO, Vania Cristina Alexandrino. **Jerusalém e Atenas: uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação em obtenção para doutorado. Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. José Carlos Barcellos. Rio de Janeiro, 2006.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2000.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: CULTRIX, 1997.

BOURDIEU, **A Dominação Masculina**. Traduzido por: Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Traduzido por: Roberto Machado. 10 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Tradução por Carlos Nelson Coutinho 11.ed. São Paulo: Paz e Terra. 2016.

PRADO, Adélia. **A Duração do Dia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record. 2011.

## A cartilha do totalitarismo e distopias literárias

Mikael de Souza Frota<sup>1</sup>

**RESUMO:** Essa pesquisa objetiva analisar a construção dos discursos totalitários e distópicos nas obras *A revolução dos bichos* (1945), *1984* (1949), *Fahrenheit 451* (1953) e *O conto da Aia* (1985). Primeiro faremos um breve estudo sobre a utopia e enfatizaremos como aconteceu a construção desse pensamento ideológico na religião e na filosofia. Posteriormente, analisaremos as principais características de um sistema totalitário e finalizaremos o esboço teórico definindo a distopia e como esta surgiu em oposição a utopia e cresceu juntamente com os discursos totalitários no século XX. Reportando-nos aos romances, os autores constroem um futuro pessimista a partir das idealizações utópicas de suas personagens, ou seja, a ideia de um lugar perfeito, através de uma demagogia igualitária e libertária proferida por um líder. Para conduzir essa discussão, consideramos postulados teóricos de Umberto Eco (2018) e Hanna Arendt (2013), no que tange as características do totalitarismo, e Adolfo Frota (2010), Lajosy Silva (2018) e Russel Jacoby (2007), no que se referem a utopia e distopia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Utopia; distopia; totalitarismo; literatura;

**ABSTRACT** – This article aims to analyze the construction of totalitarian and dystopian speeches in the books *Animal farm* (1945), *1984* (1949), *Fahrenheit 451* (1953) and *The Handmaid's tale* (1985). First, we will do a briefly study about utopia and emphasize how happened the construction of this ideological thinking in the religion and in the philosophy. After, we will analyze the main characteristics of a totalitarian system and finishing the theoretical sketch defining dystopia and how it appears in opposition to utopia and grow together with the totalitarian speeches in the 20<sup>th</sup> century. Reporting to the books, the authors build a pessimistic future from the utopian idealizations of their characters, that is the idea of a perfect place, through a demagogic equality and liberty pronounced by a leader. To lead this discussion, we consider theoretical postulates from Umberto Eco (2018) and Hanna Arendt (2013), related to the characteristics of totalitarianism, and Adolfo Frota (2010), Lajosy Silva (2018) and Russel Jacoby (2007) in what is about utopia and dystopia.

**KEY WORDS:** Utopia; dystopia; totalitarianism; literature.

### 1. Introdução

O autor inglês Eric Arthur Blair, conhecido mundialmente pelo pseudônimo George Orwell, publicou nos anos 40 do século XX duas obras que, posteriormente, consagraram-se como icônicas na literatura mundial. As referidas obras são: *A revolução dos bichos* (1945) e *1984* (1949)<sup>2</sup>. A primeira é considerada uma fábula e, ao mesmo tempo, uma sátira à Revolução Russa e ao regime ditatorial de Josef Stálin na extinta União Soviética. Orwell era um socialista democrata e percebeu

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Pesquisador bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM. Manaus, AM – Brasil – mikael.frota@gmail.com

<sup>2</sup> Tradução das obras para o português brasileiro. Optou-se por utilizar o título das obras traduzidas no decorrer do texto para entendimento de todos.

que a ideologia na qual acreditava estava sendo usada de maneira distorcida pelo ditador soviético. Referindo-nos a obra, a genialidade do autor ao escrever *A revolução dos bichos* está na forma consciente como este denuncia o sistema totalitário que é implementada na fazenda após a conquista dos animais. O ideal de igualdade e liberdade sonhado por todos antes da revolução é usurpado e aproveitado por uma pequena parte de aproveitadores que se achavam mais inteligentes que os demais, implementando, assim, um sistema totalitário e extremamente injusto. O momento pós-guerra no qual Orwell viveu não era propício para imaginar um mundo melhor e muito menos de acordo com os ideais acreditados e seguidos pelo autor. A melancolia e o pessimismo foram temas de *1984*, escrita quatro anos depois de *A revolução dos bichos*. Em *1984*, Orwell vislumbrou um futuro sem esperanças e completamente destruído por conta de uma guerra, porém com um salvador: o Grande Irmão (*the Big Brother*). O tom crítico do autor em relação aos sistemas totalitários continua, o descaso social é condenatório, os relacionamentos são inaceitáveis e a verdade não existe mais, pois todo e qualquer tipo de notícias eram manipuladas pelos membros do partido liderado pelo Grande Irmão, além dos movimentos e os pensamentos serem monitorados por uma tela, caso alguém ousasse desobedecer às regras. A memória torna-se uma faculdade humana duvidosa, pois as personagens das duas obras de Orwell já não conseguem distinguir a vida de antes com a presente e muito menos imaginar um futuro melhor.

O escritor norte-americano Ray Douglas Bradbury foi contista e romancista, atuando principalmente com ficção-científica e fantasia. Sua obra de destaque é *Fahrenheit 451*, escrita em 1953 e considerada canônica e pioneira do gênero distopia. O livro foi escrito no início da Guerra Fria e o intuito do autor era criticar o crescimento disfuncional da sociedade americana. O título do livro é uma referência a “temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima” (BRADBURY, 2009, p. 7), uma vez que todos os tipos de livros eram proibidos, opiniões próprias e o pensamento crítico eram considerados antissociais e eliminados, a escolaridade e o aprendizado inúteis, posto que o emprego e ações robóticas e alienadas, como apertar botões, acionar interruptores, parafusos e porcas, eram mais importantes do que produzir conhecimento. Qualquer um que fosse pego descumprindo estas regras era confinado num hospício, além de ter a casa queimada pelos bombeiros, os mesmos responsáveis pela queima dos livros. No entanto a distopia de Bradbury acaba com uma visão utópica. Uma nova sociedade estaria nascendo das cinzas e os leitores ocultos apareceriam e revelariam a origem dos livros e o poder que o conhecimento abstraído dessas obras poderia ajudar a transformar o mundo.

Em 1985, a escritora canadense Margaret Atwood não consegue enxergar esse futuro otimista imaginado por Bradbury, ao escrever *O conto da Aia*<sup>3</sup>. Em meio a opressão de um Estado teocrático e totalitário, a personagem principal da obra de Atwood, Offred, é obrigada a separar-se do marido e da filha. Em um mundo devastado pela radiação e pelos efeitos de uma guerra em andamento, a maioria das mulheres no que outrora foram os Estados Unidos da América são inférteis. Offred é uma das poucas mulheres que conseguem procriar e na República de Gilead essa seria a sua única função como Aia na casa do seu comandante e de sua esposa. A submissão feminina é tema chave na obra de Atwood, não apenas por parte das aias, mas também por parte das mulheres dos comandantes que não tem nenhum tipo de poder, além de cuidar do lar, como um sacrifício que todas deveriam fazer para preservação da família. O livro é uma visão assustadora de uma sociedade radicalmente anulada por uma revolução teocrática imaginada pela autora no século XXI. A constituição da República de Gilead é a bíblia cristã, com os textos do Antigo Testamento, porém os comandantes, responsáveis por manter a ordem na república através dos preceitos da escritura sagrada, são os principais compartilhadores de *fake news*, pois estes não seguem a risca os postulados bíblicos, mas apenas os impõem na república como forma de controle e doutrinação.

A seleção das obras para compor essa pesquisa e essa cartilha do totalitarismo e distopias literárias tem em comum o tom de denúncia dos sistemas totalitários e a criação de um mundo sombrio, sem vida, caótico, em que os poucos resquícios de sentimentos estão na memória ou na idealização de um futuro melhor. Um mundo tipicamente de romance pessimista, que vai de encontro à ideia utópica da representação de uma sociedade futurista melhor do que a atual, pois a filosofia e a religião foram as grandes responsáveis pela idealização de um mundo em que reina a igualdade de direitos, a felicidade e a liberdade, algo que até agora não foi possível. “A configuração do discurso distópicos é remetida sempre ao passado distante da humanidade ou ao futuro, nunca ao presente” (FROTA, 2010, p. 3). Quando se refere ao passado, há sempre um tom de descontentamento pela ação humano, pois aquilo que existia pode ser melhorado para o bem comum. Quando menciona o futuro, denuncia sempre uma projeção otimista, uma vez que os líderes do regime totalitário utilizarão da distorção dos fatos para persuadir, ou pelo menos tentar persuadir, as pessoas com os perigos que o futuro poderá trazer. Ao se referir ao presente, a filosofia e a religião poderão demonstrar como pode ser uma sociedade ideal desde que ela siga determinadas regras. Pois é através dessas regras que

---

<sup>3</sup> Tradução do título da obra para o português brasileiro.

os ditadores e seus asseclas controlam as pessoas e a sociedade, impondo de maneira injusta e nada agradável o que eles acreditariam ser o melhor para todos naquele momento.

Portanto, propomos, nesse artigo, fazer uma leitura sobre os romances já apresentados levando em consideração os discursos distópico e totalitário, contrapondo-se a ideia de utopia. O quadro da natureza e do comportamento humano é o pior possível. Não há amizade. Todos os atos são observados e denunciados. Há uma cartilha a ser seguida. Todo sacrifício é válido em nome do líder supremo. Há alienação, há manipulação, há dor, há fingimento, há medo. Esse é o quadro pessimista pintado pelos autores selecionados para um futuro especulativo, algo que configura o discurso distópico.

A dinâmica do artigo será, num primeiro momento, fazer um estudo sobre a utopia através de postulados filosóficos, tendo em vista teorias de Thomas More e Platão, e religioso. Consequentemente, estudaremos a construção dos discursos totalitários, sob postulados teóricos de Umberto Eco e Hannah Arendt, em afirmação as ideais utópicas para, finalmente, definirmos a distopia em oposição a ideia de construção de uma sociedade perfeita. As obras literárias nos ajudarão a ilustrar a discussão teórica que será feita.

## 2. A construção do discurso utópico

O termo “utopia” foi cunhado pelo filósofo inglês Thomas More quando este publicou *A utopia*, livro consagrado mundialmente por se referir a um continente imaginado de forma perfeita, porém inexistente.

O professor Lajosy Silva, em seu artigo “*A ficção especulativa e a política de resistência em O conto da Aia, de Margaret Atwood*” (2018) refere-se ao título da obra de More como

uma palavra grega que significa “lugar nenhum” ao descrever uma república governada pela razão, uma ilha imaginada na qual os cidadãos deveriam usufruir da eficiência do Estado em todos os seus aspectos, segurança, educação, economia estável e combate à corrupção, além do papel fundamental do racionalismo em oposição à religião.

Thomas More (1478-1535), ao imaginar a sua ilha, assimila a idealização do lugar onde todos os homens são iguais. O bem coletivo é democrático, dividido de forma igual entre todos, sem privilégios. A pobreza não existe. Os representantes são escolhidos pelas pessoas e estes não se diferenciam dos demais, pois não há pobreza e nem riqueza, apenas o bem-estar de todos. A economia

gira em torno do processo de trocas e o ouro é apenas mais um objeto sem grande valor. Os grupos trabalham em prol da sociedade e pelo bem coletivo.

O filósofo inglês não foi o primeiro autor a pensar um lugar perfeito. A imaginação de uma organização social ideal é uma busca incessante do pensamento humano, seja ele filosófico ou religioso. Sob o ponto de vista religioso, antes mesmo dos postulados de More (*A utopia* foi escrita em 1516) ou mesmo Platão (*A república* foi escrita no século IV a. C., foi um texto fundamental e que contribuiu para o pensamento utópico, conforme será observado posteriormente), a Bíblia já demonstrara como era esse lugar utópico com o mito adâmico de paraíso na terra. Moisés, ao escrever sobre a origem da humanidade, pregava que Deus havia criado o Jardim do Éden onde o primeiro homem e a primeira mulher habitavam até serem seduzidos pela aquisição do conhecimento científico. Em uma das nascentes do rio edênico havia ouro e ônix. Existia, também, abundância de frutas. O homem não precisava trabalhar, já que as árvores foram semeadas por Deus e produziam, livremente, todos os frutos que o casal adâmico necessitava (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 3-4).

Moisés retratou nas suas escrituras o paraíso adâmico, mas no início de tudo, São João Evangelista, descreveu como seria a cidade prometida, a Nova Jerusalém. Nesse lugar “[...] nunca jamais penetrará coisa alguma contaminada, nem o que pratica a abominação e mentira [...]. Nunca mais haverá maldição. Nela, estará o trono de Deus e do Cordeiro [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 213). Evidentemente, a Nova Jerusalém serviu de inspiração para a visão idealizada da sociedade perfeita.

Através da religião é possível imaginar a utopia em dois momentos: o passado e o futuro. O passado serviria para mostrar a humanidade que houve um momento feliz, mas este momento se fez quebrar quando homem e deus tiveram que se afastar e a culpa desse distanciamento foi do homem. O paraíso foi perdido por causa da ação humana, mas podemos recuperá-lo. “A utopia que se refere ao passado é apenas especulativa. A utopia do futuro é a esperança para o mar de aflições que assola a humanidade” (FROTA, 2010, p. 6).

Na Grécia a. C., encontramos um dos mais importantes livros de filosofia utópica: *A república*, de Platão. Este foi fundamental para a composição de *A utopia*, de Thomas More, pois compreende a composição de uma sociedade ideal. Platão apresenta uma composição social polêmica, uma vez que ele escolhe filósofos para compor a cúpula do poder, pelo simples fato destes possuírem inteligência e serem capazes do governar com justiça. Abaixo deles ficam apenas os soldados. As pessoas consideradas medíocres poderiam ter filhos apenas através de sorteios. Os responsáveis por cuidar dos recém-nascidos eram homens e mulheres escolhidos aleatoriamente. Caso a criança



nascesse com alguma deformidade, teria como destino um paradeiro desconhecido. As famílias seriam extintas também. As mulheres e o filhos se tornariam bens coletivos. A educação musical seria permitida, mas a poesia imitativa era mentirosa e maléfica, cujo poder de influenciar os cidadãos seria uma ameaça a república. Os doentes, principalmente aqueles com doenças graves, deveriam ser abandonados. Os criminosos deveriam, condenados à morte.

Sócrates – De acordo com os nossos princípios, é necessário tornar as relações muito frequentes entre os homens e as mulheres de elite, e, ao contrário, bastante raras entre os indivíduos inferiores de um outro sexo; além do mais, é necessário educar os filhos dos primeiros, e não os dos segundos, se quisermos que o rebanho atinja a mais elevada perfeição; e todas estas medidas deverão manter-se secretas, salvo para os magistrados, a fim de que, tanto quanto possível, a discórdia não se insinue entre os guerreiros (PLATÃO, 2004, p. 162).

É importante ressaltar que a ideia utópica apresenta pontos de conflito com aquilo que acreditamos ser o direito e a liberdade. Tendo em vista o nosso entendimento de igualdade, fraternidade, paz e harmonia, o discurso utópico pode ser, em si, distópico por violar o entendimento do que seja o mundo ideal, apesar de seus principais autores (Platão e More), se basearem na ideia de que estão promovendo a melhoria social. Pois bem, a religião aparece com ecos de uma idealização social também, principalmente no que diz respeito as atitudes humanas, pois dependendo do seu comportamento terá maior proximidade com o divino. No entanto, como controlar uma sociedade utópica? No século XIX, a utopia deixou de ser um jogo intelectual e religioso para se tornar um projeto político. Influenciado pela ciência social, o discurso torna-se um projeto realista e alcançável. É nessa probabilidade de alcançar e fazer uma sociedade melhor e na fragilidade e descrença das pessoas no presente, que líderes políticos surgiram com discursos de um futuro promissor. A utopia do século XIX torna-se parte de ideologias políticas, sendo esta utilizada apenas para convencimento de que tudo poderia melhorar e para o controle das atitudes humanas. É a partir desse momento que os discursos totalitários e repressivos ganham força mundialmente.

### **3. A cartilha do totalitarismo e o discurso distópico**

Hannah Arendt (2013) e Umberto Eco (2018) apresentam características semelhantes ao tratarem os aspectos de um sistema fascista e totalitário. A cartilha sugerida nessa pesquisa visa dialogar com os postulados propostos pelos teóricos, tendo em vista as obras literárias apresentadas no início do artigo.

Os dois teóricos constroem seus discursos refletindo sobre os dois principais sistemas totalitários existentes no século XX: o nazismo e o stalinismo. Antes de aprofundar os pensamentos no totalitarismo, Umberto Eco afirma que “o fascismo italiano foi a primeira ditadura de direita que dominou um país europeu e que, em seguida, todos os movimentos análogos encontraram uma espécie de arquétipo comum no regime de Mussolini” (ECO, 2018, p. 12). No entanto, por mais que o sistema seja totalitário e opressor, ele jamais cresceria sem o apoio popular e sem a figura de um líder para direcionar os desejos da massa. Os movimentos totalitários objetivam e conseguem organizar as massas, principalmente aquelas mais fanáticas. Os fanáticos não objetivam o bem coletivo, mas sim o individual.

Os movimentos totalitários são possíveis onde quer que existam massas que por um motivo ou outro, desenvolvem certo gosto pela organização política. As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis. O termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar a uma organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores (ARENDDT, 2013, p. 361)

Tendo em vista as quatro obras literárias em questão, todos os discursos utópicos proferidos pelos grandes líderes são aceitos por uma grande massa. É através da retórica que os cidadãos e os animais, no caso de *A revolução dos bichos*, aderem ao movimento de uma liberdade democrática, igualitária e organizada socialmente, mas o objetivo dos sistemas a serem implementados seria de suprimi-las. A uniformidade inteiramente homogênea é a condição fundamental para o totalitarismo. “A imposição da igualdade de condições aos governados constitui um dos principais alvos dos despotismos e das tiranias, mas essa equalização não basta para o governo totalitário, porque deixa ainda intactos certos laços não-políticos entre os subjugados” (ARENDDT, 2013, p. 372).

Os movimentos totalitários, não diferente do fascista, fizeram o possível para se livrarem de programas que especificassem um conteúdo concreto, herdados de estágios anteriores e não-totalitários da sua evolução. Por mais radical que seja, todo objetivo político que não incluía o domínio mundial, todo programa político definido que trate de assuntos específicos em vez de referir-se as proezas dos partidos era um entrave para o totalitarismo. Aqueles que ousassem pensar diferente das ideias implementadas pelo partido eram considerados traidores. Estes eram executados em praças públicas, como forma de aviso e até de orgulho por parte dos fanáticos, ou perseguidos e presos. Os

meios de comunicação eram completamente corrompidos, bem como os poderes executivo e legislativo, conforme nos informa Umberto Eco.

O fascismo italiano era completamente intolerante. Gramsci foi mantido na prisão até a morte, Matteotti e os irmãos Rosselli foram assassinados, a liberdade de imprensa suspensa, os sindicatos desmantelados, os dissidentes políticos confinados em ilhas remotas, o poder legislativo tornou-se pura ficção e o executivo (que controlava o judiciário, assim como a mídia) emanava diretamente as novas leis, entre as quais a da defesa de raça (apoio formal italiano ao Holocausto). (ECO, 2018, p. 20)

A figura do líder é importantíssima para compor a nossa cartilha totalitária. O líder totalitário nada mais é do que um funcionário das massas que dirige. O sistema totalitário vai diminuir a distância entre governante e governado e estabelece uma situação na qual o poder e o desejo de poder, tal como o entendemos, não representa papel algum ou tem papel secundário na sociedade, pois todos estariam vivendo numa sociedade igualitária. Ainda sobre o líder e a organização totalitária, Hanna Arendt nos mostra que

os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder e decorre da alegação, já contida em sua ideologia, de que a organização abrangerá, no devido tempo, toda a raça humana. Contudo, onde o governo totalitário não é preparado por um movimento totalitário (como foi o caso da Rússia em contraposição com a Alemanha nazista), o movimento tem de ser organizado depois, e as condições para o seu crescimento têm de ser artificialmente criadas de modo a possibilitar a lealdade total que é a base psicológica do domínio total. Não se pode esperar essa lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais — família, amizade, camaradagem — só adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertencem ao partido (2013, p. 374).

O terrorismo utilizado pelos sistemas totalitários atraiu amantes intelectuais e das classes sociais mais inferiores, uma vez que estes não viam a opressão violenta e psicológica como terrorismo. Esse novo método de comandar era completamente diferente de toda e qualquer revolução já acontecida. Os novos seguidores atraíam-se por esse tipo de sistema porque ele havia se tornado um tipo de filosofia através do qual era possível exprimir frustração, ressentimento e ódio. Os líderes utilizavam um expressionismo político vangloriando-se sempre dos seus feitos estrondosos ou criavam uma personagem aleatória na história para conseguir imprimir nas camadas normais da sociedade o reconhecimento da existência e das façanhas desse alguém.

Outra característica que podemos acrescentar a nossa cartilha é a censura intelectual. Podemos supor que nesse tópico, os principais líderes totalitários talvez tenham lido a república de Platão e a interpretaram de forma equivocada, ou simplesmente ignoraram a mensagem que Glauco deixa ao final do livro, quando este deixa claro que nunca vira e nem imagina uma república como aquela idealizada pelos filósofos. A começar pela língua, “todos os textos nazistas ou fascistas baseavam em um léxico pobre e em uma sintaxe elementar, com o fim de limitar os instrumentos para o raciocínio complexo e crítico” (ECO, 2018, p. 25). Tendo em vista as obras que serão analisadas, no livro *1984* Orwell cria a “novalíngua” justamente com o intuito de censurar qualquer sinônimo que apresentasse perigo ou forma de pensamento crítico contra o partido. Em *Fahrenheit 451*, o medo das pessoas possuírem conhecimento através dos livros faz com que os bombeiros se tornem responsáveis por queimá-los, bem como as casas de quem fosse pego lendo, ficando aos mais velhos a herança cultural advinda de leituras antigas, num contexto onde ler era permitido.

A iniciativa intelectual, espiritual e artística é tão perigosa para o totalitarismo como a iniciativa de banditismo da ralé, e ambos são mais perigosos que a simples oposição política. A uniforme perseguição movida contra qualquer forma de atividade intelectual pelos novos líderes da massa deve-se a algo mais que o seu natural ressentimento contra tudo o que não podem compreender. O domínio total não permite a livre iniciativa em qualquer campo de ação, nem qualquer atividade que não seja inteiramente previsível. O totalitarismo no poder invariavelmente substitui todo talento, quaisquer que sejam as suas simpatias, pelos loucos e insensatos cuja falta de inteligência e criatividade formam ainda que melhor garantia de lealdade (ARENDDT, 2013, p. 388).

A propaganda é o último elemento da nossa cartilha totalitária. É através dela que os partidos conseguem manipular as massas. Através dela é impossível a memória trabalhar de forma correta, pois o passado torna-se cada vez mais confuso e o futuro uma promessa longínqua e inalcançável. A propaganda acaba tornando-se uma forma de doutrinação dos indivíduos e através da violência e do terrorismo impõe às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias. A principal caracterização da propaganda totalitária é “o uso de insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras contra todos os que não derem ouvidos aos seus ensinamentos, seguidas de assassinato em massa perpetrado igualmente contra ‘culpados’ e ‘inocentes’” (ARENDDT, 2013, p. 393). Com a ajuda da propaganda, o líder totalitário enfrenta duas tarefas absurdamente contraditórias: a de estabelecer o mundo fictício do movimento como realidade operante da vida cotidiana, e tem, por outro lado, de evitar que esse novo mundo adquira nova estabilidade, pois a estabilização de suas leis e instituições certamente liquidaria o próprio movimento e, com ele, a esperança de futura conquista do mundo. Nas palavras de Hanna Arendt

O líder totalitário tem de evitar, a qualquer preço, que a normalização atinja um ponto em que poderia surgir um novo modo de vida – um modo de vida que, após certo tempo, poderia deixar de parecer tão falso e conquistar um lugar entre os modos de vida muito diferentes e profundamente contrastantes das outras nações da terra (ARENDDT, 2013, p. 441).

É nesse contexto totalitário de uma suposta organização social e implementação de uma sociedade perfeita, ou seja, utópica, surge a distopia. Em consulta ao *Online Ethimology Dictionary*, o termo distopia aparece na história em 1869 com o parlamentar inglês John Stuart Mill, que defendeu a necessidade de pensar o século XIX como um momento, no qual as ideias de Thomas More haviam fracassado, por causa das falsas promessas da Revolução Industrial e do cientificismo. A distopia (ou antiutopia) será definida por Russel Jacoby como “a busca pelo assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (2007, p. 39-40). O professor Lajosy Silva ainda acrescenta que

a distopia prega a felicidade e a concórdia como um marco regulatório do Estado em sua forma mais totalitária possível, sem o precedente do racionalismo e do conhecimento adquirido ao longo do tempo. A história deve ser banida, assim como a memória e a intelectualidade, pois a Religião (ou uma crença específica) torna-se o alicerce para a formação do pensamento teocrático que, por vezes, descamba até para um ideal filosófico. Esse governo distópico é ditatorial, no qual a tirania exerce um domínio ilimitado sobre grupos sociais. Nesse Estado, as normas visam a opressão do indivíduo diante de um suposto bem comum. (2018, p. 87)

Ainda sobre a distopia, segundo Adolfo Frota (2010), esta pode ser vista sempre como uma visão pessimista do futuro da sociedade em que as condições de vida são sempre miseráveis, caracterizadas pela opressão, guerra, violência e terror, e tendo como consequência imediata o sofrimento, a dor e a infelicidade das personagens. Os modelos sociais dos romances de Orwell são visões pessimistas do avanço tecnológico na sociedade humana, do impacto da tecnologia que deixou a sociedade mecanizada e fria e da má utilização da filosofia socialista ou de sua interpretação distorcida com um objetivo determinado e egoísta. No romance de Bradbury, o conhecimento é o principal inimigo do Estado. A escolaridade, a disciplina, as filosofias, as histórias e as línguas são abolidas, gramática e ortografia pouco a pouco negligenciadas e quase totalmente ignoradas. A república teocrática de Margaret Atwood, onde as mulheres são as principais injustiçadas, uma vez que a sociedade fictícia de Gilead é governada sob postulados bíblicos. A similaridade entre as obras é o discurso distópico e totalitário, com um cenário cada vez mais pessimistas e apocalíptico.

#### 4. A cartilha do totalitarismo e distopias literárias: uma análise

O autor inglês George Orwell escreve as suas duas principais obras no período pós Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria. Inserido num contexto histórico extremamente perigoso e decaído, torna-se quase impossível para o autor pensar em escrever uma história sobre um futuro promissor. Em *A revolução dos bichos*, há uma tentativa de se pensar esse futuro igualitário, sem conflitos e esperançoso. Muito parecido com os dias iniciais da Revolução Russa, no qual Lênin estava a frente dos revolucionários contra o poder absolutista dos czares, Orwell cria a figura do Velho Major. Nos últimos dias de vida, o Major compartilha com todos o seu conhecimento sobre a vida e o principal problema que assalha a vida de todos na fazenda, o homem.

O que quer que ande sobre duas pernas é inimigo, o que quer que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo. Lembrai-vos também de que na luta contra o Homem não devemos ser como ele. Mesmo quando o tenhais derrotado, evitai-lhe os vícios. Animal nenhum deve morar em casas, nem dormir em camas, nem usar roupas, nem beber álcool, nem fumar, nem tocar em dinheiro, nem comerciar. Todos os hábitos do Homem são maus. E principalmente, jamais um animal deverá tyranizar outros animais. Fortes ou fracos, espertos ou simplórios, como todos irmãos. Todos os animais são iguais. (ORWELL, 2007, p. 15).

A revolução dos bichos é guiada pelo sonho do Velho Major, que posteriormente se tornariam os sete mandamentos do Animalismo da nova sociedade conquistada pelos animais, porém com pequenas alterações. Ao analisarmos o discurso do Major, podemos perceber uma visão utópica de organização social democrática e igualitária, onde o homem não faz parte desse quadro social. Em contra partida, na obra *1984* o leitor já é apresentado a um estado social extremamente decadente e pessimista. Não há esperança de um futuro melhor, pois as personagens já estão vivendo o progresso que não havia no passado. Esse passado parecia tão distante que era impossível lembrar se ele realmente existiu de forma melhor ou pior do que o presente. A paisagem é encardida e o espaço é melancólico. Tudo parecia não ter cor, apenas os cartazes do Grande Irmão espalhados pela cidade.

O mundo parecia frio. Lá embaixo, na rua, pequenos rodamosinhos de vento formavam espirais de poeira e papel picado e, embora o sol brilhasse e o céu fosse de um azul áspero, a impressão que se tinha era de que não havia cor em coisa alguma a não ser nos pôsteres colocados por toda parte. Não havia lugar de destaque que não ostentasse aquele rosto de bigode negro a olhar para baixo. Na fachada da casa logo do outro lado da rua, via-se um deles. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ (ORWELL, 2009, p. 12).

Não tão distante do pessimismo distópico de Orwell, a autora canadense Margaret Atwood apresenta um futuro dentro de uma república teocrática cristão e fundamentalista chamada Gilead,

após a derrocada dos Estados Unidos numa guerra nuclear. Essa república é militarizada e passou a dividir a população em castas com direitos civis suspensos. A revolução na sociedade fictícia e futurística de Atwood é mostrada para o leitor através dos *flashbacks* de sua personagem principal, Offred. Através dessa narrativa em primeira pessoa, a personagem nos apresenta o que poderia ter favorecido a criação da Gilead: a queda nas taxas de natalidade, atribuída a esterilidade feminina, terrorismo e revezes ecológicos com a escassez de alimentos.

Na Gilead, os direitos civis foram suspensos a partir de uma lei fundamentada pelo Antigo Testamento. Houve um golpe militar que afetou basicamente todas as mulheres, além de qualquer cidadão que não seguisse um modelo de conduta cristão. Os que não seguem os preceitos dessa moral cristã são eliminados de diversas formas. Existiam os médicos, cujas funções foram reduzidas a tratamentos simples. Os homossexuais são descritos como traidores do gênero e são automaticamente assassinados ou readaptados, no caso de lésbicas férteis. Os condenados são, na maioria, executados e seus corpos pendurados e exibidos em um muro, como forma de aviso para os que tentassem se rebelar.

As mulheres que já tivessem dado à luz e se mantivessem férteis teriam seus filhos sequestrados pelo Estado e entregue as famílias religiosas e sem filhos, estas pertencentes a uma elite. Essas mulheres férteis se tornavam aias (o caso da personagem principal da obra), que serviam a Gilead com os seus corpos, sendo treinada no Centro Vermelho por tias, que eram uma espécie de doutrinadoras religiosas, utilizando da violência e do terror psicológico para obrigar as aias a fazerem o seu serviço. As aias se tornam figuras importante para a Gilead, pois elas são as responsáveis por trazer vida aquele lugar. No entanto, as esposas dos comandantes vivem o mesmo dilema de Raquel, que não conseguia dar filhos a Jacob e usou a sua serva, Bilha, para que ele a penetrasse e consumasse o ato da fertilização, como descrito no Gênesis, 30:1-3. É justamente uma passagem retirada da Bíblia que abre o romance de Atwood, sendo este retomado posteriormente durante uma cerimônia realizada pelos comandantes, como forma de justificar o estupro sofrido pelas aias.

As aias se tornam escravas sexuais e são estupradas pelos seus comandantes com o consentimento de suas esposas, pois estes pertencem a elite de Gilead. Nesse ritual chamado de Cerimônia, as esposas seguram as mãos das aias, que estão deitadas entre as suas pernas, enquanto os comandantes as violam. Através dessa cerimônia, todos procuram acreditar que se trata de um sacrifício para trazer novos filhos e manter aquela sociedade viva. Obviamente, aquilo era um sofrimento para as aias, porém o terrorismo implantado pelas tias no Centro Vermelho as

pressionavam para se submeterem a tal situação. Como fruto do ensinamento das tias no Centro Vermelho, Offred comenta sobre o espaço das aias e o clima de opressão:

Nós ansiávamos pelo futuro. Como foi que aprendemos aquilo, aquele talento pela insaciabilidade? Estava no ar; e ainda estava no ar, como uma reflexão tardia, enquanto tentávamos dormir, nos catres, do exército que haviam sido dispostos em fileiras, espaçados de modo que não pudéssemos conversar. Tínhamos cobertas, lençóis de flanela de algodão, como as de crianças (...) Aprendemos a sussurrar quase sem qualquer ruído. Na quase escuridão, podíamos esticar nossos braços, quando as Tias não estavam olhando, e tocas as mãos umas das outras sobre o espaço. Aprendemos a ler lábios, nossas cabeças deitadas coladas às camas viradas para o lado, observando a boca umas das outras. Dessa maneira trocávamos nomes, de cama em cama: Alma, Janine, Dolores, Moira, June (ATWOOD, 2017, p. 12).

Em *Fahrenheit 451*, o autor norte-americano Ray Bradbury nos apresenta um Estados Unidos através das chamas e labaredas dos seus bombeiros. A obra é dividida em três capítulos e tem como personagem principal Guy Montag. Ele é um bombeiro orgulhoso e o seu trabalho lhe provoca um grande prazer: destruir a história e o pensamento de gerações ao queimar livros e casas. A estrutura social do mundo de Montag é futurística e a essência dessa sociedade é a ignorância. Além da personagem principal, logo no início da obra o leitor é apresentado a outra personagem, Clarisse McClellan, vizinha de Montag. Ela é o oposto da personagem principal, uma vez que esta representa a sensatez, a alegria e a sensibilidade. Clarisse não se deixou contaminar pelo mundo triste que essa sociedade criou. Diferente dos demais, Clarisse observa o cotidiano e reflete sobre suas observações, o que incomoda Montag, pois o ato de pensar seria perda de tempo numa sociedade prática e técnica.

O mundo futurístico de Montag já está completamente pronto e imposto. Não se pode perguntar nada, falta calor e interação humana, não há debates, não há questionamentos, não há liberdade de pensamento. Assim como nas outras obras, a natalidade na obra de Bradbury é baixa. Os pais quase não veem seus filhos, pois estes passam vinte e sete dias na escola, aprendendo atividades técnicas para agirem de forma parecida com os robôs. Montag trabalha no corpo de bombeiros com Beatty. Ele é o capitão do quartel e está completamente doutrinado e fica apenas a observar o que seus companheiros pensam e falam.

A única lei que funciona no mundo de Montag é incendiar os livros com querosene e dizer que tudo neles é mentira, inclusive os autores, que nunca existiram. A polícia evacua os donos das casas e os bombeiros queimam tudo quando estão vazias. Os proprietários, quando pegos, eram levados para hospícios, porém a maioria preferia se suicidar que viver numa ditadura sem esperança.



Queimar era um prazer.

Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e alteradas. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiendo seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas da carbonizadas da história (BRADBURY, 2009, p. 15).

A similaridade dos sistemas totalitários nas obras está presente também nas vestimentas das personagens. Como forma de controlar cada cidadão nas diferentes esferas sociais, estes precisavam utilizar roupas específicas para se diferenciarem dos demais e deixar claro qual seria a sua função social. No caso de *A revolução dos bichos*, a função social foi dividida pelo intelecto dos animais, sendo os porcos considerados líderes pelo simples fato de possuírem inteligência maior que os outros animais. “Os porcos não trabalhavam, propriamente, mas dirigiam e supervisionavam o trabalho dos outros. Donos de um conhecimento maior, era natural que assumissem a liderança” (ORWELL, 2007, p. 27). Esse tipo de escolha é muito parecido com *A República*, de Platão, onde os filósofos se elegeram líderes pelo aspecto cognitivo elevado.

Em 1984, os operários utilizavam macacão azul, enquanto que a polícia utilizava uma roupa totalmente preta, porém Orwell não descreve com clareza essas características. No entanto, o autor faz questão de descrever a vestimenta feminina, quando Winston, personagem principal da obra avista uma garota.

Era uma garota de ar provocador, de uns vinte e sete anos, abundante cabelo preto, rosto sardento e movimentos bruscos, atléticos. Trazia uma faixa estreita, escarlate, símbolo da Liga Juvenil Antissexo, enrolada na cintura, por cima do macacão, de modo a evidenciar sutilmente as formas harmoniosas dos seus quadris (ORWELL, 2009, p. 20).

Na sociedade dividida em castas de Atwood é obrigatório essa distinção pela roupa. Os comandantes utilizavam paletó preto. As esposas blusa e vestido azul. A polícia e os espíões utilizavam preto, as tias marrom e as aias a cor vermelha. As roupas das aias remetem à indumentária imposta às religiosas e retomam o período de repressão durante o puritanismo inglês do século XVI ao XIX, assim como os seus desdobramentos na colonização dos Estados Unidos e Canadá. As cores da Gilead são sem vida, com exceção do vermelho das aias por representarem a fertilidade e, ao mesmo tempo, de forma bastante simbólica e subliminar, o resquício de luxúria.

Sobre as roupas Offred comenta:

Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define. A saia desce até à altura de meus tornozelos, rodada, franzida e presa a um

corpete de peitilho liso que se estende sobre os seios, as mangas são bem largas e franzidas. As toucas brancas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas (ATWOOD, 2017, p. 16).

Já em *Fahrenheit 451*, a diferença era apenas nas roupas dos bombeiros. Aonde quer que fossem, deveriam estar utilizando, pelo menos, o macacão com os números 451 bordados, fazendo com que estes se isolassem e despertassem o medo nos demais cidadãos. Ainda sobre a obra de Bradbury, a sociedade tornou-se triste e absurda por conta da massa, que preferiu ler títulos, resumos, frases feitas e deixou de pensar e criar, além de despertarem comportamentos inaceitáveis de intolerância ao outro. O homem foi ficando vazio. Esvaziou-se tanto de tudo, que ficou isolado.

A vida nessas distopias totalitárias não vale nada. Não há comoção ou compaixão por aquele que foi ou está sendo executado, ou porque teve a casa queimada e foi levado para um sanatório porque estava lendo um livro, ou porque era um homossexual ou lésbica e foi considerado traidor da nação pela opção sexual, sendo enforcados e os corpos deixados pendurados num muro como forma de aviso para os demais.

A intolerância e o medo do diferente são considerados ameaças a esses governos totalitários. Os bichos da fazenda de Orwell viram o seu sonho utópico virar um pesadelo, quando Napoleão tomou o controle da fazenda. Qualquer animal que ousasse pensar diferente das novas doutrinas do Animalismo era considerado traidor e automaticamente executado. Através da propaganda, ou do Garganta (porco responsável por persuadir os animais de que o líder Napoleão estava sempre fazendo o melhor para o bem comum), a memória dos animais começava a ficar confusa, pois eles já não sabiam diferenciar a realidade do passado e também não conseguiam vislumbrar um futuro melhor. As leis do Animalismo sofreram alterações e a linha que informava igualdade para todos foi alterada: “Todos os bichos são iguais, mas alguns bichos são mais iguais que os outros” (ORWELL, 2007, p. 106). Em *1984*, o slogan do governo é bem claro quanto a opressão a qualquer tipo de tentativa de evolução, pois “guerra é paz; liberdade é escravidão; ignorância é força (ORWELL, 2009, p. 14). Sendo obrigado a viver dentro dessas máximas, a personagem principal de *1984* também tem um colapso de memória, pois todo e qualquer tipo de informação era alterada e manipulada a favor dos “feitos” do governo. Os livros contavam apenas histórias sobre o partido. O passado era alterado, o presente uma farsa e o futuro também impossível de imaginar. “Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 89), essa era a regra.

Ao final das duas obras de Orwell é impossível vislumbrar um futuro melhor, bem como na obra de Atwood. Os bichos e Winston estão condenados a viverem sob esse regime totalitário, pois

morrer não é uma opção para eles. No entanto, Offred acredita que um dia sairá da Gilead, mesmo que “sob forma de uma voz para outra”, porque ela será uma reconstrução do que aconteceu, pois uma forma de enfrentar a opressão é alimentar a resistência como esperança. Bradbury acredita que um dia a sociedade de *Fahrenheit 451* tornar-se-á pensante e florescerá através dos contadores de histórias (advogados, estudiosos, filósofos e médicos) que perderam suas funções nessa sociedade regada e não pensante.

Para tudo há uma estação. Sim. Um tempo para destruir e um tempo para construir. Sim. Um tempo para calar e um tempo para falar. Sim, tudo isso. Mas, o que mais? O que mais? Uma coisa, uma coisa...

E do outro lado do rio está a árvore da vida que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês; e suas folhas servem para curar as nações (BRADBURY, 2009, p. 232).

## 5. Considerações finais

O pensamento humano está sempre procurando o melhor ambiente para se adaptar. Tendo em vista essa necessidade e constante procura de um lugar com todas as características propícias para a felicidade comum, a busca pelo lugar perfeito se estendeu pelos séculos. Os mitos bíblicos tentaram colocar a culpa no ser humano pelo distanciamento dessa terra perfeita, com o intuito de nos fazer recuperar esse lugar. A filosofia também tentou imaginar um sistema social que funcionasse para todos, mas os próprios filósofos perceberam que isso seria impossível. Assim, a utopia acaba por tornar-se um sonho longínquo e a busca por algo inexistente.

No entanto, com a descrença da população na democracia do século XX, o termo utopia passa a transitar pelo campo político e atrai inúmeros líderes partidários para compor discursos de igualdade e de fraternidade para todos. Essa demagogia aconteceu na França durante a revolução francesa, estendeu-se para as revoluções socialistas, ganhou força e forma na Itália fascista e foi executada de forma errônea e tenebrosa na Alemanha nazista. Assim, o discurso utópico serviu para a implementação dos mais terríveis sistemas totalitários, cujo cenário histórico é composto pelas mais horripilantes barbáries e tiranias causadas pelo ser humano. Talvez, se os porcos da fazenda de Orwell não tivessem experienciado um sistema totalitário, o Velho Major tivesse razão ao querer excluir o homem do mundo e deixar florescer toda e qualquer forma de vida nele.

A cartilha totalitária apresentada nessa pesquisa nos faz refletir sobre o poder e o tamanho que esses discursos de ódio têm e podem alcançar. Nos faz refletir também sobre a fragilidade humana em aderir e se submeter a esses sistemas apocalípticos visando o interesse individual. É possível

chegar à conclusão que nunca houve uma oposição humana à idealização utópica. Essa ideologia se concretizou para alguns, mas perante muito sofrimento e extinção de outros, os menos favorecidos que apoiavam esse tipo de sistema por não ter nenhuma outra esperança.

As distopias totalitárias apresentadas nessa pesquisa foram cuidadosamente selecionadas, pois traduzem com maestria o atual cenário político e social brasileiro. A crescente dos discursos conservadores, na sua maioria discursos de ataque e de ódio. O conservadorismo teocrático tentando suprimir novamente a liberdade de expressão e de gênero. A admiração e o apoio a ditaduras e a torturadores de períodos tenebrosos na nossa história e na história de países vizinhos. A tentativa de manipulação de registros históricos e livros didáticos, no que se refere a esses períodos ditatoriais. As crescentes acusações de doutrinação ideológica por parte das universidades públicas e a crescente do discurso fascista nas vozes dos representantes políticos. A massa apoiando, ou fingindo apoiar, em busca do interesse mundial. É o mais do mesmo no jogo político querendo repetir erros irreparáveis do passado.

## Referências

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2013.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Eiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2009.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FROTA, Adolfo de Souza. **Reflexões sobre o pessimismo distópico em A estrada, de Cormac McCarthy**. Revista de Letras. Curitiba, vol. 12, nº 13, 2010. p. 01-22.

JACOBY, Russel. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORE, Tomás. **A utopia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martin Claret, 2005.

**ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY**. Disponível em <[https://www.etymonline.com/search?q=dystopia&ref=searchbar\\_searchhint](https://www.etymonline.com/search?q=dystopia&ref=searchbar_searchhint)>. Acesso em 03 de Abril de 2019.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: Grupo

Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **A revolução dos bichos**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Grupo Companhia das Letras, 2007

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 2004.

SILVA, Lajosy. **A ficção especulativa e a política da resistência em O conto da Aia, de Margaret Atwood**. Folhas: escritoras, política e representatividade. São Paulo, vol. 3, 2018. p. 83-103.

## A ESCRITA COMO MECANISMO DE PODER E TRANSGRESSÃO EM *QUARTO DE DESPEJO*

Naiva Batista Ferreira<sup>1</sup> (UFAM)

**RESUMO:** Para Foucault, em *O Sujeito e o Poder* (1995), “o poder não é um objeto do qual podemos nos apoderar, mas uma ação sobre outra ação que busca o exercício do poder toda hora”. Nessa perspectiva, não existe quem detém e quem não detém o poder. Ele é antes de tudo um exercício, característica de sua descentralização, uma vez que pode ser feito por qualquer indivíduo, fato que independe da posição deste na relação de poder. Nesse viés, o presente texto pretende refletir a respeito da escrita de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), a forma que ela tem de reverberar sua revolta em morar num espaço socialmente desmerecido, a favela. O que se pretende é deixar claro, nesta reflexão, que Carolina, seus editores, a imprensa e demais segmentos sociais, ligados de maneira assimétrica, exercem, cada um a seu tempo, o seu poder. Os editores e a imprensa, pensando em seu poder, agem sobre a escritora, na tentativa de deixá-la submissa, ela resiste, pois não existe poder sem resistência (FOUCAULT, 1995, p. 248) à ação do poder destes, quando se nega a obedecê-los e fazer tudo, conforme aqueles determinam em sua vida. Assim, configura-se uma relação de forças entre os sujeitos, ou seja, a luta constante do exercício do poder.

**PALAVRAS-CHAVE:** autoria feminina; relato; visibilidade; cânone.

### INTRODUÇÃO

A estreia de Carolina Maria de Jesus no meio literário acontece com a publicação de *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (1960), no qual ela relata sua luta diária pela sobrevivência na favela de Canindé. Mãe solteira, catadora de papel, lê e escreve quase que diariamente. Audálio Dantas<sup>2</sup>, ao ir até a favela fazer uma reportagem, surpreende-se com os escritos de Carolina e resolve intermediar a publicação destes, apesar de ele, no prefácio do livro, dizer de maneira bem pretenciosa e arrogante, que era:

uma ‘tosca’, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida – foi também o sucesso pessoal da autora transformada de um dia para o outro numa ‘patética’ Cinderela, saída do borralho do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade. (DANTAS IN JESUS, 1960, p.4)

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/Universidade Federal do Amazonas-UFAM.

<sup>2</sup> Considerado, no mundo jornalístico, como jornalista social, Audálio Dantas registrou em seus trabalhos uma preocupação com os pobres. Foi presidente do sindicato dos jornalistas de São Paulo e participou significativamente no caso Vladimir Herzog.

O livro representa um marco na literatura periférica<sup>3</sup> no que se refere à força de seu discurso, da sua origem e espaço de produção, da trajetória pessoal da negra escritora e de seu caráter testemunhal, apesar do caráter exótico que o circundou no cenário intelectual. Jamais uma mulher negra, ainda mais escritora, havia recebido tamanha notoriedade literária. Carolina foi precursora na literatura negra de autoria feminina, embora tenha se tornado um produto de consumo das elites brasileiras. Era convidada para inúmeros eventos comunitários e tornou-se uma defensora das minorias ao testemunhar suas experiências na favela, transformando-as numa forma de denúncia e protesto contra o descaso do poder público frente às condições miseráveis em que os favelados viviam.

Segundo SELIGMANN SILVA (2003), os testemunhos são uma forma de sobrevivência de quem, em situação de tensão, passou por um conflito e, através dele, resistiu ao contato com a morte. Para o teórico, a “noção de testemunho é jurídica e, etimologicamente, está ligada à voz que toma parte de uma situação de impasse e que pode desfazer uma dúvida”. O termo se associa à figura do mártir, aquele que sobrevive a uma provação. O testemunho indica a fala de alguém que, sob tensão, vive uma realidade conflituosa. Nessa perspectiva, a literatura de testemunho contraria a concepção da arte pela arte e busca uma ligação com o mudo extraliterário (SELIGMANN SILVA, 2003, 378-379).

Jaime Ginzburg (2008) afirma que “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”. Destarte, estudar a arte literária de Carolina pressupõe possibilitar-lhe voz. Desta feita, não se pode negar que, através de seu testemunho<sup>4</sup>, há a denúncia do suposto desenvolvimento da metrópole emergente, desmascarando uma modernidade precária, feita de maneira torpe, cujas consequências para os desmerecidos socialmente são sempre trágicas:

Nas favelas, as jovens de 15 anos permanecem até a hora que elas querem. Mescla-se com as meretrizes, contam suas aventuras [...] Há os que trabalham. E há os que levam a vida a torto

---

<sup>3</sup> Tipo de produção simbólica proveniente das classes populares, referenciadas por elas e voltada para elas, num processo de autovalorização. Na perspectiva de Stuart Hall (2011, p.232), a originalidade e o vigor da literatura periférica reside na força popular “permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste constantemente a ser reformulada enquanto baixa e periférica”.

<sup>4</sup> Segundo Jaime Ginzburg (2011, p. 28), o testemunho apresenta uma série de traços que o assim definem: é um registro feito em primeira pessoa que tem compromisso com a sinceridade do relato, com desejo de justiça, com a vontade de resistência de não se conformar com as faces do autoritarismo, com o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, com a apresentação de um valor coletivo, com a presença do trauma permeada por rancor e ressentimento, com o vínculo estreito com a história e o sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, ocasionando um sentimento de culpa por ter sobrevivido, enquanto a maioria não, e, ainda, com a impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido.

e a direito. As pessoas de mais idade trabalham, os jovens é que renegam o trabalho. Tem as mães que catam frutas e legumes nas feiras. Tem as igrejas que dá pão. Tem o São Francisco que todos os meses dá mantimentos, café, sabão etc.

[...] Elas vai na feira, catar cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Come qualquer coisa. Tem estomago de cimento armado. (JESUS, 1963, p.16,17)

[...]

[...] Eu classifico São Paulo assim: O Palacio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos. (JESUS, 1960, p. 28)

“Deixada” na favela, o quarto de despejo, e atingida pela violência, Carolina encontra na escrita a possibilidade de desvelar o indizível de sua condição. Seu testemunho é um registro doloroso de sua realidade circundante:

**16 de maio.** Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer.

... Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão. Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos. (JESUS, 1960, p. 29)

[...]

**17 de maio.** Levantei nervosa. Com vontade de morrer. Já que os pobres estão mal colocados, para que viver? Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil? Eu estava descontente que até cheguei a brigar com o meu filho José Carlos sem motivo. (JESUS, 1960, p 29)

Após o sucesso de *Quarto de despejo*, Carolina inicia uma trajetória de mudanças. Seu livro, após o lançamento, teve pelo menos três edições a mais, foi traduzido para 13 idiomas e vendido em 40 países, incluindo a antiga União Soviética e o Japão. Sua vida, a partir desse instante, melhora consideravelmente. Nenhum outro livro que tematizasse relatos de autoria feminina a respeito da pobreza jamais havia ganhado tal repercussão. Já não há mais a árdua luta apenas pela sobrevivência. A venda de seu livro lhe proporciona certo conforto financeiro, ela sai da favela e passa a viver de seus escritos.

[...] Despertei a noite e fiquei pensando na minha vida, que parece uma tragédia. A gente nasce e no decorrer da existência a vida vai ficando atribulada.

Agora eu estou na sala de visita. O lugar que eu ambicionava viver. Vamos ver como é que vai ser a minha vida aqui na sala de visita. (JESUS, 1960, p.48)

Relevante é registrar que sua produção fica condicionada aos interesses dos editores e do próprio Audálio Dantas, que são as pessoas quem a orientam até mesmo como gastar o seu dinheiro e quem decidem ser os diários sua principal ocupação artística, embora Carolina queira enveredar por outras formas de expressão como a música e a poesia. A respeito desse momento tão importante na vida de Carolina, MEIHY e LEVINE (2015) registram que:

A introdução de Audálio Dantas ao *diário* revela que uma leitura própria das palavras de Carolina. Ela nunca se viu, é importante dizer, como uma curiosidade pública ou mesmo como uma heroína. Seu testemunho tentava reproduzir a realidade, mais ou menos fiel, de



sua experiência. A publicação do livro, ainda que a colocasse como fenômeno exótico para os leitores, revertia-se, para a autora, em uma promessa econômica capaz de dimensionar suas aspirações. O contrato com a Francisco Alves lhe garantia 10% da venda de cada livro, com um adicional de 5% destinados a Audálio Dantas. Os dividendos da venda de seus livros nos primeiros três meses permitiram que, no quarto mês, ela e seus três filhos se mudassem levando uma mesa, duas camas e três colchões, além de uma estante velha e seis painéis. (MEIHY, LEVINE, 2015, p. 30-31)

Carolina transforma-se numa mercadoria que prova do amor e do ódio de uma sociedade elitista e da imprensa ao mesmo tempo. É dessas relações atravessadas na vida de Carolina que pretendemos falar.

## CAROLINA E SEUS EMBATES COM O PODER

Para esta reflexão, fundamento-me na visão que Michel Foucault possui a respeito do poder. As relações de poder, na perspectiva foucaultiana, objetiva identificar como acontece a atuação de sujeitos sobre outros sujeitos. O poder para Foucault se apresenta, em análise, de forma secundária:

Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. (...) Meu objetivo... foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos. (FOUCAULT, 1995, p.231)

Dessa forma, ele busca a compreensão de que maneira o sujeito é constituído, conforme sua relação com o poder. A nossa pretensão neste texto, em relação à trajetória de Carolina, é refletir a respeito de sua relação com os editores de seus livros, com Audálio Dantas, seu “descobridor”, com a imprensa e demais seguimentos da sociedade.

Mas afinal, o que vem a ser o poder? Começemos a elucidação pelas definições que a palavra apresenta.

Em suas variadas acepções nas esferas sociais, a palavra poder tem na sua etimologia o latim vulgar, *potere*, em substituição ao latim clássico *posse*, que nada mais é do que a contração de *potis esse*, que significa “ser capaz”, “autoridade”. Nessa perspectiva, o significado da palavra poder está sempre associado à expressão de força, controle, persuasão, regulação.

Na esfera social filosófica, a palavra poder, seja no âmbito individual seja institucional, é vista com a ideia da “capacidade de este conseguir algo, quer seja por direito, por controle ou influência. O poder é a capacidade de se mobilizar forças econômicas, sociais ou políticas para obter certo resultado [...]” (BLACKBURN, 1997, p. 301).

Encontramos, certamente, em outras esferas sociais acepções diferentes da palavra poder. Mesmo assim, em todas elas o que identificamos é a de que o poder está sempre ligado à autoridade, como a de Norberto Bobbio (2000) em que “é poder social a capacidade que um pai tem para dar ordem a seus filhos ou a capacidade de um governo de dar ordem aos cidadãos”.

Nos dicionários comuns de língua portuguesa, a palavra poder apresenta inúmeras definições, onde se destacam os significados de “faculdade ou capacidade de impor obediência, de exercer controle; autoridade” “domínio, posse”, “força ou influência” (BECHARA, 2011, p. 998)

Para Foucault o poder se liga ao direito<sup>5</sup> e à verdade<sup>6</sup> e cada um desses conceitos se interligam. Segundo esse teórico, o poder é demonstrado como direito, pelas formas que a sociedade se coloca e se movimenta, o que quer dizer que se há leis, há quem as determinem e quem as obedeçam. Como verdade, o poder se estabelece pelos discursos que são obrigados a lhe produzir e pelos movimentos dos quais se tornam vítimas da própria organização que a comete, desprovida, algumas vezes, de consciência e reflexão. Nesse viés, podemos, pois, entender o poder como uma ação sobre as ações:

Para assinalar simplesmente, não o próprio mecanismo da própria relação entre poder, direito e verdade, mas a intensidade da relação e sua constância, digamos isto: somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar, temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la. (FOUCAULT, 1999, p. 29)

As relações de poder, sejam aquelas impostas pelas instituições, escolas, igrejas, quartéis, marcam-se pela disciplina que traz consigo uma maneira específica de punir que é apenas um modelo reduzido do tribunal (FOUCAULT, 2008, p. 149), é através da disciplina que as relações de poder se verificam, porque é através dela que se constroem as relações entre opressor e oprimido, mandante e mandatário, persuasivo e persuadido e todas aquelas outras que indiquem comando e comandados. É um tipo de relação assimétrica instituidora da autoridade e da obediência, e não como um objeto preexistente em um subordinador. Nessa concepção, o poder se irradia da periferia para o centro, de baixo para cima, e é exercido permanentemente e dá suporte para a autoridade.

---

<sup>5</sup> Em Foucault, a relação entre poder e direito é desenhada pela própria realidade social. O direito é o canal pelo qual se viabiliza a dominação e a sujeição e a não obediência às regras estatais, devendo ser observado nas pequenas relações sociais.

<sup>6</sup> Segundo Foucault, por verdade entende-se um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A “verdade” está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem.

Para Foucault, portanto, o poder é um conjunto de relações que produz disparidades e atua de maneira permanente, irradiando-se de baixo para cima, sustentando as instâncias de autoridade, sobretudo os poderes legitimados do Estado.

Foucault vê o poder de forma dinâmica, descentralizada e positiva. Ele é dinâmico, uma vez que está em constante transitividade no corpo social; e por não ter o Estado o espaço único de manifestação, é descentralizado, e manifesta-se nas mínimas relações sociais (no caso de Carolina, com seus editores, com Audálio Dantas, com os companheiros da favela, com a imprensa, com a família) e é positivo, pois cria sujeitos dóceis, disciplinados e sistemáticos. Segundo Foucault, o poder não é um objeto do qual podemos nos apoderar, mas uma ação sobre outra ação que busca o exercício do poder toda hora. A partir desse olhar, não existe quem detém e quem não detém o poder. O poder é antes de tudo um exercício, característica de sua descentralização, uma vez que pode ser feito por qualquer indivíduo, fato que independe da posição deste na relação de poder. Isto é o que pretendemos deixar claro aqui: que Carolina, seus editores, Audálio Dantas, a imprensa e demais segmentos sociais, ligados de maneira assimétrica, exercem, cada um a seu tempo, o seu poder. Os editores, Audálio e a imprensa, pensando em seu poder, agem sobre a escritora determinando a maneira como ela deva agir, proceder e quanto ganhar com a sua produção literária, na tentativa de deixá-la submissa. Segundo MEIHY, LEVINE (2015), Carolina era obrigada, inclusive, a dividir seus lucros com Dantas:

Por causa da natureza do contrato, Carolina repartia os lucros com Dantas. Mas, porque ela não possuía documentação própria, não lhe seria possível possuir uma conta bancária em seu próprio nome. Dantas se dispôs a fazê-lo, o que logicamente estabelecia uma relação de dependência e constrangimentos. Com as primeiras sobras ela iniciou o pagamento de uma *casa de alvenaria* num bairro popular, na região de Imerim, na rua Bento Pereira, 562, no tradicional bairro de Santana. O preço da casa era de um padrão compatível com aspirações da classe média urbana de São Paulo. Inexplicavelmente, porém, membros da imprensa, de uma forma desprezível, referiam-se à nova casa como “barraco”. (MEIHY, LEVINE, 2015, p. 31)

Ela resiste ao desobedecê-los, não acatando às determinações impostas, ao dar continuidade a sua escrita de denúncia, ao produzir novas modalidades de expressão como poemas, músicas, romances, pois não existe poder sem resistência à ação deste (FOUCAULT, 1995, p. 248). Dessa forma, percebemos claramente a configuração de uma relação de forças entre os sujeitos (Carolina, os editores, Dantas, a imprensa) ou seja, a luta constante do exercício do poder.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É com a escrita que Carolina resiste. *Quarto de despejo* é seu instrumento de resistência e veículo de uma voz que teima em não se calar. A escrita de Carolina é pura repulsão e insatisfação frente à omissão do Estado e aos organismos sociais:

[...] os políticos só aparecem aqui na época eleitorais. O senhor Cantideo Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Ela era agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xícaras. Ele nos dirigia a suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Câmara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais.

... Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos. (JESUS, 1960, p. 28)

[...] Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços já está ciente que abordando esse grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade.

[...] Quando cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco de macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me:

– Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.

Foi a primeira vez que vi minha palavra falhar. Eu disse:

– É que eu tinha fé no Kubstchek.

– A senhora tinha fé e agora não tem mais?

– Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso país tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia. (JESUS, 1960, p. 34-35)

Ao mesmo tempo, sua escrita representa a passagem para a saída da favela e resistência ao descaso social, ao racismo e a transgressão com a linguagem padrão e com o ponto de vista do homem branco letrado:

[...]

Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! Virei na rua Frei Antonio Galvão. Quase não tinha papel. A D. Nair Barros estava na janela. (...) Eu falei que residia em favela. Que favela é o pior cortiço que existe. (JESUS, 1960, p. 23)

[...]

Sentei no sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:

- Está escrevendo, nega fidida!

A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam. (JESUS, 1960, p.24 )

[...]

...Seu Gino veio dizer-me para eu ir no quarto dele. Que eu estou lhe despresando. Disse-lhe: Não!

É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. Não tenho tempo para ir na casa de ninguém. Seu Gino insistia. Ele disse:

- Bate que eu abro a porta.

Mas meu coração não pede para eu ir no quarto dele. (JESUS, 1960, p. 24-25)

Ela sonhava com a publicação de seus livros para sair do “quarto de despejo”, com uma vida feliz na “casa de alvenaria” e em ser poeta, ao demonstrar certa gentileza e lirismo no modo como vê o Brasil:

[...]contemplava extasiada o céu cor de anil. E eu fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil. O meu olhar posou nos arvoredos que existe no início da rua Pedro Vicente. As folhas movia-se. Pensei: elas estão aplaudindo este meu gesto de amor a minha Pátria. (JESUS, 1960, p. 32)

[...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. (JESUS, 1960, p. 34-35)

Por um breve espaço de tempo conquistou seu sonho, pois seu livro *Quarto de Despejo* foi publicado e teve sucesso. Chegou a vender mais que muitos autores consagrados da literatura brasileira. Segundo MEIHY e LEVINE (2015), no período em que seu livro foi lançado, dez mil volumes de seu livro foram vendidos em três dias só na cidade de São Paulo. Em seis meses, 90 mil cópias se espalharam pelo país inteiro. Em um ano foi comparada a grandes escritores da nossa literatura, transformando-se na autora brasileira mais traduzida de todos os tempos. Carolina, nesse período de auge literário e exotismo, convivia com uma realidade que a levava a muitos eventos, muitas viagens, tornou-se a “voz dos desmerecidos” socialmente, tomando-lhe o tempo precioso da escrita, o que ela mais gostava de fazer. Muitos tentavam direcioná-la para causas que ela não se identificava, dessa forma se sentia manipulada, inconformada e resistente: “triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso.”<sup>7</sup>

No entanto, esse período de glória foi breve. Em pouco espaço de tempo, foi desprezada e voltou à invisibilidade. Refugiou-se em seu sítio e lá continuou a escrever. Publicou por conta própria outros livros, mas não teve retorno nem financeiro nem de público. A mesma sociedade que outrora a aclamou, descartou-a como se descarta o que não é mais útil em um quarto de despejo. Carolina resistiu ao esquecimento, continuou escrevendo e produziu muitos outros gêneros. Produziu para não sucumbir ao descaso e para se manter viva e sã.

Apesar de seu diário ter obtido tanto notoriedade, nunca foi vista como uma representante de autoria feminina pelo cânone literário. Carolina, vinda de um meio que a desprezava por ser alguém que gostava de ler e apreciar as artes, não se estabeleceu na dita sociedade erudita por ser mulher, negra e favelada. Ao se fazer notar, em seu lugar de fala, incomodou. Sua voz protagoniza uma dor coletiva de mulheres invisíveis que também lutam pelo pão, pela cultura e buscam visibilidade com

---

<sup>7</sup> Ignácio de Loyola, “Estou cansada de tudo”, *Última Hora*, 20 de março de 1961, p. 8.

uma escrita transgressora do cânone literário cuja atitude de superioridade impõe-lhes o esquecimento.

Em 1977, vivendo na pobreza, Carolina partiu desse mundo, restou dela a voz, o grito que ecoa em sua rica e tocante obra, inspiração para muitas outras mulheres.

## REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa*/Evanildo Bechara (organizador), São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Brasília: Universidade de Brasília/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT. *O Sujeito e o Poder*. In: RABINOW, P; DREYFUS, H. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. In: Conexão Letras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ano 3, n. 3. 2008. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55604/33808>>. Acesso em: 28. mar. 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9ª.ed. (Edição Popular). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.

MEIHY- LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*/ Robert M. Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy. 2ª edição. Sacramento MG: Editora Bertolucci, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso*. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, 2007. n.27.

SELIGMANN-SILVA. *O testemunho: entre a ficção e o real*. In: \_\_\_\_, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

## A VISÃO ANTROPOMÓRFICA DA CONDIÇÃO HUMANA EM *ALAMEDA* DE ASTRID CABRAL

Nívia Maria Messias Ribeiro<sup>1</sup>  
Noelma Cidade dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Pretende-se verificar neste artigo, como a condição humana é caracterizada através da inventividade estética da obra e a reflexão em torno do processo de antropomorfização identificada nos personagens de Astrid Cabral em sua coletânea de contos *Alameda*. Trata-se de um artifício utilizado para dar vida à coisas aparentemente insignificantes e dar um caráter significativo à vida real. A partir desta estratégia identifica-se, como estes outros seres antropomorfizados, refletem em seus destinos a condição do próprio ser humano. Tais aspectos são vislumbrados a partir da visão existencialista de Jean Paul Sartre, em sua obra *O Existencialismo é um Humanismo* (1970), ao identificar-se a liberdade e a predestinação dos seres. Faz-se também necessário evidenciar, como a característica particular da linguagem utilizada pela autora, contribui significativamente por um envolvimento do leitor com a obra, visto que a escritora se utiliza de um acentuado lirismo. Neste sentido, fica a critério do leitor, as reflexões que pretendem compreender a condição humana, assim como o direcionamento das coisas efêmeras e os elementos que contrastam apenas na durabilidade entre os elementos da natureza e o ser humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alameda; Antropomorfização; Existencialismo; Linguagem; Condição Humana.

### INTRODUÇÃO

Estamos diante de uma obra que chamou atenção de grandes autores brasileiros em meados de 1963, e passou por um processo de transformação e “silêncio” por dezesseis anos. Somente depois a crítica faz a obra emergir, reconhece que ela tem uma versão mais lírica, com uma perspectiva filosófica literária existencialista. De acordo com o professor Antônio Paulo Graça, ao comentar a trajetória e a importância da obra em seu prefácio (1998, p. 11) afirma que a coletânea *Alameda* ao ser lançada no ano de 1963, considerado um ano auspicioso para a literatura do Amazonas, figura como um dos melhores livros de contos da então recente história literária amazonense. Apesar desta qualidade, nas palavras do autor, a coletânea de Astrid não consegue ganhar notoriedade, pois suas

---

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura Plena em Letras/Língua Portuguesa no Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Amazonas-Cesp UEA.

<sup>2</sup> Graduada em Licenciatura Plena em Letras/Língua Portuguesa no Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Amazonas-Cesp UEA.

características estavam além das previsíveis, em meio a um contexto que se limitava a corrente regionalista naturalista do século passado. Corrente esta que só foi superada em 1979.

Contemporaneamente a obra é mencionada dentro da nova perspectiva em que a “existência precede a essência de Sartre” (1970, p. 4). Dentro dessa teoria é que procuramos compreender o processo de antropomorfização na obra de Astrid Cabral. Durante as leituras, observamos que na criação das histórias, a autora demonstra o método supracitado e vai narrando os “vinte contos” que fazem parte da coletânea *Alameda-destino*. Percebemos que a autora se posiciona como um ser que pode falar através de seus personagens e ao mesmo tempo, decide o futuro de cada figura. Ela dá vida aos seus personagens e no momento exato, os encaminha para a tragédia. Estamos falando de personagens que estão inseridos na natureza, que aos olhos humanos são inanimados. Como por exemplo: Plantas, árvores, flores, frutos e um muro.

Com esse tipo de composição, a obra *Alameda* veio quebrar vários paradigmas, defendidas pelas literaturas tradicionais. Nela, não se propõe elementos comuns como: “Enredo, clímax, desenlace ou personagens humanos” (CABRAL, 1970, p. 12). Nesse contexto, podemos verificar que as figuras contrárias é que nos permitem observar elementos literários sob a luz do existencialismo de Sartre. Podemos perceber na vida dos personagens inanimados, informações condicionais como: o sentido, o acaso, o destino, a morte, o ínfimo e a resignação.

A importância de iluminarmos a obra amazonense com os métodos existenciais de Sartre se dá por nos remeter aos nossos próprios mandos humanos. Trazendo os fatos, comportamentos e as condições existenciais dos personagens, para nossa própria realidade. Notamos que há todo um desdobramento de significados em torno das histórias dos contos. Em certos momentos, imaginamos nós mesmos nas mesmas condições de existência dos personagens. Assim como nós, seres humanos, as figuras dos contos são encaminhadas para os mesmos destinos, ou seja, a qualquer momento eles podem morrer, ou no caso deixar de existir.

Os personagens ficam desprotegidos de uma força superior, que para muitos humanos trata-se de Deus, acreditando, pois, ser ele quem determina nossa existência. No caso dos personagens de Astrid podemos atribuir a ausência de uma força cósmica, ficando eles também suscetíveis a drásticas transformações. Ao colocar o homem como responsável por sua existência. Sartre (apud MARQUES, 1998, p. 5), afirma que “não há uma natureza humana e que não há um Deus para originá-la. Cada um é responsável e livre para fazer sua própria escolha”. Os personagens de *Alameda* são remetidos ao destino, ou podemos dizer que são condenados ao efêmero, às coisas acontecem muito rápido e eles morrem. Ainda assim, não deixam de fazer planos para um futuro.



Assim como os seres humanos também, pois continuam fazendo projetos de vida e não sabem o dia em que serão subtraídos pelo acaso.

## 1. ANTROPOMORFIZAÇÃO *VERSUS* A SIGNIFICAÇÃO DO MUNDO REAL

Para compreendermos o termo antropomorfização, buscamos primeiramente o significado da junção das palavras *antropo+morfização*. Para o minidicionário Aurélio (1993), *antropo* está relacionado a um elemento de composição que inclui os seres humanos, enquanto, que *morfização* tem a ver com *morfo*, que é uma forma particular que difere da forma típica. Ou seja, dentro da narrativa a autora relaciona os mundos dos vegetais como se fosse o mundo dos seres humanos, ou vice-versa.

Na filosofia existencialista o homem é livre e é responsável por seus próprios atos. Esse modo de pensar explica que a liberdade do indivíduo não deve permitir uma fuga das responsabilidades de qualquer natureza; ao contrário: justamente por ser livre, o homem é responsável e deve ser julgado por seus próprios atos (SARTRE, 1970).

De acordo com essa reflexão é que percebemos o livre arbítrio nas atitudes dos personagens de Astrid Cabral. Os personagens observam e analisam todos os fatos que os circundam, notam os perigos; os homens que passam ao seu redor, os garotos que chegam com as baladeiras, à árvore que foi atingida por um raio etc. Mas continuam estáticos e resignados. Os contextos dos contos são contrapontos domésticos, em que a ficção se utiliza de elementos confinados a um pequeno espaço e uma conjuntura criada pelo imaginário burguês da autora. Para elucidar a reflexão, usamos este fragmento do conto “Um grão de feijão e sua história”.

Às vezes analisava o poder que tinha de prever coisas e fatos. Era como a vida fosse repetição e nunca morresse, mas se encarnasse em tempos sucessivos, carregando consigo a experiência da espécie. [...] Assim não se surpreendeu no momento em que um jato d’água fervendo (a empregada tinha o mau hábito de atirar as coisas pela janela) veio colhê-lo enquanto com muito carinho tecia seu futuro. (CABRAL, 1998, p. 93)

Como havíamos mencionado, os fatos que permeiam a vida dos personagens são como se fossem humanos vivendo num mundo exterior. Para os autores, é comum, eles se apropriarem de metáforas para expressarem o que sentem vontade de falar. Para isso eles se utilizam do contexto histórico onde estão inseridos e ficionam seus personagens para transporem as críticas através dos seus gêneros literários. Por observarmos essa contextualização, verificasse a intensa relação entre a obra de Astrid Cabral e duas importantes obras de Graciliano Ramos, verificamos que ainda é muito

forte a recepção estética entre as narrativas das duas correntes. Como bem elucida Mendes (2010) em sua análise referente a *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Como os demais de sua época, ele explorou temas ligados a sua região de origem, o Nordeste, com ênfase no universo alagoano, como ocorre no romance de cunho histórico: *Caetés*. E em outros de temática social, como: *Vidas Secas* e *São Bernardo*. Nos quais, em especial em *São Bernardo*, não se prendendo somente a terra ou paisagem, Graciliano considerou também o homem e seus problemas existenciais, dentro de uma linha universalista que extrapola os modelos da narrativa regionalista, sem, em momento algum, desmerecê-la.

Esta comparação com a obra *Alameda* volta-se para o modo que cada autor dá significado à vida de seus personagens que, de acordo com suas visões, colocam o ser humano e sua condição existencial no centro da reflexão e, ao mesmo tempo dão vazão a uma criticidade ao comparar elementos tão “insignificantes”, mas tão cheios de humanidade. Nesse caso todos os autores que utilizam do existencialismo, transpõem esse problema em seus contos. Assim como também são proposições feitas nas obras, esse efeito, também pode ser visto na reação do leitor primário diante de sua própria condição humana.

Ao contrário dos seres humanos, entretanto, esses personagens não se atormentam propriamente com a morte, mas com a impossibilidade de reprodução, em outra palavra, perpetuação. Podemos perceber esse elemento no episódio “Destino”, quando a flor observa tudo o que acontece ao seu redor e planeja sua vida para o futuro. Vive sem se preocupar e não se incomoda. A autora detalha a vida do ser insigne, como se estivesse falando de uma pessoa.

Humilde, no seu canto de janela. A haste inclinada, recurva como um doce contrito (...). Depois contemplava tranquila, quase altaneira, a devastação de suas vizinhas no parque (...). Por tudo isso a plantinha, tivesse coração, seria tomada de piedade fraternal. (CABRAL, 1998, p. 23).

Observamos que durante a narrativa, a autora nos remete a um mundo imaginário, externo, que não é o mundo humano, mas um mundo dos vegetais, que não se preocupam com o seu futuro, mas querem ter um futuro. Pensam apenas em ter um amanhã através da reprodução de sua espécie, preocupam-se em recriar, sabem suas condições existenciais. Vemos neste caso um processo de resignação. Mais uma vez se faz a relação de *Alameda* com o existencialismo de Sartre, cada personagem se preocupa consigo e sua própria espécie, sem perceber, assume responsabilidades com o outro. De acordo com Sartre (1970) por mais que o homem faça suas próprias escolhas, está ligado com sua espécie, o próprio homem. Neste sentido, assinala:

Numa dimensão mais individual, se quero casar-me, ter filhos, ainda que esse casamento dependa exclusivamente de minha situação, ou de minha paixão, ou de meu desejo, escolhendo o casamento estou engajando não apenas a mim mesmo, mas a toda a humanidade, na trilha da monogamia. Sou, desse modo, responsável por mim mesmo e por

todos e crio determinada imagem do homem por mim mesmo escolhido por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem. (SARTRE, 1970, p. 4)

Reitera-se aí a profunda relação e dependência dos seres. Tal dependência que também é demonstrada nos personagens de Cabral. O que nos permite observar que é possível descobrir o humano no vegetal, quando, diante de sua condição estabelece relações naturais e ou existenciais com os seres da mesma espécie, apesar de se supor que cada um exista ou deixe de existir por si só. Nós humanos, envoltos de tantas situações, acreditamos fazer individualmente escolhas, positivas ou não para cada um. No entanto, no ponto de vista existencial sartriano, confirmamos ou pelo menos refletimos que nada poder ser tão individual que não possa também envolver a teia humana que se entrelaça.

## 2. A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM DE ASTRID CABRAL

A característica da linguagem utilizada por Astrid Cabral torna-se também um dos aspectos relevantes dentro de sua obra. Fazendo que, este fazer autoral, seja um dos mediadores de apreensão de sentidos que o texto impõe a seu leitor.

Primeiramente, é preciso deixar claro que ao ler os contos de Cabral, não encontraremos um rigor lógico e cronológico. Deparamo-nos com histórias que do início ao fim tendem a requerer um esforço e atenção maior. É exatamente neste sentido que reside seu diferencial e seu valor estético.

Uma das principais marcas da escrita de Cabral é o seu lirismo. Na obra *Alameda*, em particular, apesar de se tratar de contos e não de poesia, onde esse lirismo tende a se expressar com mais intensidade, esta característica poética está presente quando, a partir das histórias narradas manifesta-se a subjetividade e o estado de alma da escritora. O que leva seu leitor, da mesma forma a envolver-se em uma intensa reflexão. Sobre o fazer poético de Astrid Cabral, Antônio Paulo Graça, no prefácio de *Alameda* destaca: “[...] a narração se dá num jogo cambiante entre terceira e primeira pessoa, às vezes, recorrendo ao chamado estilo indireto livre, em que o narrador em terceira pessoa, assume o ponto de vista do personagem” (CABRAL, 2008, p. 13-14).

Para ilustrar essa marca poética, característica da linguagem de Cabral, vemos no conto *A agonia da rosa*:

Sua carnção começava a tomar ares de papel crepom – a mesma secura, a cútis engelhada. Constatou com certo desprendimento – “Estou parecida com as rosas de couro que se estatelam durinhas, compenetradas de sua elegância nas vitrines dos *magazins*” (CABRAL, 2008, p. 108).

Verifica-se, desta maneira, que a estratégia narrativa marca a diferença entre a autora e seus personagens. E ao mesmo tempo serve como uma forma de identificação e aproximação entre autor, personagem e leitor.

Outro reflexo que caracteriza o fazer poético de Astrid Cabral é quanto sua condição de mulher, ou seja, trata-se de uma autoria feminina que nos remete para uma sensibilidade, que aliada estética, faz com que a autora nos mostre um mundo a partir de seu olhar. Um olhar profundo capaz de despertar os sentimentos mais íntimos. Através deste olhar, os seres tidos como inferiores ganham uma dimensão grandiosa. Seres inferiores que passam despercebidos a outros olhares. Neste sentido, “além da inserção de um discurso poético e percepção feminina, a obra de Astrid Cabral instaura, no contexto da poesia da madrugada, uma dicção mais intimista, reveladora de uma sensibilidade pungente e inquieta” (TELLES, 2016. p.15).

O fato de ser mulher também implica na reflexão em torno da marginalização autoral feminina que de acordo com Michelle Perrot (1989) o modo de aparição das mulheres na autoria de narrativas diversas está ligado à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. Observa-se que as marcas discursivas refletem também a condição existencial da própria autora como mulher.

Estas estratégias verificadas na escrita de Astrid Cabral reitera a observação do quanto a lírica astridiana é caracterizada por seu viés introspectivo que através do eu-lírico expressa e revela a condição existencial humana além de possuir momentos de grande valor estético.

O que nos permite ratificar que “Ler os contos é percorrer o imaginário regional e conhecê-lo pela pena de mentes sensíveis: seus artistas. Ler os contos é saber um pouco de nosso isolamento e nossa perplexidade diante do mundo e do enigma da existência” (TELLES; KRUGER, 2009, p.16).

A obra *Alameda* de Astrid Cabral nos diz muito, a partir de uma visão antropomorfizada, do que somos ou do que queremos ser. Sua sensibilidade poética, apesar de não se tratar necessariamente de poesia, nos remete a introspecção própria do ser humano e nos faz também refletir sobre uma das indagações inerentes a existência, mas que ainda continua indefinida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise feita na obra de Astrid Cabral, não temos dúvidas de que está relacionada com a teoria existencialista de Jean Paul Sartre e que durante as leituras dos contos, observamos que a autora, quer levar ao leitor uma reflexão, para que este tome como exemplos para sua própria vida. O que nos chama atenção também é a forma que a autora utiliza o jogo da linguagem dentro de seus

contos e como faz refletir os dramas dos ínfimos seres na vida do ser humano. Consideramos que foi de extrema relevância, constatar a relação entre a obra astridiana com a teoria sartriana. Além disso, o que nos surpreendeu é saber que os estudos feitos a partir dos contos de *Alameda*, estão diretamente ligados aos nossos precedentes autores brasileiros do regionalismo naturalismo. Os quais se utilizavam dos planos de fundo históricos para fazer suas críticas acerca da sociedade do período em que viveram.

Destacamos, por fim, a necessidade de valorização da literatura Amazonense, que a exemplo da obra aqui analisada revela uma riqueza tanto em seu conteúdo quanto em sua estética, não deixando a desejar em nada ao comparar-se a obras de nível nacional ou internacional. Esperamos que este trabalho possa ser um impulso para futuras investigações da literatura amazonense, que em termos de reconhecimento se mostra incipiente.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, Astrid. **Alameda**. 2ª Ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas; Valer, 1998 (Série Coleção Resgate 8)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. **Novo Aurélio Século XXI** – o dicionário da língua portuguesa. 3. Ed. totalmente revisada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MARQUES, Ilda Helena, **Sartre e o Existencialismo**, COFIL-FUNREI, Revista Eletrônica *Print by FUNREI*, <http://www.funrei.br/revistas/filosofia>. *Metavnoia, São João del-Rei, n. 1. p. 75-80, jul. 1998.*

MENDES, Maria Alzenir Alves Rabelo *et al.* **Análise do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos**. Usina de Letras, 31/05/2010.

PERROT, Michelle, **Práticas da Memória Feminina**, in Revista Brasileira de História, São Paulo, Vol. 8, nº 18, 1989, p. 9-18.

SAMPAIO, Enderson de Souza; SILVEIRA, Ederson Luís; **Astrid Cabral e a Literatura Amazonense: sobre escritas e exterioridades nas poéticas da memória**, in Revista eletrônica da UNIVAR, vol. I nº 13, [www.revistaunivar.edu.br](http://www.revistaunivar.edu.br), 2015, p. 76-80. Acesso: 03.06.2018.

SARTRE, Jean Paul, **O Existencialismo é um Humanismo**, trad. Rita Correia Guedes, Fonte: *L. Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.*

TELLES, Tenório Nunes. Fortuna crítica: **Mais que uma sensibilidade feminina**. In jornal Poesia, [www.jornaldapoesia.com.br](http://www.jornaldapoesia.com.br) Acesso: 02.06.2018

TELLES, Tenório; KRUGER, Marcos F. (orgs). **Antologia do conto do Amazonas**. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.

## MULHER, CULTURA E DIREITO NA OBRA DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM

Professora Dra. Patrícia Helena dos Santos Carneiro<sup>1</sup>

Pesquisadora Najila Andrielly dos Santos Melo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este Artigo analisa o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, buscando apresentar os tipos de Mulher, segundo o viés do autor, presentes na Amazônia, e o seu funcionamento cultural na sociedade de Manaus. Este estudo, de corte culturalista, seguiu uma perspectiva da análise literária tomando Homi Bhabha, a partir de *O Local da Cultura*, e Antônio Cândido, e a sua teoria que vincula Literatura e Sociedade, cujos desenhos históricos de autores nacionais sedimentaram o caminho desse viés culturalista. A questão central da Mulher, e a observação da implementação dos direitos no seu entorno, na obra *Dois Irmãos*, de Hatoum, fundamenta-se ainda em lições de Djamilia Ribeiro e de Flávia Piovesan, tudo voltado a verificar o embasamento dos Direitos Humanos da Mulher (imigrada, autóctone, cidadina) na Amazônia. Aplicando-se o método da Filologia Política, foi possível harmonizar o corte culturalista. Percebe-se que as personagens femininas são centrais na obra em análise, assumindo um papel de destaque, cada uma delas representando uma comunidade da Amazônia, dando-se a existência de um verdadeiro “choque cultural” entre as partes, que se enfrentam e se contrapõem.

**Palavras-Chave.** Amazônia; Mulher; Direito; Cultura; Filologia Política.

### Introdução

Este artigo, vinculado ao Projeto “Direito e Literatura da Amazônia: o olhar do Literário sobre os Direitos Humanos”, analisa o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Centramos nossa atenção ao retrato de Hatoum sobre alguns *tipos* de mulher da Amazônia e o seu funcionamento cultural. Neste sentido, Homi Bhabha e Antonio Candido nos ofereceram elementos suficientes no tocante aos elementos culturais e literários.

A problematização sobre Direitos Humanos e Mulheres nos conduziu, por um lado, a três questões primeiras: 1) As Mulheres na obra *Dois Irmãos* têm direitos?; 2) Há Direitos Humanos para as mulheres hatoumnianas?; e 3) Como estes direitos dialogam com o plano da Cultura, na Amazônia descrita por Hatoum? Por outro lado, Djamilia Ribeiro e Flávia Piovesan foram as nossas bases para compreender a situação da mulher em *Dois Irmãos* na perspectiva dos Direitos Humanos.

---

<sup>1</sup>Universidade Federal de Rondônia.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Rondônia

Analisamos as personagens femininas centrais da obra em análise, que são Zana, Rânia e Domingas, cada uma delas representando uma comunidade da Amazônia, e buscamos entender a diferente abordagem da presença no mesmo território havida entre as três mulheres, dando-se a existência ou de um “encontro cultural” ou, alternativamente, de um “choque cultural”, segundo aparece na obra *Dois Irmãos*.

Há outras personagens que compõem o quadro de mulheres, mas que não possuem um papel de destaque, como aquelas acima, mas estão no mesmo contexto cultural amazônico e libanês do romance: Lívia, Dália e as filhas do Talib, Zahia e Nahda. Aqui pode-se aplicar uma perspectiva de encontro de teorias, cruzando-as, seja a contribuição de Bhabha ou a de Antonio Candido, trazendo para o centro do debate a ideia da Literatura como sendo um Direito Humano; e tendo de necessitar da força da Mulher imigrante (representada por Zana) para que se possa tornar efetivo. Com isso, passa a se destacar a centralidade da comunidade, a cidade de Manaus, como local humano onde ocorrem os fatos narrados.

Conhecido pela sua série de romances que se vinculam um ao outro no projeto de historicizar a vida de libaneses em Manaus, Milton Hatoum usa a obra *Dois Irmãos* para apresentar a formação da cidade de Manaus, ação desenvolvida em meados da década de 1940, cujas temáticas ainda permanecem presentes na contemporaneidade. Aí reside o seu valor, não histórico, mas crítico, desvelando a situação das mulheres, entre outras questões típicas de toda obra de alta envergadura.

A Filologia Política (ROCHA, 2013) é metodologia empregada que atravessa todo o nosso estudo, de corte culturalista, no qual paira o Estado como elemento de controle e imposição normas que submete a todos, nas comunidades presentes na obra *Dois Irmãos*.

## **1. Personagens femininas centrais de Hatoum em *Dois Irmãos***

### **1.1 Zana**

Matriarca-matrona da família libanesa, que vive em Manaus, é detentora de poder em relação de todas as decisões do seu lar. É casada com Halim e com ele tem três filhos: os gêmeos, Yaqub e Omar, e Rânia. Zana protagoniza a história como uma mãe esmagadora e cheia de aflições e expõe o seu lado visceral e contundente no trato com os demais. Ao mesmo tempo percebe-se que amou os seus filhos (Yaqub e Omar) sem medidas, e os corrompeu pelo tratamento diferenciado, e afinal teria sido a causadora principal do drama familiar retratado na obra.

No seguinte trecho, vê-se um pouco do relacionamento de Zana com seu marido, Halim e com seus filhos:

Então era isso, assim: ela, Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele, paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela, e, mesmo na velhice, mimando-a, “tocando o alaúde só para ela”, como costumava dizer. (HATOUM, 2000, p. 35).

Zana é uma mulher forte pertencente à aristocracia de Manaus, com prestígio social pela posição que ocupa e é também personagem desafiadora que consegue influenciar a todos que estão ao seu redor, mesmo que pareça ser por amor.

Um traço maquiavélico desta personagem pode ser visto quando se trata de proteger o seu amado filho Omar, de diversas ameaças, mas principalmente do assédio de outras moças. Isto pode ser percebido no aniversário de Zana, quando Omar leva Dália, a dançarina prateada, ao seu aniversário e o narrador conta sobre as outras mulheres que foram levadas à festa:

O ciúme, o medo, a inveja e a compaixão que causavam as mulheres de Omar! A peruana de Iquitos, miudinha e graciosa, que cantou a noite toda em espanhol, fazendo beicinho para Halim, até que Zana falou para todo mundo ouvir: ‘Filho, a tua mocinha está procurando emprego?’. Todas foram vítimas de Zana. Todas, menos duas. A que eu conheci e vi de perto surge agora diante de mim, como se aquela noite distante se intrometesse nesta noite do presente (HATOUM, 2000, p. 64).

Na obra, a princípio Zana é apresentada como a figura materna que tenta de todo modo proteger a sua família. Todavia, no decorrer da trama, com as suas atitudes, torna-se explícita uma devoção muito protetiva que ela tem por um dos gêmeos (Omar), pois ela não mede esforços nem parece querer respeitar barreiras para protegê-lo. O seu posicionamento, em relação à defesa do filho, torna-o uma pessoa sem escrúpulos e egoísta, que passa a só pensar em si mesmo. Assim, ela passa a negligenciar, de certa forma, os seus outros dois filhos Yaqub e Rânia, que crescem à margem desse amor diferenciador por parte da sua mãe.

Zana, deste modo, estabelece uma relação conturbada do filho quando se trata de conviver com outras mulheres do entorno mais doméstico na trama; seja com Rânia, a sua própria filha, ou com a empregada Domingas. O temperamento autoritário de Zana, provavelmente derivado da falta de justificar esta postura, é visto em algumas passagens da obra quando ela tenta afastar as moças das vistas do seu filho Omar; ou até mesmo usa da sua posição social para impor distância às pessoas. Isto se comprova quando oferece dinheiro para que Dália, uma namorada do Omar, se afastasse do amado: “Dessa vez ela não quis disfarçar: encarou com um sorriso dócil e um olhar de desprezo a mulher que jamais seria a esposa de seu filho, a rival derrotada de antemão” (HATOUM, 2000, p. 64).



Porta-se, assim, Zana, de forma talvez contrária ao que se esperaria do seu papel de mãe. Quando alguém se aproxima dos filhos, o ciúme exagerado a torna competitiva e ameaçadora e procura encontrar uma maneira de se livrar das garotas como se estivesse fazendo isso para o bem dos filhos, sendo que o intuito mais evidente é não dividir a atenção e o amor deles com mais ninguém. A narratividade, embora atribuída a voz a um personagem masculino, não deixa dúvidas quanto a esse viés.

Este comportamento de ciúme ou zelo excessivo é direcionado também contra Rânia. Há uma dubiedade na história narrada que permite ao leitor identificar por outro lado um viés de amor platônico, desenvolvido entre Rânia e seus irmãos, ainda em plena concorrência com a mãe, que também disputaria o amor dos gêmeos. Isso se evidencia na passagem: Ao contrário de Zana, ela conseguia disfarçar o ciúme que sentia do Caçula, e ambas faziam tudo para reinar nas noites de festa, quando ele aparecia em casa com uma nova namorada. (HATOUM, 2000, p. 63.)

Zana, na relação com a empregada Domingas, é o reflexo do conceito literário de oprimido *versus* opressor. Embora ambas deem a entender que são próximas, devido aos traços de afinidades, como a religião, e ainda por Domingas conviver com a família há anos, esse comportamento de Zana conduz toda a trama para um desenlace em que as consequências do comportamento da Mulher imigrante, num contexto cultural novo, diferente, passa a ganhar centralidade narrativa.

Por outro lado, há um espaço de silenciamento que não condiz com a defesa dos outros personagens, para que se defenda a pessoa no mesmo nível afetivo que recebe o seu filho predileto. No tocante à violência sexual sofrida por Domingas, é patente a subconsideração que recebe a personagem autóctone, dado o estupro perpetrado pelo seu filho Omar. Zana, em seu papel de mãe protetora, omite o abuso e age como se nada tivesse acontecido. O fato parece sem relevância alguma para ela supostamente porque a empregada não pertence à mesma classe social nem mantém com ela laços de sangue, mas há a sugestão de que qualquer um que possa prejudicar a caminhada do filho será tratado com igual diferenciação.

## 1.2 Rânia

Rânia é a irmã mais nova dos gêmeos. É uma figura um tanto intrigante: interessada no relacionamento intrafamiliar, com rotina fixa e imersa em seu próprio mundo, tem uma admiração extrema pelos irmãos, assimilando sentimentos da sua mãe Zana. Uma jovem bonita e inteligente que

quebra todos os padrões da época quando opta por não casar e assume os negócios da família juntamente com seu pai Halim, mostrando-se uma empresária em potencial.

Milton Hatoum apresenta assim uma personagem excêntrica, a qual não se submete aos caprichos da mãe, Zana, quando ela lhe tenta impor as suas regras e insiste que deva Rânia encontrar um rapaz com uma boa posição social para ser seu esposo. Ela se diverte com os rapazes nos aniversários da mãe, porém nenhum consegue reter a sua atenção. No enredo, o autor deixa ao leitor o entendimento de que Rânia seja mesmo apaixonada por seus irmãos, e por essa razão não se interessa por mais ninguém. Isto se percebe no seguinte trecho: “Por um momento, naquela única manhã do ano, Rânia esquecia o farrista cheio de escárnio e via no gesto nobre do irmão o fantasma de um noivo sonhado”. (HATOUM, 2000, p. 60.)

É possível dizer que ela seja a personagem que cumpre o papel de representar as mulheres que rompem, no choque cultural, com um padrão de comportamento “feminino”, imposto, e lutam pela sua independência, ao longo da história narrada.

### 1.3 Domingas

Domingas é a indígena órfã que foi entregue pelas freiras para Halim e Zana quando ainda criança para ajudar nas atividades domésticas como forma de agradecimento pela contribuição que faziam ao convento. Este era um fato comum para aquela época –e mesmo pode-se dizer que é um costume nacional, tendo na periferia pessoas pobres, para convertê-las em espécie de empregadas mais em conta e de confiança. Torna-se Domingas empregada da casa e mantém uma conduta refreada e quieta, diante dos seus “patrões”. Ela mesma, ainda adolescente, acolhe Yaqub como se fosse o seu filho, buscando preencher a lacuna do amor maternal negado a ele pelo tratamento diferenciado que a mãe concede ao outro filho, como se percebe neste trecho, quando ela passa a fazer o papel da outra pela mediação religiosa: “O que a religião é capaz de fazer, ele disse. Pode aproximar os opostos, o céu e a terra, a empregada e a patroa”. (HATOUM, 2000, p. 41).

A relação que Domingas, a indígena, tem com a patroa, a imigrada, dar-se-á por ambas possuírem a mesma religião e fazerem as preces juntas. Nesse contexto, torna-se clara a discussão da opressão contra a prática religiosa dos indígenas e da imposição de uma religião e, com isso, de toda uma outra cultura: os autóctones são obrigados a abrir mão dos elementos da sua cultura e das suas tradições religiosas, para assim adaptarem-se ao meio social em que se encontravam, submetendo-se aos ideários dos patrões.

Antes do final da história, depreende-se, pela voz do narrador, que Domingas, como dissemos acima, é vítima de violência sexual praticada por Omar. Após ser estuprada, Domingas engravida e dá à luz um filho, Nael (o narrador da história), e mantém em segredo a paternidade da criança.

Neste contexto, o filho de Domingas é o resultado do contato cultural torpe, segundo narrado por Hatoum. Faz-se um recorte da História da formação do Brasil, cujos atos como esses eram comuns, nos quais os não-indígenas, os colonizadores, abusavam das indígenas, e as práticas como estas permaneciam em silêncio como no caso de Domingas.

Domingas é o reflexo do colonizado obrigado a aceitar todas as imposições dos seus opressores para sobreviver. Cala-se por vezes diante das impunidades, fosse por medo da retaliação ou por não saber mais a qual lugar pertencia.

#### **1.4 Lívia**

Pertencente à aristocracia por ser membro da família Reinoso, desde nova Lívia era muito bonita, e por esse motivo chamava a atenção dos gêmeos Yaqub e Omar, tornando-se então alvo da disputa entre os dois irmãos. Lívia, sempre atenciosa com ambos os irmãos, gostava dos seus mimos nascidos da disputa, porém nutria um carinho maior por Yaqub.

Tanto se desenvolveu a disputa que, na tarde em que as personagens, ainda crianças, se reuniram para assistir a um filme, no porão da casa de Estelita (uma personagem que preferimos não comentar, dada a ausência de centralidade na narrativa), ao apagar as luzes, e ao Lívia dar um beijo na bochecha Yaqub, o seu irmão Omar foi tomado pela fúria e lhe cortou ao irmão o rosto com um pedaço de uma garrafa quebrada, dando início ao ódio feroz entre eles.

Lívia, com isso, desde a infância se tornou o pivô de brigas entre os irmãos e isto não mudou quando ambos alcançaram a fase adulta. Yaqub casou-se com ela e quando o seu irmão (Omar) descobre, como que em vingança, seduz a empregada da casa de Yaqub, e risca o álbum de fotografias do casal, desenhando coisas obscenas na foto de Lívia.

#### **1.5 Dália**

Dália é uma dançarina de família desfavorecida que conhece Omar em uma de suas apresentações no clube ao qual trabalha. No dia do aniversário de Zana a mesma é apresentada a família despertando a indignação e a raiva da mãe de Omar que não aceita o filho com nenhuma

moça. E durante o jantar é atacada várias vezes por Zana, no entanto Dália responde aos comentários maldosos na mesma intensidade deixando nítida a rivalidade.

Dália rouba a cena no aniversário de Zana ao se apresentar e encanta a todos com o seu charme, menos a matriarca que enciumada termina a festa de forma grosseira. Zana descobre a situação financeira em que a família se encontra e a princípio finge que está interessada no trabalho de suas tias que são costureiras e descobre onde Dália mora. Tendo conhecimento da situação financeira da família Zana oferece uma generosa quantidade em dinheiro para Dália e sua família propondo que ela se mude da cidade e se afaste de seu filho. E visando ajudar as suas tias Dália aceita a proposta de se afastar de Omar e vai embora da cidade.

### **1.6 As filhas do Talib: Zahia e Nahda**

As duas irmãs Zahia e Nahda, filhas do Talib, são solteironas, bem ativas, que ajudam o pai em tudo que ele necessita, cuidando das obrigações da casa e ajudando Talib nas suas atividades da sua taberna. Ambas as moças são muito bonitas, gostavam muito de cantar e de dançar e atraíam olhares de quem estivesse por perto, causando maior deleite no pai, quando as assistia, orgulhoso do seu desempenho.

Talib, contudo, sofria com o ciúme exagerado que suas filhas possuíam em relação a ele; não o deixavam envolver-se com nenhuma moça, e sempre que descobriam algum namorico do pai, elas faziam confusão ou até mesmo batiam nele. Controlavam até as suas saídas próximas, e, se era permitido jogar bilhar no Balma, a permissão se dava somente se fosse acompanhado por Halim. Mesmo com esse comportamento das filhas, Talib tinha por elas uma grande admiração e muito amor, e as chamava de “minhas guerreiras morenas” ou a cada uma de “minha linda amazona”. Dada a origem da mãe, eram as suas “flores do Minho, porque a mãe nascera em Portugal”. Em outro trecho, percebe-se o controle das filhas em relação ao pai:

Certa vez as filhas o flagraram com uma cunhã atrás do balcão da Taberna Flores do Minho. Ele não esperava por isso, não acreditava que um dia os professores das filhas faltariam todos ao mesmo tempo. Deram uma sova no pai, nós ouvíamos os urros do viúvo ecoando no quarteirão, e quando me aproximei da casa eu o vi deitado na sala, escorjado sob os braços roliços e rijos das filhas, a voz de súplica repetindo: ‘Só estava me divertindo um pouquinho, filhas...’ (HATOUM, 2000, p. 55.)

## **2. Encontro Cultural ou Choque Cultural na obra *Dois Irmãos*?**

É conhecida a teoria (*vide* ROCHA) que considera que o cruzamento de imigrantes que se recompõem em comunidades no interior de países de acolhida causa um processo de

“multiculturalismo”, integrando-se o chegado às comunidades igualizadas no seio do País em que se abrigam. Por outro lado, verifica-se a possibilidade de haver a manutenção de traços culturais que se entrecruzam com prejuízo pleno para uma integração total, caracterizando-se assim a permanência de valores, crenças e hábitos trazidos da distância. Trata-se do processo de “interculturalidade”, bem mais comum nas descrições da Modernidade contemporânea.

Neste sentido, cruzam-se aqui a Contribuição de Homi Bhabha e de Antonio Candido, nos livros principais deles, no que diz respeito a esta questão, considerando-se a interpretação de textos literários.

## 2.1. Teorias cruzadas: A Contribuição de Bhabha e de Antonio Candido

Na sua obra *O Local da Cultura*, logo no primeiro Capítulo, Homi Bhabha apresenta o SEU compromisso com a teoria, trazendo como temática central a relação entre a teoria e política. Enfatiza que ambas, embora distintas de certo modo, são extremamente dependentes uma da outra, fazendo-se uma correlação perfeita, na discussão dos textos literários, sobretudo, mas não somente, entre a Historicidade e os dias atuais.

Questiona Bhabha os acontecimentos atuais, que não seriam repetições de acontecimentos históricos, quando o conceito de opressor e oprimido não se perde, mas continua fazendo-se presente com novas transformações. Segundo Bhabha, o conceito gerado pela interpretação do que seja política ocasiona essa semelhança de perpetuação de valores inversos no âmbito social.

Estaremos presos a uma política de combate onde a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a do binarismo teoria versus política? Pode a meta da liberdade de conhecimento ser a simples inversão da relação opressor e oprimido, centro e periferia, imagem negativa e imagem positiva? (BHABHA, 1998, p. 43.)

O autor apresenta uma perspectiva de fronteiras, incluindo um entrelugar, evidenciando a distinção da questão cultural e o modo como cada indivíduo consegue se desenvolver e quais concepções podem formular no âmbito social em que convivem e conforme a educação que lhes é dada. Sintetiza a questão do colonizador e o colonizado, questionando se existirá uma oposição ao regime imposto ou se continuará perpetuando a submissão, como no trecho teórico:

De que modo se formam sujeitos nos 'entre-lugares', nos excedentes da soma das partes da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? De que modos chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (BHABHA, 1998, p. 20).

Na obra *Dois Irmãos*, são notórios os choques culturais sofridos pelos libaneses, como ocorre na cena em que Halim repreende Yaqub por urinar na rua (HATOUM, 2000, p. 11). Essa atitude mostra a necessidade de (re)adaptação cultural dos libaneses aos hábitos culturais brasileiros e transparece que Halim passou pelo mesmo processo de dificuldade de retomar hábitos anteriores. Nesta passagem do texto fica explícita a relação de adaptação dos libaneses aos costumes da sociedade de Manaus:

Viu o rosto crispado de Yaqub, viu o filho levantar-se, aperreado, arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia. Mijou durante uns minutos, o rosto agora aliviado, indiferente às gargalhadas dos que passavam por ali. Halim ainda gritou, ‘Não, tu não deves fazer isso...’, mas o filho não entendeu ou fingiu não entender o pedido do pai. (HATOUM, 2000, p. 11).

Nota-se também a divergência cultural quando Zana decide casar-se com Halim, discriminado por ser muçulmano. As cristãs católicas a encaram como louca e desprezível, devido ao fato de Zana querer contrair matrimônio com alguém de cultura religiosa distinta da sua:

As cristãs maronitas de Manaus, velhas e moças, não aceitavam a ideia de ver Zana casar-se com um muçulmano. Ficavam de vigília na calçada do Biblos, encomendavam novenas para que ela não se casasse com Halim. Diziam a Deus e o mundo fuxicos assim: que ele era um mascate, um teque-teque qualquer, um rude, um maometano das montanhas do sul do Líbano que se vestia como um pé-rapado e matraqueava nas ruas e praças de Manaus. (HATOUM, 2000, p. 34.)

Miltom Hatoum, com isso, apresenta um dos maiores conflitos existentes no mundo quando retrata essa discriminação com a opção religiosa da personagem Zana, fazendo alusão à intolerância religiosa existente entre os povos:

Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veididades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 1981, p. 01).

Naquela Manaus de 1940, retratada pela obra, é descrita a imposição sobre os costumes adotados pelos libaneses em respeito aos hábitos do Brasil, quanto aos indígenas que ao serem retirados de sua terra natal obrigatoriamente precisam se adaptar aos costumes e aderir às preferências religiosas e linguísticas de quem os mantêm cativos.

As mulheres nesta obra de Hatoum representam de forma singular um determinado grupo e todas são obrigadas a seguirem os padrões impostos pela época. O fator comum entre elas deixado

elucidado pela voz do narrador é que todas eram alfabetizadas. Entretanto, as libanesas, da alta sociedade, representaram uma minoria privilegiada por deterem o privilégio da educação.

Outra problemática de competição cultural, na relação entre oprimido e opressor, viés social do desenlace que reflete o choque, é o estupro sofrido por Domingas, praticado por Omar. Este acontecimento é naturalizado devido ao apoderamento do corpo da empregada, que lhes geraria um filho, nunca aceito de todo, Nael.

A prática do estupro está enraizada na sociedade brasileira desde a época da colonização e a literatura denuncia este fato criminoso pouco mais do que como um reflexo dos seus costumes:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 1981, p. 01.)

Dada esta caracterização do autor, crítico literário afeito às análises locais, podemos retirar dele elementos que melhor concedam visibilização do hiato havido entre a situação das mulheres de Hatoum e a vivência amazônica da sua época. Mereceremos cuidar de um modo cauteloso esta adesão a este teórico nacional.

## 2.2 Antonio Candido e a Literatura como um Direito Humano

A Literatura é muitas vezes definida como fruto de reflexos da vida em sociedade, por apresentar em seus textos fatos que já ocorreram e/ou existem na esfera social. Porém, cabe salientar que a literatura não se detém apenas nesta vertente; usa-se a ficção para se produzir histórias novas e fatos inverídicos. Vale ressaltar que para uma obra literária ser produzida deve-se levar em consideração alguns fatores, cruciais para a sua formação, tal como descreve o analista:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 1981, p. 01.)

Antonio Candido relata a existência de uma História da Literatura Brasileira em seu texto *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (queira ver Referências), fazendo um

levantamento de como esta literatura foi ganhando seu espaço e moldando-se para caracterizar uma literatura tipicamente brasileira.

Nos seus primeiros ensaios, estabelece a distinção entre movimento literário e Literatura, evidenciando um sistema pré-estabelecido seguido por autores da época:

Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição. (CANDIDO, 1981, p. 01.)

A Literatura brasileira obteve um novo aspecto após a independência, visto que passou a ser considerada um dos fatores de diferenciação de um país com liberdade, com a aprovação de um plano determinando, a buscar desmistificar o vínculo com o colonizador e caracterizar as temáticas próprias e a sua maneira de expressá-las. Assim, Antonio Candido se manifesta:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Isto explica a importância atribuída, neste livro, à “tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam. É este um dos fios condutores escolhidos, no pressuposto que, sob tal aspecto, os refinados madrigais de Silva Alvarenga, ou os sonetos camonianos de Cláudio, eram tão nativistas quanto o Caramuru. (CANDIDO, 1981, p. 02.)

Alguns autores sofreram com a imposição do sistema adotado, em vista de que se sentiam na obrigação de produzirem obras que atendessem ao que era demandado na época. Evidenciando que a aceitação de um nacionalismo local limitou a imaginação dos escritores e inviabilizou uma forma de incluí-la na reprodução do real, disse:

Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. (CANDIDO, 1981, p. 03.)

Todavia facilitou para exposição de temas mais humanos, representando a sociedade que se formava na Modernidade. Partindo deste princípio, a formação de literaturas contemporâneas elucida uma suposta modificação do âmbito social.

A obra *Dois irmãos*, embora retrate uma sociedade de 1940, é uma obra contemporânea, em que as problemáticas apresentadas representam fatores que até hoje possuem continuação vívida na Sociedade. Atribuem-se-lhe características próprias para simbolizar os grupos sociais, pertencentes a aquela Manaus e no Brasil de várias épocas:

Aliás, o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas –quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas



formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo, compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo. Para nós, foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor de forma, contensão emocional que a caracterizam. Graças a isto, persistiu mais consciência estética do que seria de esperar do atraso do meio e da indisciplina romântica. Doutra lado, a fase neoclássica está indissolúvelmente ligada à Ilustração, ao filosofismo do século XVIII; e isto contribuiu para incutir a acentuar a vocação aplicada dos nossos escritores, por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura. Se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação. Não espanta que os autores brasileiros tenham pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte; e, ao contrário, muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta. Aliás, a coragem ou espontaneidade do gratuito é prova de amadurecimento, no indivíduo e na civilização; aos povos jovens e aos moços, parece traição e fraqueza. (CANDIDO, 1981, p. 03.)

Antonio Candido alega que a Literatura brasileira contribuiu como modo de representatividade da fala da sociedade brasileira e com a caracterização de sua questão identitária, no seguinte passo:

Ao mesmo tempo, esta imaturidade, por vezes provinciana, deu à literatura sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento. Sempre que se particularizou, como manifestação afetiva e descrição local, adquiriu, para nós, a expressividade que estabelece comunicação entre autores e leitores, sem a qual a arte não passa de experimentação dos recursos técnicos. (CANDIDO, 1981, p. 03.)

As mulheres, personagens atuantes na obra *Dois irmãos*, exemplificam a distinção entre as classes e as comunidades existente no meio social, trazendo à tona a questão discutida por muitos teóricos e explicada por Freud quando elucidou o ser humano como produto do meio onde vive. Trazemos à colação a teoria feminista de Ribeiro citando Alcoff como explicativa para o contexto das mulheres representadas na obra em estudo:

Alguns imaginam que novas comunidades idealizadas darão muito menos ênfase a diferenças étnicas e raciais, diferenças que veem como resultantes inteiramente ou quase inteiramente de estruturas de opressão tais como o escravismo e o colonialismo. O colonialismo cria e reifica identidades como meio de administrar povos e estabelecer hierarquias entre eles. Por isso muitos acreditam que devemos postular como objetivo um futuro no qual as identidades criadas pelo colonialismo possam dissolver-se. (ALCOFF, 2016, p. 137, *apud* RIBEIRO, 2017.)

De fato, as sociedades transplantadas, como foi o Brasil, findam assumindo a herança da forma da colonização machista, patriarcalista, elitista, cujas normas são mais pesadas contra o elo fraco, sendo abrandadas quando estão sob julgamento os opressores da elite branca, sobretudo se homem.

### 3. Direitos Humanos e Mulheres: As Mulheres de Dois Irmãos têm direitos?

### 3.1 Os Direitos Humanos e a Mulher

Os Direitos Humanos são normas assecuratórias tidas como universais, indivisíveis, interdependentes entre si e havidas com a finalidade de garantir a preservação da dignidade da pessoa humana, conforme nos ensina Flávia Piovesan (2006). Portanto, podem ser solicitados nos sistemas de Justiça nacional ou internacionais, mediante normas que se encontram registradas em leis e outros distintos preceitos jurídicos. Dispor da sua efetivação estabelecida como obrigação do Estado, através da elaboração e aplicação de políticas públicas, é uma obrigação derivada (HADDAD, 2006, p. 2).

Segundo Hannah Arendt (1979), os direitos humanos não são um dado, mas um constructo, uma invenção humana, e como tal em constante processo de construção e reconstrução (PIOVESAN, 2006, p. 12) ...e de desconstrução potencial, diríamos nós. O conceito de direitos humanos indica uma variedade da acepção principal. A concepção contemporânea de Direitos Humanos foi introduzida com a criação dos itens da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 após a desumanidade flagrante e as barbaridades muitas cometidas durante o nazismo e a II Guerra Mundial. Sabe-se que o Estado, como instituidor da violência exacerbada, foi o maior transgressor dos direitos humanos (PIOVESAN, 2006, p. 13).

Surge assim a concepção contemporânea de direitos humanos, descrita pelos seus fatores de aplicação com universalidade e indivisibilidade desses direitos. Universalidade, pois exige por ampliação universal dos direitos humanos, acreditando que a conjuntura da pessoa é quesito exclusivo para exercer a titularidade do direito. Indivisibilidade dado que a proteção dos direitos civis e políticos é a circunstância para o cumprimento dos direitos, sociais, econômicos e culturais. (PIOVESAN, 2006, p. 13-14.)

A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 traz a concepção contemporânea de direitos humano e instaura-se o direito internacional dos direitos humanos, por intermédio da legitimação de incontáveis acordos internacionais relacionados à defesa de direitos fundamentais. Esta Declaração estabelece como objetivo a convicção ética contemporânea de defesa de todas as pessoas partilhada pelos Estados (PIOVESAN, 2006, p. 16). Neste contexto, as mulheres estão englobadas como possuidoras dos Direitos Humanos. Quando se adere à vigência da primazia da pessoa humana, os processos se unem, relacionando-se com os métodos nacionais de seguridade, oferecendo uma grande atuação na valia e melhoria de direitos fundamentais. É este o fundamento e

o princípio característico do direito internacional dos direitos humanos, completamente instituído no princípio da dignidade humana. (PIOVESAN, 2006, p.18.)

Em contrapartida, perante a indivisibilidade dos direitos humanos, será drasticamente distanciada a falha de compreensão de que uma classe social de direitos (civis e políticos), que requer total reconhecimento e respeito, à medida que a outra classe de direito (sociais, econômicos e culturais), ao invés, parece não valer-se de nenhum respeito. Por esse ponto de vista normativo internacional, está absolutamente obsoleta a definição de que os direitos sociais, econômicos e culturais não possuem legitimidade. A concepção de não mobilizar os direitos sociais é simplesmente idealidade não específica. Os direitos são legítimos e reais, tidos na especificidade de direitos fundamentais, acionáveis, podendo ser reivindicados e requerem uma enorme importância e observação. Por esta razão, precisam ser exigidos como direitos e não ser admitido como caridade excepcional, ou como generosidade ou compaixão (PIOVESAN, 2006, p. 19) estatal.

### **3.2 A Mulher indígena Domingas e a representação da Amazônia**

Domingas é personagem representativa do tratamento que se destina aos indígenas até aos nossos dias. Na obra, ela se cala perante a agressão sofrida, continua morando na casa de Halim e Zana agindo como se nenhum um mal lhe tivesse acontecido. Suas atitudes não deixam transparecer emoções que revelem o trauma sofrido, nem nos momentos frágeis mesmo quando estar imersa em seus pensamentos.

Mesmo que seus padrões tenham conhecimento do ato, jamais denunciariam seu próprio filho: ele seria mais importante do que a empregada e esse fato poderia ter se dado como algo comum. Domingas é o retrato da comunidade indígena que sofreu ao longo dos anos com a exploração e opressão dos colonizadores que não buscaram compreender e respeitá-la com as suas diferenças. E com isso os indígenas foram obrigados abdicar das suas questões relativas à identidade cultural e pessoal, visando se encaixar no modelo importado para sobreviver melhor em âmbito social e cultural.

O Direito de Liberdade pessoal e de dignidade como indivíduo é negado a Domingas quando ela é levada para o convento e lá é obrigada a se despir de seus costumes para aprender outros comportamentos, e ali ser catequisada para religião alheia. Não teve direito de falar a não ser que fosse questionada e passou a fazer tudo o que lhe fosse mandado. Assim, Domingas foi ensinada que vivia para servir aos outros, no caso a família à qual agora, de certa forma, pertencia. Talvez por isso

nunca tentou ir embora ou até mesmo fugir para tentar uma vida diferente. Ela muitas vezes demonstrava estar conformada com a realidade que enfrentava, aceitando tudo que lhe fora imposto.

Em seu livro *O Que é Lugar da Fala?*, Djamilla Ribeiro (2017) discute a questão da influência do colonialismo para contribuição do processo de descaracterização das identidades e as adversidades enfrentadas para que se possa contestar a maneira como muitas identidades são geradas por meio da concepção colonialista.

O cenário de *Dois Irmãos* revela a problemática da meritocracia discutindo a temática do opressor *versus* oprimidos e o fator de pertencer a uma classe privilegiada. Explica Ribeiro que

Alcoff faz uma reflexão rica e sofisticada de como é preciso perceber como o colonialismo reifica as identidades e como não é possível fazer um debate amplo sobre um projeto de sociedade sem enfrentar o modo pelo qual certas identidades são criadas dentro da lógica colonial. Acusar-nos de ‘aficionados por políticas identitárias’ é um argumento falacioso, isto é, quando se quer como dado aquilo que se deseja provar, pois o objetivo principal ao confrontarmos a norma não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar. O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Logo, não é uma política reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros. (RIBEIRO, 2017, p. 206-211.)

Quando é estabelecida uma conexão entre as mulheres da obra *Dois irmãos*, é notória a disparidade no tocante às questões sociais: em suma, as libanesas pertencentes à alta sociedade da época possuem autonomia para externar as suas opiniões e tomar decisões referente as questões familiares como é o caso da personagem Zana que exerce um controle sobre as pessoas de seu convívio e, em contrapartida, tem a Domingas que é inferiorizada e não tem espaço para externar suas opiniões ou desejos.

Ribeiro condiciona as relações sociais ao elemento cidadania da seguinte maneira:

Como explica Collins, quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades. (RIBEIRO, 2017, p. 487- 490.)

Em interpretação conjuntural do personagem de Domingas à luz da contribuição de Ribeiro, podemos compreender que Domingas, dada a sua origem indígena e classe social, é pertencente ao grupo dos que tentam acessar um lugar de Cidadania, mas que nunca lhe foi permitido o exercício da sua cidadania e dos seus direitos enquanto ser humano. Seu papel no mundo da família era de servir, trabalhar, cozinhar, e, em último caso, servir também de objeto sexual aos caprichos de Omar, o filho

mimado. A meritocracia não funciona para os pobres, como Domingas, que nunca chegaria a ser considerada como pertencente ao grupo brasileiro ou libanês, apesar de conviver naquela comunidade diferenciada.

### 3.3 Zana, Mulher imigrante, e Rânia, Mulher moderna

Zana é o personagem feminino mais forte: ela submete todos os demais personagens, sendo somente dominada pelo filho Omar. Cabe a ela a responsabilidade de manter a tradição e proteger a família.

Contrariamente ao que se esperaria da situação e da circunstância, a filha Rânia foge do papel subalterno típico, conhecido e estereotípico, de uma mulher libanesa e representa o traço com uma mulher moderna. Segundo Alves:

Rânia no romance assume literalmente a postura da mulher moderna quanto aos assuntos amorosos e trabalhistas. Por mais que ela esteja inserida em um perfil de família tradicional libanesa suas ações se distanciam da conveniência social de uma sociedade patriarcal, que criou para a mulher um perfil moldado aos costumes sociais e domésticos (ALVES, 2017, p. 55).

Há, portanto, uma diferença marcante entre mãe e filha: a primeira está presa aos padrões sociais e a outra é a mulher moderna que busca o seu espaço fora dos padrões impostos pelo social e pela cultura da sua comunidade libanesa.

### Considerações Finais

A obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, traz em seu enredo a representação da formação da cidade de Manaus, em meados de 1940, elencando temáticas que perpassam aos acontecimentos da época e que estão presentes na contemporaneidade.

Cada personagem feminino, na obra analisada, representa de forma singular as facetas da sociedade brasileira de um modo geral.

Destacam-se, dentre as figuras femininas, a personagem Zana, matriarca da família, que traz em sua essência o empoderamento da mulher da alta sociedade. Por outro lado, este personagem, pertencente a um grupo minoritário (mulheres), trata as outras mulheres com desigualdade de classe e de etnia, passando a representar também a opressão.

Na obra é retratado o choque cultural ocorrido entre a comunidade manauara, os indígenas e os libaneses, tendo como destaque a questão da imposição de costumes aos indígenas e apropriação cultural ou adequação cultural por parte dos imigrantes. Claro que a situação da Mulher ganha

destaque, com a presença de tantas mulheres fortes, conduzindo o fio narrativo, que utiliza os irmãos epônimos como simples mote para revelarem o seu funcionamento no processo de ocupação da Amazônia, no ideado encontro de culturas.

Todos os personagens de Hatoum, por isso, estão submetidos, naquela Manaus de 1940, a normas de um Estado brasileiro, e o seu caldo cultural, submete a todos por igual, mas submetendo mais a Mulher, que precisa lutar mais que os homens pela ocupação dos seus espaços na sociedade. Neste contexto, Zana é minoria, mas é detentora de poder maior, econômico, social, familiar e mantém também o controle da retransmissão das tradições, ainda que isso signifique a diminuição de outras mulheres.

A personagem Domingas é a representação da minoria submetida: é mulher, indígena e empregada de uma família, representante de uma elite detentora de Poder. Ela sofre tanto com o peso da mão do Estado como as agruras de ser a subalterna que aprende a cultura e a língua do outro, cujo corpo também não é seu. Para ela não há direitos humanos, porque lhe é negada a Dignidade de Pessoa Humana.

Este caldo cultural é a apoteose de Hatoum, porque ressalta o funcionamento normalizado de mulheres, que ganham força e presença, cada qual com a sua origem, as suas crenças, as suas conquistas, num mundo que não parecia voltado a que elas tivessem qualquer destaque. Afinal, tornam-se as comandantes de todos os espaços descritos pelo autor. Mas somente a algumas delas é permitido pelo Estado e pela Sociedade usufruir de alguns Direitos e especialmente a poucas poderia haver o desfrute de Direitos Humanos, que passariam a vigorar pelo mundo uma década depois, estabilizando-se no Brasil com a Constituição Federal de outubro de 1988.

## Referências

ALVES, Cristiane de Mesquita. **A voz do narrador e da personagem através da memória em Machado de Assis e Milton Hatoum**. Jundiaí: Paco, 2017.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Ed. UFMG: 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. **O Direitos à Literatura**. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod\\_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf)> Acesso em 06/12/2018.

CARNEIRO, Patrícia Helena dos Santos & ROCHA, Júlio César Barreto. *Cultura e Direitos na obra Dois Irmãos*. In: **Philos, Revista de Literatura da União Latina**, 31 de março de 2018.

HADDAD, Sérgio & GRACIANO, Mariângela (Orgs.). **A Educação entre os Direitos Humanos**. Campinas: Autores Associados, Ação Educativa, 2006.

HADDAD, Sérgio: *O direito à educação escolar*. In: HADDAD, Sérgio, GRACIANO, Mariângela (Orgs.). **A Educação entre os Direitos Humanos**. Campinas: Autores Associados, Ação Educativa, 2006, p. 1-7.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIOVESAN, Flávia. *Concepção contemporânea dos Direitos Humanos*. HADDAD, Sérgio & GRACIANO, Mariângela (Orgs.). In: **A Educação entre os Direitos Humanos**. Campinas: Autores Associados, Ação Educativa, 2006, p. 11-42.

RIBEIRO, Djamila. **O Que é Lugar da Fala?** Rio de Janeiro: Letramento, 2017.

ROCHA, Júlio César Barreto. **Pressupostos da Filologia Política**. Porto Velho: EdUFRO, 2013.

## DIREITOS HUMANOS E DIREITOS INDÍGENAS: REVISITANDO AJURICABA, DE MÁRCIO SOUZA

Professora Dra. Patrícia Helena dos Santos Carneiro<sup>1</sup>

Professor Dr. Júlio César Barreto Rocha<sup>2</sup>

Pesquisadora Fernanda Ellen Klein Nordt<sup>3</sup>

**RESUMO:** Ajuricaba, personagem amazônico que nomeia obra de Márcio Souza, é figura amazonense que simboliza a resistência dos indígenas de toda a Amazônia. Narrativa histórico-literária que relata a crueldade do colonizador, é clara a ausência de direitos mais elementares aos povos indígenas. A centralidade dos direitos humanos vinculada ao princípio da dignidade da pessoa possibilitou, no século XX, assegurar mesmos direitos a todas as pessoas. Os indígenas passaram a ser reconhecidos como coletividade dotada de igualdade de direitos, paralelamente às sociedades envolventes, reconhecidos todos no contexto do Estado-nação moderno. O nosso enfoque teórico parte de um enfoque amplo, político-cultural, e nos leva a comparar os momentos da obra de Márcio Souza e a atualidade sobre o debate dos direitos indígenas. A conquista de direitos é função da resistência de cada povo à opressão generalizada imposta pelo colonizador sobre os novos territórios. *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas*, obra que, situada no entorno do “Direito na Literatura”, possibilita verificar os fundamentos humanistas sediados no espírito da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Em tempos de desconstrução de direitos, mais especificamente de Direitos Indígenas, urge compreender as razões históricas e axiológicas para a presente defesa e manutenção dos direitos constitucionais, conquistados contra os discursos de ódio.

**Palavras-Chave.** Indígenas; Direitos Humanos; História; Literatura; Filologia Política.

### Introdução

A Literatura é um reflexo da Sociedade. Como tal é uma estrutura estética repleta de cadências do mundo, cujos “momentos decisivos” se espelham: Literatura e Sociedade.<sup>4</sup> Se não se trata sempre de relatos obtidos diretamente de alguma vivência social, de todos os modos o texto não poderá evitar cuidar de parcelas da realidade haurida das próprias emoções e sentimentos da pessoa que se faz autora. Para além da personalidade da autoria ou das personagens retratadas, montagens de pessoas

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Rondônia.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Rondônia.

<sup>3</sup> Universidade Federal de Rondônia.

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vols. 1 e 2. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.



reais, individuais ou plurais, as circunstâncias retratadas percorrem as veias jurídicas da corporeidade social e será possível, quase sempre, acompanhar as normas que fazem da dualidade lítero-social uma realidade constringida pela positividade regulatória que envolve a sociedade como um todo unívoco jurisdicional.<sup>5</sup>

Neste sentido, a leitura de cada obra autoral pode ser orientada pelo olhar cultural, e assim possibilitar observar a Sociedade, num recorte que, no presente caso, passa por desvelar segredos políticos, normativos, jurídicos e socioculturais, uma vez que as ferramentas da Filologia Política (ou seja, o estudo da Cultura com viés centrado nas vias de controle coletivo) são capazes de trazer ao centro do tabuleiro dessa particular hermenêutica, numa interconexão da resultante social e das suas vicissitudes configuradoras da História como um todo, atualizada naquilo que a narrativa e os seus enunciados trazem à tona.

Este ideário metodológico, aqui um pouco alinhavado, mas em uso pleno,<sup>6</sup> quer ressaltar a possibilidade latente, e da qual não se pode fugir, de o texto literário ser mais do que o arcabouço estético (a arte não será só pela Arte) e prazeroso de uma enfiada de discursos e de figuras de linguagem. Trata-se, em última instância de, ao ler uma obra de arte, estarmos diante de uma paisagem facilmente identificadora de diversos referenciais da obra sócio-coletiva vital que se retrata, sempre parcialmente, no âmbito de uma sociedade, num determinado lugar, num tempo e num espaço.

Com efeito, ainda que sejam obras que não retratem acontecimentos sociais e históricos como epicentro do entorno cultural da pessoa escrevente, o texto inevitavelmente (com poucas exceções) deixará transparecer o *modus vivendi*, as operações psíquicas e sociológicas que perfazem as comunidades abordadas ou a sociedade para a qual é escrita a Literatura como tal. Desde Homero, com as suas *Ilíada* e *Odisseia*, o mundo grego passou a compor a nossa cultura de milênios à frente pelo complexo fato de a descrição daqueles trajetos bélicos serem transportados de feira em feira, de cultura em cultura, de língua em língua, de publicação em publicação, nas estantes e nas bibliotecas, nos estúdios e nas escolas onde se propagavam as sagas de pessoas nobres em luta contra a vilania e movidas pelos fios do Destino.

---

<sup>5</sup> Este sentido é o mote do Projeto de Pesquisa de onde advém este texto: “Direito e Literatura da Amazônia: O olhar do Literário sobre os Direitos Humanos”, pesquisa aprovada como PIBIC (2018-2019), coordenado pela Professora Dra. Patrícia Helena dos Santos Carneiro, que teve com a Pesquisadora Nájila Adryelle dos Santos Melo o início dos trabalhos, agora em fase de arrematação pela Pesquisadora Fernanda Ellen Klein Nordt.

<sup>6</sup> Vide ROCHA, J. *Pressupostos da Filologia Política*. Porto Velho: EdUFRO, 2013.

Do mesmo modo, por um lado físico mas também coletivo, Shakespeare e Cervantes mais do que costuraram palavras e frases esteticamente brilhantes: as suas ideias, transpassadas de História, de onde foram coletadas ou transformadas, carreavam, no seio da obra total, mananciais e mananciais de normas, do Direito em uso e da Moral abalada, pelas suas personagens que digladiavam com o seu tempo e deixavam soluções para o reencaminhamento (ou para a reafirmação) do consuetudinário e do progressista. Os seus epígonos, para mais além dos não canônicos, seriam avatares desta cadência iluminadora das sociedades ao longo dos tempos.

O Direito, portanto, pode ser reconhecido com pouca dificuldade se a Literatura, também por intermédio de um texto escolhido a dedo, vier a ser palmilhado com a intenção de filtrar das suas normas aquelas que pareçam ser a preferência nuclear de cada autoria, consciente ou não desta idiossincrasia textual. Pelas normas aceitas ou combatidas na trama da narrativa, ou mesmo nas linhas do poema, cujo enredo não as queira encobrir pelo solipsismo e pela negação do coletivo, deriva-se o espaço epistemológico do Direito combinado com a Literatura. Claro que os romances da Modernidade, para ficarmos somente neste espaço posterior à Revolução Francesa, possuem um critério contestador daqueles primados preferidos pela Literatura da Antiguidade, da Idade Média, do Arcadismo ou do Barroco. Somente com a presença romântica dos trabalhos de Goethe, a vitoriosa aclamação de Victor Hugo e dos românticos luso-brasileiros, dos parnasianos e mesmo dos simbolistas, acendeu-se com maior clareza a certeza da glória dos escritos literários para a revelação da construção e reconstrução do Direito nas sociedades romanceadas mas retratadas na sua evolução jurídica.

Mesmo em espaços da Literatura em que predomina o culto da forma e a prevalecência do eu, em geral poemas, e também naqueles, acima mencionados, cujo enredo não queira encobrir pelo solipsismo e negar o coletivo as normas, aceitas ou combatidas na trama da narrativa, pode-se perceber traços do jurídico, que se dobra ao som e à fúria das personagens, que nada mais são do que os questionadores da fixação ou da fragilidade de normas de Leis ou de *ethos*, debatidas no entrechoque das linhas redigidas no texto.

No presente caso, observa-se aqui a visão de uma resultante de análise político-cultural: uma importante obra, amazônica e amazônida, redigida para a Sociedade Amazonense do último quartel do século XX, *Ajuricaba*, de Márcio Souza, que, na aparente *intentio opera*,<sup>7</sup> quer destacar um

---

<sup>7</sup> No texto “Os mundos possíveis como construtos culturais”, Umberto Eco afirma que “está claro que os indivíduos se reduzem a combinações de propriedades”. Em seguida, assevera a vitória da pressuposição, seja da completude das

questionamento da figura lendária de um herói indígena que se rebela contra o colonizador, e com o seu gesto passa a ser representante simbólico de uma amazonidade responsável por uma postura permanente de resistência e de combate ao caudilhismo.

Não está clara a identificação do personagem com uma qualquer consciência de classe, de categoria ou de liderança do autóctone como um todo a enfrentar-se ao colonizador, muito embora cada uma dessas leituras não estaria isenta de razão. Uma vez no mundo, cada leitura está permitida quanto mais aberta a realização da obra e quanto mais produtivo for o autor a deixar de permeio as sugestões inscritas nas interpretações possíveis.<sup>8</sup>

### 1. *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas*, de Márcio Souza: O Direito na Literatura

Há inúmeras obras da Literatura que podem ser lidas sob o prisma do Direito, e nem intentaremos aqui um exemplário. Para Godoy,

obras de ficção abordam realidades e criticam instituições também por meio da imaginação topográfica e da descrição de lugares, viajantes e costumes. Captura-se a realidade, satiriza-se a política, exprime-se o que realmente se pensa, sem muitos rodeios. Recusa-se a moral, a política e o direito vigentes, de modo imperioso. Propõe-se um mundo novo, nos escombros do mundo em que vivemos. Qualifica-se atrevimento inusitado, disfarçado sob prosa ficcional. (GODOY, 2008, p. 11)

Alguns textos nascem literários e permitem-se dialogar com o Direito ou com outras áreas. Assim, Eagleton (2006) entende que

Se é certo que muitas obras estudadas como literatura, nas instituições acadêmicas, foram ‘construídas’ para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2006, p. 13).

*Ajuricaba, o caudilho das selvas*, de Márcio Souza, enseja leitura com apreciação estética ao mesmo tempo em que também permite a identificação de elementos do Direito, especificamente de Direitos Humanos.

---

peças, seja do mundo real, impossível de descrever plenamente. “No [seu próprio] *Tratado [de Semiótica]*, procurou-se mostrar como o Universo Semântico Global jamais pode ser descrito exhaustivamente porque constitui um sistema de inter-relações em contínua evolução e fundamentalmente autocontraditório”. Cf. mais in: ECO, U. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 110 e ss.

<sup>8</sup> Também Eco, U. *Os Limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995. E ainda: *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A construção narrativa histórico-literária de Márcio Souza relata a crueldade do colonizador dada a ausência de direitos os mais elementares admissíveis aos povos indígenas, desconsiderados na sua condição de pessoa humana, submetidos a um outro plano de cultura, escravizados e mortos, sem qualquer pejo pelo vivente da época da consolidação da presença lusitana na Amazônia do século XVIII, que configura um momento a ser repetido continuamente no entrechoque cultural destas sociedades tão diferenciadas, igualizando o “brasileiro” autóctone como povo submetido.

Diz Márcio Souza: “É sempre assim que acaba a história dos heróis brasileiros: presos, torturados e mortos” (*Ajuricaba*, p. 12). Esse parece ser o mote para obter aquilo que deseja superar o autor. Se por um lado, o heroísmo sempre se dá contra um objetivo insuperável por forma diferente, porque se trata ou de um gesto de desespero coletivo ou de irracionalidade pessoal, por outro lado, o sacrifício, no caso da própria vida, é atitude limite questionadora das querelas desencontradas de facções que se enfrentam pela História como representantes de mundos diferentes.

O autóctone da tez parda que reage perante o colonizador branco e forâneo do continente sul-americano passa a ser mais do que o representante de uma minoria que está prestes a ser subjugada e substituída no comando das coisas da sua territorialidade; o indígena que soçobra e desfalece coletivamente diante do invasor, *Ajuricaba*, neste gesto de “acabar” terminantemente como “herói brasileiro”, deixa para os seus parentes remanescentes o dever de aproveitarem do seu exemplo de luta para saber perseverar, preservar os seus liames culturais, manter algo da antiga dominação das suas terras e das suas referências culturais.

O medo está presente, mas também não está afastada a revelação de lidar contra a subserviência, ainda que sejam aceitas as vestes e ritos, a língua e as festividades do colonizador e do opressor externo, embora não sem espanto e às vezes com rancor. Veja-se este trecho exemplar: “*Ajuricaba* quase não a reconheceu, pois vestia com trajes de mulher branca e não trazia nenhum dos adornos e colares que tanto lhe agradava ver em seu colo moreno” (SOUZA, 2006, p. 12). Nele, estão presentes significativamente uma quebra da beleza, uma assunção de referenciais alheios, uma menção de agrado que catalisa a impressão de desagrado pelo rompimento com a tradição esperada, mas sobretudo presentifica-se a quase impossibilidade de reconhecimento, portanto, de identificação da igualdade da pessoa, de pessoa de mesma cultura e mesma sociedade.

Não menos chocante é a perda da onomástica própria, a dúvida do nome, que se põe em xeque, como se vê no trecho: “*Inhambu*, esse talvez fosse o nome dela” (SOUZA, 2006, p. 12), numa preparação de alguém que deixa “tudo pairando no ar”, calmaria que prepara um vendaval:

Os que muito sofreram na guerra e nela foram feridos, como eu, como ele, estão curtidos demais para temer. Os que temem pela vida, pelos seus bens e pelos seus parentes, vivem em constante angústia e não mais se alimentam, enquanto os banidos, os escravos continuam a viver, a comer e beber (SOUZA, 2006, p. 12).

A fala do protagonista, herói que se prepara para o sacrifício, não deixa porém dúvida do seu desiderato: Entre a pessoa amada e a firmeza do seu compromisso na defesa da sua cultura, presentificada na língua, na força do balbuceio desconectado da sua consciência, porém muito bem atado ao seu passado coletivo de falante autóctone, sabia de um destemor necessário para a defesa das suas certezas, muito embora fossem trazidas por alucinações e por irracionalidade em delírio:

Ajuricaba moveu-se, talvez sentisse a presença dela, mas parecia delirar, dizia coisas desconexas, balbuciava palavras em manaí, que ela tinha dificuldade em compreender, pois não era a sua língua. O que ele dizia, que palavras escapavam de seus lábios ressecados? Ele dizia algo sobre a natureza humana; que não compreendia a natureza humana e ignorava como o medo atuava nos homens. Agora ele falava em nheengatu, na boa língua, e dizia claramente que os pajés sabiam que nada tirava um homem fora do bom senso com o medo, e ele já tinha visto o medo provocar terríveis alucinações em nobres guerreiros.

A sua amada, Inhambu, que se tornou pouco mais do que um mote que sustentava a sua loucura de combater o invasor, faz as vezes de fundadora do rompimento com as normas do colonizador branco:

Inhambu então sussurrou no ouvido do seu amor:

–Hoje vivemos sob o domínio do medo... medo de perder o que amamos. Medo de perder nossos campos de caça, nossos rios de pesca. Medo de nunca mais comer uma tartaruga ou um moquéim de tambaqui. Eu tenho medo, meu amado, eu tenho medo de um dia não poder te abraçar (SOUZA, 2006, p. 13).

O rememoração do personagem principal também é um caminho para adentrar no tempo, no tempo da vitória que, ao sobrepujar o inimigo local, tornara viável a permanência da dualidade entre as realidades normativas fixadas ancestralmente:

Ajuricaba agora se lembrava de seus tempos de menino, quando os velhos da aldeia comentavam que os bravos muhras haviam caído sob o grande medo. Que os amantes muhras se separavam (SOUZA, 2006, p. 13).

O papel mais contumaz, empregado por Márcio Souza, para descortinar as ânsias do medo que deve ser superado, mostra-se na memória dos acontecimentos narrados mantida pela tradição oral enfatizada na narrativa do referido autor:

–Eu me lembro, minha amada, eu me lembro – ele dizia com a voz rouca. – Os velhos de minha aldeia tinham ouvido os gritos de pavor, os bravos precipitavam-se para forma de suas casas em chamas; os bravos caíam derrotados pela pólvora dos canhões portugueses. Eu sei que o medo lançou os braços ao desespero. Os velhos diziam que os muhras haviam sido derrotados pela desordem, filha do medo” (SOUZA, 2006, p. 13-14)

A questão da Justiça e do movimento de resistência está plasmado por toda obra. O diálogo imaginado por Souza estabelece o movimento de resistência que seria uma permanente bandeira dos povos indígenas contra a pressão dos não-indígenas:

–O medo expulsa do coração toda a sabedoria – disse Inhambu.  
–O medo é injusto sempre, e somente a injustiça sobrevive nele –respondeu Ajuricaba. – É preciso combater o medo, minha amada (SOUZA, 2006, p. 14).

Com a presença da tortura como normalidade unidirecional no tratamento do silvícola, resta dizer da sua normalização, como nos trechos:

Ajuricaba fechou os olhos e gemeu, tinha costelas fraturadas e um dos pés estava bastante queimado. Poder-se-ia dizer que ele estava em estado de choque e mal controlava suas emoções (p. 14).

“Quando estou aqui parado pelas dores das minhas chagas”, Ajuricaba pensava, “o medo me invade e me põe incerto, errante como a lua que desaparece. Serei eu tão idiota assim que não contenho esse temor cada vez mais forte de perder Inhambu?” (SOUZA, 2006, p. 14.)

A impossibilidade de superação das mazelas e das injustiças parecem encaminhar mal os caminhos do protagonista:

–É preciso amar, por Jurupari, é preciso – ela respondeu. – Sim, agora sei, não há remédio para a nossa gente. Não é para um estranho que agora confidencio: hoje somos nós, meu querido, que eles destroem, amanhã serão a selva, os pássaros, os bichos e o rio se tornará lama apodrecida”. (p. 15)

Da figura mitológica, passando pela lendária, roçando pelo romantismo incontornável, para deixar ainda o meio ambiente devastado como herança da derrisão, da corrosão social sem limites:

E novamente a fumaça dos tempos se adensou, afastando de nós aqueles dois jovens namorados. Teria acontecido assim? Teriam eles dito aquelas frases lindas? É bem possível. Porém agora estamos sendo afastados do passado pelas nuvens negras de fumaça que cobrem o céu do grande vale. São as queimadas: o fogo devorando as árvores milenares. E ainda podemos ouvir os sussurros de Ajuricaba que soam tão ásperos quanto o ar intoxicado de monóxidos de carbono, a atmosfera enegrecida pelas cinzas da grande fogueira (SOUZA, 2006, p. 15).

Com isso, fica tranquilo o encaminhamento da destruição total do *modus vivendi*, da pessoa humana, da dignidade, das matas, sendo a liberdade como figura de maior importância do protagonista e da própria identificação do indígena no seu meio, um mero detalhe:

–Que importa o sacrifício da luta – sussurrava o herói para a sua amada – ou mergulharmos em nossos abraços, se o ferro quente marca a pele de irmãos aprisionados com uma palavra que desconhecíamos: escravo! (SOUZA, 2006, p. 15.)

O local onde o desenlace prefigura-se inevitável, o rio Negro, em cuja vertente de encontro com as águas do Solimões se instituirá a Manaus que sediará o grande estado do Amazonas, torna-se catalisador das eras antigas e de tempos multidimensionais, refletindo-se no hoje a História que assim

recolhe as bases de rompimento de regras simples de convivência e de mútua proteção, que poderia ser.

Note-se a intemporalidade do rio Negro, modo carregado de herança, no discurso do autor: “Rio de origem de tantos povos, elo deste mundo com outras dimensões, o Negro é um traço de união geográfico a plasmar culturas”. (SOUZA, 2006, p. 17).

Caído o líder Ajuricaba, atingidas são as nações indígenas e outros líderes indígenas, Muhras, Barés, Tarianos, citados, mas também cada uma das sociedades indígenas e mesmo outros povos alóctones que acudirem a estas terras da falta de pejo, da presença do pecado sem culpa, abaixo da linha do Equador.

## 2. A Era da centralidade dos Direitos Humanos

A centralidade dos direitos humanos está vinculada constitucionalmente, no Brasil, ao princípio da dignidade da pessoa humana, derivada de debates que entronizaram normas internacionais, signatário o Brasil de toda a construção do edifício humanista após a II Guerra Mundial. Para aquele Ajuricaba, sem anacronismo, pouco restava fazer que o sacrifício da própria vida, para tentar com o exemplo evitar a submissão total do seu povo.

Contudo, para os modernos Ajuricabas, nossos contemporâneos, uma vez fixado o seu dilema, entre a estabilidade da sua vivência plena da juventude (21 anos ou 27 anos), e a resistência, persiste o imperativo do sacrifício, porque prossegue a saga da resistência, insiste a cultura dos tempos atuais a provocar a aceitação da falta de direitos, no espírito popular e no funcionamento das empresas de exploração territorial. Além disso, estes tempos nossos forjam o espaço para outras e hoje principais dissensões, trazidas pela derrota do sacrifício, purgado e não aproveitado.

Ajuricaba, o livro, é uma narrativa histórico-literária que relata a crueldade do colonizador, passa a transparecer claramente a ausência de direitos os mais elementares dos povos indígenas, mas também não se resolve na Modernidade: torna-se simbólica a sua morte, que deve ser repetida à exaustão, qual Prometeu revivendo com o seu fígado repetidamente devorado, uma e outra vez, pelos séculos. A leitura de *Ajuricaba* orientada pela antevisão dos direitos da pessoa humana e da prevalência que deveria ter a dignidade da pessoa humana como princípio vinculado à Declaração Universal dos Direitos Humanos, deixa entrever a denúncia de Márcio Souza para a realidade da contundência da falta de evolução no cenário da convivência do neobrasílico com o elemento autóctone. O relato do autor situava a obra durante o período da ocupação portuguesa na Amazônia

(conforme trecho da obra: “Entre 1722 e 1728, Ajuricaba ocupa o rio Negro e ataca todas as povoações portuguesas”, cf. SOUZA, 2006, p. 33), mas acaba querendo transcender a época num anacronismo invertido: denuncia a atualidade narrando o fato lendário-histórico.

Neste período indicado por Souza, a igualdade entre todas as pessoas não era ponto pacífico como o é na atualidade desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, mas hoje permanece da mesma maneira, aplicação de normas ainda desigual para indígenas e sociedade envolvente. Se por um lado, a concepção moderna de dignidade da pessoa humana é fruto de amadurecimento conceitual que atravessou séculos, tendo como um dos espaços de discussão a própria religião, nada disso sofreu evolução:

...essa igualdade universal dos filhos de Deus só valia efetivamente, no plano sobrenatural, pois o Cristianismo continuou admitindo, durante muitos séculos, a legitimidade da escravidão, a inferioridade da mulher em relação ao homem, bem como a dos povos americanos, africanos e asiáticos colonizados, em relação aos colonizadores portugueses. Ao se iniciar a colonização moderna com a descoberta da América, grande número de teólogos sustentou que os indígenas não podiam ser considerados iguais em dignidade ao homem branco.” (COMPARATO, 2006, p. 30.)

Assim, Márcio Souza se utiliza da narrativa sobre Ajuricaba para relatar essa permanência denunciada por Comparato, que segue lecionando citando um importante ponto de inclinação no debate relacionada à igualdade e ao princípio da dignidade da pessoa:

No famoso debate que opôs a Bartolomeu de Las Casas, no Concílio de Valladolid em 1550, perante Carlos V, Juan Ginés de Sepúlveda sustentou que os índios americanos eram ‘inferiores aos espanhóis, assim como as crianças em relação aos adultos, as mulheres em relação aos homens, e até mesmo, pode-se dizer, como os macacos em relação aos seres humanos (COMPARATO, 2013, p. 30).

De acordo com Comparato, “Os princípios fundamentais do sistema dos direitos humanos são de duas ordens, conforme digam respeito aos valores éticos supremos, ou à lógica estrutural do conjunto” (COMPARATO, 2013, p. 76). Claro que, segundo o nosso autor, não são de origem local, mas passaram a ser viscerais para o funcionamento de qualquer Estado-nação moderno: “os princípios axiológicos supremos correspondem à tríade famosa da tradição republicana francesa, reafirmada no primeiro artigo da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948: liberdade, igualdade e fraternidade (ou solidariedade)” (COMPARATO, 2013, p. 76).

### **3. Qual Igualdade? Que Liberdade? Fraternidade? Nunca!**

Os indígenas passaram a ser reconhecidos como coletividade dotada de igualdade de direitos, paralelamente às sociedades envolventes, reconhecidos todos no contexto do Estado-nação moderno.



No Brasil, mais do que isso, foram admitidos os seus direitos pré-constitucionais, o que implicaria dizer da necessidade de consideração diferenciada para o reconhecimento dos seus direitos à territorialidade, à cultura, à preservação da língua, processos próprios de aprendizagem, etc. Seja ontem ou hoje, os direitos indígenas, contudo, tornam-se uma incógnita, frente à incapacidade eloquente da sociedade brasileira em resolver, sempre parcialmente, o seu forte desequilíbrio socioeconômico. A compreensão das razões históricas e axiológicas para a presente defesa e manutenção dos direitos constitucionais está mais aquém da questão da evolução do status herdado da Revolução Francesa.

Se considerarmos as consignas reais da Modernidade, a Unidade, presente no brasão de armas dos primeiros revolucionários, vencedores da invasão da Bastilha, tornará contraditórios os três outros ideais do Estado-nação, ou seja, a igualdade e a liberdade seriam as principais justificativas para a exclusão dos valores diferenciadores do indígena pré-colombino. A fraternidade idealizada como princípio não é cumprida nem mesmo para os pobres dos gretões do País ou das periferias e favelas e esgotos e calçadas de áreas centrais das capitais recheadas de marginais nas sarjetas e no desemprego, sem saúde e sem escola desde sempre, salvo alguns laivos de consciência governamental que surge aqui e ali, na História do Brasil, chamada de “solidariedade”, negando-se, no entanto, os princípios da Carta Constitucional, na execução prática. Com isso, Ajuricaba, o personagem amazônico de Márcio Souza, passa a simbolizar aquela figura amazonense destruída uma e outra vez, sendo a única permanência que lhe acompanha a perversidade dos colonizadores, ontem exógenos, hoje, brasileiros de pura cepa, desdenhando os Direitos mais comezinhos, bem mais fáceis de obter, houvesse respeito mínimo da realidade cultural diferenciada do autóctone, que não sobreviverá como Povo, se houver essa Unidade sobranceira e invisível que acompanha a trilogia dos direitos básicos do Estado Moderno.

Em tempos de hoje, que são da desconstrução de direitos, trabalhistas, de convivência pacífica, de segurança jurídica da democracia respeitada, garantias de prisão somente após o trânsito em julgado, o mais específico Direito pré-constitucional dos Indígenas fica perfeitamente solapado no discurso atualizado. Para fazer frente a esta situação, urge compreender quais as razões históricas e axiológicas que se poderão manejar para efetuar uma defesa e uma manutenção dos direitos constitucionais mínimos, conquistados, para fazer frente aos discursos de ódio que preferem continuar a matar uma e outra vez Ajuricaba, fígado devorado pelos interesses nada humanistas desta povoação destrutiva que, sem resistência, nos devorará a todos, ao final.

## Considerações finais

É clara a ausência de direitos mais elementares aos povos indígenas hoje, como ontem, porquanto falta a sua proteção efetiva no *hinterland*, mas também falta a sua efetividade, a partir da ação dos órgãos, na prática do dia a dia, enfrentando carteis do agronegócio ou de mineradoras sem controle pleno.

A centralidade moderna, na segunda metade do século XX, permitiu aos direitos humanos estarem vinculados ao princípio da dignidade da pessoa humana, assegurando normativas que dão mesmos direitos a todas as pessoas. Nisso, os indígenas passaram a ser reconhecidos como coletividade dotada de igualdade de direitos, paralelamente às sociedades envolvidas, reconhecidos todos no contexto do Estado-nação moderno.

O enfoque teórico político-cultural da presente abordagem partiu de um enfoque amplo, e a comparação dos momentos da obra de Márcio Souza com a atualidade do debate dos direitos indígenas permite entrever que a conquista de direitos é função da resistência de cada povo à opressão generalizada imposta pelo “colonizador” (de ontem e de hoje) sobre novos territórios. *Ajuricaba, o Caudilho das Selvas*, é obra que, situada no contexto do “Direito na Literatura”, possibilita verificar os fundamentos humanistas sediados no espírito da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ontem e hoje, sem anacronismos.

## Referências

ACCIOLY, Hildebrando. SILVA, G. E. do Nascimento; CASELLA, Paulo Borba. *Manual de Direito Internacional Público*. 18 ed. São Paulo: Saraiva, 2010.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BITTAR, Eduardo. *Metodologia da Pesquisa Jurídica*. São Paulo: Editora Saraiva, 2012.

BOBBIO, Norberto. *A Era dos Direitos*. 9 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

CALVO GONZÁLEZ, José. *Derecho y Narración*, Barcelona: Ariel Derecho, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 1, 6. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

COMPARATO, Fábio Konder. *A Afirmação Histórica dos Direitos Humanos*. São Paulo: Saraiva, 2014.

FERNANDES, Taianni Rocha de Santana. *A Peça A Paixão de Ajuricaba e o protagonismo do*

***pensamento descolonizador na Amazônia da década de 1970***. Orientador: Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha. Dissertação. Mestrado Acadêmico em Estudos Literários. Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2016.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. ***Direito e Literatura***. Ensaio de Síntese Teórica. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

PIOVESAN, Flávia. ***Direitos Humanos e Direito Constitucional Internacional***. São Paulo: Saraiva, 2014.

POUND, Ezra. ***ABC da Literatura***. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

QUIJANO, Aníbal. “O movimento indígena na América Latina”. In: ***Política Externa***; Maio de 2004; pp. 156-185.

REZEK, Francisco. ***Direito dos Tratados***. São Paulo: Saraiva, 2015.

ROCHA, Júlio César Barreto. ***Pressupostos da Filologia Política***. Porto Velho: EDUFRO, 2013.

SILVA, José Afonso da. ***Curso de Direito Constitucional Brasileiro Positivo***. 37 ed. São Paulo: Malheiros, 2014.

SOUZA, Márcio. ***A Paixão de Ajuricaba***. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2005.

SOUZA, Márcio. ***Ajuricaba***. São Paulo: Callis, 2006.

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; NETO, Alfredo Coperti. ***Direito e Literatura***: Reflexões teóricas. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

## ÓRFÃOS DO ELDORADO: VULNERABILIDADE INDÍGENA NA AMAZÔNIA

Professora Dra. Patrícia Helena dos Santos Carneiro<sup>1</sup>

Professor Dr. Júlio César Barreto Rocha<sup>2</sup>

Pesquisador Kleyton Coelho Castro<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este Trabalho analisa, sob uma concepção político-cultural, a presença de elementos de Direitos Indígenas na Literatura amazônica, a partir de uma leitura de *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum. O Autor procura detalhar em quais condições os indígenas foram submetidos durante a ocupação da Amazônia, especialmente no Segundo Ciclo da Borracha. A vulnerabilidade do indígena amazônico propicia noticiar a construção dos Direitos Indígenas no âmbito do princípio da dignidade da pessoa humana. O nosso referencial teórico está configurado pela contribuição de Fábio Comparato, tomando dados históricos de Márcio Souza, Neide Gondim e Samuel Benchimol. A Filologia Política, aplicada neste estudo, proporciona a compreensão da obra em perspectiva cultural, em diálogo com a construção dos Direitos Humanos. Assim, de três situações de violação de direitos visíveis na obra, qual sejam, a apropriação das terras dos povos indígenas, o trabalho indígena em benefício do colonizador e a exploração das crianças e mulheres indígenas, pode-se entrever uma compreensão culturalista que permite mapear as relações entre as comunidades, marcadas pelo identitarismo que se afirma sobre o diferencialismo aplicado aos indígenas.

**Palavras-Chave.** Indígenas; Direitos Humanos; História; Literatura; Filologia Política.

### Introdução

*Órfãos do Eldorado*, obra de Milton Hatoum, pode ser estudada sob diferentes perspectivas: memória, cultura, identidade, regionalismo, história familiar, etc., sendo possível instigar a atenção dos leitores, na presente leitura, também para a vulnerabilidade indígena na Região Amazônica. Partindo da premissa do recorte temático e culturalista, esse artigo busca apresentar uma perspectivação político-cultural dessa obra, observando o funcionamento dos Direitos Indígenas conforme possam estar inscritos no princípio da dignidade da pessoa humana, e assim visualizar o todo da colonização a partir de uma leitura especial dessa obra, amazonense e universal.

O termo “colonização” remete à *práxis* colonizadora enquanto processo político cujo objetivo consistiria em executar um jogo de poder, com imposições exógena de valores morais, empregando

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Rondônia.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Rondônia.

<sup>3</sup> Universidade Federal de Rondônia

vários tipos de violência contra os povos indígenas, numa época determinada. Apesar de estarmos no século XXI, os povos indígenas continuam padecendo dos mesmos efeitos dos novos formatos de colonização impostos por elites e grupos de poder, que tanto podem representar interesses locais, de autoimperialismo, como interesses do capital internacional, que visem a expropriação de setores da Amazônia, hoje uma realidade instalada no interior da máquina política brasileira com mais visibilidade que nunca.

A relação conflituosa estabelecida entre os portugueses e a burguesia local, depois entre os interesses estrangeiros e o Estado brasileiro, tornava os Povos Indígenas joguete nas mãos de cada movimento exótico. A dominação política dos aparelhos estatais levava à pronta submissão das comunidades locais, com a apropriação primária das terras indígenas, a tentativa sempre parcialmente frustrada de assimilação cultural, embora com imposição linguística e religiosa plena, em muitos casos.

A resistência indígena foi capaz de superar o preconceito e a desconsideração do colonizador europeu ou brasileiro. A dignidade humana foi solapada desde o início, pela apropriação das suas terras ou pela exploração da mão de obra indígena em prol de interesses portugueses ou pelo autoimperialismo.

Os aspectos de dominação política e econômica da colonização foram responsáveis por construir na identidade de povos indígenas uma mácula irreversível no que tange à aplicação do princípio da dignidade da pessoa humana. O fato de expulsarem os indígenas do seu *habitat* e os tornarem escravos em prol dos seus intuítos capitalistas selvagens rompe com o próprio princípio instituidor do Estado-nação moderno, que viria instaurar o Estado brasileiro. Assim, a liberdade, a igualdade e a fraternidade derivadas da Revolução Francesa de 1789 valiam para a elite não autóctone. Fábio Comparato (2007, p. 151) relata que esses princípios “não se dirigiam apenas ao povo francês, mas a todos os povos”. Contudo, os povos minorizados nunca foram bafejados por esse oxigênio burguês liberador.

### **1. A Amazônia Indígena em *Órfãos do Eldorado*: as várias violências que forjaram a resistência**

A História da Amazônia é também a narrativa das violências institucionalizadas e não-institucionalizadas praticadas contra os povos indígenas. Em *Órfãos do Eldorado*, uma narrativa amazônica, percebe-se que, por muito tempo, o poder institucionalizado assumira o controle pleno

do espaço territorial, impondo leis que retiraram dos povos indígenas a dominância sobre as suas terras, e legaram outro plano de cultura e de língua, para favorecer mais ainda a apropriação colonial.

Este Artigo aborda três situações de violação de direitos mais visíveis na obra, qual sejam, a apropriação das terras dos povos indígenas; a desapropriação do valor trabalho indígena, em benefício do colonizador; e a exploração de crianças e de mulheres indígenas, tudo com um viés culturalista capaz de mapear as relações entre as comunidades influenciadas pelo identitarismo que se afirma sobre o diferencialismo aplicado aos indígenas.

A Amazônia, composta por vários povos indígenas, povos remanescentes de quilombolas e por centenas de comunidades de seringueiros e de ribeirinhos, passou a ser um palco de convivência tensa entre indígenas e não-indígenas. O avanço capitalista sobre as terras da Amazônia, com madeiras, grandes empreiteiros, derrubadas de florestas para a instalação de fazendas de monoculturas, fez com que a desapropriação do silvícola passasse por um discurso colonizador modernista, cujo viés de sustentabilidade não coube na história da colonização amazônica, ocorrendo uma verdadeira tragédia para o País, para a floresta e para os indígenas da região: todos perderam. A resistência indígena passou a ser uma necessidade de defesa do próprio Brasil.

Hatoum, em *Órfãos do Eldorado*, deixa claro o início desta saga de destruição: Quando a família Cordovil chegou na região, no século XIX, utilizava a força bruta para a desapropriação das terras dos povos indígenas da localidade, com vistas a implementar os seus negócios, e ainda se aproveitando da utilização da mão de obra escrava indígena para criarem as suas fortalezas do capital devastador.

## 2. A apropriação das terras dos povos indígenas

Samuel Benchimol (1999) destaca o fluxo migratório no século XIX como o maior fator de desenvolvimento capilar da Amazônia, nos seguintes termos:

Na segunda metade do século XIX é que a presença brasileira na Amazônia começou a atuar, a partir do advento da empresa seringalista. Essa participação agiu, ora de forma espontânea, ora de modo induzido, porém continuamente durante um período de quase 70 anos, pelo deslocamento da população nordestina, estimulada pelos altos preços da borracha ou por ação política realizada de maneira improvisada e aleatória pelos governos imperial e republicano, durante as épocas da seca do Nordeste, e, socorro da população flagelada (BENCHIMOL, 1999, p. 432).

O deslocamento, planejado pelo governo ou não, de nordestinos para a região amazônica ganha um grande destaque na construção do espaço urbano amazônico, dando início ao que

Benchimol (1999, p. 432) chamou de “abrasileiramento da Amazônia Lusíndia”. Por meio dessa penetração e fixação da pessoa na urbe, uma frente constante de migrantes ampliou, assim, a base demográfica populacional de não-indígenas. Samuel Benchimol (*idem*) fundamenta a sua informação com os dados da “população da Amazônia Clássica dos seis Estados que, em 1872, era de 332.847 habitantes e cresceu para 695.112 habitantes em 1900 e 1.439.052 habitantes em 1920”. Esta duplicação a cada espaço intermédio de 18 anos confere um salto diferencial, no que pode ser um processo civilizatório inovador em espaço considerado como “um inferno verde” intransponível. A ocupação da Amazônia se faria mais lenta ao longo do século, mas teria um diferencial mais ligado à exploração extensiva e com enfoque em monocultura, como nos ciclos econômicos que se seguiram ao “descobrimento” do Brasil.

O período do fluxo migratório do século XVIII e XIX, por causa da exploração das drogas do sertão, e também devido à extração da borracha, foram momentos de deformação territorial, porque na medida em que os colonizadores invadiam as terras indígenas, provocavam alterações espaciais na região, expulsando ou escravizando os indígenas das suas próprias terras. Neide Gondim (2007, p. 165) explica o resultado:

Acoplado à borracha, o capital mercantil e o capitalismo industrial exerceram seu poder devastador, ajudaram a mudar as mentalidades, destruíram culturas, forçaram o homem a encarar-se e a tomar consciência. Na dança frenética da modernidade, escravizam-se homens, fortunas crescem com a mesma rapidez com que desaparecem, tangidas pelas ações das indústrias da borracha. Da manufatura dos bicos das mamadeiras aos pneus dos aviões durante a guerra, a borracha se faz presente e desvenda a intrincada burocracia na distribuição das cotas e a correlação de forças entre nações em conflitos. (GONDIM, 2007, p. 165).

O capitalismo colonizador, preocupado com o enriquecimento dos seus mandantes, não teve nenhum pudor com os povos indígenas na Amazônia. Áreas e áreas devastadas para que as indústrias e o comércio se propagassem pelo Brasil. O produto que chamava atenção no século XIX foi a borracha; muitas pessoas vieram para a região mobilizadas por esse produto numa quimera de riqueza. Gondim (2007, p. 284) relata assim:

Com a demanda crescente da borracha, muitos estrangeiros foram para a Amazônia, Manaus, Belém e cidades do interior. Americanos, alemães, ingleses. Os americanos possuíam um seringal imenso, mostravam-se sobranceiros, levando uma vida completamente estranhas à dos nativos (GONDIM, 2007, p. 284).

O mundo todo estava representado na Amazônia, muitos trabalhando para o seu próprio desenvolvimento (que ainda não era “sustentável”), e quanto mais terras, mais espaço tinham para o

plântio de árvores que forneciam a látex, ingleses, americanos, alemães, brasileiros e portugueses, todos disputavam um pedaço da Amazônia.

No romance de Hatoum, é relatada a crueldade utilizada por Edílio Cordovil no processo de colonização da região amazônica, dado o seu intuito de estabelecer um império capitalista na localidade. A obra *Órfãos do Eldorado* é narrada em primeira pessoa pelo personagem Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil, e este, filho de Edílio Cordovil, homens de família tradicional na ocupação da Amazônia, que através do processo de colonização fixou negócios crescentes na região –embora a falência os tenha alcançado, na sua orfandade generalizada.

A obra é uma ficção, porém funda-se em uma realidade histórica; alguns fatos mencionados no romance aconteceram na localidade e mesmo com alguns personagens reais, identificados depois. Isso se dá porque, segundo Barthes, “a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo” (BARTHES, 2007, p. 22). A forma em que Hatoum relata alguns episódios, como por exemplo a “batalha do Uaicurapá” (HATOUM, 2008, p. 71), nem sempre tem por exata a referência. No caso, essa batalha foi inventada por Hatoum, e faz com que se localize a sua ocorrência durante o século XIX, uma vez que essa batalha teve a participação de Edílio Cordovil, que estava na região plantando “cacau na fazenda Boa Vida, propriedade na margem direita do Uaicurapá” (HATOUM, 2008, p. 14), em meados de “1840, no fim da guerra dos Cabanos”, período em que Edílio trabalhava incessantemente: “diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido dessa terra” (HATOUM, 2008, p. 14).

Sobre a vida de Edílio Cordovil, avô de Arminto Cordovil, personagem central do romance,<sup>4</sup> a sua participação no processo de colonização na Amazônia não deixou marcas louváveis. Apesar de Amando Cordovil contar os “atos heróicos de Edílio: a coragem com que ele e seis soldados derrotaram mais de trezentos revoltosos na batalha de Uaicurapá” (HATOUM, 2008, p. 71), a realidade sobre a ação de Edílio na região relata o seu comando num “massacre contra índios e caboclos desarmados” (HATOUM, 2008, p. 71), fator de elogiosa menção, nas narrativas florestânicas. Essa foi a forma em que Edílio se apropriou das terras indígenas, com crueldade e genocídio confesso: “depois da matança, ele tomou posse de uma área imensa na margem direita do Uaicurapá” (HATOUM, 2008, p. 71).

---

<sup>4</sup> A forte influência de *Cem anos de solidão* do nobelizado, colombiano e amazônida, Gabriel Garcia Márquez, não é ocioso dizer, alcança as referências urbanas amazônicas, mas sobretudo uma unidade familiar atingida pela desgraça em vários momentos. Será interessante fazer um cruzamento entre ambos escritores!



Amando Cordovil era tão apaixonado pela história desumana de seu pai que queria escrever um livro sobre a trajetória de Edílio Cordovil, e iria chama-lo de *Façanhas de um Civilizador* (HATOUM, 2008, p. 71). De fato, essa é a visão normal de um colonizador, exaltando atos violentos cometidos para retirar dos povos indígenas das suas terras e assim se apropriarem delas. Hatoum deixa claro que a família Cordovil, de ascendência inglesa, investira a vida na região, com vários ramos de negócios, tais como a navegação, plantação de cacau, pecuária e outros investimentos financeiros.

O autor de *Órfãos do Eldorado* faz um recorte temporal nítido no seu romance. O relato informa um período de colonização restrito ao século XIX, ladeado pela guerra dos cabanos, que ocorreu na Amazônia, passando pelo interesse pela borracha típico da II Guerra Mundial. Como foi relatado, Edílio Cordovil, para construir o seu império guiado por princípios capitalistas e em nome do chamado desenvolvimento econômico, utilizou-se de força bruta e de maus tratos para com os povos indígenas na região de Manaus, expulsando-os do seu ambiente, deslocando-os quase como se fossem bestas de carga. O problema é que quando o colonizador invade um território indígena, não está apenas se apropriando de um espaço físico, está desapropriando toda uma vida talvez milenar de povos indígenas que moravam naquela região. Conforme escreve Luciano (2006, p. 101):

Território é condição para a vida dos povos indígenas, não somente no sentido de um bem material ou fator de produção, mas como o ambiente em que se desenvolvem todas as formas de vida. Território, portanto, é o conjunto de seres, espíritos, bens, valores, conhecimentos, tradições que garantem a possibilidade e o sentido da vida individual e coletiva. A terra é também um fator fundamental de resistência dos povos indígenas. É o tema que unifica, articula e mobiliza todos, as aldeias, os povos e as organizações indígenas, em torno de uma bandeira de luta comum que é a defesa de seus territórios (LUCIANO, 2006, p. 101).

Os povos indígenas em defesa dos seus territórios foram resistentes, mas não o suficiente para lidar com o poderio bélico e cultural dos invasores. Essa luta por parte dos indígenas era notável pela significação que as terras em que habitavam possuía para eles. Luciano (2006) acrescenta ainda:

Para os povos indígenas, o território compreende a própria natureza dos seres naturais e sobrenaturais, onde o rio não é simplesmente o rio, mas inclui todos os seres, espíritos e deuses que nele habitam. No território, uma montanha não é somente uma montanha, ela tem significado e importância cosmológica sagrada. Terra e território para os índios não significam apenas o espaço físico e geográfico, mas sim toda a simbologia cosmológica que carrega como espaço primordial do mundo humano e do mundo dos deuses que povoam a natureza (LUCIANO, 2006, p. 101-102).

Percebe-se as intenções dos personagens em foco. O colonizador com seus interesses capitalistas (mas destrutivos), ao usar a terra apenas para benefícios econômicos imediatistas e, por

outro lado, o prejuízo aos indígenas, que se desligam do vínculo estreito e profundo com a terra. Para os povos indígenas é mais do que a mãe nutriz: é o território onde viveram, e ainda vivem!, os seus antepassados. Como afirma Luciano (2006, p. 102), “o território está ligado às suas manifestações culturais e às tradições, às relações familiares e sociais”.

A invasão por parte dos colonizadores, apropriando-se de terras pertencentes aos povos indígenas na região da Amazônia que não logravam proibir a presença de estranhos, foi uma realidade histórica e ainda atualizada na região. Percebe-se que esse ato colonizador infringiu alguns artigos da Declaração Universal de Direitos Humanos. Apesar de esse fato histórico relatado no romance de Milton Hatoum ser anterior ao projeto “aprovado pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro” (COMPARATO, 2007, p. 225) de 1948, contempla-se um descumprimento do direito à igualdade, liberdade e fraternidade típicos do respeito ao outro que nasce com o Estado moderno.

O fato de os colonizadores expulsarem os habitantes da região de forma bruta e sangrenta, e tornarem-nos escravos, fundamenta uma transgressão do que foi relatado nos ideais da Revolução Francesa, este por sinal um grande influenciador da própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, uma vez que, como afirma Comparato:

A Declaração, retomando os ideais da Revolução Francesa, representou a manifestação histórica de que se formara, enfim, um âmbito universal, o reconhecimento dos valores supremos da igualdade, da liberdade e da fraternidade entre os homens, como ficou consignado em seu artigo I. A cristalização desses ideais em direitos efetivos, como se disse com sabedoria na disposição introdutória da Declaração, far-se-á progressivamente, no plano nacional e internacional, como fruto de um esforço sistemático de educação em direitos humanos (COMPARATO, 2007, p. 226).

Assim, partindo do reconhecimento universal dos valores supremos da igualdade, da liberdade e da fraternidade entre os homens, observa-se a deslealdade colonizadora que afeta acriticamente os povos indígenas amazônicos.

A condição de autonomia de cada um dos povos indígenas, na realidade brasileira, foi histórica e socialmente desprezada ou tratada com muito preconceito e violência. As formas históricas de acesso e apropriação de terras de povos indígenas foram determinantes a gerar diversos conflitos na História da Humanidade. No caso específico da região amazônica, na sua dimensão política e econômica, é mais do que um bem que implica conflitos de disputa: soma-se à destruição de povos autóctones que recobre toda a geografia do Novo Continente, com um agravante: essa região dispõe de meios de produção de riqueza operados com grande diversidade de exploração, mas a forma como

foi e está sendo explorada envolve violência institucionalizada, materiais e estratégias políticas que promovem concentração de riquezas e sobretudo expropriação com matanças frequentes.

Ao expropriar os povos indígenas do seu *habitat*, os colonos geravam outro problema de ordem social, pois constituiriam uma leva de trabalhadores usurpados e em condições extremamente fragilizadas.

### 3. A desapropriação do valor trabalho indígena em *Órfãos do Eldorado*

No decorrer do romance, apesar da história central se desdobrar sobre Arminto, há outras histórias paralelas, como aquelas dos indígenas desterritorializados que vivem nas cidades amazônicas (tais como Vila Bela ou Manaus), ainda em núcleos quase urbanos, e exercem atividades marcadas pela subalternidade, como o ofício de empregada doméstica, vendedor ambulante e barqueiro empregado em condições precárias, em contraposição à situação dos não-indígenas, que assumem postos decisivos na trama, como é Amando Cordovil (empresário), Estiliano (advogado) e Madre Caminal (religiosa). Isso induz a uma reflexão sobre as condições do valor trabalho do indígena e a necessidade de buscarem melhorias de vida, quanto às condições impostas aos indígenas da região amazônica.

A visão acerca do indígena amazônico apercebia-se de um povo iletrado, sem qualquer referencial de cultura, e sobretudo desterritorializado. Partindo dessa perspectiva, o aproveitamento da força de trabalho do silvícola seria de fácil encaminhamento, e assim estaria facilitado o processo de escravização indígena. Gondim (2007, p. 268) relata que a visão do colonizador para com o indígena era de “natureza infantil e ingênua”. Inclusive houve a preocupação por parte de “um viajante francês” em explicar a uns padres, ao defender indígenas, no ideal de que estes não deveriam ser escravizados, da importância da extração da borracha para a sua comercialização na Europa e em outras partes do mundo (GONDIM, 2007, p. 267), valor maior (os interesses da Europa) do que qualquer consideração básica sobre a dignidade da pessoa humana.

Neide Gondim (2007, p. 274) ao interpretar o Euclides da Cunha da sua obra *Amazônia, à margem da História*, questiona sobre “quem está à margem da história?” A Professora da UFAM efetuou uma comparação com outra obra do autor, *Os Sertões*, na qual relata a Guerra de Canudos e tem como um dos personagens um nordestino, esse sim: o nordestino está à margem da História, mas o indígena “não será chamado a participar na constituição da Nação, porque nele não é reconhecida uma identidade nacional” (GONDIM, 2007, p. 274). Inclusive quando Neide Gondim faz uma leitura

da obra de Euclides da Cunha, ela diz que “a obra aponta defeitos de um povoamento feito às pressas e sugere a criação de leis reguladoras dos direitos dos trabalhadores dos seringais, justiça austera e um tipo de reforma agrária” (GONDIM, 2007, p. 276). Contudo, percebe-se que o sujeito indígena não tem qualquer valorização histórica como sujeito na construção da Amazônia. A visão que resta é a de que o indígena é um mero figurante escravizado e bêbado, que foi violentamente explorado e esvaziado de sentido humano.

Com efeito, durante o período colonial no Brasil, foi imposto sobre os povos indígenas um novo sistema de comportamento social estereotipado, para conter os seus direitos. No quesito construção de uma identidade nacional, a História mostra o quanto o sujeito indígena fica à mercê das condições periféricas e subordinado a um sistema de conduta que se refere a sua própria vida.<sup>5</sup>

Darcy Ribeiro (1995, p. 98), na sua obra *O Povo Brasileiro*, mostra que “a escravidão indígena predominou ao longo de todo o primeiro século” de colonização; e no século seguinte seria substituída a mão de obra escrava indígena pela negra africana, mas isso não excluiria definitivamente o indígena de seus afazeres devidos para o colonizador: “ainda assim, subsistiu nas áreas pioneiras como estoque de escravos baratos utilizáveis para funções auxiliares” (RIBEIRO, 1995, p. 98). Darcy Ribeiro complementa:

Nenhum colono pôs jamais em dúvida a utilidade da mão-de-obra indígena, embora preferisse a escravatura negra para a produção mercantil de exportação. O índio era tido, ao contrário, como um trabalhador ideal para transportar cargas ou pessoas por terras e por águas, para o cultivo de gêneros e o preparo de alimento, para a caça e a pesca. Seu papel foi também preponderante nas guerras aos outros índios e os negros quilombolas (RIBEIRO, 1995, p. 99).

O indígena foi tratado de forma diferenciada concernente ao trabalho. As funções que exigiam esforços físicos foram delegadas aos negros africanos, porém as funções mais amenas foram distribuídas aos indígenas. Inclusive Darcy Ribeiro (1995, p. 99) destaca que através de um documento colonial saberiam quais eram as funções incumbidas aos indígenas: “ofícios artesanais, como carpinteiros, marceneiros, serralheiros, oleiros. Nas missões jesuítas tiveram oportunidade de se fazerem tipógrafos, artistas plásticos, músicos e escritores”.

---

<sup>5</sup> De fato, no seu “Manifesto Antropofágico”, documento que perfaz a construção do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade atribui ao indígena um valor central precisamente porque, como indivíduo de origem local, ele não lograra ocupar qualquer importância social e histórica; e assim poder-se-ia manter sem destaque qualquer dos outros sujeitos importantes realmente, oriundos de diversas frações respeitáveis de fora da ilha Brasil.

O trabalho do indígena era tão desvalorizado que um indígena chegava a custar uma quinta parte do preço de um negro, e todo o serviço manual que era feito pelo colonizador passou a ser feito pelo indígena, respeitado pela manualidade artesanal barata. Toda a tarefa cansativa doméstica era lançada sobre o ombro indígena. As missões jesuítas com viés religioso e moral buscavam civilizar o indígena, surpreendidas muitas vezes pelos interesses da Coroa portuguesa, que almejava uma boa administração carreadora na Colônia. Os colonizadores gostavam das missões de descimento, porque em um só ataque as missões conseguiam farta colheita de cativos para escravizarem no trabalho árduo do dia a dia, que os transformavam em mão de obra farta (RIBEIRO, 1995, p. 100-101), típica para o funcionamento na sombra do lar.

Se era uma constância, a invisibilidade era a palavra de ordem. Existem muitas dúvidas acerca da quantidade de indígenas escravizados pelos invasores. O mesmo Darcy Ribeiro (1995, p. 102) relata que:

É muito difícil avaliar o número de índios escravizados, desgarrados de suas tribos. Se contará certamente, por milhões quando a avaliação for feita de forma criteriosa. Isso é o que indicam as poucas aproximações com que contamos, como a de Simonsen, que avalia em 300 mil os índios capturados e escravizados pelos bandeirantes paulistas, uma terça parte deles destinados ao tráfico, exportado para outras províncias (RIBEIRO, 1995, p. 102).

O tráfico de indígenas era uma prática normal durante o processo de colonização; mulheres indígenas eram exploradas e crianças ensinadas, desde a sua menor idade, a obedecer a voz do não-indígena sem questionamentos. Essa prática de tratamento e de tráfico de indígenas submissos totalmente, segundo Darcy Ribeiro, era legalizada. Ribeiro (1995, p.102) afirma ainda que “era também legal e até meritório comprar meninos trazidos por bugreiros ou regatões, para instruí-los na fé cristã, o que sucede até hoje nos cafundós da Amazônia”.

Quando Milton Hatoum relata, no romance, trechos que recuperam o funcionamento do trabalho indígena, em submissão ao não-indígena, declara ser normal que as mulheres indígenas trabalhassem em casas dos não-indígenas como domésticas. Inclusive quando a mãe de Arminto Cordovil morre durante o seu parto, Arminto, o narrador do romance, se referiu à normalidade de trato substitutivo no aleitamento: “uma tapuia<sup>6</sup> me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá” (HATOUM, 2008, p. 16). E com a tarefa de cuidar de Arminto, o seu pai, Amando, delegou à Florita novas tarefas: “Amando entrou no meu quarto com uma moça e disse ‘Ela vai cuidar

---

<sup>6</sup> Denominação dada à índia “amansada”, personagem muito frequente nos romances da época, que vivia nas casas dos brancos e afortunados, cumprindo todos os mandados, sem nada receber em troca (COSTA, 2005).

de ti” (HATOUM, 2008, p. 16). Indígena, Florita vivia sob um regime de “cárcere privado”, sem direitos de circulação ampla, normalizada a utilização de mão de obra indígena nos afazeres domésticos, sem nenhuma remuneração. Não é incomum encontrarmos na região as pessoas perguntando, ainda hoje, se não conhecem quem tenha “uma indiazinha pra gente criar, porque estou precisando”.

Na temática sobre o trabalho indígena em *Órfãos do Eldorado* destaca-se o caso da indígena Florita, que segue a pauta de várias indígenas da região. Ela trabalha para o colonizador numa função desfavorável dentro de uma sociedade classista, elitista, machista e exploradora.

#### **4. A exploração das crianças e mulheres indígenas**

Em *Órfãos do Eldorado*, Hatoum relata o tráfico de indígenas com o intuito de exploração sexual. De fato, essa realidade injusta no período colonial perdura até os dias atuais, como as suas anteriores. Colonizadores, a partir de um jogo de poder premido pela imposição, assentado na violência e suportado pela discrepância de forças, ao inserir os povos indígenas num sistema político e econômico forâneo impossível de ser seguido de modo coerente pela singularidade da vivência do indígena como membro de uma comunidade de relações privadas diferenciada, conseqüentemente implica com mais força ainda a imposição de uma cultura de dominação mais plena ainda sobre a figura da criança e da mulher. Essa atitude destrutiva da face mais nuclear da identidade social, fez com que o colonizador pudesse avançar no direito de explorar as mulheres indígenas como objeto sexual.

A Professora Neide Gondim relata que certa feita, num encontro entre Charles-Maire de La Condamine com um missionário Jesuíta por nome de Anselmo Pfunst, houve por este a narração de atrocidades diversas que aconteciam na região amazônica, e entre elas “os portugueses cristãos que roubavam mulheres, crianças e rapazes para lhes servirem de escravos” (GONDIM, 2007, p. 165).

Dentre os absurdos arrolados do período colonial, Darcy Ribeiro (1995, p. 100) relata que as “mulheres eram capturadas para o trabalho agrícola, para a gestação de crianças e para o cativo doméstico”, num papel de maior aproveitamento e destruição do que realizavam com os anteriores termos exploratórios e violentos. Percebe-se o intuito avassalador do colonizador, desconsiderando totalmente a identidade ou a individualidade de pessoa humana, para com as mulheres indígenas, sendo tamanho desrespeito perpetrado com maior sanha, que capturavam-nas como objeto de caça

pelos colonizadores. Darcy Ribeiro (1995, p. 103) acrescenta acerca desse tratamento para com os indígenas:

Em todas essas áreas, o cativo a povos índios que resistiam à expansão foi decretado pelo rei de Portugal como legal, porque obtido em guerras justas. Como o índio capturado é uma fração da tribo avassalada, porque muitíssimos deles morrem na luta pela própria liberdade, outros fogem nos caminhos ou morrem de maus tratos, de revolta e de raiva no cativo, o processo de apresamento como forma de recrutar a mão-de-obra nativa para a colonização constituiu um genocídio de proporções gigantescas (RIBEIRO, 1995, p. 103).

Os portugueses usavam o subterfúgio da “guerra santa” como respaldo discursivo para favorecer escravizar e explorar a mão de obra indígena, mas a resistência era punida com a morte. Muitos desses procedimentos de caçada terminavam em matanças covardes de povos indígenas completamente, por parte de colonizadores armados até os dentes.

Por mais que as missões católicas vissem no indígena, segundo Darcy Ribeiro (1995, p. 104), “almas racionais mas transviadas, postas em corpos livres, mas carentes de resguardo e vigilância”, muitas vezes algumas dessas missões descumpriam o seu papel fundamental de capturar, catequizar e civilizar os indígenas, e mesmo chegavam a ser punidos pelo governo colonial pela perda de braços para as tarefas necessárias, e procuravam proibir o “abuso com que exploravam os índios que caíam em suas mãos” (RIBEIRO, 1995, p. 104). Além da exploração de trabalho, existia a exploração sexual das indígenas. Os jesuítas frequentemente denunciavam tal ato, baseado no padrão de relações gananciosas dos colonos que apenas viam os indígenas como mão de obra a ser explorada e suas mulheres como objeto de uso sexual.

Em *Órfãos do Eldorado*, o autor retrata a infelicidade do tráfico de mulheres e de crianças indígenas, quando Arminto Cordovil soube de boatos que Dinaura estaria em uma das ilhas do Rio Amazonas, e paga alguns barqueiros para procurá-la. Denísio, o barqueiro, disse ter encontrado uma menina, mas não era Dinaura. Denísio tinha dito que “o pai ofereceu a filha” para ele, mas Arminto não acreditou. Depois Denísio confessou: “tinha dado uns trocados ao pai da menina, e na viagem para Vila Bela abusou da coitada” (HATOUM, 2008, p. 63).

Muitas famílias de povos indígenas sem condições de sustentar os filhos doavam ou até vendiam crianças para serem exploradas no trabalho e até sexualmente. Muitas das órfãs que compunham o orfanato de Vila Bela sob a tutela da Madre Joana Caminal eram oriundas do tráfico de crianças e de mulheres indígenas. Como relata Hatoum, as indígenas

Vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas. Só uma tinha vindo de muito longe, lá do Alto Rio Negro. Duas delas, de Nhamundá, haviam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo” (HATOUM, 2008, p. 41-42).

Outro escritor amazonense de primeira linha, Marcio Souza (2009, p. 262), dizia que “numa sociedade carente de mulheres, também o sexo seria um privilégio”. O romance em comento perpassa o período da produção da borracha na Amazônia, quando “a presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável condição”. Nos seringais da Amazônia, os trabalhadores viviam isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro. Sendo assim, “premidos pelas exigências de seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição” (SOUZA, 2009, p. 264).

As mulheres eram assim tratadas como mercadorias nas mãos dos seringueiros. A procura era maior que a oferta. A mulher seria transformada em bem de luxo, objeto de muito valor para satisfação sexual. Portanto, o tráfico de indígenas para exploração sexual relatada por Milton Hatoum em sua obra não escapa de uma real situação durante o período de colonização na Amazônia.

### **Considerações finais**

Numa perspectivação culturalista dos Direitos Humanos e Indígena, os fatos relatados na pesquisa nos remetem a refletir sobre a temática da “vulnerabilidade indígena na Amazônia”, que perdura desde a colonização até os dias atuais. A desleal apropriação de terras dos povos indígenas, a exploração vergonhosa do trabalho indígena em benefício do colonizador e o tráfico de crianças e mulheres indígenas para abuso sexual revelam os atos de incivilidade para com os indígenas e a total depreciação dos valores morais e a aniquilação da dignidade humana. Comparato (2007) fala sobre dignidade humana:

O pecado capital contra a dignidade humana consiste, justamente, em considerar e tratar o outro – indivíduo, uma classe social, um povo – como um ser inferior, sob pretexto da diferença de etnia, gênero, costumes ou fortuna patrimonial. Algumas diferenças humanas, aliás, não são deficiências, mas, bem ao contrário, fontes de valores positivos e, como tal, devem ser protegidas e estimuladas (COMPARATO, 2007, p. 229).

A impunidade dos crimes cometidos contra indígenas é um fato naturalizado no Brasil, não só por ser algo que ocorre há muito tempo, mas porque não se observa tendência de reversão, hoje ideologias nada humanistas mantendo o indígena fora do compasso do ideal dos direitos humanos, no seio de grande parcela da população. Isso também porque a resposta do Poder Judiciário às demandas dos direitos indígenas não tem sido, em geral, favorável à garantia dos direitos formalmente reconhecidos.



A histórica violência e a covarde opressão, resultado também de uma desastrosa política de Estado, foi e ainda é realizada em nome de uma ganância desmesurada com poucos resultados sociais. Os povos indígenas do Brasil viviam e ainda vivem de modo extremamente precário, sem acesso à água, saneamento básico, moradia digna, garantia das condições de subsistência e acesso a outros direitos humanos fundamentais. A História moldou uma identidade indígena submetida e extremamente explorada pelo sistema capitalista colonizador, deixando marcas irreversíveis.

Não bastava ao invasor tomar as terras dos povos indígenas; coube ao colonizador o papel de representarem a infâmia, de impor a sua cultura destruindo o outro, e com isso desvalorizaram os costumes, os comportamentos, as fragilidades e as forças, e ainda a religiosidade dos povos indígenas, sem mais muito lugar a uma reconstituição que não passe por grandes movimentos unificados de resistência e de reivindicações pontuais.

## Referências

- BARTHES, Roland. **Aula: inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França**. Trad. Leyla Perrone Moisés. Cutrix, São Paulo, 2007.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia Formação Social e Cultural**. Manaus: Editora Valer, 1999.
- COMPARATO, Fabio Konder. **A Afirmação Histórica dos Direitos Humanos**. 5 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.
- COSTA, Heloísa Lara Campos da. “As mulheres e o patrimonialismo”. In: **Somanlu**: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Ano 1, n. 1. Manaus: Edua/Ufam, p. 145-158, 2005.
- GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2007.
- HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, Brasília, 2006.
- SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2009.

## **O GÊNERO CONTO EM FOCO: PRÁTICAS DE LEITURA NO ENSINO FUNDAMENTAL PIBID/UEA – UM RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Patrick James Cordeiro dos Santos(UEA)<sup>1</sup>

Jeiviane Justiniano (UEA-ENS)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Esta exposição tem como objetivo relatar as atividades com o gênero textual conto, realizadas, em 2017, com algumas turmas de ensino fundamental de uma escola estadual de tempo integral, participante do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. Pretende-se apresentar os resultados das práticas de leitura de tal gênero em sala de aula, destacando as competências e habilidades leitoras desenvolvidas pelos discentes para assimilar os principais elementos constitutivos do gênero conto, bem como sua função social e literária no processo de interação verbal. A fundamentação teórica para a execução dessas aulas, organizadas em sequência didática, baseou-se em Dolz e Schneuwly (2004), Rildo Cosson (2009) e em Fabrícia Vellasquez Paiva (2008), cujos postulados orientaram a aplicação de práticas de leitura centradas nas teorias Interacionista e Construtivista da linguagem. A escolha do gênero em questão se justifica por ser um dos textos mais lidos no espaço educacional, muito presente nos livros didáticos e nas obras de literatura infantojuvenil. Nossos resultados revelaram como um trabalho de leitura aplicado aos interesses dos alunos, considerando suas experiências de vida e leitoras, tornando a leitura prazerosa, dinâmica e de sentido aos alunos.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto; leitura; ensino fundamental; PIBID.

### **DELIMITAÇÃO DO TEMA**

Práticas de leitura de tal gênero em sala de aula, destacando as competências e habilidades leitoras desenvolvidas pelos discentes para assimilar os principais elementos constitutivos do gênero conto, bem como sua função social e literária no processo de interação verbal. A inclusão e a desconstrução da literatura infanto-juvenil apenas como uma leitura de entretenimento.

---

<sup>1</sup> Acadêmico do Curso de Letras-Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Amazonas-UEA

E-mail: [patrickjames.pj51@gmail.com](mailto:patrickjames.pj51@gmail.com)

<sup>2</sup> Profª M.<sup>a</sup> Do Curso de Letras-Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Amazonas-UEA

E-mail: [jeivianejustiniano@gmail.com](mailto:jeivianejustiniano@gmail.com)

## **INTRODUÇÃO**

O presente artigo tem por finalidade apresentar meu desempenho nas atividades ocorridas em uma escola da região centro-oeste da cidade de Manaus, no ano de 2017, como também a via de mão dupla da interação e socialização do espaço escolar e seus profissionais para com a minha pessoa. É notório que o mercado de trabalho está cada vez mais disputado e competitivo, logo, proporcionar a vivência da sala de aula, ainda na academia, é de suma importância no processo formativo, como profissional e reconhecimento da profissão que escolhera executar em sua vida.

A experiência de vivenciar a sala de aula que o PIBID- Programa Institucional de Iniciação à Docência proporciona nos anos finais do ensino básico, deveria ser algo que todos os acadêmicos de licenciatura deveriam passar, pois mostra a realidade aos alunos de graduação em relação ao contexto escolar de ensino público, ora bom para alguns, ora ruim para outros. O espaço, a estrutura, os recursos, a participação da comunidade, os projetos, os alunos, os professores, os funcionários terceirizados, os serviços prestados na escola, pela a escola e para a escola. Tudo isto é possível, não somente observar como também participar, durante o período como bolsista. Entender como funciona, como é organizada e se desenvolvem as atividades dentro da escola, fazer parte da vida da escola. Logo, o período em que o acadêmico é introduzido dentro de uma escola, através destes programas, possui um caráter indispensável, indissociável e impreterível na construção do seu perfil como profissional, na sua formação e vida. Infelizmente nem todos que passam por este processo, possuem a sorte de terem uma boa experiência, de acordo com o contexto em que estava inserido, seja ele da escola, das pessoas que dela fazem parte ou até mesmo pessoais, pois também é do conhecimento de muitos que as dificuldades existem, e são muitas, precisamos supera-las e contorná-las, mas infelizmente nem todos conseguem.

## **JUSTIFICATIVA**

Dentro do projeto em questão, podemos elencar algumas das muitas maneiras de introdução da Literatura Infanto-Juvenil no ensino básico, a ponto de estimular os alunos a serem leitores assíduos e efetivos, logo foi pensando nisto, que desenvolvi uma intervenção de leitura, partindo de práticas simples que a literatura nos permite trabalhar e abordar (mas que nesse contexto parece ser super inovador) e não somente dos conteúdos programáticos à serem trabalhados. Acredita-se que

formando novos leitores ainda na sua construção de personalidade e início de uma nova etapa de ensino, mais madura, expondo-os ao mundo literário ainda que não profundamente, eles terão uma boa base e consequentemente futuramente, serão ótimos leitores, seres com senso crítico, uma visão criteriosa do mundo, seres pensantes e questionadores, além dos benefícios que a leitura trará para eles, o vocabulário amplo e rico, a memória literária que ele carregará, o desenvolvimento na leitura e na escrita, entre outros.

Repensar as práticas dos discentes não somente os de Língua Portuguesa, mas todas as outras disciplinas, é algo que precisa muito ser abordado, para que norteie ao profissional da educação a não cair na aula enfadonha, maçante, monótona, entre outros. Lajolo (1982, p.15) enfatiza que “Ou o texto dá sentido ao mundo, ou ele não tem sentido nenhum. E mesmo se pode dizer das nossas salas de aulas”.

A escolha do gênero em questão se justifica por ser um dos textos mais lidos no espaço educacional, muito presente nos livros didáticos e nas obras de literatura infanto-juvenil. O trabalho de leitura aplicada de maneira diferente, despertará os interesses dos aprendizes, não somente a literatura infanto-juvenil, como a de âmbito nacional, considerando suas experiências de vida e leitoras, a partir de um contexto que se inicia em sala de aula para depois refletir situações além dos muros da escola, tornando a leitura prazerosa, dinâmica e de sentido aos adolescentes.

A aplicação destas aulas também apresentará abordagem diferenciada sobre as vivências da adolescência, despertando o interesse dos aprendizes para o conhecimento, importância e riqueza a partir de uma literatura não considerada canônica e que passa por olhares depreciativos na academia, a literatura infanto-juvenil. Logo, sabemos que a leitura é significativa na escola quando vista na perspectiva do gênero textual e das práticas sociais, pois é um estudo que trata o texto não apenas como um texto e sim como um produto de processos enunciativos que cumprem funções sociais específicas e intencionais.

## **PROBLEMATIZAÇÃO**

Considerando o privilégio dado aos cânones da Literatura de um modo geral, podemos observar que a Literatura Infanto-Juvenil é posta de lado, para escanteio, apenas como um auxílio, uma leitura de entretenimento para as horas vagas. Muito se vê, críticas partindo de professores, principalmente na academia, em relação à leitura de obras voltadas a um público mais juvenil, adolescentes ou até mesmo livros com caráter de leitura sem faixa etária delimitada, livros estes

conhecidos e chamados *best-sellers*, que cada vez mais têm ganhado a graça do público, espaço nas vitrines de destaque das maiores livrarias do mundo, causando conseqüentemente grande lucro para estas. Então o porquê de os professores não utilizarem destes livros em sala de aula? Não trabalhar partindo de uma perspectiva mais lúdica?

A escola ensina a ler e a gostar de literatura. Alguns aprendem e tornam-se leitores literários. Entretanto, o que quase todos aprendem é o que devem dizer sobre determinados livros e autores, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal. (ABREU, 2002, p.19).

Vemos na formação de professores na universidade, que ainda há muito preconceito em se trabalhar com o lúdico em sala de aula, com algo que difere e destoe dos moldes de aula tradicional.

Assim se a prática de leitura diversas é importante para a formação do leitor, se os materiais de leitura utilizados na escola não propiciam a relação intertextual leitor/obra, se as crianças raramente tem oportunidade de ler o texto estético,[...] se os professores responsáveis pela intermediação criança/livro não tiveram formação para o ensino da leitura e da literatura[...] como ensinar leitura e literatura? Como estabelecer na escola a escolarização adequada da literatura? Como professores e alunos podem partilhar o processo de formação estética? (SANTOS;SOUZA, 2004, p.84).

Direciona-se muito este fazer, de aula lúdica e recreativa, aos profissionais do curso de pedagogia, como se houvesse um grande muro entre a educação infantil e os anos iniciais do ensino básico (1º ao 5º ano) e o ensino fundamental 2 (6º ao 9º ano), como se existisse uma divisão implícita entre o lúdico e o teórico, o estudar com diversão e o estudar com seriedade. Porque não trabalhar com a mescla das duas didáticas e metodologias em sala de aula? Rocco (1986, p.78) afirma que “nossa juventude está submetida a fazerem leituras nem sempre que os motivem e de fácil acesso, métodos utilizados muitas das vezes apenas no acúmulo de *conhecimento* e não qualidade, medidas muitas das vezes utilizadas para um possível vestibular”.

Até porque, isto causa certa descontração, relaxamento, aproximação e o interesse do aluno pelas aulas ministradas pelo professor, em relação ao professor de Língua Portuguesa especificamente, uma abordagem assim com a utilização de livros que os alunos conhecem e gostam, melhorará o rendimento do aluno em vários aspectos, assim como muito ajudará o professor no exercício da sua função.

## **OBJETIVOS**

## 1 Geral:

Estimular a leitura efetiva dos aprendizes do ensino fundamental a partir de uma proposta/abordagem diferenciada.

## 2 Específicos:

Classificar através de aulas expositivas e didáticas os conceitos fundamentais dos elementos da narrativa com enfoque no gênero conto;

Desenvolver metodologias de leitura diferenciada com auxílio dos recursos semióticos e multimodais em sala de aula, mais precisamente leitura ambientada;

Concluir através de produções de contos realizadas pelos aprendizes, se houve a fixação do conteúdo abordado/trabalhado em sala de aula.

## **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

A leitura no âmbito escolar e/ao ensino literário tornam-se tarefas desafiadoras para os professores. Criar uma comunidade viva e integrada de leitores e inserir educandos no universo das letras exige não somente o ensino proposto nos currículos ou a adoção de publicações de cunho paradidático, mas de fato o envolvimento dos alunos.

Fazer da literatura na escola aquilo que ela é também fora dela: uma experiência única de escrever e ler o mundo e a nós mesmos. Os professores e os alunos que desejarem compartilhar esse caminho talvez descubram que a prática do letramento literário é como a invenção da roda. Ela precisa ser inventada e reinventada em cada escola, em cada turma, em cada aula. (COSSON, 2009).

Nota-se a necessidade da identificação do leitor com aquilo que está lendo, contextualizar com a realidade dele, de cada um, há uma escassez disso da parte dos muitos professores que estão condicionados a seguirem somente o conteúdo programático, aquilo que está abarrotado de conteúdo que preza somente pela estrutura, estética, entre outros. Muitas das vezes a literatura é posta de lado

ou utilizada somente para exemplificar ou como um texto a ser retirado algumas características ou dados específicos (texto de apoio), quando na verdade a literatura é bem mais que isso.

A Literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada para pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2009, p. 24).

Caracterizado por sua narrativa curta, enredo e ambientes de fácil compreensão, o conto possui um teor dinâmico e de certa forma podem ser a janela introdutória para demais textos literários. O professor é o mediador desta porta e pode explorar o texto muito além da palavra. No Brasil, a Literatura para jovens possui uma gama de autores que iniciaram leitores através de histórias que se aproximam de suas realidades, ao relatar os anseios típicos desta faixa etária.

A qualidade mais valorizada nos sujeitos letrados é a capacidade de moverem-se rapidamente entre os diferentes eventos, compostos pela fala e pela escrita, pelas linguagens visuais e sonoras, além de todos os recursos computacionais e tecnológicos, mostrando competência na produção e na interpretação de diferentes gêneros discursivos. (SOUZA, 2006, apud STREB DA SILVA, 2017, pg.11).

Inovar, caminhar, seguir, acompanhar, estes são alguns dos muitos termos que deveriam ser aderidos pelos muitos professores para que a sua aula não se torne chata, maçante e monótona, acompanhar a era tecnológica/digital que propicia a abertura de possíveis novas leituras para variados gêneros que nascem com o avanço da tecnologia.

Textos multimodais, construídos a partir de variados modos de significação, interferem na mensagem que desejamos comunicar, dependendo da nossa intenção. Isso quer dizer que os elementos não verbais como, por exemplo, as imagens, os desenhos, os gráficos e os sons têm tanta importância quanto os elementos verbais, no nosso discurso. (JEWITT; KRESS, apud STREB DA SILVA, 2017, pg.10).

Adotar novos métodos e didáticas que prendam a atenção dos alunos, que os façam compreender de fato e entrar em um universo nunca antes visto por eles (pelos menos não por esses olhares), dá a oportunidade de dos professores formar cada vez mais alunos letrados e não apenas decodificadores de códigos/signos. Não estamos falando de uma fábrica de alunos ou em seguir “receitas” ultrapassadas que não funcionam mais, estamos falando de uma escola e professores que precisam adotar métodos e didáticas que apresentam e ensine sua disciplina de maneira eficaz pensando também no seu público alvo, não somente em cumprir a carga horária e em cumprir tabela.

À medida que o professor utiliza textos multimodais em sala de aula e, principalmente, contribui para o processo de letramento multimodal, o aluno compreende que a leitura constrói sentidos, não só nas impressões desencadeadas pela linguagem verbal, mas também por outros elementos, como uma imagem e um áudio, por exemplo. A partir do letramento multimodal, o aluno é capaz de ler tanto textos verbais, quanto não-verbais e, assim, construir significados para a sua própria vivência. (STREB DA SILVA, Jeniffer, 2017, p.11).

Nos alegramos em ver que a Literatura Infanto-juvenil está ganhando cada vez mais espaço, caindo na graça de autores de livros didáticos contemporâneos que estão se desconstruindo cada vez mais daquela ideia de que Literatura Infanto-juvenil é marginal, marginalizada ou está a margem de; que nunca será utilizada ou vista como uma literatura de fato, podendo ser vista somente como uma leitura de entretenimento.

Dentro disso tudo ainda há a problemática da não valorização da Literatura Infanto-juvenil nacional e seus autores, há uma apreciação muito grande ainda pelas obras famosas (que na maioria das vezes são as internacionais) e que está na graça do seu público alvo/público ao qual ela é voltada, neste caso o infanto-juvenil, exemplos: *Harry Potter*, *Jogos Vorazes*, *Percy Jackson*, *Crepúsculo*, entre outros.

Embora os textos infanto-juvenis contemporâneos apresentem ainda um discurso direcionado a um público específico – constituindo-se, pois como um texto sobre e para a infância- ele não exclui todos os demais leitores que queiram dele aproveitar a leitura, ou, ainda, que escolheram uma obra infanto-juvenil em detrimento de um livro de literatura clássica destinado exclusivamente a adultos. A obra infanto-juvenil apresenta encantamentos não apenas em suas temáticas de fadas e bruxas, mas também em sua lógica interna, uma vez que é passível de leitura a qualquer idade. (PAIVA, 2008, p.97).

Notamos ao chegar em uma livraria logo na entrada notamos um grande e enfeitado stand com obras que estão na graça do povo, geralmente de âmbito internacional, ainda há um certo preconceito com a literatura produzida em nosso país, por nossos autores, etc. Dificilmente veremos um stand com obras de Pedro Bandeira, Thalita Rebouças, Paula Pimenta, entre outros, a criança sai do ensino fundamental muitas das vezes acreditando que a literatura brasileira é somente aquela que é abordada e estudada pelo professor de modo chato, entediante e monótono.

Percebemos que isto está mudando cada vez mais, estas obras autores e literatura estão ganhando cada vez mais espaço, isto é um ponto muito importante a ser abordado, pois nos dá a alegria em saber que está se deixando um pouco do pensamento e da ideia da utilização somente de material e autores canônicos, como referência para estudos em livros didáticos na disciplina de língua portuguesa. É claro que a utilização destes é de uso e caráter indispensável, indissociável e impreterível para o panorama de estudos da literatura brasileira no geral, mas está havendo uma



abertura maior em relação aos espaços a autores não tão conhecidos assim, dentro deste vasto e amplo universo literário, autores estes que possuem obras e textos muito bons.

## **METODOLOGIA**

De acordo com os conhecimentos repassados durante uma a disciplina na graduação, existem 3 momentos durante a aula que são primordiais para a organização desta de acordo com Ana Mae Barbosa, são eles: *a apresentação/a contextualização, a apreciação e o fazer artístico*. E foi o pensando nestes conhecimentos repassados, que procurei organizar da melhor maneira possível as minhas aulas, assim como também usei como método em minhas aulas e observações, a aplicação efetiva dos 5 ingredientes necessários de se ter em uma boa aula, são eles: *a preparação, a passagem de instruções, a linguagem, as técnicas e o ritmo*.

Conceituação, classificação, apreciação e produção. Esta é a ordem de execução das atividades a serem trabalhadas/abordadas em sala de aula, para que se alcance o resultado esperado com a aplicação das aulas ministradas.

Recursos materiais:

- 1- Materiais que o estagiário possui/de uso pessoal: notebook, caixinhas de som e atividades impressas.
- 2- Materiais que a escola possui e disponibiliza para que o estagiário realize suas atividades: Datashow (projektor), lousa/quadro branco e pincel.

Recursos bibliográficos: será utilizado nas aulas de leitura ambientada o livro “*Descanse em paz, meu amor*” do autor Pedro Bandeira; Textos de apoio que expliquem e exemplifiquem o gênero conto; A prática será embasada em teóricos que estudam e possuem propriedade nos estudos multimodais e dos múltiplos letramentos (multiletramentos).

## **PRÁTICAS DE LEITURA**

Primeiro encontro: Narração/Elementos da Narrativa – Exercício de fixação oral/escrito

Esta primeira aula foi direcionada para as apresentações de fato. Me apresentei a turma, expliquei como funcionaria o período em que eu ficaria com eles, e trabalhei com o método do diagnóstico, pedi a eles que escrevessem em uma folha de caderno, assuntos/temas que eles gostariam de ter associados ao ensino de Língua Portuguesa, e assim eles fizeram.

Tive reações diferente de turma para turma, o que era esperado e muito interessante para a análise e desenvolvimento da pesquisa, fazer esta diferenciação/comparação do efeito de uma mesma aplicação metodológica para turmas diferentes.

Levei meus equipamentos e recursos tecnológicos que me auxiliam e muito nas minhas aulas. Causei e percebi um certo estranhamento, mas foi bom, eles prestaram bastante atenção, o que me deixou surpreso.

#### Segundo encontro: Narração/Elementos da Narrativa – Exercício de fixação oral/escrito

Dei sucessão aos assuntos abordados no dia anterior, fui muito bem recebido e ovacionado pela turma. Contextualizei o assunto com as turmas, utilizando trechos de uma novela da rede emissora de tv Globo, e eles adoraram. Fiquei muito feliz e satisfeito com a aceitação deles, referente ao assunto.

#### Terceiro encontro: Gênero narrativo - Conto - Exercício de fixação oral/escrito

Introduzi a conceituação e explanação sobre o gênero conto, ainda utilizando de contextualizações com a novela, coisas que eles gostam e a própria realidade deles. O que causou muitos risos e elogios as minhas aulas, e assim, aos pouquinhos eu comecei a ganha-los, percebi isso ao chegar e ver o sorriso e alegria nos rostos de muitos deles, a empolgação e curiosidade com o que eu havia trazido para a aula.

#### Quarto encontro: Gênero narrativo – Conto - Exercício de fixação oral/escrito

Encerrei a explanação do gênero conto, muito feliz em ver o progresso, a empolgação, a interação e desenvolvimento de cada um em relação ao tema abordado que eu estava trazendo para a

sala de aula, sempre havia a contribuição de alguns alunos referente à aula. Era muito legal e dava um gás em continuar, ao ver que eles haviam entendido o assunto, estavam felizes com isso e ansiosos e curiosos para a próxima aula. Terminei a aula com promessa que a aula seguinte seria bem melhor, só que eles não sabiam disso, não sabiam que eu começaria a fazer a leitura ambientada de contos de terror.

Quinto encontro: Leitura Ambientada – Contos de Terror – Livros “*Descanse Em Paz, Meu Amor...*”

Autor: Pedro Bandeira

Então é chegado o dia tão esperado da aula que talvez mudasse a percepção dos alunos referentes aos livros, a leitura, e que talvez marcasse a vida deles, como um dia um professor lá trás, marcou a minha. Levei tnt preto, Datashow, notebook, caixinha de som e é claro o livro físico. Introduzi e falei um pouco sobre o livro de Pedro Bandeira e sobre a biografia do próprio Pedro. Comecei e expliquei como seria, ao cobrir as janelas com o tnt, projetar as ilustrações do livro, que eu tive o trabalho e cuidado de digitalizar, botar a trilha sonora que eu baixei para este momento, eu vi o brilho nos olhinhos deles, a excitação com o novo e a curiosidade com o que estava por vir. Comecei a narrar, a entonação é importante, a trilha sonora ao fundo as projeções ao quadro e eles vidrados em completo estado de concentração, não escutei uma palavra sequer interrompendo a minha leitura. O momento ápice é quando em um determinado momento de um dos contos emoldurados do livro, eu grito muito alto, causando o susto em muitos deles, é muito legal ver a reação deles, os risos, eu encerro e escuto gritos e palmas. A aula encerra, o sino toca, eu escuto um coro de: “*aaaaahhh poxa!*”, vou embora prometendo a continuação ou algo melhor no dia seguinte, os deixo com um gostinho de quero mais.

Sexto encontro: Leitura Ambientada – Contos de Terror – Livros “*Descanse Em Paz, Meu Amor...*”

Autor: Pedro Bandeira

Dei sucessão a leitura dos contos, contextualizo com os conhecimentos de mundo de cada, agora eles falam muito, todos querem falar, perguntar, chega a ser difícil contê-los, mas tudo isso faz parte dos objetivos que eu almejei/almejo conquistar e despertar em cada aluno que assiste e presencia as minhas aulas

Sétimo encontro: Leitura Ambientada – Contos de Terror – Livros “*Descanse Em Paz, Meu Amor...*”

Autor: Pedro Bandeira

O livro está quase chegando ao fim, e adivinha!? Conversando, perguntando e fazendo uma pesquisa com eles, descobro que muitos nunca sequer chegaram a ler um livro completo na vida (com exceção dos paradidáticos ou pequenos livros, revistas, gibis, entre outros), mas me refiro ao livro consideravelmente grande. Uma realidade muito triste presente nas escolas de hoje em dia. Se conseguirmos prosseguir, eles terão lido um livro inteiro, através do meu trabalho e função exercida como leitor, é claro. Avante!

Oitavo encontro: Leitura Ambientada – Contos de Terror – Livros “*Descanse Em Paz, Meu Amor...*”

Autor: Pedro Bandeira

Encerro a leitura do livro com algumas turmas, com outras infelizmente não conseguir, com estas últimas uma espécie de resumo e síntese do livro com eles. Muitos almejam ter o livro, querem ler novamente, se surpreendem ao saber que acabou e que eu li um livro inteiro com eles. Eu disponibilizo um site que oferece o livro pdf, tudo regularmente, e eles aceitam de muito bom grado e felizes. Outros dizem que vão comprar e que irão pedir de presente. Importante relatar que houveram alunos interessados e que foram atrás de ler o livro, antes mesmo de eu terminar a leitura com a turma, o que me deixou muito surpreso e feliz.

Nono encontro: Produção textual/Contos – Início das produções autorais de contos

Aqui foi dado a eles a liberdade de produzirem contos com temáticas livres, com tudo ainda fresquinho na cabeça deles, oriento e dou alguns toques para aqueles que necessitam e pedem ajuda na construção do seu conto. Importante ressaltar que chegada nesta etapa do processo da intervenção proposta, levamos em consideração sim a questão gramatical, dicas e revisão dada a eles anteriormente, mas sobretudo levamos ainda mais em consideração a produção e estímulo a criatividade deles, porque muitas das vezes um texto todo riscado com erros gramaticais em uma produção deles, podem desestimular os a voltar a escrever, uma problemática que também precisa ser resolvida, mas com muita cautela.

Décimo encontro: Produção textual/Contos – Término e entrega das produções de contos.

Aqui é o momento de dá os toques finais e então correr para o abraço. É lindo ver no rostinho de cada um, a empolgação e a felicidade ao entregar uma produção autoral, palavras como estas são ditas a todo tempo para eles, par estimulá-los e leva-los a escrever e ler cada vez mais, está feito aqui o meu, o seu, o nosso trabalho!

## CONCLUSÃO

O ingresso em programas/projetos de iniciação à docência é de suma importância para a formação dos acadêmicos das licenciaturas, pois é nele e através dele, que o reconhecimento e a reposta do fazer e da escolha em ser professor vêm. As realidades da sala de aula, podem chocar e afastar a muitos, podem estimular e alegrar a outros, dependendo do contexto. As problemáticas encontradas, podem afastar com o medo e receio em ter de enfrentá-las, assim como pode despertar o desejo de melhora e luta por um ensino de qualidade em nosso país.

É pensando nestas possíveis melhorias que podemos realizar trabalhos que ampliem nossa visão em relação ao ensino de uma forma geral. “Como?;Onde?;E por quem? ” est á sendo realizado este trabalho. Foi refletindo nestas questões que executei metodologias simples enquanto estive como bolsista do PIBID, mas quem foram muito eficazes, com o único propósito de ajudar os aprendizes no processo de aquisição da leitura, que não fosse de forma de árdua, maçante e dolorosa. Estas práticas vêm surtindo efeito, pois virou uma grande correntes entre os bolsistas do programa e colegas de graduação em seus períodos de estágio, logo os resultados são variáveis, diversos e passíveis de mudança, dependendo do contexto, e com estes está sendo desenvolvida uma pesquisa mais ampla, mas neste caso em específico aqui relatado, tudo ocorreu bem e como esperado/planejado.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- BANDEIRA, Pedro. **Descanse em paz, meu amor...** – Pedro Bandeira; Ilustrações Allan Alex – 3. ed. rev pelo autor. – São Paulo: Moderna, 2016.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: Teoria e Prática**. 2. São Paulo: Contexto, 2009.

- LAJOLO, Maria. **Usos e abusos da literatura na escola.** Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- OLIVEIRA, Marcos Nonato de. **Multimodalidade e Leitura Crítica:** Novas Perspectivas para o ensino de Língua Portuguesa. Pensares em Revista: 2015
- PAIVA, Fabrícia Vellasquez. **A literatura infanto-juvenil na formação social do leitor:** a voz especialista e a vez do professor nos discursos do PNBE 2005/ Fabrícia Vellasquez Paiva. Rio de Janeiro: UFRJ, FE, 2008. Disponível em: [http://www.fe.ufrj.br/ppge/dissertacoes/dissertacao\\_fabricia\\_vellasquez.pdf](http://www.fe.ufrj.br/ppge/dissertacoes/dissertacao_fabricia_vellasquez.pdf) / Dissertação de Mestrado  
Acessado em: 03/12/2018
- REIGOSA, Juliana. Juliana Valente. **O medo na Literatura.** Revista Eclética. N.43. Julho. Dezembro: Rio de Janeiro. 2016
- ROCCO, Maria. **Prazer e coerção no ensino de literatura.** R.Fac. Educ., São Paulo 12 (1/2): 77-84, jan./dez. 1986. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33356/36094>  
Acessado em: 03/12/2018
- ROJO, Roxane; Eduardo Moura. **Letramentos na Escola.** São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- SANTOS, Caroline dos; SOUZA, Renata Junqueira de. **A leitura da literatura infantil na escola.** In: SOUZA, Renata Junqueira de. **Caminhos para a formação do leitor.** São Paulo: DCL, 2004.
- STREB DA SILVA, Jeniffer. **Análise multimodal – estudo dos recursos semióticos em textos de livro didático do 7º ano sob a perspectiva Sistêmico-Funcional.** Domínios de Lingu@gem | Uberlândia | vol. 11, n. 3 | jul. /set. 2017
- TODOROV, Tzevan. **A Literatura em Perigo.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2009

# **A RELAÇÃO TÓPICO DISCURSIVO/PARÁGRAFO NA PLANIFICAÇÃO DO TEXTO ARGUMENTATIVO ESCRITO: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA ALUNOS DO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL II**

Raimundo da Silva Barros (UFPA/PROFLETRAS)

## **INTRODUÇÃO**

Considerando a planificação textual como constitutiva e primordial na produção de texto, este estudo tem como foco de trabalho a planificação, no nível superestrutural, de texto do tipo argumentativo produzido por alunos do 9º ano do fundamental II. Tem como objetivo:

- Apresentar, qualitativamente, alguns resultados de descrição de textos do tipo argumentativo<sup>1</sup>;
- e apontar algumas orientações e atividades para reconhecimento, no ato da leitura, da estrutura tópica e da superestrutura do artigo de opinião, com vistas a uma propositura de facção de texto desse tipo.

Visando a atender aos objetivos propostos, o estudo toma como ancoragem teórica a gramática de texto no modelo apresentado por Van Dijk (2000) e a tipificação textual apresentada por Adam (2008). A importância da gramática de texto de Van Dijk (2000) repousa no fato de o autor discorrer sobre os aspectos textuais e cognitivos de construção das macro e microestruturas, apontando um percurso gerativo da semântica do texto. Já a importância de Adam (2008) sustenta-se no fato de este desenvolver trabalhos sobre a tipificação textual em termos de sequências, em que se insere a superestrutura argumentativa. Além desses autores, o trabalho apoiou-se na noção de tópico discursivo em Jubran *et al.* (1992) e no estudo da paragrafação postulado por Rehfeld (1984).

## **1 O PLANO DE TEXTO**

Ao produzir um texto, o produtor realiza uma atividade intencional, pois formular um texto

(...) é efetivar atividades que estruturam e organizam os enunciados de um texto, e o esforço que o locutor faz para produzi-los se manifesta por traços que deixa em seu discurso. Assim, formular não significa simplesmente deixar ao interlocutor a “tarefa” da compreensão, mas,

---

<sup>1</sup> Textos produzidos por alunos do 9º ano do fundamental II.

sim, deixar, através desses traços, marcas para que o texto possa ser compreendido (...). (SANTOS, 1982, *apud* FÁVERO *et al*, 2003, p. 55)

Como se vê, o texto é a manifestação material da encenação de um ato de comunicação para atender aos objetivos de fala de determinado sujeito; ou seja, o texto constitui uma construção organizada de forma estrutural cuja finalidade é cumprir os propósitos comunicativos do gênero que materializa; serve a um propósito anteriormente delineado e projetado.

Assim, a planificação textual consiste em estabelecer as ações necessárias para a produção de um texto. Essas ações podem ser sumarizadas em dois aspectos que envolvem a produção textual. O **primeiro** aspecto está ligado à situação concreta de comunicação que definirá o que dizer, para quem, para quem, qual o gênero, qual o suporte.

O **segundo** aspecto da planificação compreende a sintaxe do discurso típica de cada gênero: a superestrutura textual. A superestrutura diz respeito ao conjunto de sequências textuais que, segundo Adam (2008), fazem parte do sistema de conhecimentos dos grupos sociais, assim como os gêneros textuais, e permitem construir (na escrita) e reconstruir (na leitura) a organização global de um texto, como, por exemplo, o plano canônico da dissertação (introdução, desenvolvimento, conclusão), os verbetes de dicionário (entrada, definição, exemplo), etc.

A planificação da superestrutura textual é denominada por Adam (2008) de plano de texto. O plano de texto compreende a fase que antecede a escrita do texto e acontece mediante dois procedimentos: a seleção das informações que irão ser usadas no texto, e a organização dessas informações na estrutura do texto. Na fase de seleção das informações, define-se **quais os elementos** do conteúdo serão abordados; como há vários aspectos e elementos sobre um dado conteúdo temático é importante selecionar quais elementos, quais aspectos serão apontados no texto.

Já na fase de organização das informações, decide-se **como organizar esses elementos**, uma vez selecionados as informações e os elementos do tema em questão, é necessário determinar como eles serão organizados no corpo do texto (essa organização envolve a organização tópica).

A organização tópica é a etapa do plano do texto que envolve um aspecto diretamente ligado à cognição e à inteligência do produtor, tem a ver com os mapas mentais que este vai (ou pode) construir ao perceber a organização tópica dos textos, na ocasião da leitura. Daí a importância em se desenvolver atividades nas propostas de leituras que contemplem a reconstituição da organização tópica dos textos lidos.



## 2 O TÓPICO DISCURSIVO E PARAGRAFAÇÃO

Adota-se, aqui, a definição de tópico discursivo apresentada por Jubran *et al.* (1992), na Gramática do Português Falado. Para esses autores, tópico discursivo diz respeito àquilo sobre o que se está falando em um texto de forma geral e às possíveis ramificações desse conteúdo; ou seja, pode ser visto como uma ideia central, hierarquicamente superior e subordinante de outras ideias presentes em segmentos do texto, considerados subtópicos. Além do conteúdo geral do texto e suas possíveis ramificações, o tópico sinaliza, ainda, a organização desse(s) conteúdo(s) no interior do texto. Assim,

(...) a topicalidade desponta como um princípio organizador do discurso, que apresenta portanto, no plano de sua realização, uma estrutura passível de ser identificada e analisada. A descrição dessa estrutura baseia-se, assim, numa concepção de tópico entendido como unidade que comporta, além da propriedade da *centração*, uma segunda propriedade fundamental, a da *organicidade*. (JUBRAN *et al.*, 1992, p. 362)

A noção definidora de tópico acima apresentada está diretamente ligada ao planejamento textual por meio das propriedades da *centração* e da *organicidade*, já que estas são delineadas na fase inicial de elaboração, depois do momento de reativação das informações acerca do tema a ser tratado num dado texto.

Os parceiros, numa situação de comunicação, têm sua atenção centrada em um ou vários assuntos. É dessa atenção centrada que surge a primeira propriedade definidora do tópico discursivo: a **centração**. Essa propriedade diz respeito ao conjunto de referentes responsáveis por estabelecer uma moldura temática, é responsável por fazer convergir, distribuir, e localizar, no texto, o conjunto de referentes explícitos ou inferíveis que o constituem.

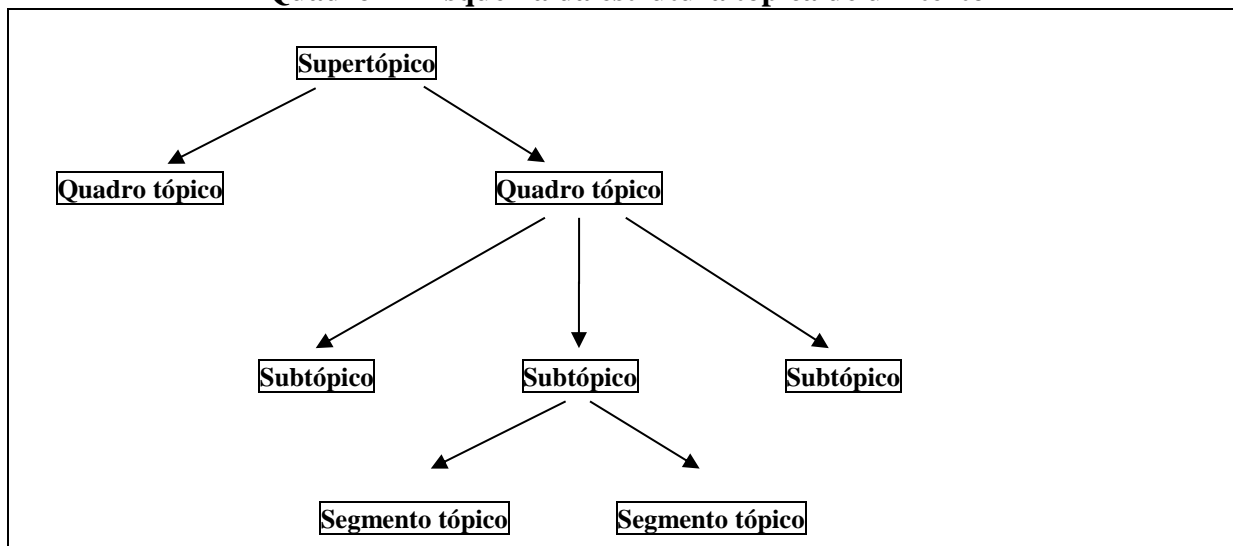
Já a **organicidade** está diretamente ligada à progressão tópica, e é gerada a partir da articulação dos tópicos no texto. Para Jubran *et al.* (1992), essa articulação se dá em dois níveis interligados e simultâneos. O hierárquico (vertical), em que se tem uma ramificação de um supertópico em tópicos, e este, por sua vez, em subtópicos. Já o nível linear ou sequencial (horizontal), em que aparecem as articulações intertópicas responsáveis pela progressão tópica, em que um novo tópico é ativado após o fechamento do tópico anterior.

A quebra da continuidade tópica, portanto, pode ocorrer ou por uma inserção, nesse caso ocorre uma distribuição do tipo ABA, ou por uma alternância, que caracteriza o tipo ABAB. Segundo Jubran *et al.* (1992), o não retorno do tópico caracteriza uma ruptura, então, pode-se dizer que na descontinuidade pode ocorrer a suspensão definitiva de um tópico ou a divisão de um tópico em partes

na sequência textual. Cabe ressaltar que, embora um texto se componha de segmentos tópicos contínuos e descontínuos, a coerência textual pode ser comprometida caso a progressão tópica se realize com rupturas excessivas e digressões muito longas.

Independentemente da ocorrência de rupturas ou inserções, um texto apresenta um tópico central (supertópico), que pode ser constituído de um ou de vários quadros tópicos, cada um destes quadros se subdivide em subtópicos, que, por sua vez, se compõem de segmentos tópicos. Abaixo apresenta-se um esquema, apontado por Koch (2006, p. 174), que ilustra genericamente a estrutura dessa organização:

**Quadro 1 - Esquema da estrutura tópica de um texto**



Fonte: Koch (2006, p. 174)

Vê-se no esquema acima que cada conjunto de fragmentos constitui uma unidade de nível mais alto, de forma que um conjunto de segmentos tópicos formará o subtópico; diversos subtópicos formarão um quadro tópico, que, por sua vez, formará um supertópico. A estrutura tópica de um texto pode ser vista a partir da ideia de distribuição num *continuum* que vai do geral ao particular, ou vice-versa: quanto mais genérica for a informação, mais se aproxima da ideia de supertópico, quanto mais específica ou detalhada a informação, mais se aproxima da ideia de segmento tópico.

O importante de se estabelecer um esquema da estrutura tópica consiste em mostrar que essa distribuição tópica é resultado de um plano<sup>2</sup> de texto traçado previamente. Esses esquemas servem,

<sup>2</sup> Adam (2008) denomina a planificação da superestrutura textual de plano de texto.

na leitura, para se criar um mapa do tipo de informação selecionada e de como estão distribuídas ao longo do texto, permitindo, assim, “evidenciar para o aluno que não é possível produzir um texto sem planejá-lo, pelo menos em termos do que se vai dizer e como as informações serão agrupadas” (TRAVAGLIA, 2016, p. 99)

Pode-se concluir, portanto, que, para a produção de texto com um determinado tópico discursivo, o professor deve orientar o aluno a esquematizar um quadro tópico, na fase do planejamento textual, por meio do qual o texto será desenvolvido, considerando a sequência argumentativa como um dos parâmetros para essa planificação.

A articulação das unidades intertópicas e intratópicas dão-se no nível das microestruturas, e pode ser marcada, segundo Ribeiro (2005, *apud* ALENCAR; FARIAS, 2014, p. 148) por diferentes mecanismos:

**Quadro 2 – Mecanismos de articulação das unidades intertópicas e intratópicas**

<b>Marcadores discursivos</b>	Exercem a função de integrar tópicos e enunciados dispostos de forma contínua na linearidade do texto, e de orientar a atenção do leitor para partes do texto; ex.: <i>agora, mas, depois, já</i> ;
<b>Formas referenciais</b>	Estabelecem ligações entre referentes mencionados, ou não, no contexto, por isso são vistas como objetos do discurso; ex.: <i>isso, a menina, ela, este assunto</i> ;
<b>Paráfrases</b>	São reformulações de enunciados anteriores, que devem servir de base para a introdução de novo subtópico;
<b>Perguntas</b>	São indagações que podem, ou não, ter o propósito de ser respondidas dentro do texto, muitas vezes inauguram um novo subtópico;
<b>Formações metadiscursivas</b>	São expressões que se dobram sobre o próprio discurso, exercendo a função de âncora no espaço discursivo para os enunciados de conteúdo informacional e, portanto, funcionam como um articulador entre subtópicos; ex.: <i>como se vê, em resumo</i> .

Fonte: Alencar e Farias (2014, p. 148)

Além desses mecanismos de articulação, existem os operadores específicos que indicam o tipo de função desempenhada pelas unidades que introduzem e, na leitura, servem de índice de topicalização; ou seja, o leitor, obrigatoriamente, entende que, na introdução desses operadores, um novo tópico será inserido ou intercalado. Esses operadores desempenham duas funções no texto: introduzir um tópico novo ou reintroduzir/interrromper um tópico dado. Eles fazem parte dos operadores metaformativos, e são:

**Quadro 3 – Operadores responsáveis pela introdução e interrupção de tópicos**

<b>Aqueles que introduzem um tópico</b>	<i>quanto a, em relação a, no que diz respeito a, a respeito de, no que tange a, no que concerne a, com referência, relativamente a, etc.</i>
---	---

<b>Aqueles que interrompem ou reintroduzem um tópico</b>	<i>é interessante lembrar que..., voltando ao assunto anterior..., etc.</i>
--	---

Fonte: Koch (2004, p. 141)

Além dessas estratégias de sinalização do tópico no texto, outra maneira de o produtor mostrar/sinalizar ao seu leitor o tópico discursivo do texto seria por meio de um título que tem a função de preparar o leitor para o tipo de informação a que será exposto. Veja o exemplo abaixo:

### **Exemplo 1**

<p>O processo é interessante. Algumas unidades – cujo número é determinado por um organismo superior – se movimentam segundo trajetória pré-fixada. O tempo é controlado para que não haja distúrbios no sistema. Também parece haver uma certa lei para a disposição dos elementos a serem transportados: parece haver uma tendência natural de ocupar sempre os lugares periféricos em primeiro lugar e só posteriormente as vagas centrais são preenchidas. Além disto, os elementos parecem se repelir mutuamente, embora isso não signifique que não possam se ajuntar ou se aproximar um dos outros.</p>
--

Fonte: Fulgêncio e Liberato (2004, p. 38)

No texto acima, percebe-se que os segmentos tópicos não se integram de maneira coerente, já que o tópico apresentado “O processo é interessante” é genérico e não é capaz de permitir ao leitor estabelecer um quadro de referência com precisão. Para Fulgêncio e Liberato (2004, p. 38), uma forma de explicitar o tópico do texto acima seria dando-lhe um título, como “O transporte coletivo”. Assim, ficaria mais fácil integrar as porções menores do texto na construção de um sentido global.

Além do título, seria possível também alterar a primeira sentença para “O transporte coletivo é um processo interessante”, pois, segundo as autoras, parece haver uma tendência em deslocar à esquerda, no início das sentenças, aquilo que se considera mais importante, como se o tópico fosse tópico por, também, ocupar a posição inicial das sentenças. Outra forma de o produtor sinalizar o tópico no texto seria por meio da utilização de negrito ou quaisquer outras formas de destaque gráfico (sublinha, itálico, cor da letra, etc.).

Como se vê, o tópico discursivo é uma porção de texto articulada por estratégias reconhecíveis que, no olhar do autor deste trabalho, podem ser trabalhadas sem muita dificuldade com alunos do 9º ano de forma a capacitá-los para um bom desempenho na elaboração da estrutura tópica do texto escrito. Além da articulação, parece ser igualmente possível orientar o aluno para uma boa sinalização do tópico em textos do tipo argumentativo. Entende-se, assim, que a articulação bem construída e a sinalização bem pontuada promove a centração e a organicidade textual, influenciando diretamente no desenvolvimento do viés argumentativo do texto.

Acima, tratou-se dos fatores responsáveis pela organização de porções de texto (em segmento tópico, subtópico, tópico ou quadro tópico, e um supertópico) a articulação dessas unidades, bem como das formas de sinalizá-las. Abaixo, serão vistas as implicações dessas porções na constituição do parágrafo.

A primeira impressão que o leitor tem de um texto escrito em prosa está imediatamente ligada à sua tipografia, já que o texto escrito apresenta uma divisão em blocos cuja delimitação se dá, visualmente, por um recuo da margem esquerda e por um ponto final, e pode conter vários períodos separados por pontos, ponto-e-vírgulas e por vírgulas. Essa tipografia não é meramente estética, mas está ligada à legibilidade textual, pois o texto escrito sem parágrafo é indigesto, cansativo, tedioso e de difícil compreensão.

Conforme Rehfeld (*apud* FULGÊNCIO; LIBERATO, 2004, p. 53), “o parágrafo pode servir de pista para a montagem da ‘paisagem mental’ que o leitor constrói do texto”; em outras palavras, a divisão do texto em parágrafos tem motivação de natureza semântica, constituindo-se em uma unidade “psicologicamente real”, pois, conforme a autora, o leitor espera que a mudança de parágrafo corresponda a uma mudança nas características do texto, sugerindo que “os leitores têm uma noção intuitiva dos locais adequados à paragrafação, e que esses locais preferidos, indicados em algumas ocasiões de maneira tão uniforme, devem estar relacionados a alguma transição de traços do texto” (FULGÊNCIO; LIBERATO, 2004, p. 54).

Para Rehfeld (1984, *apud* FULGÊNCIO; LIBERATO, 2004), essa transição de traços é resultante da mudança de determinadas unidades semânticas, que levariam, de um lado, o produtor a segmentar seu texto, e, de outro, o leitor a processar adequadamente o mesmo texto. Para chegar a essa hipótese, a autora realizou estudo acerca da paragrafação em textos narrativos a partir do qual passou a identificar três fatores responsáveis pela paragrafação. Passemos a eles.

### **Mudança de parâmetros**

Parâmetros, conforme Rehfeld (1984), são unidades de traços semânticos, que, nas seqüências narrativas, podem corresponder às personagens, ao tempo e ao lugar. Para este trabalho, que tem como objeto de exame texto do tipo argumentativo, a noção de parâmetro é aplicada, por analogia ao trabalho de Rehfeld (1984), aos elementos de composição da estrutura tópica (supertópico, quadro tópico, subtópico, segmento tópico). Admitir-se-á, portanto, uma mudança de parâmetros no texto do aluno quando houver, no âmbito da centração, uma mudança de concernência (conjunto de referentes explícitos ou inferíveis).

### **O grau de detalhamento do supertópico ou do quadro tópico**

Nas palavras de Fulgêncio e Liberato (2004, p. 55), “haveria uma tendência em não isolar num parágrafo separado trechos que apresentam informação muito detalhada, e que se relacionam de forma muito distante ou indireta ao tópico central”. Ilustra-se esse aspecto com o exemplo usado por Liberato e Fulgêncio (2004), que dizem que num texto sobre a Europa, o escritor não abriria um parágrafo para falar sobre as produções artísticas da Itália, mas que iria preferivelmente englobar esse trecho ao subtópico Itália.

### **O tamanho do parágrafo**

O terceiro fator condicionante de paragrafação, proposto por Rehfeld (1984), diz respeito ao tamanho do parágrafo e tem caráter estético. Parece atender a um estilo coletivo em que se evitam parágrafos curtos ou longos.

Considerando que o parágrafo é uma unidade “psicologicamente real” cuja mudança está condicionada pelo cambiamento de parâmetros (neste trabalho o esquema tópico), pelo grau de detalhamento do supertópico, e pela extensão do próprio parágrafo, pode-se inferir que o parágrafo de texto do tipo argumentativo deve ser construído em torno de um tópico que lhe confira unidade. Portanto, a paragrafação das sequências argumentativas deve refletir a estrutura de tópicos do texto escrito, isso quer dizer que as mudanças de parâmetros ocorrem com a mudança de contração tópica.

### **3 DESCRIÇÃO DA SUPERESTRUTURA DE UM TEXTO DE ALUNO**

Nexta seção, passar-se-á ao exame de um texto com o objetivo de verificar se a estrutura tópica atende aos princípios da contração e da organicidade, para então relacionar essa topicalidade com a paragrafação da superestrutura argumentativa.

O texto analisado faz parte de uma amostragem de 16 produções de alunos de 9º ano do ensino fundamental II, de escola pública da cidade Macapá. Desse total de 16 produções, 11 continham três parágrafos, dois continham quatro parágrafos, e três continham cinco parágrafos. Aqui, optou-se por trazer um texto representativo do tipo de fatiamento em três parágrafos, que foi a forma de segmentação predominante nas produções coletadas.

**Texto 1**

"O Jogo mortal"

A { O jogo balaia azul ou Blue whale, como já sabemos, é um jogo mortal que atrai milhares de jovens e crianças entre 14 a 16 anos de idade, a participar de grupos em redes sociais. Esses grupos são administrados pelos "curadores".

B { O curador nada mais é do que quem manda os desafios aos participantes. Nesse jogo os participantes têm que cumprir "50 desafios". É em desses desafios é se mutilar. É depois tirar foto e enviar ao curador.

C { Portanto, não tire sua vida. Procure ajuda, conte o que está acontecendo para alguém que pode ajudá-lo, por mais que seja difícil tende superar e ajude outras pessoas que também praticam. Não seja mais uma vítima desse jogo.

**A topicalidade do Texto 1**

Há, conforme se vê no texto em exame, um tópico central já sinalizado pelo título "o jogo mortal", que perpassa todo o texto, e também aspectos que configuram segmentos tópicos menores, como "o jogo", "o curador", "os desafios" e "morte".

A centração tópica diz respeito ao conjunto de referentes responsáveis por estabelecer uma moldura temática ao texto. Segundo Jubran *et al.* (1992), essa propriedade textual caracteriza-se pelo

traço da concernência, que consiste na relação de interdependência semântica entre os enunciados; pelo traço da relevância, que consiste em fazer certos referentes se destacarem em determinado segmento do texto; e pelo traço da pontualização, que se refere à possibilidade de fazer alguns referentes terem proeminência em certas passagens do texto.

No parágrafo **A**, o produtor do texto atende satisfatoriamente a essa propriedade, pois o trecho apresenta um conjunto de referentes concernentes à ideia de jogo/grupo. As expressões “o jogo da baleia azul”, “jogo mortal”, “grupos em redes sociais” e “esses grupos são administrados” estão, referencialmente, ligadas, o que contribui para a continuidade tópica do parágrafo. Cabe dizer, ainda, que os traços de concernência, relevância e pontualização responsáveis, respectivamente, por fazer convergir, distribuir, e localizar o conjunto de referentes presentes no texto, são alcançados por meio do mecanismo que Pinheiro (2005) chamou de formas referenciais. Em **A**, a pontualização, se dá em torno da expressão “a baleia azul”, pois, como é o primeiro parágrafo do texto, o produtor parece fazer uso, nesse trecho, do plano canônico da dissertação proposto por Adam (2008), que consiste em apresentar no primeiro parágrafo o tópico discursivo do texto.

No parágrafo **B**, as expressões referenciais “curador”, “quem manda”, “tem que cumprir” e “desafios” ajudam o leitor a perceber que se deu uma mudança de centração em relação a **A**, pois configurou-se um novo subtópico, que, inclusive, é anunciado no final do segmento anterior com a expressão “curadores”. Esse conjunto de expressões referenciais em **B** ligam-se à oposição básica *mandar/obedecer*, em que *o curador manda/propõe desafios para que e os participantes obedeçam/executem tais tarefas*. Aqui também ocorre a continuidade tópica por meio do mecanismo da referenciação, em que os referentes mantêm uma relação de interdependência semântica.

O parágrafo **C** apresenta um tópico centrado nas expressões referenciais “vida”, “ajuda”, “superar” e “vítima”. Esses referentes compõem um quadro tópico em que o produtor alerta as pessoas para o perigo de morte a que os desafios do jogo podem levar.

Considerando a propriedade da centração postulada por Jubran *et al* (2002), percebe-se que o texto tem uma estrutura tópica composta de um supertópico “o jogo mortal”, dois tópicos “a baleia azul” e/ou “perigo de morte” e um subtópico (perigo de morte), de forma que os traços da concernência, relevância e pontualização são atendidos satisfatoriamente, dando ao texto legibilidade.

Quanto à organicidade, os parágrafos **A** e **B** apresentam a relação intratópica (vertical), pois **B** representa uma ramificação de **A**. Ocorreu a inserção de um novo segmento tópico (curadores) no final de **A**, fazendo o esquema tópico do texto progredir, e a retomada dessa mesma expressão no

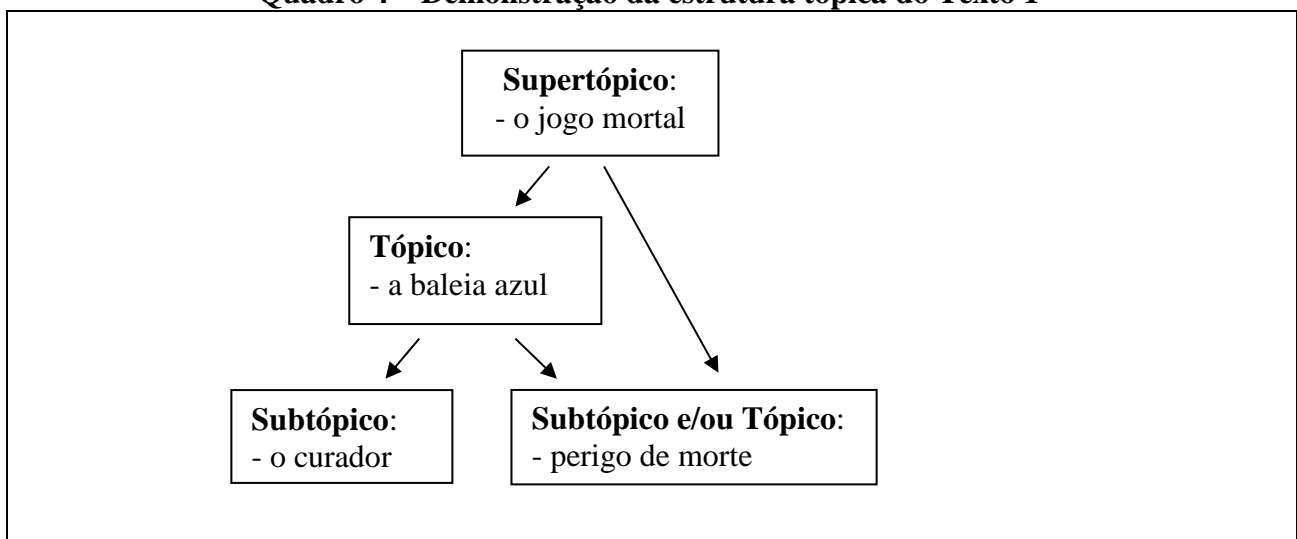


início de **B**, fazendo o tópico continuar, de modo que a relação continuidade (dado)/progressão (novo) aparece de forma bem coerente.

Já a inserção de **C**, embora sendo coberta pela possibilidade da relação intertópica (horizontal), deixa entrever uma ruptura brusca na estrutura tópica do texto, pois o tópico que poderia servir de transição de **A** para **C** ou de **B** para **C**, uma expressão que representasse a continuidade tópica, está vazio, o que acarreta um problema na organização vertical, e deixa o parágrafo **C** fora da ramificação de **A** ou **B**, pois em nenhum momento, no segmento **A** ou **B**, apareceram referentes que justificariam a progressão tópica com o tópico instaurado em **C**. Aliás, o tópico de **C** é apenas sinalizado em **A** e no título por meio da expressão “jogo mortal”, que faz alusão à morte e, conseqüentemente, à vida, mas que não é suficientemente continuada em **C**. Além disso, no parágrafo **B**, onde o produtor faz menção aos desafios propostos pelo curador do jogo, não há nenhuma sinalização de desafios que poderiam comprometer a vida do participante do jogo.

Pode-se agora visualizar a topicalidade (centração e organicidade) do texto por meio do esquema abaixo:

**Quadro 4 – Demonstração da estrutura tópica do Texto 1**



Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

Pela visualização do esquema tópico acima, pode-se dizer que a inserção de **C** poderia representar um esboço da ramificação de **A** ou a instauração de novo tópico do supertópico. Mas o que se verifica é que essa inserção representa a suspensão definitiva do tópico de **A** que se ramificou em **B**. Acredita-se, portanto, que o texto em exame, ainda que pese uma boa centração, apresenta um problema ligado à organicidade, que, nas palavras de Jubran *et al.* (1992), consiste na articulação dos tópicos em nível vertical e horizontal. Nesse sentido, a articulação horizontal ocorre quando o texto

se organiza por encaixamento (subordinação) de unidades tópicas menores a unidades tópicas maiores de forma a criar uma hierarquia relacionada ao grau de detalhamento semântico; já a horizontal ocorre quando aparecem as articulações intertópicas responsáveis pela progressão tópica, em que novo tópico é ativado após o fechamento do tópico anterior.

### A superestrutura argumentativa e a paragrafação do Texto 1

O produtor do texto deixa ver certa habilidade na paragrafação do texto. Essa organização revela bem o modelo prototípico de paragrafação, em textos da ordem do argumentar, produzidos na escola; pois o texto está organizado em três parágrafos, e cada um comporta, respectivamente, uma introdução, desenvolvimento e conclusão. Além disso a segmentação em parágrafos atende ao que Rehfeld (1984) chama de mudança de parâmetros, que neste caso é preenchida pela mudança dos segmentos tópicos.

Embora essa paragrafação não revele uma organização interna da sequência argumentativa, com certo esforço, e possível eleger passagens do texto que possam figurar como elementos desse tipo de sequência (tese, dados, inferências, restrição, conclusão), como no esquema abaixo:

**Quadro 5 – Demonstração da superestrutura do Texto 1**

<b>Premissas</b>	<b>Argumentos</b>	<b>Contra-argumentos</b>	<b>Conclusão</b>
A baleia azul é um jogo mortal que atrai milhares jovens.	Nesse jogo os participantes tem que cumprir 50 desafios. E um desses desafios é se mutilar.	Procure ajuda, conte o que está acontecendo para alguém, por mais que seja difícil, tente superar.	Não tire sua vida. Não seja mais uma vítima desse jogo.

Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

Reitera-se que é possível projetar o esquema acima, porque o produtor e leitor, segundo Adam (2008), já têm conhecimentos internalizados que permitem projetar intuitivamente, por exemplo, o plano canônico da dissertação (introdução, desenvolvimento, conclusão), independentemente de o texto sinalizar essa superestrutura. No entanto, o texto em questão não sinaliza o encadeamento dessas fases de modo a formar atos de fala em favor de determinada conclusão. Parece que os segmentos **A** e **B** materializam, na superfície linguística, muito mais uma sequência descritiva que argumentativa; pois, nesses trechos, o produtor não apresenta ou defende explicitamente uma tese, não expõe dados articulados por meio de operadores argumentativos para

conduzir o leitor à determinada conclusão. Com a inserção do segmento **C**, o produtor confere um tom mais injutivo que argumentativo ao texto, pois as expressões negativas e injutivas (“não tire sua vida”, “não seja mais uma vítima”) revelam a vontade do produtor e não necessariamente uma situação textual que constitua um argumento a favor de outro segmento do texto, ou seja, uma nova tese a que se pode chegar a partir do jogo argumentativo que deveria ser instaurado no texto.

Portanto, considerando que o texto é do tipo argumentativo, materializado num artigo de opinião, não é possível recuperar um plano de texto subjacente à superfície textual, pois as ideias apresentadas não estão organizadas de modo que configurem um ato argumentativo. Embora os trechos **A** e **B** tenham atendido às propriedades da centração e da organicidade tópica, propostas por Jubran *et al* (1992), e atendido ao critério da mudança de parâmetro do parágrafo, proposto por Rehfeld (1984), não há legibilidade suficiente, mesmo com a inserção de **C**, para recuperar um plano de texto que mostre o propósito de dizer sinalizado no título como supertópico.

Para encerrar, importa lembrar que a paragrafação realizada pelo produtor reflete, de certo modo, a estrutura tópica; no entanto a estrutura tópica não reflete um plano de texto, a não ser aquele internalizado intuitivamente pelo produtor, conforme Adam postula (2008). Isso quer dizer que o texto em exame não demonstra ter um planejamento por meio do qual se depreenda o modo argumentativo numa segmentação em parágrafos legíveis.

#### **4 UMA ALTERNATIVA DE TRABALHO COM A PLANIFICAÇÃO TEXTUAL**

Nesta seção, são apresentados um elenco de apontamentos e uma exemplificação de atividades que podem ser elaboradas para o trabalho com a planificação do artigo de opinião.

Para o trabalho em sala de aula com a planificação da superestrutura textual, o professor precisa de referencial teórico que permita a elaboração e a discussão das atividades. Nas seções anteriores, foi exposto, sumariamente, um quadro teórico que pode auxiliar o professor nessa tarefa. É importante o professor trazer para turma a noção de argumentatividade, apontando as características gerais do texto de superestrutura argumentativa (neste caso o artigo de opinião), e, a partir disso, introduzir as ideias de tese, argumento, contra-argumento e conclusão. Além disso, é importante o professor explicar aos alunos que o texto é resultado de um planejamento materializado na sua estrutura tópica e que, geralmente, um tópico ou subtópico é desenvolvido no limite de um parágrafo.

Nesse sentido, expor para turma o seguinte apontamento:

- a superestrutura do artigo de opinião;

- os operadores argumentativos;
- tópico discursivo e estrutura tópica de artigo de opinião.

Um bom exercício para reconhecimento da estrutura tópica pode ser realizado a partir dos processos de sumarização. A sumarização ou a síntese de um texto pode ser alcançada por alguns procedimentos (transformacionais), como<sup>3</sup>:

- apagamento de conteúdos facilmente inferíveis pelo conhecimento de mundo do leitor;
- apagamentos de expressões que indicam sinonímia ou explicação;
- apagamentos de exemplos;
- apagamento de justificativas de uma afirmação;
- apagamentos de argumentos contra posição do autor (aqueles introduzidos por **EMBORA** e aqueles que são imediatamente seguidos pelo **MAS**<sup>4</sup>);
- reformulação das informações utilizando termos mais genéricos (os hiperônimos).

#### 4.1 LEITURA DE UM ARTIGO DE OPINIÃO

A leitura servirá para que os alunos “mergulhem” no gênero e “peguem o tom” que distingue os artigos de opinião de outros textos argumentativos (como carta de leitor, editorial, as tradicionais dissertações escolares), reconhecendo, como dito anteriormente, que eles não existem sem a questão polêmica. O desenvolvimento da leitura ocorrerá obedecendo à seguinte sequência:

1º momento: o professor fará a leitura em voz alta, para que os alunos percebam as pausas, as entonações de voz que podem ser dadas em certos trechos e como essa inflexão afeta o sentido, as vozes<sup>5</sup> presentes no texto, as expressões próprias da oralidade; também tem o objetivo de familiarizar o aluno com o texto.

2º momento, cada aluno fará uma leitura silenciosa, com intuito recuperar a leitura feita em voz alta pelo professor, podendo sublinhar o que não entendeu, ou destacar o que achou interessante.

---

<sup>3</sup> Fonte: MACHADO, A. R. *et al.* Resumo: leitura e produção de textos técnicos e acadêmicos. São Paulo: Parábola, 2004.

<sup>4</sup> O operador **EMBORA** representa todas as conjunções e locuções conjuntivas concessivas. Já o operador **MAS** representa todas as conjunções e locuções conjuntivas adversativas.

<sup>5</sup> Caso haja polifonia locutores. Ou seja, se o autor do artigo trouxe vozes explícitas de outras pessoas. Geralmente essas vozes, em artigo de opinião, vêm em forma de citação, entre aspas.

No 3º momento, após a primeira leitura, a dinâmica pode se desenvolver a partir de uma conversa com a turma sobre o texto lido, procurando apontar a polêmica instaurada pelo produtor do artigo, momento em que os alunos podem identificar o tópico discursivo ou tema geral abordado no texto, bem como o posicionamento do articulista frente à polêmica levantada. Nesse momento da leitura, o professor pode suscitar interesse da turma pela leitura, à medida que o aluno se engaja ou refuta o ponto de vista defendido no texto.

A seguir o texto que será submetido à leitura dos alunos, sobre o qual serão elaboradas as atividades.

### **Sou contra a redução da maioria penal**

*Renato Roseno<sup>6</sup>*

A brutalidade cometida contra dois jovens em São Paulo reacendeu uma fogueira: a redução da idade penal. Algumas pessoas defendem a ideia de que a partir dos dezesseis anos os jovens que cometem crimes devem cumprir pena em prisão. Acreditam que a violência pode estar aumentando porque as penas que estão previstas em lei, ou a aplicação delas, são muito suaves para os menores de idade. Mas é necessário pensar nos porquês da violência, já que não há um único tipo de crime.

Vivemos em um sistema socioeconômico historicamente desigual e violento, que só pode gerar mais violência. Então, medidas mais repressivas nos dão a falsa sensação de que algo está sendo feito, mas o problema só piora. Por isso, temos que fazer as opções mais eficientes e mais condizentes com os valores que defendemos.

Defendo uma sociedade que cometa menos crimes e não que puna mais. Em nenhum lugar do mundo houve experiência positiva de adolescentes e adultos juntos no mesmo sistema penal. Fazer isso não diminuirá a violência. Nosso sistema penal como está não melhora as pessoas.

O problema não está só na lei, mas na capacidade para aplicá-la.

Sou contra porque a possibilidade de sobrevivência e transformação destes adolescentes está na correta aplicação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Lá estão previstas seis medidas diferentes para a responsabilização de adolescentes que violaram a lei. Para fazer bom uso do ECA é necessário dinheiro, competência e vontade.

Sou contra toda e qualquer forma de impunidade. Quem fere a lei deve ser responsabilizado. Mas reduzir a idade penal é ineficiente para atacar o problema. Problemas complexos não serão superados de modo simplório e imediatista. Precisamos de inteligência, orçamento e, sobretudo, de um projeto ético e político de sociedade que valorize a vida em todas as suas formas. Nossos jovens não precisam ir para a cadeia. Precisam sair do caminho que os leva até lá. A decisão agora é nossa: se queremos construir um país com mais prisões ou com mais parques e escolas.

*(Fonte: Olimpíadas de língua portuguesa - pontos de vista<sup>7</sup>)*

Nesta etapa, o trabalho com os alunos envolve atividades cuja resolução carece de uma releitura do texto; compreende questões ligadas a vários aspectos do texto. Aqui, conforme o objetivo

---

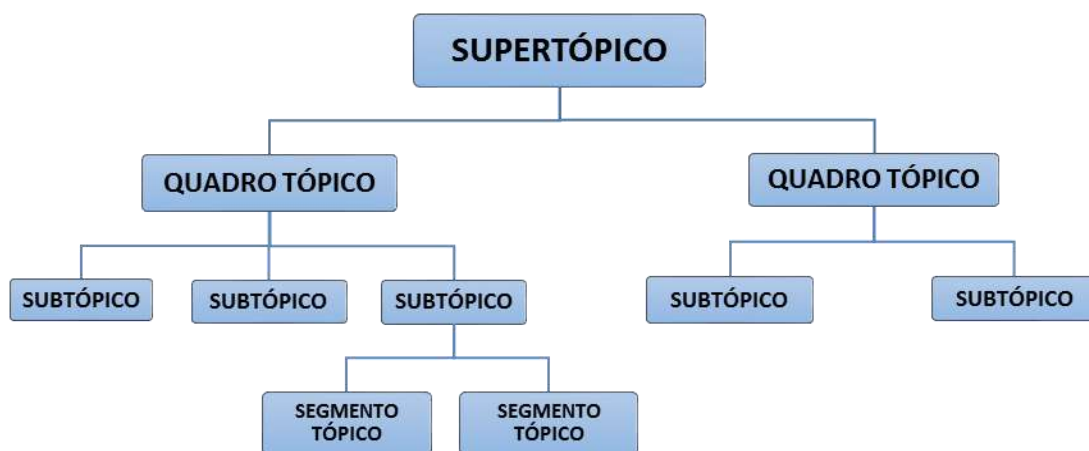
<sup>6</sup> Renato Roseno é advogado, coordenador do Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (Cedeca – Ceará) e da Associação Nacional dos Centros de Defesa da Criança e do Adolescente (Anced).

<sup>7</sup> O texto foi publicado no *site* do Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (Cedeca – Ceará).

do trabalho, selecionou-se questões ligadas ao tema do texto e à sua construção composicional (macroestrutura e superestrutura).

### Questões referentes ao conteúdo temático e à estrutura tópica

Para todo artigo de opinião é possível projetar uma estrutura tópica por meio da qual o texto se desenvolve. Um artigo apresenta um tema geral, o tópico discursivo, sobre o qual o autor se debruça. Geralmente um parágrafo apresenta um tópico com seus possíveis desdobramentos. Dependendo do grau de detalhamento desse tópico, pode-se ter mais de um parágrafo abordando o mesmo tópico. No geral, a estrutura tópica de um texto apresenta o seguinte esquema tópico:



O esquema acima é apenas um modelo a servir de parâmetro para o aluno. Obviamente que os textos podem apresentar apenas um quadro tópico ou vários outros; pode, ainda, não apresentar subtópicos ou segmentos tópicos. Será no ato da leitura que o aluno irá recuperar e compor essa estrutura tópica, com a ajuda do professor, primeiramente. Esse exercício é, certamente, muito importante para o aluno ir tomando noção de como se compõe a macroestrutura do texto.

**1) Leia o texto com bastante atenção, observando as informações e ideias apresentadas, depois faça as atividades a seguir.**

- a) Há algum fato inicialmente constatado pelo autor? Se houver, aponte-o no espaço abaixo.
- b) Levante a questão polêmica que o autor vai discutir após a constatação desse fato.
- c) Aponte qual o ponto de vista defendido pelo articulista perante a polêmica instaurada no texto.

**2) Elabore, no quadro abaixo, a estrutura tópica do artigo lido “Sou contra a redução da maioridade penal”, tomando como modelo o quadro apresentado acima. Use setas para indicar a hierarquia da estrutura tópica.**

**Questões referentes à construção composicional (a superestrutura) e à paragrafação.**

**1) Pode-se observar, em um artigo de opinião, fases distintas que correspondem à tese, aos argumentos, aos contra-argumentos e à conclusão. Leia o artigo e preencha o quadro a seguir com as ideias e informações do texto que correspondem a tais fases. Pode ocorrer, em textos desse tipo, de algumas fases não serem preenchidas; caso isso ocorra aqui, deixe o espaço em branco.**

**A SUPERESTRUTURA ARGUMENTATIVA DO ARTIGO**

<b>TESE ANTERIOR</b>	<i>Numa discussão polêmica, da qual o artigo de opinião faz parte, aparecem várias teses, vários pontos de vista. A tese anterior corresponde a uma dessas teses ou pontos de vista a que o autor de um artigo de opinião se opõe. Aqui neste espaço, descreve-se a tese, que o articulista contraria, que procura anular, a que se opõe. Pode ser que esta tese anterior esteja implícita. Mesmo assim ela pode ser recuperada, na medida que o articulista vai apresentando sua tese e seus argumentos.</i>
<b>ARGUMENTO</b>	<i>Aqui neste espaço, são apontadas as informações que apoiam a tese anterior. São fatos, acontecimentos, ideias, exemplos que levam o leitor a aceitar provisoriamente a tese anterior, mas serão refutados, negados, desconstruídos pelos contra-argumentos do articulista.</i>
<b>CONTRA-ARGUMENTO</b>	<i>Neste espaço, são apontados os fatos, acontecimentos, ideias, exemplos que o articulista utiliza para refutar, negar, desconstruir o argumento da tese anterior. Os contra-argumentos são responsáveis por sustentar a nova tese à qual o articulista se engaja e defende.</i>
<b>CONCLUSÃO/NOVA TESE</b>	<i>Aqui, é apresentada a conclusão a que o articulista chega ao final do seu texto.</i>

**3) Analise o texto mais uma vez. Veja se as fases acima mencionadas correspondem, cada uma, a um único parágrafo ou mais. Use modelo do quadro abaixo:**

Tese	Primeiro parágrafo
Argumentos	Segundo e terceiro parágrafo

**4.2 PRODUÇÃO DO ARTIGO DE OPINIÃO**

Na seção anterior, em que se tratou da leitura de um artigo de opinião, o aluno faz um percurso da microestrutura para a macroestrutura do texto, parte da materialidade linguística (palavras, termos, orações, frases, períodos) para depois alcançar, por mecanismos de transformação já mencionados no trabalho, o nível mais abstrato e geral do texto, onde encontra unidades maiores de sentido. Nesse nível mais abstrato, o aluno utiliza uma série de mecanismo e procedimentos, conscientemente ou não, por meio dos quais é possível estocar a informação veiculada no texto.

Agora o caminho a ser feito pelo aluno é o inverso. Começa-se pela macroestrutura, que são as unidades maiores (tópico e subtópicos) para então construir a microestrutura do texto. Portanto, esta etapa da proposta objetiva dar as orientações necessárias para que o aluno produza proficientemente um artigo opinião quanto à sua macroestrutura e à sua superestrutura.

O tema do artigo de opinião a ser produzido é acerca de uma polêmica muito presente nas salas de aula em todos os níveis de ensino atualmente: o uso de telefones celulares em sala no momento da aula. Como esse assunto é recorrentemente tema de discussão e de animosidade entre professores e alunos, acredita-se que é uma boa polêmica sobre a qual se debater e se escrever em sala de aula. Nesse sentido, propõe-se, para a produção do artigo de opinião a ser elaborado pelos alunos, a seguinte polêmica:

***“Deve-se proibir o uso de celular em sala de aula?”***

A produção de um artigo de opinião, ou de qualquer outro texto escrito, exige do seu produtor o entendimento de que esse texto é resultado de um trabalho, ou seja, o aluno tem que entender que a produção de nenhum texto é resultado de mera inspiração ou talento simplesmente. E para realizar a contento um trabalho é necessário conhecer as etapas que o envolvem. Portanto, para produzir de forma satisfatória um artigo de opinião é necessário conhecer as etapas que envolvem sua facção.

A elaboração de qualquer texto escrito deve começar com a criação de um planejamento mental ou escrito (o ideal é que seja escrito, haja vista os alunos não terem ainda uma competência desenvolvida sobre essa etapa de elaboração textual), onde o produtor define antecipadamente todas as etapas que a escrita de um texto exige.

O planejamento é o momento em que o produtor decide:

- **o que dizer:** consiste em definir o assunto do texto, o tópico discursivo;
- **para que dizer:** é primordial especificar quais os propósitos do texto, o produtor precisa definir o que ele quer mostrar com seu texto;
- **para quem dizer:** o produtor do texto escrito precisa ter claro em sua mente a quem o seu texto se destina (destinatário, alocutário, interlocutor), pois é pensando nesse leitor que o produtor decide muitos aspectos do seu texto, como, por exemplo: o nível de formalidade do texto, se o assunto vai ser abordado de forma estrita ou de forma mais geral, ampla, etc.
- **qual o gênero:** é necessário definir o gênero no qual o texto será produzido (anúncio, resenha, miniconto, artigo de opinião, crônica, etc.);



- **qual o suporte:** o veículo em que o texto será levado ao público, ou seja, onde ele será divulgado
- **a estrutura tópica:** etapa em que o produtor arruma as ideias a compor o texto.

## O Planejamento do Texto

Questões referentes ao tema e à situação concreta de uso do texto.

1) O texto que você irá produzir parte da polêmica “*Deve-se proibir o uso de celular em sala de aula?*”. Em poucas palavras, mostre o seu posicionamento diante dessa polêmica. Diga se você é contra ou a favor a proibição do uso do celular em sala de aula. Não há necessidade de justificar ainda esse posicionamento.

2) Agora que você já definiu seu posicionamento perante a polêmica da proibição ou não do uso de celular na sala de aula, é hora de decidir o plano do seu o texto. A seguir, há uma sequência com os elementos sobre os quais você deve pensar antes escrever o seu texto; esses elementos, como já mencionados anteriormente, compõem o plano de texto. Responda às perguntas ao lado de cada elemento desses, de forma a criar um planejamento para o seu artigo.

- O tema: sobre o que dizer?
- O objetivo: para que dizer?
- O destinatário: para quem dizer?
- O gênero: em que tipo de texto escrever?
- O suporte: como o texto será levado ao público?

Questões referentes à seleção das informações com as quais se vai elaborar o artigo.

1) No quadro abaixo, faça uma lista de todas as informações relacionadas ao tema. Elas podem ser:

- fatos da escola que envolvem o uso do celular;
- ideias suas ou de qualquer outro membro da escola sobre o assunto;
- opinião dos seus pais ou responsáveis sobre o assunto;
- observações sobre o assunto que você já tenha lido em revista ou jornal;
- enfim, tudo aquilo que pode ter relação com o seu texto.

2) As informações que você selecionou acima estão desconexas e desorganizadas. Agora você deve arrumá-las em blocos, em conjuntos. Poderia basear-se nos critérios abaixo para ordená-las. Cabe lembrar é apenas uma sugestão, pois você pode instituir outros critérios para organizar essas informações:

- Causa do uso do celular em sala;
- Causas da proibição do uso;
- Consequências desse uso em sala;

- Soluções para o uso em sala do celular

**3) Dessas informações selecionadas e organizadas, defina a superestrutura argumentativa do seu texto, respondendo às perguntas abaixo:**

- a) Qual a tese que você defende?
- b) Quais os argumentos que sustentam a sua tese?
- c) Existe alguma tese contrária a sua? Qual é ela?
- d) Se existir alguma tese contrária a sua, quais seriam os argumentos que a sustentam?
- e) Qual a conclusão a que você chega?

**4) Depois de apontar a polêmica sobre a qual você vai se posicionar, colher as informações e organizá-las em conjunto, e apontar a superestrutura argumentativa do artigo, é hora de você fazer um roteiro. Esse roteiro é um esqueleto do seu texto, funciona como uma espécie de sumário ou esquema. Por meio desse esquema, você irá decidir a ordem sequencial das ideias e argumentos a serem usados no texto. Nesse roteiro, você definirá a estrutura tópica do seu artigo e uma paragrafação prévia, pois já será possível você fazer uma projeção de quantos parágrafos seu texto terá. Use o quadro abaixo para montar esse esquema.**

### A Produção do Texto

Agora que já se tem o roteiro do artigo, é o momento de transformá-lo em texto. Cabe lembrar que ele é uma possibilidade de trabalho, pode ser alterado à medida que se vai escrevendo o texto. Há de se tomar cuidado, no entanto, para não se alterar a superestrutura argumentativa, isso pode comprometer a tese e seus argumentos<sup>8</sup>.

De posse do que dizer e de quantos parágrafos (provavelmente) o texto terá, é chegada a etapa de pensar na estrutura desse parágrafo. Como o artigo de opinião pertence aos tipos textuais de superestrutura argumentativa, é natural que os parágrafos que o compõem sejam expositivo-argumentativos.

Esse tipo de parágrafo consiste em apresentar:

- uma **afirmação**: a ideia que pretende afirmar, é a introdução do parágrafo;
- as **informações**: os dados que apoiam essas ideias, é o desenvolvimento do parágrafo;

---

<sup>8</sup> Embora pareça simplista esta declaração, mas o ideal seria construir um parágrafo para cada tópico do roteiro, pelo menos enquanto o aluno ainda não tem habilidade em distribuir os tópicos e subtópicos numa paragrafação coerente. À medida que o aluno vai tomando habilidade com a paragrafação, o professor deverá mostrar que é possível reagrupar mais de um tópico do roteiro em um único parágrafo ou associar um único tópico a mais de um parágrafos.

- a **garantia**: as considerações que ligam a ideia afirmada e os dados que a comprovam ou a sustentam, é a conclusão do parágrafo.

Não existe uma ordem fixa dessas categorias, elas podem assumir posições diversas no interior do parágrafo; essa diversidade vai depender do estilo do produtor e, principalmente, do nível de familiaridade que aluno tem com a língua.

### **Atividades sobre a transformação da macroestrutura em microestruturas (a escrita).**

É importante que essas atividades sejam feitas em sala sob a orientação do professor e sejam feitas no caderno do aluno.

**1) Para cada tópico do roteiro, construa um parágrafo.**

**2) Para saber se o seu parágrafo desenvolveu-se coerentemente sobre um certo tópico, procure identificar se ele contém:**

- afirmação de uma ideia (é a afirmação de um tópico do roteiro);
- exposição de informações (os dados) que apoiam essa ideia;
- ligação de tal afirmação com os dados informados de forma a concluir o raciocínio no parágrafo.

Identificar essas categorias no parágrafo é importante para o aluno não perder de vista a centração, que é responsável pela unidade semântica do parágrafo. Com essas atividades, é possível fazer o aluno perceber que a escrita do texto deve obedecer a essas unidades de sentido maiores, e que a paragrafação é consequência dessas unidades.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após a descrição da topicalidade, quanto às propriedades de centração e organicidade, e da superestrutura argumentativa, quanto às macroproposições (premissa, argumentos, contra-argumentos e conclusão), é possível dizer que:

- O texto tem baixo aprofundamento do tópico discursivo, pois sua ramificação é tratada de forma muito superficial, configurando um texto muito compacto e capitular;
- A falta de detalhamento dos tópicos, em razão da divisão do texto em três parágrafos excessivamente compactos, acarreta um quadro de argumentos com pouca força argumentativa.

Conclui-se disso que a falta de detalhamento do quadro tópico do texto descaracteriza-o como texto do tipo argumentativo e lhe atribui muito mais traços de textos do tipo expositivo, ou, por vezes, injuntivo. Essa carência de detalhamento do texto não permite fatiamento de informação em parágrafos coerente, cujo teor seja de um tópico plenamente desenvolvido.

Outro aspecto do texto que não pode deixar de ser mencionado diz respeito ao uso ou não de plano de texto pelos alunos. Acredita-se que o principal fator responsável pela má paragrafação tem a ver com o plano de texto, pois estima-se que seja difícil para o aluno de 9º ano ter controle, na medida que faz o levantamento, de um conjunto de informações com grau de detalhamento elevado, sobre dado assunto, sem um planejamento prévio que defina como e onde cada informação irá figurar na macroestrutura do texto.

Ainda que pesem os problemas de ordem estrutural do próprio modelo educacional vigente na escola pública, acredita-se que seja possível ao professor de língua portuguesa desenvolver estratégias de aprendizagem que possibilitem ao aluno as competências necessárias à produção do texto escrito. Nessas estratégias, ao avaliar a coerência e adequação de tais textos, deve-se considerar que o professor precisa ir além de uma correção que se limite ao domínio das regras da escrita, da norma e da coesão. O nível macro do texto, decerto, precisa ser alvo das avaliações e deve-se, acima de tudo, dar ao aluno a oportunidade de superar suas dificuldades quanto à organização do texto. Nesse sentido é que se insere a relevância deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual**: introdução à análise textual dos discursos. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ALENCAR, Elisabeth; FARIA, Graça. Tópico discursivo e argumentação nos textos escolares. In: ELIAS, Vanda Maria. (Org.). **Ensino de língua portuguesa**: oralidade, escrita, leitura. São Paulo: Contexto, 2014.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/portugues.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2016.

DIJK, Teun Adrianus Van. **Cognição, discurso e interação**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. L. C. V.; ARUINO, Z. G. O. **Oralidade e escrita**: perspectivas para o ensino de língua materna. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara. **Como facilitar a leitura**. 8. ed. São Paulo: contexto, 2004.

(coleção repensando a língua portuguesa)

JUBRAN, C. C. S. *et. al.* Organização tópica da conversação. *In:* ILARI, R. (Org.). **Gramática/do/Português/Falado:** Níveis de análise linguística. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 2002, v. 2, p. 359 c 439.

JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Cpinardi. **Revisitando a noção de tópico discursivo.** São José do Rio Preto: UNESP– CNPq, 2006. (Cadernos de Estudos Linguísticos. Jan./Jun.). Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/topico-discursivo-jubran.html>. Acesso em: 06/01/2017.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Planejamento de texto para sua produção. *In:* COELHO, Fábio André; PALOMANES, Roza. (Orgs.). **Ensino de produção textual.** São Paulo: Contexto, 2016.

## **O BALANÇO DA ENCRUZA: HISTÓRIA, LITERATURA E MISTICISMO NAS METAMORFOSES DE MARIA PADILHA**

Raquel Cardoso (PPGLA-UEA)  
Maurício Matos (PPGLA-UEA)

**RESUMO:** O presente estudo tem o objetivo de investigar os indícios históricos, literários e místicos que contornam a figura de Maria Padilha. Buscaremos levantar os processos de metamorfose dessa personagem, resultantes de um estado de constante deslocamento que constitui o trajeto em que sua imagem *emerge*, como nobre da corte de Espanha no século XIV, *perpassa* com força motriz o imaginário popular, *dilui-se*, ao lado de outras personas, nos conjuros trazidos por desterrados europeus para as Colônias, até *incorporar-se* progressivamente nas práticas religiosas afrobrasileiras.

### INTRODUÇÃO

*Por que metamorfoses foi passando a hermosa Maria Padilha, de senhora de um Rei a senhora dos cemitérios? Qual a passagem da Maria de carne e osso e formosura a chefe da diabólica quadrilha? E por onde terá andado por aqui, já transformada pelas feiticeiras aqui degredadas, até incorporar a falange dos Exus? [...]*

*Travessias. Invisíveis estradas que varam fronteiras do tempo, do espaço e da alma, lá nos “crespos do homem”, onde circulam Satanás e sua corte – o diabo existe e não existe? –, destilando medo e fascínio, medo e fascínio do mal, medo e fascínio da morte, medo e fascínio do amor [...]*

*Ficam as perguntas.*

*(Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pombagira de Umbanda, Marlyse Meyer)*

Maria Padilla tomou notoriedade histórica a partir do século XIV. Passagens que lhe fazem referência a posicionam como amante do rei de Castela, Don Pedro I, também conhecido como *O Justiceiro*, pelo povo, ou *O cruel*, por seus opositores<sup>1</sup>. Ao lado deste, transitou da benquerença dos mais humildes à símbolo maléfico de seu tempo, sombreando o imaginário fértil de poetas e prosadores por séculos. Enredou, na perspectiva popular, num processo de formulação e reformulação, até atingir o patamar do misticismo.

---

<sup>1</sup> “[...] A lenda o descreve simpático e democrata; a história, pelo único cronista que detalha seu reinado (o Chanceler Ayala), o apresenta como um tirano sanguinário”. (MEYER, 1993, p. 42)

Fermento para o imaginário popular, a imagem de Padilha estimulou por longo período as produções literárias, sendo uma personagem chave no *Romancero General*, organizado por Augustín Durán (1885), nos cantos XIV - *Mata D. Pedro á su Hermano D. Fradique, y prende á D. Blanca su esposa, porque lloraba la morte de su cñado*, XVI - *Á ruego de la Padilha hace el rey D. Pedro matar á su esposa D<sup>a</sup> Blanca* e XVIII - *Muerre el rey D. Pedro á manos de su Hermano bastardo D. Enrique*, da parte correspondente aos *Romances históricos*, assim como o canto II intitulado *Defesa jocosa de Nerón y del rey D. Pedro de Castilla*, presente nos *Romances jocosos*. Além disso, podemos observar como esta é configurada pelo hibridismo característico de figuras lendárias, a exemplo da *Dama Pé de Cabra*, personagem resgatada em registros do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, de Afonso de Barcelos (1340), base da obra *Lendas e Narrativas* (1851), do escritor português Alexandre Herculano, que se apresenta, assim como ela, abrigada no limite entre história e imaginário: possibilidade. Espectro na literatura, apesar dos diferentes desígnios, terá correspondência com Inês de Castro em Portugal.

Levada na proa das embarcações Lusitanas<sup>2</sup>, ao lado de tantas outras *Marias*, tão encantadas e temidas quanto ela, este mito desembarca na terra de *Santa Cruz* e nos alcança atualmente ao lado de Exus e Pombas-gira<sup>3</sup> na Umbanda, herdados pelas interferências dos ritos do Catimbó e do Candomblé nesse culto. Unidos, trabalham nas encruzilhas e cemitérios, como donos dos caminhos.

## 1. E ELA, A BRUXA, PASSOU À HISTÓRIA

*Foi condenada  
 Pela lei da inquisição  
 Para ser queimada viva  
 Sexta-Feira da paixão  
 O Padre rezava  
 E o povo acompanhava  
 Quanto mais o fogo ardia  
 Ela dava gargalhada  
 (Ponto de Umbanda)*

---

<sup>2</sup> Como diz Maria Helena Farelli em seu livro *A bruxa de Évora* (2006), “[...] os navegadores lusitanos começaram a abrir caminho pelo oceano, a trouxeram junto com os monstros marinhos e a crença no lobisomem, na moura torta e em São Barandão [...]” (p. 75)

<sup>3</sup> Também denominadas Bombo-giras ou Pombo-giras, variação que depende da vertente e/ou região em que se pratica o culto a essas entidades.

Quando voltamos nossa atenção para as personagens históricas femininas, torna-se essencial observarmos como estas se configuram, e onde se encontram aquelas que fogem ao convencionalismo social. A Idade Média se sistematiza a partir da progressiva ascensão do cristianismo, concomitantemente, o patriarcado enraíza-se como elemento estruturante da ordem social. Muraro em sua *Breve Introdução Histórica*, de *Malleus Maleficarum*, ou *O Martelo das Feiticeiras* (1991), relata como ocorreu a ruptura entre o período histórico potencialmente matriarcal, de relação conciliadora do humano com a natureza, caracterizada pela cultura de coleta e de caça, e o patriarcal, da instrumentalização dos meios de sobrevivência e da busca de domínio sobre a natureza:

Ao contrário da mulher, que possuía o “poder biológico”, o homem foi desenvolvendo o “poder cultural” à medida que a tecnologia foi avançando[...]

As sociedades, então, se tornam patriarcais, isto é, os portadores e transmissores dos valores são os homens. Já não são mais os princípios femininos e masculinos que governam juntos o mundo, mas, sim, a lei do mais forte[...]. (p. 6-7)

Desta forma, passa-se a afirmar uma dicotomia pautada, essencialmente, entre o masculino e o feminino, traduzida em ordem e caos, benéfico e maléfico, legítimo e proibido. Ocorre a emergência da figura da mulher como pólo negativo nas relações sociais, produto do maniqueísmo cristão resultante da massiva institucionalização da igreja, e o conseqüente empreendimento em apagar a representatividade ancestral feminina da mentalidade popular. Ela será aquela que, biblicamente, carregará o mau de origem, marcada para sempre com a insígnia do pecado, perigosa, portanto. Apesar de, paralelamente, também ser neste mesmo corpo que se engendra a providência divina pela possibilidade de gerar a vida:

“A própria visão lendária de Constantino, que teria se convertido ao Cristianismo ao ver a cruz de fogo no céu, ilustra a submissão da cruz à espada patriarcal dos exércitos romanos, deformando radicalmente a mensagem cristã desde o primeiro momento da sua institucionalização[...] o crescimento da repressão às heresias acompanhou a ambição do poder temporal e a centralização e unificação dogmática do Cristianismo. Essas três características, que compõem a repatriarcalização progressiva do mito, atingem um ápice no papado de Inocêncio III. O sermão que escolheu para sua sagração, “Eu vos estabeleci acima das nações e dos reinos” (Jeremias, 1: 10), expressou sua ambição de dominar não só os céus, mas também “as nações e os reinos”. (BYINGTON, 1991, p. 27 e 30)

Assim, nasceram as figuras malditas, aquelas a serem, ou torturadas e mortas pela inquisição, ou desterradas nas colônias do Império. Vulgarmente denominadas Bruxas, foram popularmente caracterizadas por elementos icônicos como os chapéus pontudos, os gatos pretos, as feições horrendas, sobrevoando os céus montadas em vassouras à procura do sangue de inocentes para a



realização de seus fazeres diabólicos. Estas, contudo, seriam, entre outros ofícios, aquelas dedicadas em sua época a resguardar conhecimentos primordiais e difundir práticas essenciais à sobrevivência no cotidiano: a realização de partos, a produção de medicamentos, cuidando, curando ou, no mínimo, amenizando os males de inúmeras doenças<sup>4</sup>. Como detentoras de um conhecimento ancestral, exerciam um papel primordial num período que a intelectualidade se restringia aos muros dos monastérios ou se realizava nos porões da sociedade. Dessa forma, tomaram assento ao lado de outras figuras, assim como elas, construções que resultaram de conflitos históricos, socioculturais, mas, igualmente, políticos:

E associado a essa desmedida, a essa desordem, a luxúria, ao Reino das Trevas, à morte, que essa “flecha de Satanaz”, essa “sentinela do Inferno”, essa mulher, enfim, vai formar, diz Delumeau, com Satan, com os judeus e os muçulmanos, uma das grandes figuras do incoercível medo que se abateu no Ocidente por volta do século XVI. (MEYER, 1993, p. 45)

Assim, a imposição de modelos sociais constituirá uma dualidade do feminino, resultando nas extremidades Santa/Dama, por passar “De doadora da vida, símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais, agora a situação se inverte: a mulher é a primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais” (MURARO, 1991, p.16). A sedução, a fertilidade e o prazer envolveram, sob fortes correntes de terror, o corpo feminino, sendo reponsabilidade dos mecanismos religiosos torná-lo dócil e amestrado, livre de toda forma de tensão intrinsecamente agregada a ele, aproximá-lo ao máximo da figura virginizada da mãe de Jesus, única passível de aceitação social em detrimento de toda forma de contraponto. Nesse sentido, torna-se possível compreender a dinâmica que percorre a constituição de alguns vultos históricos femininos.

Na história da Península Ibérica, distinguem-se dois nomes, próximos em suas origens, distantes em seus desígnios: Maria Padilha e Inês de Castro. Observando a circulação de suas imagens, percebemos a construção de um jogo de oposições entre sagrado e profano, fruto das relações patriarcais que se estabeleceram entre feminino e masculino no período da Idade Média, criando, dessa forma, os desdobramentos históricos e socioculturais que legitimaram a sacralização da imagem de Inês de Castro, eternizada nos versos de Camões, e a demoníaca de Maria Padilha, (in)corpórea ambivalência feminina. Nesse sentido, demonstra-se a relevância em analisar o corte

---

<sup>4</sup> Exemplos semelhantes ainda atualmente são as benzedadeiras, as puxadoras e as parteiras, presentes principalmente nas regiões norte e nordeste do país.

que as posicionam nos extremos *Santa*, transformada pela sacralização do amor, e *Dama*, construída à sombra daquela, abraçada pelos marginalizados na Umbanda.

## 2. ELO CIRCULAR, O MONUMENTAL E SUA SOMBRA

[...]  
E eis que a sombra colaça e a luz ardida  
são nos espaços - elo circular,  
asas obsidionais à asa da vida,  
morta de amor, amada que se mata  
para se amar depois em morta abstrata  
(Canto IX - *A Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima)

É indiscutível a marca de Inês de Castro na literatura portuguesa. Eternizada como rainha nunca coroada em vida, amada por D. Pedro I e vítima da ganância do pai deste, D. Afonso IV, torna-se a mártir do amor, como nos versos de Camões “*Estavas, linda Inês, posta em sossego,/De teus anos colhendo o doce fruto,/Naquele engano da alma, ledo e cego,/Que a Fortuna não deixa durar muito;/Nos saudosos campos do Mondego,/De teus fermosos olhos nunca enxuto,/Aos montes ensinando e às ervinhas/O nome que no peito escrito tinhas*”. Contudo, é esta mesma mulher injustiçada que no momento da morte, imprime-se sob os contornos do poeta, de uma forte santificação, a mesma que ocupou lugar de amante do príncipe, causando considerável transtorno à coroa portuguesa e, por isso, perseguida e morta a mando do rei.

Estendendo esse exame em mesmo território peninsular, uma contemporânea inicia empreitada semelhante, também ao lado de um Pedro, *Cruel* como o outro, mas já estabelecido monarca. Contudo, Maria Padilha, diferentemente da primeira, não figurou de forma angelical nos registros que lhe retrataram, pelo contrário, protagonizou posições como de Jezabel, capaz de exercer forte domínio sobre as decisões do amante. É ainda descrita, ao modo de Salomé, conversando com a cabeça do inimigo, Don Fadrique, irmão bastardo do Rei de Castela, possivelmente executado a seu mando: “*Aún no lo hubo bien dicho, / la cabeza le han cortado / á donã Maria de Padilla / en un plato la han envid, / qu’uasi hablaba com ella / cual si viva hubiera estado*”<sup>5</sup>. Padilha passará a ser caracterizada pela temida ambivalência feminina, pois enquanto esta é descrita nas palavras de D. Francisco de Quevedo no *Romancero General*, “*a hermosa, de manos blancas y ojos negros*”, é

---

<sup>5</sup> (DURÁN, 1885, p. 195)

igualmente sublinhada como “*causa de muchas desditas*”. E será a legítima esposa do rei, Doña Blanca de Bourbon, a quem se incorporara o princípio máximo da pureza divina, que, como na passagem do Romancero, morre afirmando “*Hoy cumpla dezisiete años / y en los deziocho voy: / el rey no me ha conocido, / con las virgenes me voy*”<sup>6</sup>, perdoando a causadora de sua desgraça, “*Doña Maria de Padilha, / Esto te perdono yo*”. Sobre essa questão Marlyse Meyer na obra *Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de Umbanda* (1994) faz o seguinte apontamento:

Resulta dessa vertente uma dupla e oposta visão de mulher. De um lado, a esposa legítima, cujo nome, predestinado, se presta a muitos jogos metafóricos dos poetas; tem aquela “virgindade e castidade que povoam o Paraíso”. (Delumeau, p. 407) Seu corpo, intocado, [...] aproxima-se da única mulher que, na época, se pode venerar sem medo, Virgem Maria. Mas o rei, figura odiada, prefere a “mala mujer”. (MEYER, 1993, p. 44)

Ao evidenciar essas relações de contraponto, com a sistêmica separação entre bem e mal, percebemos como a construção das imagens da Santa e da Dama constituem e apoiam-se na barreira formada entre conhecimento erudito e conhecimento popular no período medieval, impulsionada, sobretudo, pela posição religiosa como norteadora de conhecimento, que atravessa a era moderna e chega a atualidade sob o ainda cultivado critério da racionalidade. O primeiro esforça-se em impulsionar os padrões dominantes, reforçando oposições, fragmentando processos de experiência da vida humana. Enquanto o segundo resiste, produzindo distorções dos parâmetros coercitivos, sincretizando-os aos seus costumes para reafirmarem-se como indivíduos. Constroem-se, então, dois níveis de entendimento e de relação social: um central, modelo a ser seguido, codificável, coercitivo, e outro, marginal, cifrado, submerso, a sombra daquele. Afirma Carlos Amadeus no prefácio *O Martelo das Feiticeiras, Malleus Maleficarum à luz de uma teoria simbólica da história* (1991):

Esse estar com Deus precisa, então, ser construído permanentemente. A própria inconsciência em afinidade com o pecado, como ilustra o pecado original portado pelos recém-nascidos. A diferenciação permanente da consciência individual e coletiva é, pois, inseparável da busca cristã de salvação. (p. 28)

Assim, o sujeito medieval desenvolve, no decorrer de seu tempo, os artifícios necessários para superar *as estruturas macro*, dependentes da dicotomia imposta pela rigidez da realidade,

---

<sup>6</sup> (DURÁN, 1885, p. 192)

sobrepondo-as com a fluidez e ambivalência características do *inconsciente*. Daí a necessidade de vez outra vestir-se sob novas peles.

Percorrendo as peculiaridades que passam a definir essas mulheres, historicamente, torna-se possível analisar quais engendramentos possibilitaram os caminhos que a fizeram chegar até os dias atuais, postumamente coroando uma como Rainha, corpo convertido em bondade, por isso forçosamente símbolo de amor. E outra como Rainha do Cabaré, esposa de Lúcifer, aquela com *peito de aço e coração de sabiá, mulher de sete maridos*, senhora do mundo invertido, poderosa pombagira na Umbanda:

Dois destinos *post-mortem* de duas amantes reais: as dos dois Pedros, cruéis ambos. Doña Maria Padilha sobe (desce) aos infernos da feitiçaria e vai reinar ao lado de Lúcifer, mulher dele. E Dona Inês de Castro [...] será morta, entronizada rainha pelo desolado esposo. (MEYER, 1993, p. 133)

Contudo, ainda é possível encontrar apontamentos em que esses padrões são quebrados. Exemplo disso são indícios de que até o século XVI a imagem de Inês era negativa, popularmente vista como uma figura “antipática e intriguista”. Seu retrato era de uma personagem fantasiosa e ambiciosa, como o explorado por Agustina Bessa na obra *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), que parece se alinhar a perspectiva popular em que “Durante muito tempo, na região nortenha, o significado de *Inês de Castro* era injurioso; depois foi substituído por heroína / que queria dizer / uma aventureira”. (ARÊAS, 2006, p. 133). Apresenta-se, dessa forma, como uma caricatura, uma satirização, em que a figura da santa é rasurada no âmbito popular. Vilma Arêas em seu ensaio *Canteiro de Obras* (2006), comenta o apontamento de Jorge de Sena, colhido, segundo este, em trechos d’*Os Lusíadas*, em que se revela a origem de “*amores nefando*” de que advém Inês:

Na fala ao rei, Inês menciona uma outra mãe... Semíramis – mãe que havia sido abandonada em criança pela sua, e que havia cometido incesto com o próprio filho, e tivera relações bestiais com um cavalo, tudo coisas que Camões não se esquece de mencionar em IV, 53, e o incesto ainda outra vez em IX, 34. (p. 133)

Assim, podemos ver como Inês “[...] não deixa também de surgir de vez em quando chamuscada pelas chamas infernais[...]”, pois, “[...]Inês também já se disse ter aprendido artes e encantamentos com feitiçeras mouras e alcoviteiras cristãs[...]”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> ARÊAS (2006, p. 131)

Essa “*vertigem*”, como diz a autora Marlyse Meyer, “*nascida de uma ignorância dos livros, e de um mergulho nada livresco no real*”, aponta ainda cruzamentos históricos de origens imemoriais, como em apresentações da entidade Maria Padilha em pontos de gira cantados em que se afirma “*Sou mulher faceira! / Faceira, muito faceira, / Já tive muita nobreza / Junto dos reis eu já vivi!!!*” (MEYER, 1993, p. 111). Memoram um eco antigo que reverbera em registros como o *Livro de Linhagens*<sup>8</sup>, fonte dos contos históricos da obra *Lendas e Narrativas* (1851), de Alexandre Herculano, em que a misteriosa figura da *Dama Pé de Cabra* apresenta-se “*Sou de tão alta linhagem como tu; porque venho do semel de reis, como tu, senhor de Biscaia*”<sup>9</sup>. Personagem com a qual divide, sobretudo, o hibridismo que caracteriza o “resultado de um conflito entre cultura folclórica e cultura erudita”.

No encontro entre Inigo Lopez e essa “*Grande fada de casta duvidosa*”, podemos observar como constrói-se a perturbadora ambientação resultante do fascínio e do terror ao presenciar esta “linda mulher [que] estava ali assentada e, com gesto amoroso e sorriso de anjo, para ele se inclinava”, causando a confusão de confessar com a boca “– Minha mãe! Minha mãe!”, e por dentro dizer “*Vade retro! Santo Hermenegildo me valha!*” (HERCULANO, 1974, p. 60). Note-se ainda que o enredo do conto trata da representações de caçadores, “*Infatigáveis monteiros*”, que, como sina, seguem os maus caminhos de seus pais e se desfazem dos conselhos maternos, algo que soa muito próximo do observado por Meyer: “[...]o pai de D. Pedro fizera o mesmo e foram seus bastardos a origem de todas as confusões do reino do Cruel” (MEYER, 1993, p. 44).

Tais apontamentos tornam-se ainda mais possíveis em construções em que se entrecruzam os caminhos de figuras de potência mística, conservadas em registros históricos e/ou na tradição oral, com a Bruxa de Évora, a Moura torta, Marta a perdida, São Erasmo e São Cipriano, mais tarde revelados em conjuros que lhe fazem referência. Assim, podemos presenciar como nesse jogo de luz e sombra [...] tudo é ambíguo, perigoso, incestuoso, monstruoso, e ao mesmo tempo redentor e glorioso. (ARÊAS, p. 134).

---

<sup>8</sup> Compilado de textos genealógicos que constituem a trajetória das principais famílias da nobreza castelhana, galega e leonesa, que, juntamente a portuguesa e todas as dinastias peninsulares, provém dos visigodos. De autoria de Afonso de Barcelos, filho bastardo de D. Diniz, datado de 1340.

<sup>9</sup> Podemos observar como processos como esses se repetem em diferentes localidades, mas sempre sobre a égide do imaginário popular. Exemplo disso é a representação de *María Lionza* na Venezuela, entidade mestre do *Quibayo*. As lendas que são dedicadas à sua origem a relatam com fruto de um estrupo cometido por um espanhol a uma indígena. É representada como uma mulher cavalgando uma anta acompanhada por animais selvagens como pumas e jaguares. Representações que compõe as expressões religiosas populares, mas que também traduzem a própria trajetória histórica e social de um povo.

### 3. OS SANTOS QUE A ÁFRICA NÃO VIU

[...]  
 (E no culto de malê)  
 Viu no culto de malê (malê, malê)  
 Preto velho catimbó (catimbó)  
 De um povo morenado  
 Conheceu caboclo bravo  
 Fascinado por Tupã... (Yara)  
 Yara no rio, sereia no mar  
 É Janaína que seduz com seu cantar  
 Correu gira pelo norte  
 Capoeira azar ou sorte  
 No Nordeste conheceu  
 Quem viveu na boemia  
 Malandragem, valentia e até hoje não morreu  
 Eu sou jongueiro baiana  
 Sapucaí eu vou passar  
 E a Grande Rio vem comigo, sarava  
 [...]  
 (GRES Acadêmicos da Grande Rio, 1994)

No ano 1994, a Acadêmicos do Grande Rio protagonizou na Sapucaí a constituição da Umbanda. Pelas mãos de Seu Zé Pelintra, “*bom malandro, contador de história do seu povo e cantador daquilo que acredita que é verdadeiro. Um dos principais fundadores do catimbó brasileiro que gerou o que vocês conhecem de umbanda*”<sup>10</sup>, somos conduzidos por um desfile que insinua a trajetória meandrosa e as múltiplas interferências que envolvem essa religião, indo dos conhecimentos mais remotos guardados por povos antigos do Norte da África, como os Egípcios, os Berberes e os Malês<sup>11</sup>, à representação dos ciganos como expoentes de mistério e feitiço, o papel das grandes navegações com o transporte de desterrados europeus e escravos africanos para as colônias, ao xamanismo indígena.

Através da trajetória feita pelo *Ogum de fé*, divindade africana que em terras brasileiras tornou-se o “*grande protetor de todo bom malandro*”, com participação primordial na Umbanda, observa-se o ponto de intersecção entre diferentes povos, em sua maioria desterrado de localidade dispares resultantes de violentos processos de dominação a que foram submetidos. Essa expressão

---

<sup>10</sup> Sinopse do enredo. Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-grande-rio/1994/183>.

<sup>11</sup> Denominação para a população negra muçulmana trazida para o Brasil.

religiosa apresenta, portanto, sua origem num processo de ruptura, de perda, mas, paralelamente, de *refacção*: a necessidade em manterem-se vivos<sup>12</sup>, conservando o que de mais essencial os compunha, faz com que em suas diferenças passem a convergir a um ponto primordial em comum, presente em uma religiosidade controversa a racionalidade e maniqueísmo predominante.

Num breve resumo histórico, a Umbanda toma notoriedade em 1907, data em que Zélio de Moraes, incorporado pelo caboclo das Sete Encruzilhadas, anunciou o nascimento de uma vertente religiosa que daria vazão a índios e pretos-velhos “repelidos” do espiritismo, que se centrava, sobretudo, em figuras de “luz”, cultas, “intectualmente superiores”, portanto, capacitados aos trabalhos espirituais. Em seu percurso incorpora elementos de outros cultos religiosos de matriz popular como o catimbó e o culto aos ancestrais africanos, os orixás. Apresenta, dessa forma, uma mobilidade que não opõe, mas absorve. O caráter de aderência torna-se evidente na própria constituição de sua ritualista. Há de se ressaltar que o pano de fundo contextual dessa “revolução” realizada pela constituição da Umbanda é a pós-abolição no Brasil (1888), período que prometia o a consolidação da tão almejada Nação Brasileira, com a promoção da liberdade de todos os filhos deste solo, mas que se traduziu no nascimento das favelas, erguidas pelos negros libertos e seus descendentes, que livres seriam abandonados à própria sorte tomando as margens das cidades, os sítios mais distantes. Assim, podemos perceber como coadunam a emergência socioculturais dessas vozes.

Considerada uma religião genuinamente brasileira, ao ser dramatizada no samba-enredo *Os Santos que a África não viu*, é perceptível o traço de uma *antropofagia cultural* que nos constituiu como povo, seguindo o pensamento de Eduardo Viveiro de Castro em seu ensaio *Mármora e a murta*, da obra *A inconstância da Alma Selvagem*, de 2002, num “*crer sem fé*” – em que habita o mistério da compreensão do “*objeto desse desejo de ser o outro, mas, [...] segundo seus próprios termos*”<sup>13</sup> –, percebemos como este povo empenhou-se, não em negar a cultura do diferente, mas, ao contrário, em vê-la como ponte de passagem, possibilidade de transcendência entre ele e o outro, inevitável *devir*:

---

<sup>12</sup> No sentido alinhado àquele explorado por Viveiros de Castro na palestra “A morte como quase experiência”, na necessidade de defesa da subjetividade de um indivíduo diante da interpelação exercidas por forças superiores. Disponível em [www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4&feature=share).

<sup>13</sup> CASTRO, 2002, p. 195.

Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis ou homens europeus e cristões em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes parecem como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo de reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. (CASTRO, 2002, p. 206)

Diante de encantamentos para amor registrado em papiro egípcio datado do ano 1100 a.C. em que se clama por *Rá-Harakty*, “*Sete Hathors*” e *Osíris*<sup>14</sup>, orações do Catimbó em que se oferece donativos a *Satanaz*, a *Caifás*, a *Ferrabraz*, registros inquisitoriais do século XVII do conjuro de uma degredada portuguesa acusada de práticas feiticeiras na metrópole que “[...]Sentada no portal de sua casa[...]” convida que “[...]vá *Barrabás*, vá *Satanás*, vá *Lucifer*, vá sua mulher, vá *Maria Padilha com toda sua quadrilha*[...]” em busca de seu objeto de cobiça, e nos pontos de *Maria Padilha* cantado na Umbanda em que se declara seu poder afirmando que “*Na família de Pomba-Gira / Só se mete quem puder / Ela e Maria Padilha / São mulher de Lúçifer*”, observamos como este processo pode ser claramente visualizado ao colocarmos esses trechos de fragmentos históricos, porque registros de determinados contextos, em paralelo, observando como estes superam as dissonâncias de tempo e espaços que os compõe confluindo para um mesmo sentido. Percebemos, portanto, como esse suposto caos superficialmente sinalizado por um primeiro olhar sobre essa vertente religiosa é, na verdade, fruto da perspectiva que parte de uma *perplexidade cultural*<sup>15</sup> diante do rearranjo de um sistema que se demonstra consolidado milenarmente.

Portanto, a constituição dessa religião fala de uma perspectiva histórica bem demarcada. Exemplifica a posição da mulher como símbolo da maldade intrínseca e sua consequente caracterização, ao lado de outros perfis historicamente vitimizados por construções sociais deturpadoras, como bodes expiatórios<sup>16</sup>. Dessa forma, constata-se como essas figuras referencializaram uma esfera de perigo e de fascínio que contornava os contextos dos quais derivam, apontam para os conflitos e extremos decorrentes de seus momentos e transcendendo-os.

Dessa forma, podemos compreender que processos de síntese, como os verificados com *Maria de Padilha*, acompanhada por exus e pombas-gira, ora ligadas a *Lucifer*, mas sob a permissão de

---

<sup>14</sup> FUNARI, 2015, p. 20.

<sup>15</sup> MEYER, 1993, p. 20.

<sup>16</sup> Retomando o exemplo da figura da Dama Pé de Cabra, que em uma de suas muitas simbologias, parecia apontar a constituição de um risco interno, como mulher, dotada de mistério e encanamento, e externo, sinalizando a presença árabe na península ibérica.



Oxalá para fazer a caridade, ao lado de Orixás sincretizados com santos católicos, ancestrais Pretos-Velhos, Caboclos e Crianças, apenas separados por uma cortina<sup>17</sup>, compõe uma relação dialética própria de vertentes religiosas historicamente ligadas a cenários de exclusão e com fortes fundamentos no âmbito popular. Marlyse Meyer (1993) indica uma “*máscara brasileira*” da carnavalização como proponente essencial para esse processo:

Estonteante visão. Esta comemoração de aniversário, o ritmo organizado, na desmedida que lhe é próprio, e a festa informal que se lhe segue como em todos os rituais religiosos, remete a noção de carnavalização sensu-lato. Nela se observam diferentes patamares de carnavalização, compreendida como inversão do discurso dominante. (MEYER, 1993, p.116)

Dessa forma, elementos que compõe essa religião, com toda a sua ritualística e a simbologia que lhe é devida, apresentam-se como tentativas de esquiva da constituição dominante. Têm em si o princípio da transmutação ao desenvolver a capacidade de realocar figuras vulgarmente demonizadas ao patamar de benfeitoras, de instrumentos de graça aqueles que a evocam<sup>18</sup>.

Compartilhando com seus pares uma qualidade bífida, de direcionalidade ambígua, Padilha, ao ser descrita como uma potência, uma energia de vida, por isso sexual, expõe, também, uma íntima reciprocidade com o próprio orixá Exu, quando este, em orikùs<sup>19</sup> que lhe são dedicados é representado como aquele que faz “o erro virar acerto e o acerto virar erro”, que “numa peneira transporta azeite” e ainda que “mata um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou”. É a maldade, não segundo um senso moral vigente, mas como força primitiva, marca ancestral, que não nega as normas e a ordem, ao contrário, as identifica para flexioná-las e invertê-las. Podemos, portanto, ter uma primeira dimensão dessa *Moça Bonita* que nas encruzilhadas e nas estradas “*zombando, zombando está!*”, parecendo ser seus espaços de domínio a expressão do próprio caráter difuso apresentado por esta entidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

<sup>17</sup> “[...] após as giras da direita, à meia-noite dá-se a ‘virada’: uma cortina separa os santos do ‘congá’ (altar) do espaço ritual [...]”. (NEGRÃO, 1994, p. 84)

<sup>18</sup> Fato interessante é que durante a realização do citado desfile de samba, houve o cumprimento de uma medida judicial que exigia o recolhimento dos terços utilizados pela Ala das Baianas, alegando que estes seriam símbolos restritos da Igreja Católica.

<sup>19</sup> São saudações a orixás que ressaltam suas qualidades ou ilustram passagens de suas vidas.

Zumbem as almas na quimbanda. Velas tremulam. Atabaques zoam. Vela dança, gata sensual, Padilha das Sete Encruzilhadas, rainha sem coroa da Espanha de mouros e cristãos, senhora da noite de lua, Lilith, bruxa de negro e dourado, sorriso de ouro só, génio de mulher sábia, que dominou reis, sacerdotes, médiuns e babalaôs pelos tempos afora.

*Os conjuros de Maria Padilha*, Maria Farelli

Na investigação dos rastros que constroem as inúmeras facetas que constituem a figura dessa mulher, buscou-se ligar “*um nome a um nome*, de doña Maria Padilla, amante de um rei de Castela, a Maria Padilha, pomba-gira de umbanda” (MARLISE, p. 22) na história, literatura e misticismo. “*Padilha é uma revolução*” é a resposta que se recebeu à pergunta primária de “*Quem é Maria Padilha?*”. Reafirmada neste texto, constatamos como esta é o próprio tremular da linha, qualquer coisa de antecedente a escolha. O intermédio, é esse “estar entre”, numa fresta da possibilidade. Sua liberdade consiste exatamente nesse estado de *quasidade*, num eterno talvez: “*Nem isso, nem aquilo. Isso e aquilo*”, aquela em que “*não há nem inocência nem culpa*”.

Seguindo o olhar de Maria Farelli em seu *Os Conjuros de Maria Padilha* (2002), percebemos o bailado *manco* realizado por essa personagem através da História e dos diferentes territórios pelos quais passou. Com o intuito de contar “A verdadeira história de Padilha”, a autora acaba por realizar uma investigação de forte base intuitiva que revela o seu olhar desse fenômeno como “[...] *cartomante e escritora de magia*” (FARELLI, 2002, p. 100). Podemos presenciar a trajetória em que Maria Padilha, a rainha nunca coroada em vida, amante, mulher, resiste, e apresenta-se como possibilidade ao sujeito moderno, disperso numa realidade fragmentada, voltar a uma totalidade somente alcançável num nível inconsciente.

“*Com um sorriso que nas sombras não diz nem sim nem não*<sup>20</sup>”, demonstra-se à soleira entre o conhecido e o desconhecido, jogando pequenos agrados a seus companheiros “*vá Barrabás, vá Satanás, vá Lucifer*”, substituídos na Umbanda por “*Seu Tranca-rua, Seu Marabô e Seu Exu-Caveira*”. Seja embrenhada nas matas, à beira de alguma *ribeira fria e mal-assombrada*, distante na história, mas próxima no imaginário, ou dançando nas giras de esquerda ao modo do encanto encontrado nos versos que lhe são dedicados “*Era hermosa la Padilla: / Manos blancas y ojos negros; / Causa de muchas desdichas / Y desculpa de mas yerros*”, assinala em si, como força própria de sua figura, o princípio de transmutação, metamorfoseando-se através do tempo.

---

<sup>20</sup> *Moça Bonita*, Rita Ribeiro.

Esta pesquisa se realizou na tentativa de encarar cada parte desse grande todo, tendo a constituição social da mulher como via principal, possibilitando conceber a potência histórica e cultural que figuras como Maria Padilha acarretam em uma trajetória que *atravessa* a história, *perpassa* a literatura, e *realiza-se* no imaginário popular brasileiro presente na Umbanda.

## REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. Canteiro de obras. In: Revista Metamorfoses. N° 7. Catedral Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Brasileiros – UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

BYINGTON, Carlos. O Martelo das Feiticeiras, *Malleus Maleficarum à luz de uma teoria simbólica da história*. In: *Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras*. 5° edição. Editora Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1991.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta. In.: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. 5° edição. Editora Cosac Naify. São Paulo, 2002.

FARELLI, Maria Helena. A bruxa de Évora. 2° edição. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2006.  
\_\_\_\_\_. Os conjuros de Maria Padilha: *A verdadeira história da Rainha Padilha, de seus trabalhos de magia e de suas rezas infalíveis*. 3° edição. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo. As religiões que o mundo esqueceu: *como os egípcios, celtas, astecas e outros povos cultuavam seus deuses*. 1° edição. Editora Contexto: São Paulo, 2015.

HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé de Cabra. In: *Lendas e Narrativas*. Tomo II. Lisboa: Bertrand, 1970.

MAGNO, M. D. O halo bífido do inconsciente. In: *Revista De Estudos Transítivos Do Contemporâneo*. 2010. 5° edição. Disponível em [http://www.tranz.org.br/index\\_5.htm](http://www.tranz.org.br/index_5.htm).

MEYER, Marlyse. Maria Padilha e toda sua quadrilha: *de amante de um rei de Castela a pomba-gira de Umbanda*. 1° edição. Editora Duas Cidades: São Paulo, 1993.

MURARO, Marie Rose. Breve Introdução Histórica. In: *Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras*. 5° edição. Editora Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1991.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Magia e Religião na Umbanda. In: *Revisa USP Dossiê de Magia*. N° 1. Coordenadoria de Comunicação Social/Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 1989.

**REFLEXÕES SOBRE CAROLINA MARIA DE JESUS: A AUTORA E A PERSONAGEM  
DE QUARTO DE DESPEJO**

Rayesley Ricarte Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** Compreendendo a literatura como fonte não só ficcional, mas também histórica, toma-se o livro de Carolina Maria de Jesus, Quarto de despejo, como objeto deste estudo. As análises dispensadas sobre a obra buscam compreender a existência de Carolina autora, a que desvela o cotidiano da favela, e Carolina personagem, a que vive o cotidiano da favela. Para tanto, utiliza-se uma perspectiva interseccional, em que são observados fatores sociais que constituem as já adjetivadas: autora e personagem.

**Palavras-chave:** Literatura e história. Carolina personagem. Carolina autora. Intersecção.

**REFLECTIONS ABOUT CAROLINA MARIA DE JESUS: THE AUTHOR AND  
CHARACTER FROM QUARTO DE DESPEJO**

**ABSTRACT:** When we understand literature as a source not only fictional but also historical, we can use Quarto de despejo, by Carolina Maria de Jesus, as our study object. The analyzes about the book seek to understand Carolina's existence, as an author, when she reveals the daily life of the favela, and as a character, when she lives it herself. For that, an intersectional perspective is used, in which social factors that constitute the author and the character are observed.

**Keywords:** literature and history. Carolina character. Carolina author. Intersection.

**INTRODUÇÃO**

*O arco-íris foge de mim*

*Carolina*

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal do Amazonas. E-mail: rayesleyricarte@hotmail.com

Carolina Maria de Jesus, mulher negra, catadora de papelão, moradora da favela do Canindé, autora de *Quarto de despejo*, sua obra mais representativa, traduzida para diversos idiomas, se inscrevera no campo literário em 1960, quando da publicação do referido livro. É autora ainda de *Casa de alvenaria* (diário, 1961), *Provérbios* (memória, 1963), *Pedaços da fome* (memória, 1963), *Diário de bitita* (1986), *Antologia pessoal* (poemas, 1996) e *Meu estranho diário* (1996).

Propor reflexões sobre a produção literária de Carolina Maria de Jesus é pensar, antes de qualquer coisa, como sua escrita atuou, e continua a atuar, ao encontrar ressonância em pensamentos posteriores a sua existência, como forma de subversão e de resistência; é pensar também o lugar ocupado por Carolina: a margem da cidade de São Paulo, compreendida aqui sob duas perspectivas, quais sejam i) o lugar geográfico, a favela: “Nós somos pobres, viemos para as margens do rio”, e ii) o lugar social: “As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais” (JESUS, 2014, p. 54).

Estes espaços nos ajudam a compreender a história, não a história narrada pela classe média, a mesma que nos anos sessenta lia *Quarto de despejo* de fora para dentro, que se solidarizava, entretanto não participava da narrativa, mas a história vivida por Carolina e seus pares. Some-se a estes espaços a condição de mulher, mas não só, a condição de mulher negra, sem recursos, semianalfabeta<sup>2</sup>, que percorre os submundos da periferia de São Paulo em busca de encontrar e vender papelão, para alimentar a si mesma e aos filhos.

Analisamos, nesse sentido, a obra *Quarto de despejo*, com vistas a desvelar os dois sujeitos, não individualmente, mas imbricados: autora e personagem. Nosso olhar se volta à produção de Carolina depois desta ter ficado esquecida, sem estudos que a ajudassem a estar no centro, seja no centro das discussões literárias, seja no centro canônico das obras literárias.

A leitura do diário de Carolina é um exercício de crítica social, possibilitado pela condição em que as palavras são dispostas no papel a descrever um cenário insalubre, no entanto, é este mesmo cenário que subsidia as descrições poéticas no diário: é a cor amarela da fome, o astro rei a dançar no espaço, o sonhar com o vestido cintilante, feito do tecido do céu estrelado.

### **Literatura e história: perspectivas teóricas e leituras possíveis de *Quarto de Despejo***

---

<sup>2</sup> Há quem a adjetiva assim com o intuito de classifica-la como uma literatura menor, ou até mesmo sem prestígio, porque sua escrita não obedece à norma padrão da língua portuguesa, como se este fato deslegitimasse sua produção. Ao adjetiva-la aqui desta forma não queremos expressar demérito, mas apresentar um marcador social que nos ajuda a entender a linguagem como uma estrutura de poder, que segrega quem, vez ou outra, escapa do que é determinado pelo Vocabulário ortográfico, da Academia Brasileira de Letras (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 09).

Estando os discursos perpassados ideologicamente, deles depreende-se, à maneira de cada ideologia e, por conseguinte, de cada indivíduo, a realidade, engendrando, como diz Flávio Loureiro Chaves (1988, p. 18), em *História e Literatura*, a própria contradição, isto porque a noção de real se encontra em confluência com o sistema de ideias que forma o sujeito. Logo, tem-se falsa a realidade que se quer única, justamente porque os olhares sobre uma determinada condição muito têm a dizer, principalmente, se levado em conta o local de fala, discutido por Djamila Ribeiro (2017), em *O que é lugar de fala?*

A autora se vale das discussões de Grada Kilomba, Patrícia Hill Collins, Linda Alcoff e Gayatri Spivak para chegar à sistematização do conceito, dado que “lugar de fala” advém da “tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal ‘ponto de vista feminista’” (RIBEIRO, 2017, p. 60). O conceito ganha espaço nos debates dos movimentos sociais, chegando a possível conclusão de que lugar de fala diz respeito às experiências de grupos estruturalmente inferiorizados, sobre os quais recai o controle das estruturas hierárquicas, também definidas estruturalmente. É de se dizer, pois, que “não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (ibidem, p. 63), o acesso à voz. Importante dizer também que “como explica Collins, a experiência de fulana importa, sem dúvida, mas o foco é justamente entender as condições sociais que constituem o grupo do qual fulana faz parte e quais são as experiências que essa pessoa compartilha ainda como grupo” (ibidem, p. 69).

Regina Dalcastagnè (2012), no capítulo “O lugar de fala”, do livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, fornece-nos reflexões sobre a questão ao dizer que “os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 17). Isso significa dizer que há dificuldade no estudo da legitimação das vozes, noutras palavras: “quem fala e em nome de quem”. Dalcastagnè aponta a palavra “representação” como chave para entender o problema associado ao lugar de fala, isto porque “está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (ibidem, p. 18)

Em se tratando da fala, tomando como referência Carolina Maria de Jesus<sup>3</sup>, há de se pensar a tentativa de silenciamento dos sujeitos social e estruturalmente marginalizados ao longo dos séculos. Dizemos tentativa de silenciamento porque as vozes em condições ainda que subalternas e animalizadas emergem no cenário padronizado, à luz do *status quo*, de modo a se tornarem audíveis. No entanto, para que isto seja possível, outros mil tiveram as vozes submersas num mar de violências físicas, psicológicas e simbólicas.

Nesse sentido, Carolina, a negra, a favelada e a catadora de lixo, nada além disso, se inscreve na Literatura, escreve sobre si e encontra consonância noutros “eus”, por retratar com legitimidade a condição do negro na sociedade brasileira, pós-abolição, que nos parece simbólica e não concreta.

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia em que comemoramos a libertação dos escravos. [...] Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. [...] E assim, no dia 13 de maio de 1958, eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 2014, p. 32)

O espaço, o corpo, a alma, o espírito, estão envoltos à miséria, à necessidade, à fome, à solidão, tendo como pano de fundo, em uma marcação bem definida no palco da vida, a favela e, para além dela, as falácias dos políticos, a concentração de riquezas, enquanto que muitos careciam do pão. É o que se vê na página 62:

Tem pessoas que zombam dos que pedem.  
Na fábrica de bolacha o homem disse que não ia dar mais bolacha, Mas as mulheres continuaram quietas. E a fila estava aumentando. Quando chegava alguém para comprar, ele explicava:  
- O senhor desculpe o aspecto hediondo que este povo dá à porta da fábrica. Mas, por infelicidade minha, todos os sábados é este inferno.  
[...] Que dilema triste para quem presencia. As pobres querendo ganhar. E o rico não queria dar. Ele dá só os pedaços de bolacha. E elas saem contentes como se fossem a Rainha Elisabeth quando recebeu os treze milhões em joias que o presidente Kubistchek lhe enviou como presente de aniversário (JESUS, 2014, p. 62).

Verificamos que a questão levantada por Carolina pouco tem que ver com a esmola dada pelos que muito têm a quem não tem quase nada. Tem que ver com a riqueza não distribuída, com o ver os pares desfalecendo por falta de comida, quando nas mesas das grandes fortunas o alimento é farto; tem que ver com os jantares patrocinados pelos políticos para grandes negociações, que não têm o

---

<sup>3</sup> Os excertos citados da obra não seguem uma ordem cronológica porque compreendemos que esta não altera as discussões que propomos.

pobre, favelado como centro de discussão; tem que ver, certamente, com as trocas de favores entre os que possuem grandes posses e precisam se manter no poder à custa da miséria do povo, aliás, o que importa são os treze milhões em presentes do que os treze milhões em condições subumanas.

Marcadamente estão os dias da Carolina personagem em *Quarto de despejo*. O 9 de maio de 1956, para a Carolina personagem talvez tenha sido o dia de sonhar; a ele reservou duas linhas: “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que estou sonhando” (p. 29). Sonhando porque talvez, em meio às dificuldades, encontra nos filhos a razão de viver, a razão de continuar a travar as guerras consigo mesma, com o corpo fatigado, razão para ter esperança de dias melhores. Para além da folha de papel, a história de Carolina é escrita na pele, com as lágrimas que molham o rosto e nele desenham a sofreguidão.

Em tempos de falta de empatia, que não se restringe aos dias atuais, como pode ser percebida também em *Quarto de despejo*, às páginas 15, 16, 21, 29, dentre outras, Carolina fornece-nos reflexões sobre o exercício da alteridade, posto que faz-se necessário o olhar para com o outro, desde que o concebamos como o outro. Estamos, acertadamente, interligados, mesmo que não tenhamos consciência disto, uma vez que, ao escolher a si mesmo, o homem está a escolher o homem e, ao escolher o homem, escolhe a humanidade, tal qual propõe Jean-Paul Sartre (1970), em *O existencialismo é um humanismo*. Nossas ações, nesse sentido, dizem respeito ao bom funcionamento das relações sociais, que possibilitam a visibilidade a grupos ditos marginalizados.

À página 29, destinada ao dia 10 de maio de 1956, Carolina demonstra indignação frente à falta de humanidade percebida pelas falas do tenente, quando ela foi à delegacia atender a uma intimação:

Fui à delegacia e falei com o tenente. Que homem amável! Se eu soubesse que ele era tão amável, eu teria ido à delegacia na primeira intimação (...) O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas têm mais possibilidade de delinquir do que se tornar útil à pátria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatório e envia para os políticos? O senhor Jânio Quadros, o Kubistchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora, falar para mim, que sou uma pobre lixeira... Não posso resolver nem as minhas dificuldades.  
 ... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.  
 Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças<sup>4</sup> (JESUS, 2014, p. 29).

---

<sup>4</sup> Fazemos aqui, como em todos os excertos citados, uma correção gramatical, porque coadunamos com a discussão que Regina Dalcastagnè (2012, p. 40) propõe, também em nota, sobre as editoras que optam pela manutenção dos erros ortográficos e de concordância (do ponto de vista gramatical tradicional), julgando que, se apresentado doutra forma, o relato de Carolina perde a autenticidade. Dalcastagnè acrescenta: “mas o texto dos escritores ‘normais’ (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado”.



Carolina é consciente não só de sua condição social, mas também do que a coloca nesta condição, do que a envolve. Utilizando-se dos recursos literários, talvez lhe sejam inerentes, postas as suas construções poéticas na prosa, critica os que estão no poder e nada fazem para amenizar a miséria visualizada na favela, o que não lhe tira o caráter, dito à página 16, mas que dificulta a ideia de viver melhor. Aos olhos de Carolina, nada tem de ser dito a ela, em se tratando do ambiente propenso, o que não significa dizer que é ambiente de gente delinquente; há de ser dito a quem não dá condições necessárias para a saída da miséria. Completa o pensamento dizendo que o país precisa ser dirigido por quem passou fome, pois quem a sentiu aprende a pensar no próximo, fato discutido ao ser trazido ao debate o exercício de alteridade. O local de fala, antes mencionado, fica às claras, neste ponto, pois só se pode falar da fome e, da cor amarela da fome, quem, de fato, a sentiu, quem pertence ao grupo dos que dela experimentam; aqueles que não a sentiram e a viram, metaforicamente, podem ouvir, contribuir minimamente com as perspectivas que têm, mas a propriedade do testemunho é de quem a conhece dia a dia.

O texto de Carolina elucida o preconceito vivenciado pelos que ocupam a favela. Na página 77, expõe:

Outra coisa que observei hoje – noite de São Pedro. O que observei na favela e não está certo, é isto: tem um soldado vulgo Taubaté. É o predileto de algumas mulheres aqui da favela. Ele passa as noites aqui. O soldado é turbulento. Que bom se o tenente retirasse este soldado da favela. Qualquer coisa para ele é tiro. Já feriu dois da favela.

Dizemos que elucida ao tomarmos os dias atuais como referência, pois os sujeitos da favela continuam a ser marginalizados. Sendo a maioria negra, parece não ter identidade, identidade em sentido documental, uma vez que o olhar lançado sobre ela não enxerga a sua individualidade; são, quase sempre, os negros, “confundidos” com delinquentes, “enraizados ao ambiente propenso”. Em torno disso, verificam-se os casos em que jovens negros foram mortos pela polícia, haja vista que principal motivo foi a cor da pele, dando margem a qualifica-los como delinquentes. Vale dizer também que esta violência não se restringe à favela. Na passagem que elencamos, não fica evidente o que tratamos aqui, mas nos possibilita, por meio da voz de Carolina, a pensar que em muitos casos não se faz necessário um “motivo”, quando o único motivo é estar voltando para casa, com um saco nas mãos, depois de tê-lo preenchido com as sobras encontradas no lixo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quarto de despejo*, dentre seus aspectos sociais e históricos, possibilita-nos reconhecê-lo como fonte histórica, não apenas ficcional. Carolina Maria de Jesus retira o grosso pó do esquecimento que estava sobre os miseráveis de seu tempo, incluindo-se na narrativa. Há, nesse sentido, a história sendo contada por uma mulher, negra, semianalfabeta e favelada, distante do que pregavam os governos de seu tempo. Embora os escritos de Carolina não estejam diretamente atrelados à História, podem-se inferir elementos históricos, dado o contexto em que escreve e se inscreve na Literatura. Daí verifica-se o que propõe Chaves ao estabelecer que a ficção se liga à História, isto porque tanto o texto literário, quanto o texto histórico são passíveis de dúvida, posto o que primeiro tem caráter estritamente ficcional, enquanto que o segundo está envolto também de ficção, uma vez que para reconstituir a História faz-se necessário recorrer a memória e, ao fazermos isso, estaremos a preencher as lacunas que a memória deixou em aberto.

É, pois, deste modo, recontando a história, que Carolina Maria de Jesus, mostra-se subversiva, se levada em conta a condição inferior em que se encontrava, e inaugura, por meio de seus escritos, uma posição contra ideológica, questionando o senso comum, construído para validar esquemas de dominação e servilismo, difundido pela “incontestável” História.

## REFERÊNCIAS

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**.

## LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL: ATIVIDADES DE INCENTIVO À LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Renner da Silva Carvalho (CESP/ UEA)  
Ruth Marinho Tavares (CESP/ UEA)  
Maria Celeste de Souza Cardoso (CESP/ UEA)

**RESUMO:** O presente trabalho é um recorte do projeto de extensão “Gêneros textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental”, o qual visa ao desenvolvimento e à aplicação de oficinas criativas de leitura, interpretação e produção de textos, de diferentes gêneros textuais para alunos matriculados no Ensino Fundamental de duas escolas públicas de Parintins/AM. Como embasamento teórico partimos dos PCN (1998); Freire (2009); Martins (2006); Marcuschi (2008); e outros os quais enfatizam a importância e efetivação da leitura e da escrita nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental. A metodologia utilizada está voltada para a escolha de textos, elaboração, planejamento e aplicação de atividades criativas que incentivem a leitura e a escrita desses alunos nesse nível de ensino. Os resultados apontam para a aplicação das oficinas nas escolas escolhidas e na participação efetiva dos alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental. Essa participação é importante, pois mostra como é essencial o contato da universidade com as escolas públicas, principalmente a oportunidade oferecida aos universitários para interação com alunos da educação básica e iniciação à docência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Formação docente; Leitura; Produção Textual; Gêneros Textuais.

### INTRODUÇÃO

Muitos educadores não entendem a importância da leitura para o desenvolvimento intelectual de seus alunos. E acabam não oferecendo atividades que envolvam tanto o ato de ler quanto o de escrever. Pesquisas apontam que crianças e adolescentes passam pela escola e não aprendem a ler e a escrever de maneira proficiente (SOARES, 2008; COLELLO, 2007; ROJO, 2000). Geralmente, os alunos dominam a língua materna em situações informais de interação verbal, porém, quando se exige uma certa formalidade, os alunos apresentam grandes dificuldades.

Neste contexto, é necessário repensar a prática dos profissionais da educação para além dos muros escolares no sentido de que possam agir de uma forma mais objetiva e coerente com a realidade das crianças, adolescentes e jovens que lotam as escolas da Educação Básica. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1998) mostram que o fracasso escolar no Ensino Fundamental reside no que se refere à leitura e à escrita. Sendo assim, torna-se necessária uma reestruturação no ensino de língua portuguesa, para poder garantir, de fato, a sua aprendizagem. Pois a leitura e a escrita são habilidades

necessárias ao aluno, não apenas para seu desenvolvimento escolar, mas, principalmente, para que ele exerça satisfatoriamente sua cidadania.

Desse modo, este artigo relata as experiências de oficinas aplicadas e desenvolvidas a partir do projeto “Gêneros textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental” financiada pelo Programa Institucional de Extensão – (PROGEX), esse projeto de extensão está sendo oferecido em duas escolas da rede municipal e estadual de ensino de Parintins/AM, com resultados relevantes para os alunos destas escolas. Foram aplicadas oficinas na Escola Municipal “Tsukasa Yatsuka”, onde os alunos são oriundos da Gleba Vila Amazônia e comunidades adjacentes, e na Escola Estadual “Tomaszinho Meirelles” localizada na sede do município, onde os alunos são provenientes dos bairros periféricos e de algumas comunidades rurais, pois esses estudantes apresentam muitas dificuldades em lidar com a leitura e a escrita. Em cada escola, os bolsistas e voluntários aplicaram 4 oficinas, uma para cada série do Ensino Fundamental, das quais foram escolhidas aquelas em que os alunos apresentavam dificuldades de leitura e produção textual. O projeto atende cerca de 100 alunos de cada escola (200 no total), atendendo a uma turma de cada série (25 alunos por turma), daqueles alunos que apresentam dificuldades de leitura e escrita. Fazendo uma parceria entre universidade e escola.

Tal projeto envolve dois acadêmicos bolsistas e voluntários da Universidade do Estado do Amazonas além dos profissionais das escolas parceiras, a saber: gestores, coordenadores pedagógicos, professores e outros. Através da realização desse projeto, pôde-se relatar de forma detalhada o processo de desenvolvimento dessas oficinas dentro do contexto escolar de alunos do 6º ao 9º ano dessas escolas públicas as quais estão com índice baixo de leitura e produção textual, com isso se objetivou investigar processos de aprendizagem dos alunos em questão e de professores e formadores da Educação Básica em relação às oficinas aplicadas nessas turmas, com o intuito de aprimorar o conhecimento desses alunos, implementando a didática e o dinamismo em sala de aula. Nessas circunstâncias, o presente artigo possui a seguinte ordem: inicialmente, buscaremos entender a importância da produção textual na escola, conforme as discussões apresentadas por Freire (2009), Helena Martins (2006) e Marcuschi (2008), que trazem observações sobre o texto, os elementos da escrita e seus principais tentáculos; em seguida, apresentamos a metodologia adotada para cumprimento dos objetivos traçados.

## **A IMPORTÂNCIA DA LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL NA ESCOLA**

Freire (2009), afirma que a leitura engloba um processo que envolve a compreensão crítica do ato de ler, o qual não se esgota na decodificação pura da palavra escrita, mas envolve a inteligência e compreensão do mundo. Assim também Maria Helena Martins (2006), diz que a leitura pressupõe transformações na visão de mundo em geral e na de cultura em particular. Permite a compreensão e valorização de cada passo de aprendizagem das coisas e de cada experiência.

Dito isso, entende-se a importância da leitura como uma ferramenta fundamental no processo de formação do aluno, pois com base nos PCNs (1998) os quais reforçam a ideia da importância da leitura e formação do leitor, o qual para ser competente precisa ser capaz de ler as entrelinhas, identificando, a partir do que está escrito, elementos implícitos, estabelecendo relações entre o texto e seus conhecimentos prévios ou entre o texto e outros textos já lidos. Com relação à escrita, os PCNs apontam o texto como o objetivo central do ensino de língua portuguesa e afirmam que o aluno deve ser considerado como produtor de textos, aquele que pode ser entendido pelos textos que produz e que o constituem como ser humano.

Assim, produzir um bom texto deve ser uma atividade simples para os alunos que detêm o domínio sobre a escrita, mas, sabe-se que esse domínio não é uma realidade, pelo menos, não na maioria das escolas públicas brasileiras. O que se vê são alunos com dificuldade de produzir textos simples e que requer pouco domínio da Língua Portuguesa. Diante das duas realidades, aquela que se propõe nos PCNs e a que de fato se vê, é preciso buscar sugestões que possam melhorar essa realidade.

Marcuschi (2008) sugere que os alunos tenham mais domínios dos diferentes Gêneros Textuais. Pois o autor diz que os Gêneros Textuais são entidades sócio discursivas imprescindíveis a qualquer situação comunicativa, seja ela escrita ou verbal. Assim, o texto pode ser visto como a unidade de sentido, a unidade de interação ou ainda um evento comunicativo em que convergem ações linguísticas, sociais e cognitivas.

Partindo do que diz o autor acima citado, o entendimento do texto e sua produção pelo aluno, depende primeiro, do domínio que esse aluno tem dos diferentes Gêneros Textuais como de seu conhecimento linguístico, social e sua cognição. Pois tanto a leitura como a produção de texto exigem do aluno muito mais que saber decodificar as letras ou representar os sons através dos grafemas, é preciso, antes de tudo, que o aluno tenha conhecimento de mundo e domínio linguístico.

Além disso, Marcuschi (2008), ressalta que as especificidades do texto podem ser encontradas de forma muito bem delineada: O texto é visto como um sistema de conexões entre vários elementos tais como: sons, palavras, enunciados, significações, participantes, contextos, ações, etc. No entanto, para compreender como que o texto e o aluno podem ser tratados em sala de aula, primeiramente

precisa-se ter o conhecimento das concepções de linguagem, pois serão elas que nortearão o trabalho do professor em sala de aula.

É preciso uma reflexão crítica antes de se adotar essa ou aquela metodologia, pois o professor precisa ter em mente que benefícios essa abordagem trará a sua turma. Diante disso, os autores Morillo e Terixidó (2000) dizem que escrever e ler são atividades que servem para poder comunicar-se, para expressar ideias, experiências, opiniões, sentimentos, fantasias, realidades, e para ter acesso ao que os demais seres humanos, ao longo do espaço e do tempo, onde viveram, pensaram, sentiram.

A partir das experiências apresentadas busca-se evidenciar como se deu o processo de leitura e produção textual dos estudantes nas oficinas realizadas pelo projeto tendo em vista a sua utilização nas diversas práticas cotidianas escolares.

## **O PROJETO DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL**

O projeto “Gêneros textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental” tem como propósito a aplicação de oficinas com atividades pautadas em gêneros textuais em duas escolas da rede pública de ensino, essas oficinas com atividades práticas de leitura e produção de textos, selecionadas e produzidas pela equipe do projeto, textos que levam os alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental a despertar o interesse e o gosto pela leitura e escrita, fazendo assim o papel importantíssimo dos gêneros textuais na vida do aluno.

Abordaremos aqui o trabalho desenvolvido em uma dessas turmas, nesse trabalho objetivamos o incentivo à leitura e à escrita. O primeiro contato se deu a partir de uma dinâmica feita com a turma de 7º ano. Na oficina foram distribuídos contos diversificados para leitura individual, e através desses contos, os alunos escreveram com suas próprias palavras e linguagens, contos a partir do seu contexto cultural. De acordo com os PCNs (1998) de Língua Portuguesa do Ensino fundamental, o aluno deve ser levado a produzir textos através de gêneros e, para isso, ele deve não apenas ser um escritor competente, mas um leitor competente também, capaz de criticar e reformular seu próprio texto. Trabalhar com gêneros textuais, então, se torna muito eficaz trazendo benefícios para o educador e para o aluno.

Desse modo, a partir das oficinas produzidas, foi possível colocar em prática essas ações do projeto gêneros textuais de uma forma dinâmica e divertida para os alunos da escola. A oficina “O Conto e suas Variações” trouxe pra a escola “Tsukasa” uma maneira mais divertida de exercitar a leitura e se aprender mais sobre os gêneros textuais, trazendo textos diversificados que chamam a

atenção do aluno. A partir dessas leituras fizemos um teste de conhecimento com o objetivo de saber se os alunos conheciam as variações linguísticas dos contos, dessa forma, foi apresentado em cartaz, um mapa no qual existiam as variações do texto e da linguagem que exigiam deles a resposta de como era conhecido certo conto em cada região do mapa (*foto 01*). Por conseguinte, um aluno realizou a leitura da “Lenda da Cobra Grande” para a classe, e pôde ser conceituado o que é o gênero textual *conto* exemplificando que esse gênero varia, pois também existem outras lendas relacionadas à cobra grande como “A Boiúna” e a “Cobra Norato” (*foto 02*). Após entenderem o conceito de conto foi realizada com a turma uma pequena dinâmica chamada “O bilhete secreto” que é uma atividade de produção textual e tinha por objetivo despertar uma melhor interação com os alunos, pois em um primeiro contato os estudantes se mostram bastante tímidos em participar, a equipe da oficina lembrou a eles o conceito de bilhete (que eles conhecem muito bem), mas na dinâmica, esse bilhete é produzido de forma anônima, de maneira que o autor não se identifique no papel, cabendo ao leitor identificar o autor através da escrita, quando posteriormente esses bilhetes foram lidos e quem acertasse o autor anônimo do texto ganhava um pequeno prêmio (*foto 03*).

Dando continuidade à oficina, foi realizada a atividade de leitura dos contos produzidos, alguns alunos voluntariamente através da narrativa oral contaram para a turma um conto conhecido e escrito por eles, esses textos são contos orais que passam de geração a geração. Pôde-se observar que há uma diversidade de narrativas orais e lendas na região, em seguida, cada aluno produziu a escrita dessas narrativas orais e contaram suas histórias de forma mais detalhada. No final da oficina a equipe do projeto selecionou os melhores contos e foram premiados os alunos autores com um prêmio como forma de incentivo pelo conhecimento obtido na oficina. Ao final de tudo, foi reforçado aos alunos a importância da oficina de gêneros textuais na escola (*foto 04*).

**FOTO 01**



**FOTO 02**



**FOTO 03**



**FOTO 04**



A outra escola em que o projeto foi aplicado, foi na Escola Estadual “Tomaszinho Meirelles”, localizada na sede do município de Parintins/AM, onde foi realizada a oficina tendo como título “Oficinas de leitura e análise de Crônicas”, desenvolvida em duas turmas de 8º ano com 30 alunos cada e, duas turmas de 9º ano com 30 alunos cada, dessa forma, o projeto atendeu nessa escola cerca de 120 alunos.



O trabalho aqui abordado foi desenvolvido em uma turma de 8º ano da escola “Tomaszinho Meirelles”, nesse trabalho objetivamos o incentivo à leitura e à escrita e, principalmente, à interpretação textual. Inicialmente para um primeiro contato, os acadêmicos apresentaram-se para a turma, depois foi realizada a explicação dos elementos estruturais e característica do gênero literário “Crônica” uma exposição do conteúdo foi feita através de slides, simples e objetivos. Em seguida, um acadêmico, juntamente com os alunos, fez a leitura da crônica “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector com o intuito de que a turma identificasse no decorrer da leitura as características desse gênero literário.

Sobre a análise da crônica, trabalhou-se o período simples, foi feita uma breve explicação sobre período simples e os termos da oração por meio de um vídeo, utilizando exemplos de análise sintática para facilitar a compreensão dos alunos. Foram realizadas duas atividades uma de interpretação textual e outra de análise sintática, a primeira após a leitura da crônica “Felicidade clandestina”, a sala foi dividida em dois grupos e foi aplicado o jogo do tabuleiro “Brincando de interpretar o texto”, quando os alunos responderam às perguntas feitas sobre a crônica, de acordo com suas respostas eles avançaram as casas até um primeiro grupo alcançar a linha de chegada. A atividade foi bastante relevante, pois foi trabalhada a leitura, interpretação textual dos alunos e a capacidade de análise da crônica.

Na segunda atividade, a turma permaneceu dividida em dois grupos, os quais foram designados e receberam a cópia da crônica “Felicidade Clandestina” impressa com o intuito de aguçar o prazer pela leitura e de trabalhar os períodos simples presentes na crônica. Foram realizadas perguntas, que estavam dentro de balões fixados no quadro, sobre os termos essenciais da oração como sujeito e predicado para os alunos identifica-los nas orações. Essas atividades podem ser observadas nas fotos 05; 06; 04; 07; 08.

**FOTO 05**



**FOTO 06**



**FOTO 07**



**FOTO 08**



### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A relevância do projeto de extensão “Gêneros textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental”, é extrema importância na escola de nível fundamental, pois desenvolve a aplicação de oficinas criativas de leitura, interpretação e produção de textos, de diferentes gêneros textuais para alunos. Através da metodologia na aplicação dessas atividades criativas que incentivem a leitura e a escrita, esses alunos tiveram resultados significativos no desenvolvimento de suas atividades na disciplina de Língua Portuguesa. Esses resultados mostram o quão é importante se trabalhar oficinas dinâmicas dentro de sala de aula em parceria com a universidade. Além de difundir o conhecimento gerado na universidade, propiciando interação com outra instituição pública de ensino, o projeto levou às escolas novas oportunidades de conhecimento e de aperfeiçoamento sobre temas diversos em Língua Portuguesa. Diante do que foi apresentado, ressaltamos a importância do domínio, por parte do aluno, da leitura, da interpretação e da escrita. Pois sabemos que essas habilidades estão diretamente ligadas ao seu desenvolvimento escolar, não só a isso, mas à sua participação social, tal como, à capacidade de exercer sua cidadania de forma satisfatória, tendo conhecimento de seus direitos e deveres. Além disso, defendemos que se criem projetos nas escolas que possibilitem ao aluno desenvolver a sua habilidade de leitura e escrita de forma plena, sabemos que é de responsabilidade da escola o desenvolvimento dessas capacidades nos alunos, sendo assim, a escola precisa buscar meios de cumprir com a sua função de ensinar de forma plena.

E por fim, apontamos a importância de atividades desenvolvidas por programas como o PROGEX, uma vez que essas atividades beneficiam não apenas os alunos da educação básica, mas

possibilitam ao bolsista estudante de licenciatura o contato com a escola e a prática que o mesmo exerce na execução desses projetos, os quais lhe trazem uma visão mais ampla da educação e de seu futuro ambiente de trabalho.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental. Língua Portuguesa. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

COLELLO, S. M. G. **A escola que não ensina a escrever.** São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ROJO, R. **A prática de linguagem na sala de aula:** praticando os PCNs. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000.

SOARES, M. **Alfabetização e Letramento.** São Paulo: Contexto, 2008.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. 50.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

AUTO, L.; MORILLO, M. M.; TERIXIDÓ, M. M. **Escrever e ler** – como as crianças aprendem e como os professores podem ensiná-las a escrever e a ler. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Orgs.). **Gêneros Textuais & Ensino.** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCUSCHI, L. A. **Produção Textual, análise de gênero e compreensão;** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

**CIRCUM-RORAIMA: ALÉM DAS FRONTEIRAS**

Riane de Deus Lima (UFRR)

A leitura do ensaio **Teoria, crítica, e autoria em tempos de diversidade** de Fábio Almeida de Carvalho (no prelo) despertou-me um desejo de contribuir para a crítica literária roraimense em alguma medida, principalmente enquanto membro do Grupo de Estudos e Pesquisas “Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas”. Defendemos um espaço de tradições culturais e literárias conectadas por um imaginário geográfico comum, centrado no Monte Roraima e partilhado por três nações: Brasil, Venezuela e Guiana, comumente designado pela literatura etnográfica de região circum-Roraima. Interessa ao nosso grupo a discussão sobre a contribuição dessa região na construção dos projetos de nacionalidade dessas três nações.

Considero verdadeiramente interessante o modo que, nos dias de hoje, o campo da cultura é marcado por uma forte tensão entre o processo de globalização que se alastra pelo planeta e a emergência de uma visão propriamente localista. Assim, chama à atenção o fato de que ao mesmo tempo em que as fronteiras do mundo se embaraçam e esfumam cada vez mais, em decorrência do crescente processo de mundialização da produção cultural, barreiras em favor da preservação e da valorização de elementos localistas se erguem, a todo instante, em diferentes regiões do mundo. Enfim, é no mínimo curioso que no contexto do processo de mundialização as ditas “culturas regionais” voltem a desempenhar papel relevante na produção de bens culturais.

Para que possamos tentar aprofundar a compreensão sobre essa participação da expressão literária do circum-Roraima na conformação das literaturas latino-americanas do extremo norte da América do Sul, partimos do entendimento de que a história narrada e o espaço configuram personagens e história. A partir disso, antevemos uma zona de intersecção que se estabelece entre narrativa e espaço, na qual o conceito de ethos contextualiza caracteres sociais, culturais, econômicos e históricos, e onde se cristalizam as relações sociais, perpassadas de ideologias.

Para nós a questão parece interessante e produtiva porque possibilita compreender como determinada paisagem é capaz de influir na produção artística e literária de um certo lugar, como no ensaio revelador, intitulado “Guyana as a Literary and Imaginative Space”<sup>1</sup>, publicado em **Antropologies of Guayana – Cultural Spaces in Northeastern Amazonia**, Lúcia Sá (2009) destaca

---

<sup>1</sup> A Guayana como um espaço imaginário e literário

a obra de Rómulo Gallegos na condição de artefato literário de grande valor para a configuração da cultura da Guayana (espaço transnacional onde se localiza o Roraima), da Venezuela e, por conseguinte, da América Latina como um todo.

Nessa intenção, para Lúcia esse “lugar-conceito” precisa ser incorporado aos mitos fundacionais desses países devido a sua força enquanto tradição literária e cultural. Pois, mais que um “mundo perdido” ou “coração da selva”, ao servir de inspiração a escritores como o guianense Wilson Harris, o brasileiro Mario de Andrade e o próprio Gallegos, a Guayana pode ser considerada como um lugar diferenciado em termos de produção literário-discursiva.

Normalmente concebemos espaço como uma forma pura da intuição sensível ou como representação de um sentido externo ou anterior a qualquer experiência. Mas, quando refletimos um pouco depreendemos sua capacidade de afetar significativamente os objetos e, por meio destes, também capaz de afetar a percepção dos sujeitos-observadores. Então a questão do espaço será abordada a partir da sua capacidade formal de afetar a percepção dos sujeitos, e enquanto componente fundamental da estrutura e dos discursos das obras narrativas.

Para nós, o “espaço-objeto” não é tão “objeto” quanto pode parecer, pois, como bem argumenta Slavoj Žižek (2008, p. 31) “em seu aspecto mais radical, o objeto é ‘aquilo que objeta’, aquilo que perturba o funcionamento tranquilo das coisas”. E logo acrescenta o filósofo que “o paradoxo é que os papéis são invertidos (em termos da noção padrão de sujeito ativo que age sobre o objeto passivo): o sujeito é definido pela passividade fundamental e é do objeto que vem o movimento – é ele que incomoda”. O argumento de Žižek demonstra bem, segundo entendemos, o modo que o espaço afeta a percepção do sujeito.

O filósofo prussiano Immanuel Kant abordou o processo do conhecimento humano, e a definição que este pensador faz do espaço coaduna com os elementos da teoria literária que ora pretendemos desenvolver, pois fundou a discussão em torno da noção de espaço, no pensamento moderno, ao postular que somente se chega ao conhecimento por meio da análise crítica.

Kant analisa a própria razão, e o dimensionamento do espaço enquanto categoria fundamental da percepção e do ato de compreensão humanos. É por esse meio que, de certa forma, esse filósofo confere em sua obra relativa importância para a questão literária que ora propomos abordar, e que diz respeito ao reconhecimento da existência de uma noção de espaço que seja concebido para muito além de mero elemento de óbvio corte geográfico, uma vez que deve também considerar as dimensões históricas e culturais que lhe são constitutivas.

Dessa perspectiva, na **Crítica da Razão Pura** ([1787] 2015), Kant determina espaço como condição sob a qual os objetos se apresentam e se dão ao conhecimento humano, precedentes àquelas sob as quais são concebidos esses mesmos objetos.

Partindo desses pressupostos fundamentados pela obra de Immanuel Kant, pretendemos demonstrar as condições *a priori* da capacidade formal de os sujeitos serem afetados pelos objetos e de receber, por conseguinte, sugestões de sua representação imediata.

Na Exposição Metafísica, que é o estudo sistemático dos fundamentos da realidade e do conhecimento, Kant define que: a – o espaço não é um conceito empírico, derivado de experiências anteriores; b – O espaço é uma representação necessária, "a priori", que serve de fundamento a todas as intuições externas. É impossível conceber que não exista espaço, ainda que se possa pensar que nele não exista nenhum objeto. Ele é considerado como a condição da possibilidade dos fenômenos, e não como uma representação deles dependente; e é uma representação "a priori", que é o fundamento dos fenômenos externos; c – O espaço é uma instituição pura, una e onicompreensiva, não se pode representar mais que um só espaço, e quando se fala de muitos, entende-se somente que se refere às partes do mesmo espaço único e universal; d – O espaço é uma grandeza infinita dada, concebido em todas as suas partes coexistentes, como uma representação que contenha uma multidão infinita de representações.

Esse conjunto de postulados podem nos ajudar a estabelecer o espaço como elemento fundamental da narrativa, pois nada há que o substitua e nem que com ele possa concorrer, uma vez que toda externalidade ao sujeito pode ser compreendida, obviamente, como espaço. Na conceituação de um território histórico/cultural aqui pretendida, entendemos como diversidade a soma de múltiplos aspectos que compõem a vastidão e ao mesmo tempo um caráter determinante dessa localidade.

Feitas estas considerações de ordem mais geral sobre o espaço enquanto categoria fundamental da percepção e do conhecimento humanos é necessário fixar o espaço como um fator essencial na constituição da narrativa. A esse respeito, Tzvetan Todorov (1992) ensina que um autor é senhor do espaço e de um tempo em que a própria vida humana se realiza, por isso ele o arquiteta à sua maneira e vontade, com o objetivo de produzir humanidade no interior da sua criação, da sua obra.

Na mesma direção, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988) argumentam que:

O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história*, o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* e à movimentação das *personagens*: cenários geográficos, interiores, decorações,

objetos, etc; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo, então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*) (REIS & LOPES, 1988, p. 204).

Nesse caso, entendemos o espaço como elemento fundamentador da narrativa, por ter a capacidade de influir em sua constituição e destinação.

Afinal, o artista cria a existência e o mundo do homem, ou seja, uma concretude espacial via imagem/representação da realidade humana no plano estético. Na **Estética da Criação Verbal**, Mikhail Bakhtin (2006) propõe que “O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética, assimila e justifica de dentro o vazio de sentido, e de fora, a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística” (BAKHTIN, 2006, p. 87).

Assim, todo um mundo material criado na maioria das obras narrativas constitui unidade e estrutura cuja coesão se estabelece por meio da verbalização da paisagem, da descrição dos ambientes, da representação dos usos e dos costumes das personagens que povoam esse mundo, mas também da natureza, das cidades, do cotidiano, além de outros elementos que se relacionam diretamente com os tipos e as formas das personagens. Ou seja, dentro da obra, o mundo material ambienta o personagem numa combinação externa e formal, de natureza plástica e pictórica, numa harmonia de cores, linhas, na simetria e em outras combinações estéticas.

Por isso podemos creditar ao espaço uma importância capital na arquitetura da narrativa, uma vez que ele é elemento basilar na constituição e na configuração das personagens que povoam os mundos possíveis da ficção. Em outras palavras, podemos dizer que geralmente as circunstâncias geográficas dos mundos criados pelas narrativas de ficção operam verdadeira osmose entre as personagens e o meio em que elas habitam.

A esse respeito, gostaríamos de acrescentar as palavras de Domício Proença Filho (1997), veiculadas em seu livro **A Linguagem Literária**. Nesta obra, ao tratar do espaço, por ele denominado ambiente, meio, ou localização, o autor afirma que as condições materiais e espirituais onde se movem personagens e se desenrolam os acontecimentos, através do que se configuram traços dos personagens e onde a própria história caracteriza o discurso literário, constituem um dos modos elementares de sua realização. Trata-se, segundo ele, de genuína manifestação da prosa. (FILHO, 1997, p.45-57)

Assim sendo, o discurso literário veicula comunicação específica a serviço da criação artística, constituindo, então, uma típica configuração mimética da realidade. Mas não se trata apenas

de mera reprodução do real, mas sim do estabelecimento de uma complexa inter-relação instituída entre autor/texto/leitor por intermédio da criação/recriação do espaço.

Esse mesmo espaço geográfico também é responsável pela contextualização do momento histórico ao cristalizar, num dado momento, determinadas relações sociais, as quais são, por sua vez, perpassadas pelas ideologias. Então, os autores de narrativas de ficção usufruem da condição de liberdade para criar suas representações de mundo, as quais são construídas pela imagem sócio/espacial que lhes convém e com as quais se comprometem e que tentam, desse modo, representar por meio de suas criações.

Atentamos, ainda, para o fato de que, apesar de se constituir como ser pleno, o homem é resultado da mescla de várias dimensões interdependentes, quais sejam: social, espacial, afetiva, política, cultural e econômica, dentre outras.

Segundo Olanda e Almeida (2008), em **A geografia e a literatura: uma reflexão**, a Geografia e a Literatura compartilham determinada zona de interseção no que tange ao espaço e ao ser social que lhe povoa. Ou seja, a Geografia e Literatura se entrecruzam exatamente nos espaços ocupados pelos sujeitos, pelos objetos, bem como pelas manifestações vitais e, ainda, pela abordagem específica que conferem a estes elementos.

Aqui cabe acrescentar que os objetivos da ciência geográfica, ou antes, a perspectiva cultural da Geografia, reconhece a centralidade da cultura humana (enquanto totalidade e universalidade), ao focar o homem inteiro por intermédio das suas relações sócio/espaciais e a experiência quotidiana com o meio de sua existência.

Segundo estas autoras, ao propor a investigação dos sentimentos, das representações e das aspirações humanas e, ainda, como o homem se vê e como constrói sua identidade, a Geografia cria uma zona de interseção interessante com o campo da literatura. (OLANDA; ALMEIDA, 2008, p. 20)

Dessa forma, pode-se deduzir que tanto as obras literárias quanto os discursos oriundos do campo da Geografia revelam e informam sobre a mesma condição humana: os seus estilos de vida, suas características sócio/culturais, econômicas e históricas e, ainda, sobre os diferentes meios físicos de determinada área retratada. Com suas criações os escritores refletem uma visão de vida, de espaço, de homem e de lugares de uma determinada sociedade em certo período. (OLANDA; ALMEIDA, 2008, p. 08)

Para as autoras:



Pela leitura, interpretação e contextualização da obra literária, a partir das ideias e imagens contidas nos fatos, cenários e nos personagens da narrativa, é possível associar e conjecturar todos os elementos revelados na obra literária e descortinar aspectos sócio-espaciais, históricos e culturais da sociedade nele representada.

Na perspectiva da abordagem cultural, entende-se que o ponto convergente entre ambas (geografia e literatura) é o **lugar** e o **homem** [...] (OLANDA; ALMEIDA, 2008, p. 29)

Entendemos, a partir da ideia de Olanda e Almeida (2008), que nosso lugar do acontecimento se vincula diretamente ao acontecido, via de regra, podendo ser apreendidos das narrativas seus aspectos sociais, espaciais, históricos e culturais. E nesse posicionamento, também podemos acrescer a teoria de Mikhail Bakhtin sobre o romance, na qual cunhou o conceito de *cronotopia*, um termo que abrange a noção de tempo-espaço. Ainda que aqui não seja trabalhada em profundidade, interessa diretamente ao desenvolvimento do nosso trabalho pelo que pode contribuir para o entendimento dos fundamentos do espaço-tempo na estrutura e no discurso da ficção literária.

*Cronotopo* é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. (BAKHTIN, 1992, p. 211). Tudo no universo é definido pelo aspecto *espacio-temporal*; ou seja, tudo é cronotopo autêntico. O espaço geográfico humano é pensado e apreendido; ou seja, o espaço é produzido e entende-se haver tantas formas de organização do espaço quantos discursos sobre o mesmo.

Para Bakhtin:

Entendemos a partir das concepções de Bakhtin que a função do espaço no romance possui diferentes perspectivas, ora integradas à formação do sujeito, ora na afirmação de identidade cultural. Essa proposição, e as anteriores de Mikhail Bakhtin, interessa-nos por sustentar a ideia da importância de determinado local na constituição do ethos de uma região, pois no geral faltam estudos sobre as imagens geográficas como promotoras das representações criadas pela literatura para o desenho das identidades culturais.

Propomos com essa reflexão sobre o espaço destacar o papel da literatura na produção de uma rede de códigos culturais da percepção do entorno, porque não se pode negar a participação da cultura, da arte e da literatura na realização da consciência da realidade que cerca os indivíduos.

Entendemos que o discurso literário se coloca a serviço da criação artística, numa *mimesis* da realidade baseada na relação tripartite autor/texto/leitor, e ocorre na zona de intersecção da literatura e da geografia, de onde apreendemos a condição humana, seu estilo de vida, seus caracteres sociais, culturais, econômicos e históricos.

Isso posto, concluímos esse texto com a apreensão do espaço em sua capacidade formal de afetar o sujeito, como forma pura do conhecimento empírico, metafísico e enquanto elemento fundamental da narrativa. O espaço é ainda categoria fundamental da percepção e do conhecimento

e, além disso, meio onde se movem personagens, onde elas se constituem. É assim que influi na sua criação e na sua destinação. Afinal, é onde o autor cria a imagem do mundo material, onde verbaliza a paisagem, o ambiente, os usos e os costumes, as cidades e seu cotidiano; enfim, onde o espaço arquiteteta e estrutura a narrativa.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal** / Mikail Bakhtin; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal** / Mikail Bakhtin; [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira: revisão da tradução Marina Appenzeller] – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)** / Mikail Bakhtin. São Paulo, Editora Unesp, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**/ Antônio Cândido, 11<sup>a</sup>. Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2007.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**/Antonio Cândido de Mello e Souza/ 13 ed. Rio de Janeiro. Ouro Sobre Azul/ 2014.

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. Antônio Cândido/6 edição/ Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima=Macunaíma, Contribuições para o estudo de um herói transcultural**. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Makunaima/Macunaíma, Contribuições para o estudo de um herói transcultural**/Fábio Almeida de Carvalho. – 1ed.- Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras na Literatura?** In ANDRADE, Roberto Carlos. II Simpósio Internacional de Estudos da Linguagem e Cultura Regional. Roberto Carlos de Andrade, organizador. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

COULSON, Audrey Butt. **Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands**. Antropológica No 63-64, 1985: 103-149.

FRANK, Erwin H; CIRINO, Carlos Alberto in BARABOSA, Reinaldo Imbrozio; MELO, Valdinar Ferreira. **Roraima: Ambiente e ecologia** / organização de Reinaldo Imbrozio Barbosa e Valdinar Ferreira Melo. – Boa Vista: FEMACT, 2010.

JOBIM, José Luís. **Literatura e cultura: do nacional ao transnacional** / José Luís Jobim. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. **Crise da Cultura?** in SOUZA, Carla Monteiro de. Estudos de Linguagem e Cultura Regional: vertentes poéticas e linguísticas / Carla Monteiro de Souza... [et al] – Boa Vista: EDUFRR, 2013.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cultura: Nacionalismo, Regionalismo e Globalização.** in ANDRADE, Roberto Carlos. II Simpósio Internacional de Estudos da Linguagem e Cultura Regional. Roberto Carlos de Andrade, organizador. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

KANT, Emmanuel. Versão eletrônica do livro **Crítica da Razão Pura**. Tradução: J. Rodrigues de Merege. Créditos da digitalização: Membros do Grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/> acesso em 24/10/2015.

KOCH-GRUMBERG, Theodor; RITTER, Federica de Trad. **Del Roraima al Orinoco. Mitos y leyendas de los índios Taulipang y Arekuná.** Vol 2. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

NUNES, Benedito. **Tempo** in JOBIM, José Luís. Palavras da Crítica/José Luís Jobim (org). – Rio de Janeiro: Editora IMAGO, 1992.

OLANDA, D. A. M; ALMEIDA M. G. de. **A geografia e a literatura: uma reflexão.** Geosul, Florianópolis, v. 23, n. 46, p 7-32, jul./dez. 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Nelson Joaquim. Monte Roraima, RR –Sentinela de Macunaíma. In WINGE, M. et al. **Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil.** 2009. v.2. 515p. Disponível em: <http://www.unb.br/ig/sigep>, acesso em 09/06/2015.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**/Lucia Sá – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

\_\_\_\_\_. **Anthropologies of Guayana.** in WHITEHEAD, Neil L. e ALEMÁN Stephanie W. Cultural Spaces in Northeastern Amazonia. Tucson: University of Arizona. 2009.

SANTILLI, Paulo. **Pemongon patá:** território macuxi, rotas de conflito. São Paulo: EdUNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Ocupação Tradicional da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.** 1997. V .2, n 4 em [www.revista.ufrr.br](http://www.revista.ufrr.br), consulta em 04/04/2016.

TODOROV, Tzvetan. **Prefácio.** in BAKHTIN, Mikail. Estética da criação verbal / Mikail Bakhtin; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência/** Yi-Fu Tuan; tradução; Livia de Oliveira. – Londrina: Eduel, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe.** [Tradução Maria Beatriz de Medina]. São Paulo: Bom Tempo, 2008.

## A IMPORTÂNCIA DAS TOADAS DOS BOIS BUMBÁS GARANTIDO E CAPRICHOSO COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL

Rilson da Silva de Souza (CESP/UEA)<sup>1</sup>  
Maria Celeste de Souza Cardoso (CESP/UEA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** As toadas dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso são de grande relevância para a apresentação dos bois no Festival Folclórico de Parintins, pois elas cantam a vida, a cultura, os mitos e lendas dos povos ribeirinhos e nativos dessa terra. Este artigo é um recorte do Projeto de Iniciação Científica PAIC intitulado “Dicionário ilustrado dos compositores de toadas dos Bois-Bumbás de Parintins: 2000 a 2010”, o qual objetiva coletar os dados dos compositores de toadas de Boi-Bumbá dos anos 2000 a 2010, juntamente com imagens ilustrativas para elaboração de um dicionário ilustrado, como forma de uma maior visibilidade e valorização dos compositores. A metodologia consiste em coleta das toadas de 2000 a 2010 e entrevistas com os compositores dos dois bumbás desse período, e a organização dos dados coletados para a elaboração do dicionário ilustrado; a partir desses dados serão apresentados neste trabalho a análise das duas toadas, sendo uma do Caprichoso “A Festa do Boto” (2010) e outra do Garantido “A Grande Maloca” (2006). Os resultados apontam para a importância do registro de trabalhos que enfocam a produção artística de nossos compositores. Na análise será evidenciada a importância das toadas em um âmbito histórico e cultural. Os principais autores que embasam essa pesquisa são Albin (2006); Braga (2002); Sanches (2012); Valentin (2005); e outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Toadas; Boi Bumbá; Cultura; Parintins.

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um recorte do Projeto de Iniciação Científica PAIC intitulado “Dicionário ilustrado dos compositores de toadas dos Bois-Bumbás de Parintins: 2000 a 2010”, cujo objetivo é coletar os dados dos compositores de toadas de Boi-Bumbá dos anos 2000 a 2010, juntamente com imagens ilustrativas para elaboração de um dicionário ilustrado, como forma de uma maior visibilidade e valorização dos compositores.

A temática desenvolvida neste artigo torna-se relevante por uma razão principal que é compreender a manifestação cultural parintinense por intermédio do canto poético dos bumbás para o Festival Folclórico. As entrevistas com os compositores, as leituras sobre essa e outras temáticas provenientes do projeto fez com que se resultasse neste trabalho que envolve a análise de duas toadas, sendo uma do Boi Caprichoso “A Festa do Boto” (2010) e outra do Boi Garantido “A Grande Maloca” (2006), e de como elas manifestam a cultura dos povos nativos da região amazônica.

---

1 Acadêmico do 6º período de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins, Universidade do Estado do Amazonas.

2 Professora de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins –CESP/UEA. Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA, pela Universidade do Estado do Amazonas.

As toadas ecoam as manifestações culturais existentes em Parintins durante o período da festa dos bois bumbás. Essa forma de manifestação cultural sintetiza os elementos sociohistóricos dos primeiros povos dessa região, isto é, o canto entoado é uma forma de expressar a resistência e a valorização do homem e da cultura indígena desde o passado ao presente-futuro.

Mitos e lendas conhecidos ou não no cenário folclórico brasileiro são enredos elaborados em forma de toada para serem executados/encenados na apresentação dos bois. A composição desses cantos parte de um processo de pesquisa referente aos rituais, lendas amazônicas e figuras típicas da região. O trabalho desenvolvido pelo compositor é de inteira complexidade, pois além da necessidade de se conhecer a fundo a cultura regional e a cultura de outros povos, a construção da toada deve corresponder a uma forma específica e a determinado conteúdo de modo sintetizado.

O primeiro tópico apresenta informações importantes sobre o processo cultural do boi-bumbá em Parintins. Trata-se da origem do movimento cultural do boi na cidade, como se sucedeu e as adaptações do bumba-meu-boi para o boi-bumbá. Noutro tópico, atentamo-nos para discutir as questões sobre o termo toada e sua expressão no contexto parintinense. Na festa de Garantido e Caprichoso, a toada é um recurso poético indispensável na apresentação e evolução dos bumbás, pois é tida como uma forma de exaltar a cultura local. Por último, são analisadas duas toadas de ambas as associações para, de fato, mostrar na composição dos poetas parintinenses a valorização do imaginário caboclo, seus ritos e suas crenças.

## A CULTURA DO BOI-BUMBÁ EM PARINTINS

Falar de Cultura Popular é falar da regionalidade, das raízes e tradições de um povo. Muitas dessas tradições foram trazidas por imigrantes que, ao serem adaptadas ao novo espaço, formaram o folclore brasileiro. Mesmo tendo similaridades, *cultura popular* e *folclore*, apresentam divergências. Apesar de ambos adotarem o termo “povo” como um pressuposto, eles se diferem em alguns quesitos, como se pode observar na análise de Sanches (2012, p. 17):

Os termos cultura popular e folclore apresentam similaridades e divergências. Essa ambiguidade há que ser resolvida para que possamos estabelecer um critério de desenvolvimento de estudo. Assim, cultura popular é o conjunto de fatos oriundos das vivências do povo e, folclore, termo advindo do inglês, apresenta o mesmo significado, ou seja, coisas do povo.

O Folclore Brasileiro manifesta-se de diversas formas, como por exemplo, o bumba-meu-boi no nordeste é a principal referência para a festa do boi-bumbá em Parintins, conforme ressalta Bonetti (2015) sobre a questão do multiculturalismo, em que uma determinada manifestação folclórica levada para uma outra região, agregam-se aos hábitos e crenças daquele povo, em que essa manifestação foi inserida. No caso do boi-bumbá, foram acrescentados os rituais e lendas amazônicas, uma forma de

ênfatisar a questão indígena. O folclore apresenta um vasto conhecimento social e psicológico de um povo e benefícios culturais para quem pesquisa sobre a temática.

Ao falar de cultura deve-se levar em conta o fator historiográfico da população, pois na historiografia de um povo encontram-se manifestadas as tradições culturais. A cultura de um povo, por exemplo, pode ser manifestada no folclore e é algo que ultrapassa séculos e gerações. Os ditos conhecimentos populares são exemplos específicos de uma cultura popular, mas que podem ser transmitidos para outras sociedades com outros conceitos e sentidos. As manifestações populares resultam de uma espécie de mesclagem das diversas culturas instauradas no Brasil, consequência das invasões portuguesas, espanholas e de outros países da Europa; além, é claro, da instauração cultural do povo africano, trazidos à América do Sul para integrar ao sistema escravagista.

A origem da cultura do boi-bumbá no Amazonas não se inicia em Parintins com os bumbás Caprichoso e Garantido, pois é um fenômeno que se inicia para lá da fronteira parintinense. De acordo com Tenório (2016, p. 21-22), “no Amazonas há registros da existência da brincadeira de boi-bumbá desde meados do século XIX seja na capital, Manaus, seja nas calhas dos seus tantos rios e respectivos afluentes.”

A cultura do boi-bumbá em Parintins teve início nas comunidades da zona rural, não na cidade onde estão presente os bumbás Garantido e Caprichoso, mas sim com os caboclos da região sul e oeste da ilha. O que prevalecia na época era a cultura do bumba-meu-boi, que apenas no mês de junho é que os moradores das comunidades realizavam esse tipo de manifestação cultural, porém, sem o processo de adaptação para o que se conhece de boi-bumbá.

A história da cultura do boi-bumbá em Parintins não teve início na cidade, mas nos extremos oeste e sul da ilha onde se ergue a referida cidade, embora se ouça falar do Boi Turuna, fundado pelo mestre Marçal, em 1913, que viveu apenas a temporada junina daquele ano. No extremo oeste da ilha em pauta, entre as regiões de Aninga e de Parananema. No extremo sul, região de Macurany. Em ambos locais prevalecia o bumba-meu-boi (TENÓRIO, 2016, p. 65).

Em 2013, comemorou-se o centenário dos bois Caprichoso e Garantido, ou seja, ambos afirmaram que “nasceram” por meados do ano de 1913. Para essa afirmação os bois sustentam são as narrativas orais dos moradores e familiares mais antigos dos fundadores dos dois bumbás de Parintins, ou seja, a cultura contada através da oralidade dos moradores é que prevalece.

Em Parintins, pesquisas apontam que a cultura do boi-bumbá inicia-se nas primeiras décadas do século XX, trazida pelos imigrantes nordestinos, que no tempo da borracha, trouxeram suas manifestações culturais que lá dominava, e ainda resiste, o bumba-meu-boi, que detém semelhanças muito similares ao boi-bumbá em Parintins. Nesse sentido, Valentin diz que:

A história dos Bois de Parintins inicia-se nas primeiras décadas do século XX e tem como cenário as riquezas e os anseios oriundos da extração da borracha que atraiu mais de 300 mil nordestinos para a floresta. Lá, o auto do Boi, celebrado no Nordeste e em diversas outras regiões do País, transformou-se em folguedo amazônico, incorporando as crenças e os mitos indígenas (VALENTIN, 2005, p. 28).

A cultura do boi-bumbá teve como raiz o Auto do Boi no nordeste, que, ao ser trazido pelos imigrantes nordestinos durante o ciclo da borracha influenciaram no surgimento da brincadeira do boi ou boi-bumbá, que ao passar dos anos foi se inserindo na cultura dos caboclos e indígenas nas apresentações. Com isso, “existem afirmações, entre autores e relatos orais, de que o Auto do boi ou ainda o boi-bumbá veio do Nordeste, mais especificamente do Estado do Maranhão, o que é inquestionável face aos registros existentes” (TENÓRIO, 2016, p. 62).

No Boi-Bumbá a essência do bumba-meu-boi é mantida, que é a morte e ressurreição do boi que se transforma em um boi de pano, confeccionado, atualmente em Parintins, com fibra de vidro, espumas e isopor, e o “tripa” do boi, que é responsável em dar “vida” aos movimentos do boi. As principais diferenças do boi-bumbá ao bumba-meu-boi é a inserção da figura do índio, em que o “doutor” responsável por dar a vida ao boi é trocado pela figura do pajé, e o auto do boi é contado de outra maneira pelos parintinenses.

O bumba-meu-boi é um folguedo em que sempre aparece o travesti do boi, grosseiramente imitado, na pele do qual se esconde um rapaz que executa dança característica. Consta de uma trama singela: o boi conduzido por dois vaqueiros é ferido por um deles. Com cantorias e peripécias é chorada a morte do animal. Vem o doutor e o ressuscita em meio a contentamento geral (MEGALE, 2000, p. 97).

Essa narrativa, em que o boi amado morre e ressuscita em um boi transmutado em boi de pano é que serve de trama para a apresentação dos bumbás Caprichoso e Garantido no Festival Folclórico de Parintins, quando duas nações, uma vermelha e a outra azul, rivalizam no período do festival. Com elementos alegóricos e folclóricos, a exaltação do índio e o cantar pela preservação da natureza e da cultura é que tornam esse evento único no mundo.

## **A TOADA COMO EXALTAÇÃO DA CULTURA LOCAL**

As manifestações culturais de um povo constituem-se de histórias, memórias e tradições. A formação cultural das sociedades é fundamentada em tais processos, e apresentam em suas raízes as influências de outros povos que são muitas das vezes transmitidas oralmente. Bonetti (2015, p. 35-36), assim discorre:

A dança folclórica ou tradicional faz parte da memória e identidade do povo. A sua manifestação artístico-religiosa e cultural é realizada através da transmissão de processos indiferenciados de interpretação do povo. A sua fruição e reflexão são práticas da tradição oral, simbólica e gestual. Contribuem para o conteúdo do imaginário na formação cultural das comunidades.

No festival folclórico de Parintins há diversos elementos envolvidos na evolução do boi na arena, desde os itens individuais aos itens coletivos. Mas deve-se ressaltar um desses itens



fundamentais do início ao fim das apresentações dos bumbás, e não são as fantásticas alegorias apresentadas nas três noites de disputa, mas sim as toadas.

As toadas de boi bumbá são elementos essenciais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins. Desde quando iniciou até os dias atuais, o festival vem se transformando e com ele as toadas também se modificam, ora com acréscimos nas letras ora na própria musicalidade e ritmo. (CARDOSO, 2013, p. 43)

Os compositores entrevistados afirmam que a toada de boi-bumbá é de fundamental importância para a evolução do boi na arena. É com essas toadas que são exaltadas as mais diversas culturas que se fazem presentes no imaginário do caboclo parintinense, desde uma toada de Galera que fala do povo e do torcedor e, principalmente, as de exaltação indígena, nas quais estão incluídas as toadas de ritual e lendas que fazem referência ao folclore amazônico e à cultura indígena.

O Folclore é encontrado na literatura sob a forma de poemas, lendas, contos, provérbios e canções, assim como nos costumes tradicionais como danças, jogos, credices, superstições. Verifica-se também sua existência nas artes e nas mais diversas manifestações da atividade humana. Pode-se dizer que ela traduz ao vivo a alma de uma raça, pois é específico e genuíno no seio de cada povo, distinguindo-o das outras coletividades (MEGALE, 2000, p. 12).

A toada é uma forma de canção que manifesta todo um conjunto de mitos, lendas e rituais através da letra, da música e do canto. Nas toadas de boi, especificamente nas toadas dos bois Garantido e Caprichoso, sempre são exaltadas a figura do índio e do caboclo amazonense. Atualmente, a figura do negro também começou a ser inserida, para mostrar essa mesclagem evidente na formação identitária do povo amazônico. Assim como visto no tema do Boi-Bumbá Garantido em 2011, que foi “Miscigenação”, uma forma de retratar a diversidade cultural existente não somente em um contexto regional, mas um processo de miscigenação em um contexto nacional.

Bonetti (2015), destaca que as manifestações culturais, tais como os folguedos e as cantigas de roda, são exemplos da importância do multiculturalismo para a formação da cultura popular, desde as festas, danças e outras manifestações populares. Trata-se da valorização da identidade e da tradição de um povo. A toada, portanto, torna-se exemplo dessa manifestação cultural em Parintins. A poesia cantada na Festa do Boi-Bumbá expressa os valores, as crenças e saberes populares do caboclo.

As toadas cantadas na arena, principalmente as que cantam sobre a cultura local, tais como os rituais, lendas e figuras típicas regionais, revelam uma realidade ficcional criada pelo compositor para ambientar os momentos de evolução do boi na arena. Nesses momentos, por intermédio das toadas, são postas em ação a cênica dos ritos de origem indígena, são apresentadas as figuras ou personagens do lendário amazônico, como também são ressaltados os costumes e crenças do caboclo ribeirinho.

Iser (2013) afirma que a realidade ficcional, ou seja, concebe-se aqui a realidade apresentada pelos bumbás, tanto nas toadas e alegorias, é uma metáfora da realidade, em que o saber tácito sobre a ficção e a realidade é que se transforma no texto ficcional, no caso presente, a toada. Quando o compositor parte do plano real para o plano fictício, isto é, uma realidade fingida. Nesta realidade fingida proposta pelos compositores em suas toadas, o índio é visto como um grande herói. Os itens

individuais são apresentados com teor idealizado em relação ao que representam de fato, no caso a cunhã-poranga e o pajé. Essa representação das personagens só existe naquele momento de encenação do folguedo. O imaginário do artista é essencial para a concretização dessa representação idealizada.

O imaginário indígena é o principal pressuposto que os compositores de toadas de boi-bumbá têm ao seu favor, com essa riqueza cultural é que surgem os ritmos e melodias das letras que eles compõem. As composições dessas toadas são construídas a partir de estudos mais aprofundados dos ritos, mitos e lendas indígenas. Esses elementos da cultura popular encontram-se presentes na festa bovina da cidade de Parintins-AM, fatores que possibilitam grandes composições de toadas, pois os mitos e lendas que ecoam nos dias do festival, e no resto do ano, estão de alguma forma presentes no dia a dia do parintinense.

As lendas e mitos sinalizam para os pressupostos de alguns traços da cultura de Parintins: ligação muito forte com a natureza e consequente amor, respeito e medo com relação as suas manifestações; elaboração da perda de pessoas amadas as transformando em elementos da natureza tais como astros celestes, plantas, animais e rios; e explicação mágica para os fenômenos naturais e materiais (BRITO; RIBEIRO; SOUZA, 2010. p.19).

A toada concorre ao item 11<sup>3</sup> no Festival folclórico de Parintins, ambos os bois devem propor uma das composições para concorrer em cada uma das três noites. No regulamento do festival, os principais elementos de julgamento nesse item são a agregação de elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, além de elementos comparativos, tais como a melodia e a métrica da toada. As toadas de boi-bumbá exaltam a cultura do povo em formas de versos. Elas são de extrema importância para a representação das narrativas que são retratadas pelos bumbás.

### **“A FESTA DO BOTO”: A TOADA QUE CANTA O LENDÁRIO AMAZÔNICO**

No ano de 2010, a Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, mais conhecida como Boi Caprichoso lança seu CD tema do ano de 2010, intitulado *O Canto da Floresta*, com um repertório de 21 toadas que cantam em forma de versos a cultura do ribeirinho e das tribos indígenas, emplacando vários sucessos para o bumbá.

Neste cenário, temos a toada *A Festa do Boto*, uma retratação metafórica da lenda amazônica do boto, exaltando a cultura do ribeirinho, figura típica da região local. Há várias versões para esta lenda, mas todas envolvem a aparição de um boto que ao personificar-se em homem encanta uma mulher e a engravida.

Em uma dessas retratações, diz-se que as mulheres quando estão no período menstrual ao irem à beira do rio são encantadas pelo boto, uma criatura do imaginário caboclo personificado em homem

---

3 - 11- TOADA (LETRA E MÚSICA) é o item em que concorre em 3 eixos. DEFINIÇÃO, MÉRITOS e ELEMENTOS COMPARATIVOS. Fonte: Regulamento do Festival Folclórico de Parintins-2017.

com as vestes brancas e um chapéu que escondem o furo de suas narinas em sua cabeça, pois sua transformação não é completa. Nisso, seduz a cabocla, e após o encanto, volta para o fundo do rio, deixando-a grávida.

Já nas versões mais populares, a lenda do boto é retratada durante os festejos juninos, momento propício para a sedução do boto, pois nos folguedos de São João, bastante comemorado nos interiores da região amazônica, são preparadas grandes festas, com fogueiras e músicas. O boto, em forma de homem, vem para dançar e festejar, e claro, namorar a moça mais bonita da festa. Essa lenda é vista como algo inventado por mulheres que não sabem quem é o pai da criança e dizem “é filho do boto”.

Na toada *A Festa do Boto* pode-se evidenciar um olhar desta lenda muito bem mais aprofundada, retratada com um extremo lirismo e com diversos elementos alegóricos, mas de uma maneira de fácil entendimento para aqueles que já conhecem a lenda do boto, e também, para os que a desconhecem. Nessa versão, por se tratar de uma toada, algumas coisas estão subentendidas, e a ambientalização é diferente da que temos ao ler ou ouvir sobre a lenda.

**A Festa do Boto<sup>4</sup>**

Um barulho, um festejo, o suor de uma mulher  
 Numa noite de desejo, no assobio que vier  
 Vem de léguas, de rebojos abissais  
 Vem nos sonhos das caboclas dos beirais  
 Vem como pororoca, vem como cobra grande  
 Vem pra te encantar

No mergulho sombrio as águas revelam  
 Um mundo estranho  
 Iaras chamam por ti

Danças desnudas, ninfas, arraias  
 Tocam trombetas, homens, crustáceos e peixes

Vem sentir a voz rouca das águas  
 Vem dançar no balé dos cardumes  
 Guelras, barbatanas, escamas  
 A cabocla, o beijo, o amor, se entrega ao boto sedutor  
 No castelo serpente vai dançar

Escadarias boiunas que guardam o palácio  
 Pilastras de conchas corais sustentam o reinado  
 Do mestre dos peixes o senhor dos seres aquáticos

Vem, tem festa de boto, tem o amante da noite  
 Mascarado de sombras vem te amar  
 No encanto do boto vem dançar

Na primeira estrofe, o compositor ambientaliza a situação, que seria numa noite de festa bem animada e ritmada, característica dessa lenda. No trecho “*o suor de uma mulher*”, retrata a mulher

---

<sup>4</sup> Composição: Adriano Aguiar / Geovane Bastos / Michael Trindade. Fonte: CD Caprichoso 2010: *O Canto da Floresta*.

fértil, pois nesse “suor” é que é exalado o cheiro da moça e essa é possivelmente a escolhida do boto. Nessa estrofe, acontece a sedução do boto, que, em noites de festejos, sai à procura de sua escolhida. Também pode-se notar a presença da outra forma de narrar a história que seria na parte que se diz “Vem nos sonhos das caboclas dos beirais”, em que a moça ao ir para a beira do rio, em seu período menstrual, ela pode ser encantada.

A toada revela um fim trágico para as moças encantadas, não uma simples gravidez, mas pode-se analisar que o boto traz a “morte” para a mulher escolhida. Essa parte está evidenciada nos versos seguintes, em que a moça seduzida pelo boto vai ao encontro do boto nas profundezas do rio e se depara com o mundo aquático, repleto de bichos do fundo do rio.

A toada ainda apresenta outras figuras do lendário amazônico, como por exemplo, a iara, figura que é representada como um ser metade peixe, metade mulher, que representa o mesmo papel do boto, mas com os homens que, ao serem seduzidos pelo seu canto, são levados para o fundo do rio. Isso é retratado da seguinte maneira no verso “Iaras chamam por ti” em que a moça ao ser levada para as profundezas do rio, depara-se com um mundo estranho e ouve os cantos das sereias amazônicas.

As lendas existentes no folclore brasileiro, como diz Bonetti (2015), é uma mesclagem de culturas. Para Megale (2000, p. 50) essa mesclagem se dá pela “fusão de lendas indígenas, das de origem negra e daquelas provenientes da Península Ibérica”. Desde o tempo em que o Brasil tornou-se colônia, foi possível verificar um rico teor cultural entre as nações, não somente na mitologia e no lendário brasileiro, como também nas outras formas de manifestações culturais, como as brincadeiras de roda, as cantigas e a própria música popular brasileira.

Essas afirmações se concretizam na toada “A Festa do Boto”, em que há uma mesclagem de lendas e culturas, algumas provenientes do mundo greco-romano, como se pode perceber nas figuras das ninfas, a sedução da moça pelo canto das Iaras, que na mitologia grega são conhecidas como sereias, responsáveis pelo encantamento dos marujos levando-os à morte. Da mesma forma, o boto revela-se um ser encantador, mas não reserva um destino para a encantada no fundo dos rios, ao contrário, deixa-a condenada a criar um filho “sem pai”.

A toada “A festa do Boto” do boi-bumbá Caprichoso exalta o lendário amazônico através da lenda do boto, retratando, assim, como o compositor quis repassar essa lenda para ser encenada no festival folclórico de Parintins, usando o lirismo para valorizar a cultura do ribeirinho, não como algo corriqueiro, mas sim, algo de grande relevância para a sociedade, pois essa lenda do boto é uma das lendas mais conhecidas em todo o Brasil.

## **“A GRANDE MALOCA”: UM CANTO PELA PRESERVAÇÃO DA NATUREZA**

No ano de 2006, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, conhecida como Boi Garantido, lança seu CD tema para a disputa do festival folclórico de Parintins desse mesmo ano, intitulado *Terra: A Grande Maloca* com um repertório de 20 toadas, que cantam em forma de versos a cultura do ribeirinho, das tribos indígenas e do amor pelo boi. Neste ano emplacando um grande sucesso do bumbá intitulado *Coração de Torcedor*, de César Morais.

Com essa temática de preservação da natureza, temos a toada tema “A Grande Maloca”, que usa a metáfora da maloca, que é a casa dos índios, para denominar a terra, ou seja, a casa de tudo e de todos. Nos versos da toada, a cultura dos povos indígenas é exaltada com muita clareza e também há uma grande suplicação pela preservação da natureza.

Essa temática de preservar a natureza foi abordada por um dos entrevistados que disse “o boi só começou a inserir os temas de preservação nos meados do anos 90, falar de preservação não era o foco dos compositores”, então, pode-se dizer que a toada como manifestação da cultura, da preservação é algo que só foi ganhando destaque recentemente a partir dos anos 90.

**A Grande Maloca<sup>5</sup>**

A esperança rege a canção da Amazônia  
 Os povos da floresta e os passáros entoam  
 Em uma sinfonia de amor  
 Sublimando a vida e o Grande Criador

oh ohh ohh oh ohhhhh

Mãe natureza ensina os povos a viver  
 A conviver em harmonia e sonhar  
 Mas não são todos que almejam aprender  
 E mesmo contra a correnteza vão remar

Se a humanidade não cuida da grande maloca,  
 A natureza dedilha tristes acordes  
 Tambores a ecoar pro o mundo não se acabar (2x)

Na fúria do mar e dos ventos  
 No gemido da Terra e da selva  
 E na seca dos rios da Amzônia a vida suplicará

Acauã anuncia maus presságios  
 A pátria das águas será a pátria dos sertões  
 Ianbú prenuncia noite longa  
 É preciso sonhar e pensar nas futuras gerações  
 Kunjubim canta o novo alvorecer  
 Paz e solidadriedade precisamos semear  
 O Uirapuru dissemina o amor  
 E a canção do amor vamos entoar

Terra: a grande maloca que devemos cuidar enquanto houver amanhã  
 Terra: a grande maloca nossa mãe, nosso lar (2x)

Se a humanidade não cuida da grande maloca,  
 A natureza dedilha tristes acordes  
 Tambores a ecoar pro o mundo não se acabar (2x)

---

5 Composição: Demétrios Haidos/Geandro Pantoja. Fonte: CD Garantido 2006: *Terra: A Grande Maloca*.

Na fúria do mar e dos ventos  
 No gemido das terras e da selva  
 E na seca dos rios da Amazônia a vida suplicará

Terra: a grande maloca que devemos cuidar enquanto houver amanhã  
 Terra: a grande maloca nossa mãe, nosso lar (bis)

Essa toada vem retratar a preservação, é assim que o compositor retrata em um olhar de dentro para fora. O conhecimento do plano real do compositor, faz com que ele consiga transcrever para o plano da realidade ficcional, como afirma Iser (2013), sobre os Atos de Fingir, o compositor consegue falar do real na suas toadas, utilizando-se de figuras de linguagem como a metáfora.

Assim, o compositor busca elementos do plano real para colocar as suas impressões ou o seu imaginário à vista através de suas composições, ou seja, o imaginário do poeta-compositor é carregado de valores que tornam-se subsídios para a criação da toada, levando o caráter histórico do povo. Então,

este entendimento da História como uma narrativa sobre o passado liga-se ao conceito da **representação**, que encarna a idéia de uma substituição, ou ainda da presentificação de uma ausência. Assim, no sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de **imaginário**, a Literatura e a História teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que tem sempre como referência o real, mesmo que seja pra negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo (Pesavento, 2003, p.33).

Na toada “A grande maloca”, essa realidade histórica cantada poeticamente revela traços do imaginário indígena no decorrer dos versos cantados. Na primeira estrofe, a toada mostra o equilíbrio entre natureza e o ser humano, assim como os animais que nela existe, ou seja, a beleza está no equilíbrio entre todos os seres da floresta.

Partindo para a segunda estrofe, o compositor apresenta um ser do lendário amazônico que é a mãe natureza, ou seja, a guardiã de toda a floresta e seres que nela habitam. Essa entidade tem como papel trazer a harmonia na floresta. Como visto na toada, ela é quem ensina o ser humano a viver, uma espécie de metáfora, ou seja, o homem aprende com a natureza, e esta retribui com alimentos para os povos nativos.

Mas a toada também expressa um olhar para os que não obedecem às leis da natureza. Nas estrofes 3, 4 e 5 são mostradas as consequências que essa falta de cuidado para com a natureza traz para todos os seres vivos. No verso em que o compositor utiliza da metáfora “A natureza dedilha tristes acordes” seria uma espécie de revolta da natureza, tais como os desastres naturais que ocorrem na terra, que na toada é comparada com uma maloca, a casa onde os índios vivem.

A cultura é ressaltada não só na figura da mãe natureza, mas também na presença do regionalismo, dos animais da floresta amazônica etc. Nota-se também a luta pela preservação não só pelos povos ribeirinhos, mas sim por todo um conjunto de pessoas, todas as nações de todo o mundo. Por isso, o destaque para o refrão da toada *Terra: a grande maloca que devemos cuidar enquanto houver amanhã; Terra: a grande maloca nossa mãe, nosso lar*, pois não é só uma responsabilidade

que cabe ao povo ribeirinho ou nativos da região amazônica que devem cuidar da natureza, e sim um dever ambiental de toda a nação.

A toada traz algo que é bastante discutido nos dias atuais que é a preservação da natureza, não só a preservação da fauna e flora amazônica, mas sim do mundo. Essa metáfora de maloca=Terra é um ponto chave na toada, pois a Terra é a nossa casa, e devemos cuidar e preservar o lugar em que vivemos, para assim viver em harmonia com a natureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura do boi-bumbá em Parintins é o principal meio de economia dos parintinenses no mês de junho, é com esse festejo que a cidade ganha visibilidade em outras localidades. A partir do bumba-meu-boi é que surgiu o boi-bumbá em Parintins, pois o multiculturalismo mostra que é possível haver uma interação entre culturas, acrescentando os valores culturais de uma região para outra e vice-versa.

As toadas dos bumbás Caprichoso e Garantido são de principal relevância para a evolução na arena, é com elas que os compositores dão vida e manifestam a cultura local. Desde o lendário, tais como a lenda do boto e lenda da cobra grande às figuras típicas da região, os nativos da terra. Nas toadas também estão expressas a preservação da natureza, não em um âmbito local, mas sim em um olhar global.

Na toada *A Festa do Boto*, do bumbá Caprichoso, tem-se a exaltação da cultura local através da lenda do boto, que como já foi exposto neste trabalho, trata-se de uma lenda do imaginário do ribeirinho. Nessa toada, o compositor retrata com extremo lirismo a vida do ribeirinho que acredita nessa lenda. O compositor traz para a toada figuras lendárias das profundezas dos rios ligadas à sedução, representadas, por exemplo, na figura da Iara e do próprio boto.

Já na toada do Boi Garantido *A Grande Maloca*, a exaltação da cultura local se dá pela utilização das metáforas que envolvem figuras da fauna e da flora da Amazônia. Retrata a terra como uma grande maloca, ou seja, a moradia de todos os povos. Nessa toada, o compositor evidencia temas como a preservação da natureza, uma vez que não há um cuidado necessário sobre a natureza, a consequência é que ela se rebelde por meio do clima e de outros desastres ambientais.

As toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido exaltam a cultura local e a manifesta em forma de toada, utilizando recursos como a figura de linguagem e o lirismo para enfatizar a estética e o conteúdo da canção. Retratar a cultura de um povo através da toada, leva o compositor/pesquisador a *locus* em busca da essência e a viver aquilo do que se diz.

Essas toadas são de grande importância para a valorização da cultura local, pois como visto nas duas toadas aqui analisadas, as toadas retratam a vida e cultura do povo amazônico, através dos

ritos e lendas que são cantados em forma de versos nas três noites de festival, haja visto que a cultura amazonense é pouco conhecida e mal interpretada por aqueles que a desconhecem.

## REFERÊNCIAS

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. **Cultura popular**: cantar dançar e contar a história com os pés. Goiânia: Kelps/UEG, 2015.

BRITO, Lydia Maria P.; RIBEIRO, Edinelza Macedo; SOUZA, Tereza de. Bois-bumbás de Parintins: síntese metafórica da realidade? In **Revista de administração pública**. — Rio de Janeiro 44(1):7-30, Jan./Fev. 2010.

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Dissertação de Mestrado. Manaus: UEA, 2013.

ISER, Wolfgang, **O fictício e o imaginário**: perspectiva de uma antropologia literária. Trad. Johanners Kretschmer. 2. ed. — Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013

MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo como texto**: leituras da História e da Literatura. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, setembro, 2003.

SANCHES, Cleber. **A cultura popular popular no Brasil**. Manaus: Editora Valer, 2012.

TENÓRIO, Basílio. **A cultura do boi-bumbá em Parintins**. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

VALENTIN, Andreas. **Contrários**: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2005.



## A lenda das Ykamiabas: História e Literatura no processo de composição das toadas dos bois de Parintins

Rodrigo de Araújo Ribeiro (UEA-PPGLA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe um diálogo entre História e Literatura em quatro letras de toadas, dos bois-bumbás de Parintins, que versam sobre a lenda das Ykamiabas e no romance contemporâneo *Ykamiabas: filhas da Lua, Mulheres da Terra*, da escritora Regina Melo. Através dessa interlocução é possível relacionar o relato, apresentado por Frei Gaspar de Carvajal, na expedição de Francisco Orellana, com a história da Grécia antiga, a literatura, e as lendas, nas toadas de boi-bumbá, apresentando características para tal relação, sejam de caráter físico ou imaginário. Assim, se fez necessário apresentar aspectos históricos na lenda das Ykamiabas e mostrar as participações da História e da Literatura no processo de composição das toadas sobre as Amazonas ou Ykamiabas. Isso é feito através de contribuições de ordem teórica, assim, a investigação do objeto da pesquisa partiu da realização de leituras teóricas. Ao expormos os aspectos históricos na lenda, conseguimos perceber que tanto as Amazonas, quanto as Ykamiabas possuem as mesmas características físicas e o matriarcado, com a diferença na vestimenta e os rituais de reprodução, devido tratar-se de continentes diferentes, onde muda-se a cultura. Possivelmente, foram essas semelhanças que levaram os expedicionários a denominá-las Amazonas, quando as viram às margens do rio Nhamundá.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lenda das Ykamiabas; História; Literatura; Toadas dos bois de Parintins

### 1. Introdução

A riqueza do folclore, os mistérios da floresta e as tradições indígenas da Amazônia compõem o enredo das lendas e rituais retratados nas toadas dos bois-bumbás de Parintins, sejam de origens indígenas ou caboclas. As toadas de boi-bumbá são fundamentais para o desenvolvimento do Festival Folclórico da cidade, são elas que dão o ritmo e são o fio condutor dos bois, Garantido e Caprichoso, no Bumbódromo, lugar onde acontece a disputa dos bois, anualmente, no mês de junho. Nessas toadas são apresentados lendas, rituais, mitos e até mesmo narrativas históricas do Brasil. A exemplo, temos os relatos de Frei Gaspar de Carvajal, no século XVI, durante a expedição do português Francisco Orellana ao rio Amazonas, que narra o encontro com as Amazonas ou Ykamiabas. Ykamiabas é um nome indígena dado às mulheres guerreiras análogas, as Amazonas da mitologia grega, que supostamente viveram no Brasil.

Neste trabalho utilizaremos a terminologia Ykamiabas às índias guerreiras do Amazonas. As Ykamiabas formavam um reino somente de mulheres guerreiras ou ainda mulheres sem maridos que

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-graduação em Letras e Artes (UEA)

viviam no interior do estado do Amazonas, especificamente, às margens do rio Nhamundá, sozinhas. Ali, eram regidas por suas próprias leis, assim como as Amazonas da mitologia grega, impondo o matriarcado.

Mas como é possível relacionar a lenda das Ykamiabas com a história oficial e a literatura dos romances nas toadas de boi-bumbá? Tomando como *corpus* as composições sobre as lendas das Amazonas, o presente trabalho tem como intenção propor um diálogo entre história e literatura em quatro letras de toadas estudadas sobre a lenda das Ykamiabas. Para isso, faz-se necessário expor aspectos históricos na lenda, igualmente situar como figura as Ykamiabas na literatura dos romances e mostrar as contribuições da História e da Literatura no processo de composição das letras das toadas sobre as Ykamiabas, nos bois de Parintins.

As quatro toadas a serem trabalhadas são: Conori – As Amazonas (Ademar Azevedo/ Roberto Viana); As Ykamiabas (Tony Rossi); As Amazonas (Ronaldo Barbosa Jr) e Lendárias Amazonas (Enéas Dias/ Marcos Boi/ João Kennedy/ Mário Andrade). O romance contemporâneo trabalhado será “Ykamiabas: filhas da Lua, Mulheres da Terra” (2004), da escritora Regina Melo.

A pesquisa apresenta caráter especificamente qualitativo, já que pretende trazer contribuições de ordem teórica. Por esse motivo, a investigação do objeto da pesquisa far-se-á a partir de um enfoque bibliográfico e tem como proposta, a realização de leituras teóricas acerca do referido tema.

## **2. As Ykamiabas e a História oficial dos conquistadores**

Partimos do princípio que a história oficial é aquela que se baseia em documentos e narra os feitos heroicos dos vencedores, é neste contexto que encontramos a lenda das Ykamiabas, documentada nos relatos de Frei Gaspar de Carvajal, na expedição de Francisco Orellana no período de 1540 a 1542. Le Goff traz o um conceito de História, esta está em todo lugar e vem antes da escrita, fazendo parte do imaginário, ou não.

A história não é pura narração ou obra literária. Deve procurar as causas; O objeto da história é constituído pelas civilizações e a civilização (e esta é a ideia mais inovadora e a mais importante). A história começa antes da escrita. "Na sua forma mais primitiva", defende La Popelinière, “a história deve procurar-se em tudo: nas canções e nas danças, nos símbolos e outras atuações mnemônicas” [citado em Huppert, 1970, p. 1371. É também a história dos tempos em que os homens eram "rurais e não-civilizados" [ibid.]; 32– A história deve ser universal, no sentido mais completo do termo: "A história digna desse nome deve ser geral" [pg. 087] [ibid., p. 139]. (LE GOFF, 1990, p.71)

O imaginário amazônico fascinava os europeus desde o período colonial, gerando ambição e cobiça. Garcia (2006) diz que a notícia da existência do rio Amazonas se espalhou entre aventureiros e exploradores, envolvida no clima de lenda e mistério que tanto aguçou a imaginação e a cobiça dos

conquistadores europeus. Nas primeiras décadas do século XVI houve dezenas de viagens de exploração ao rio Amazonas, todas sem êxito. O sucesso reservava-se a Francisco Orellana, explorador espanhol. (GARCIA, 2006, p. 16).

Filho (2000) relata que a expedição dos navegantes europeus não alcançou o objetivo inicial, por isso os espanhóis se dividiram, movidos pela ganância em busca da cidade do ouro perdida. Francisco Orellana seguia na expedição de Gonzalo Pizarro, em 1540, ambiciosos para verificar a veracidade do famoso “boato” de que a leste de Quito (Equador) existia o país das Canelas, árvores de canelas para comercialização e o El Dourado, lugar onde havia muito ouro e outras riquezas.

Souza (2009) afirma que o El Dourado é uma das lendas mais persistentes e que mais aguçou a imaginação dos conquistadores. País fabuloso situado em algum lugar do nordeste amazônico, dele se dizia ser tão rico e cheio de tesouros que, segundo a lenda, o chefe da tribo recebia em todo o corpo uma camada de ouro em pó e a seguir se banhava num lago vulcânico. (SOUZA, 2009, p.69).

Após 70 dias de viagem, com comida já escassa entre os viajantes, dentre os quais boa parte queria retornar, Orellana seguiu viagem numa última tentativa de compensar os prejuízos da aventura infrutífera. Obtida a permissão do governo de Quito, Orellana partiu com 57 homens, entre os quais frei Gaspar de Carvajal, descendo o rio Napo, a fim de obter um resultado mais honroso para a expedição. Durante a viagem a comida acabou e a expedição seguiu o rio procurando alimento. Assim, Francisco Orellana separou-se de Gonzalo Pizarro e empreendeu, pela primeira vez, uma viagem por todo o rio Amazonas. (PONTES, 200, p.49).

Filho (2000) afirma que nas crônicas de frei Gaspar de Carvajal, há relatos que na foz do rio Nhamundá, na divisa dos Estados do Pará e do Amazonas, a expedição teria sido alvo dos ataques de um grupo de mulheres guerreiras que lembravam as lendárias Amazonas, da Grécia Antiga. A partir disso, os espanhóis passaram a denominar o rio de “Rio das Amazonas”.

O confronto entre os espanhóis e as Ykamiabas foi uma luta selvagem. Os europeus foram surpreendidos pelo ataque de várias combatentes belas e seminuas, manuseando somente em suas mãos arcos e flechas. Essas mulheres guerreavam com a força masculina de índios. Assim, sem poderem ir contra a força das Ykamiabas, eles foram derrotados pelas índias guerreiras, pondo-se rapidamente em fuga.

É neste momento que surge a lenda das Ykamiabas, tendo sido evidenciada pelos navegantes espanhóis. As Amazonas ou Ykamiabas eram mulheres altas, musculosas, de pele clara, cabelos compridos e negros. Elas viviam sem homens e defendiam-se com arcos e flechas.

Aqui viram-se índias com arcos e flechas que faziam tanta guerra quanto os índios ou mais e comandavam e animavam os índios para que pelejassem; e quando queriam batiam com arcos e flechas aos que fugiam e faziam ofício de capitães ordenado àquela gente que guerreasse, colocando-se na frente e segurando os outros para estivessem firmes na batalha, a qual travou-se com muito rigor. É sendo esse exercício tão estranho às mulheres, como o sexo feminino o requer, o que pudemos entender e se teve por certo aquelas mulheres que lá pelejavam como Amazonas são aquelas de quem, em muitas e distintas relações nessas Índias

ou partes, corre há muito tempo larga fama, decantada de muitas maneiras, da existência dessas belicosas mulheres. (CARVAJAL, In PORRO, 1996, p.36-76)

O ritual da procriação acontecia, mesmo que não tivessem maridos as Ykamiabas tinham filhos. Segundo a lenda, uma vez ao ano, em noites de lua cheia, elas realizavam uma cerimônia sagrada para a deusa Yaci, a mãe-lua, no lago Iaci-Uaruá (Espelho da Lua). Convidavam os índios guacaris, que habitavam os arredores e, nesse dia, tinham relações sexuais com eles sob a bênção da mãe-lua. Após o ritual amoroso, mergulhavam no lago e buscavam no fundo um barro com o qual moldavam um amuleto chamado muiraquitã.

Shoumatoff (1986) diz que segundo a versão básica das muitas histórias espalhadas entre índios, as mulheres guerreiras viviam perto do lago do Espelho da Lua.

Uma vez por ano, numa determinada fase da lua, homens de uma tribo vizinha viajavam de canoa para o lago. Quando a visita terminava, as mulheres presenteavam os amantes com as crianças do sexo masculino nascidas no ano anterior e com muiraquitãs que elas apanhavam no fundo do lago e consideram presentes recebidos de um espírito aquático chamado Mãe dos Muiraquitãs. Essas pedrinhas verdes davam sorte aos homens nas caçadas. As meninas que nasciam transformavam-se em Amazonas. Os meninos eram devolvidos aos pais, mas como era impossível identificar o genitor, esses meninos eram distribuídos pelas diversas cabanas para serem criados. (SHOUMATOFF, 1986, p. 25)

As pedras verdes do Amazonas eram habitualmente esculpidas em forma de rãs. Não se conhece exatamente a origem desses amuletos, chamados muiraquitãs e largamente usados na região do rio Nhamundá – Trombetas -Tapajós. O amuleto produzido pelas guerreiras Ykamiabas é citado em Macunaíma, um clássico modernista de Mário de Andrade, publicado em 1928.

## 2.1 As Amazonas da mitologia grega

Os mitos a respeito de tribos de mulheres são muito antigos. Na mitologia clássica grega, as Amazonas eram incríveis guerreiras. Elas aparecem em muitas narrativas, um exemplo é “A nona tarefa de Hércules” que consistia em tomar o cinto de Hipólita, a rainha das Amazonas.

A história oficial narra que as Amazonas seriam originárias da Trácia ou das costas meridionais do Mar Negro e teriam ido para a Capadócia, hoje território turco, habitando as margens do rio Termodonte.

O primeiro a narrar a lenda das Amazonas gregas foi Heródoto, séc. V a.C. na obra *História*. Segundo a mitologia grega, as Amazonas eram filhas do deus Ares (deus da guerra, filho de Zeus) e da ninfa Harmonia.

Mulheres valentes, oriundas do povo ou de famílias nobres foram grandes cavaleiras e são conhecidas várias que passaram à história dos seus países ou regiões, como Boadiceia, que tem uma

enorme estátua no Reino Unido. As mulheres guerreiras simbolizavam a fertilidade e havia ritos de guerra envolvendo orgias e sacrifício de vidas de homens. Elas podem ter sido sacerdotisas ou seguidoras da deusa Lua e possuíam talvez os poderes encantatórios atribuídos àquela divindade. “Elas provavelmente também adoravam a deusa mãe Rhea (ema). Cavalgavam muito bem e foram talvez pioneiras na arte de guerrear a cavalo. Eram lindas, a julgar pelas estátuas esculpidas em sua homenagem.” (SHOUMATOFF, 1986, p. 25-26).

Ora vencidas ora vencedoras, as Amazonas atravessaram séculos sempre despertando o mais vivo interesse. A longa Idade Média não conseguiu deixar de fora estas guerreiras. Elas foram principalmente sedutoras para os pintores, como o melhor pretexto para, esquivando-se ao peso moralizador da Igreja Católica Romana, que proibia as representações de nus, as mostrarem como figuras míticas e assim poderem ser pintadas e moldadas, sob levíssimas ou quase nenhuma roupa.

Shoumatoff (1986) Como suas equivalentes gregas, as mulheres sem marido da Amazônia, as Ykamiabas, segundo a lenda, viviam à margem do mundo conhecido, em montanhas distantes, acima das cataratas dos rios. Encontravam-se com homens das tribos vizinhas, estavam sempre ligadas à Lua e às águas e eram lindas. Ao contrário das mulheres guerreiras gregas, não participavam de combates (a não ser aqueles que tinha atacado a expedição de Orellana), nem cortavam o seio direito para melhor manejar arcos e flechas. Essas variações provavelmente foram criadas pelos europeus.

### 3. O retrato das Ykamiabas no romance de Regina Melo

Os romances medievais a respeito das Amazonas, dos quais advieram as fantasias dos conquistadores, enfatizavam basicamente o aspecto guerreiro e a voluptuosidade dessas mulheres. Vivendo sempre em vale distante, inalcançável, elas se tornaram símbolo da conquista. A esperança de encontrá-las, seduzi-las e levá-las para a cama impulsionava os conquistadores.

Através do romance estudado, *Ykamiabas: filhas da Lua, Mulheres da Terra* (2004), de Regina Melo, percebe-se como figuram as protagonistas Ykamiabas, nele, encontramos a lenda das mulheres guerreiras da Grécia antiga e parte importante da narrativa ocorrendo às margens do rio Nhamundá que dá nome a uma cidade do interior do estado do Amazonas. A obra, além de retomar o mito que originou o nome do estado do Amazonas, traz informações de importantes fatos da história das lendárias guerreiras, e propõe um novo olhar sobre o universo mítico amazônico.

As batalhas testemunhadas por Frei Carvajal, que as registrou em crônicas sobre as viagens do conquistador espanhol Francisco Orellana, da sua passagem pela região, em 1542, são o cenário produzido pela autora que transporta o leitor por uma viagem histórica ao mundo das Amazonas, sendo o romance um produto de uma densa pesquisa mitológica e histórica sobre as guerreiras, que

teriam habitado o vale do Amazonas, em época pré-colombiana e guerreado com os conquistadores europeus.

A autora traz no enredo de seu romance a narrativa de Yara, uma jovem estudante universitária, que faz graduação em História. Yara recebe um dia um estranho e misterioso presente em sua casa, um amuleto das destemidas guerreiras, o Muiraquitã.

Melo (2004) ao mesmo tempo em que narra a história de Yara, que tenta descobrir de onde veio o presente e pesquisar o contexto por trás do amuleto que ganhara, “a autora traz à tona o mito da Mãe Terra, bem como as migrações que ocorreram na terra durante milênios, para então tratar das valentes guerreiras Ykamiabas do Amazonas.” A narrativa resgata o mito das mulheres que se adoravam com o muiraquitã, amuleto que elas mesmas confeccionavam para usar nas festas, como nos rituais de iniciação da vida adulta, sempre ao luar, que perpetuavam as tradições para ser uma guerreira Ykamiaba (MELO, 2004, p.46).

A trama se inicia numa manhã de abril, com a chegada do misterioso amuleto acompanhado de uma mensagem curta e simples “Você recebeu um legado. Procure no Mito”, (MELO, 2004, p.20).

Com o recebimento do presente, Yara recebeu a missão de resgatar o mito das Ykamiabas, ou seja, revelar o enigma e cuidar da tradição das lendárias guerreiras. Para isso e protagonista conta com a ajuda de seu professor de História, Benjamim. Com sua jornada de leituras e viagens, Yara faz sua iniciação como herdeira das Ykamiabas, retirando aos poucos a poeira secular que encobre a lenda.

Com o passar da narrativa, o leitor vai conhecendo a fundo Yara, uma jovem adulta de 26 anos, e que o bilhete e o presente vieram da Capadócia, Turquia. Ela nunca conheceu seu genitor e foi criada por uma mãe solteira. Ao mesmo tempo, nas aulas de História, do professor Benjamim, a lenda das destemidas guerreiras vai se revelando a cada capítulo, mostrando a origem, a simbologia e as lendas que envolvem as mulheres que possuem o Muiraquitã. A partir do segundo capítulo, o texto narrativo é dividido da seguinte forma, metade do texto em itálico, referente à história da Ykamiabas; enquanto a segunda parte, retrata o cotidiano de Yara.

No romance temos uma protagonista que se torna sujeito de sua história, que é o processo que ocorre com Yara, conforme ela vai descobrindo sua história e reconstruindo o mito de suas ancestrais, Yara também passa a conduzir sua vida conforme os valores recém redescobertos, e uma vez completado o resgate do mito das Ykamiabas, ela aceita se casar com Benjamim. Juntos, eles trabalham num projeto de criação da Fundação Monte Ykamiaba, que contempla os estudos dos povos indígenas da Amazônia brasileira e a proteção das áreas indígenas do Baixo Amazonas (MELO, 2004, p.189).

Este romance sobre as Ykamiabas quebra os paradigmas da representação da mulher submissa e de corpo controlado pelas leis do patriarcado. Assim como descritas na história oficial, nas crônicas

de Carvajal, as Ykamiabas são mulheres livres e independentes, fora do controle e das leis dos homens, elas seguem suas próprias leis, cultuando a terra e a natureza. A autora defende ainda que mesmo que muitas pessoas desacreditem, existem evidências arqueológicas, mapas e documentos sobre a existência das lendárias Ykamiabas no Antigo Amazonas.

#### 4. As toadas sobre as Ykamiabas dos bois de Parintins

Em Parintins, o boi-bumbá ocorre anualmente no último fim de semana do mês de junho. A cidade está localizada na margem direita do rio Amazonas, a 325 quilômetros da capital do estado do Amazonas, Manaus. Os bois-bumbás Garantido (cor vermelha) e Caprichoso (cor azul) encerram, nas três últimas noites de junho, o festival folclórico da cidade, cuja primeira edição foi realizada em 1965. O espetáculo, com duas horas e meia de duração por noite, para cada boi-bumbá, é realizado, desde 1988, no bumbódromo, um teatro de arena.

As toadas de boi-bumbá são fundamentais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins, são elas que dão o ritmo e são o fio condutor dos bois, Garantido e Caprichoso, na arena do Bumbódromo, durante os três dias de apresentação. Nesse sentido, Nogueira (2014, p. 15), fala do conjunto das expressões artísticas dos bois-bumbás, a música, no gênero toada de boi, é a que mais se sobressai como agente da inovação em razão dos seguintes motivos: é dela que emanam a coreografia, a performance dos itens individuais, a elaboração das alegorias e a energia que anima os brincantes e as galeras.

Nogueira (2014) mostra a importância das toadas para o povo parintinense, as quais retratam os costumes do caboclo, o cotidiano dos moradores da cidade de Parintins, além disso, temas voltados à preocupação com a natureza, as lendas e mitos que fazem parte da história da cidade. É através das toadas que os principais itens do Festival são exaltados, para que possam evoluir. “Sem toada que chame a atenção do público não há espetáculo” (NOGUEIRA, 2014, p.134). A respeito das toadas, Braga (2002) enfatiza.

As toadas são resultantes de um longo processo, que se inicia com a criação artística do compositor, tem continuidade na seleção da toada pelo Boi-Bumbá e na interpretação recebida do Levantador de toadas, quando este contribui na apresentação das músicas do Boi-Bumbá no Festival e concorre ao item toadas nas três noites do espetáculo. Em todos esses momentos, os brincantes permanecem atentos, pois são eles quem em última instância definem a preferência ou gosto musical das toadas (BRAGA, 2002, p. 57).

No processo de execução do espetáculo, compositores, que são a primeira etapa de contato com a toada e o levantador de toadas, o último, são responsáveis pelo sucesso, ou não, da canção, bem

como sua letra. Dentre as dez toadas estudadas, em sua grande maioria, traz a verdade pregada nas literaturas, tornando-se eternizadas na memória do público.

É neste sentido que chegamos nas toadas sobre as Ykamiabas, elas fazem parte do imaginário amazonense e as toadas sobre as guerreiras amazônidas são bastante utilizadas no festival de Parintins em diversos contextos, assim, com as toadas analisadas abaixo mostraremos como as Ykamiabas figuram nas letras das toadas, associando-as à história oficial, bem como o romance apresentado.

Braga (2002) “As composições versam sobre temas e se referem à região amazônica, como paisagem, onde são destacados os rios, a mata, a fauna e flora, o caboclo, homem mestiço que historicamente contribuiu para a formação da sociedade regional.” As toadas também fazem referência a grupos indígenas da Amazônia e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil Central; à mitologia regional, com seus demônios expressos. Estes temas são recorrentes na criação dos compositores, normalmente referindo-se à Amazônia e sua gente. (BRAGA, 2002, p. 58).

A primeira toada estudada foi apresentada pelo boi-bumbá Caprichoso no ano de 2001. Intitulada “As Ykamiabas”, a toada tem autoria do compositor Tony Rossi, que relata o encontro das Ykamiabas com os expedicionários e descreve as índias destemidas.

**As Ycamiabas**

As mulheres guerreiras oh, oh, oh, oh (2x)

Montadas pra guerra  
 De arco e flechas nas mãos  
 Seguindo Naruna  
 Defendem com raça  
 A sua sagrada nação  
 É a saga das belas guerreiras  
 Mistério sagrado pro descobridor  
 Pro índio, fatal ilusão  
 Nos limites do amor oh, oh, oh  
 Nos limites do amor!

Nascida de um amor proibido  
 O homem é maldito  
 Mulheres a graça  
 Que a lua criou

Ycamiaba  
 Teus cabelos cor da noite  
 São do vento  
 A tua pele tem o sol das manhãs  
 Nas profundezas das águas  
 Do espelho da lua  
 Ao amante guerreiro  
 O Muiraquitã (2x)

As mulheres guerreiras oh, oh, oh, oh (2x)

É a noite do encontro tribal  
 E surge a guerreira Amazona  
 Neste ritual

(ROSSI, 2001)



O título da toada já nos remete às guerreiras que viveram no Amazonas e não às destemidas Amazonas da mitologia grega. Na primeira estrofe, o compositor as descreve como nos relatos de Carvajal, mulheres guerreiras e valentes, com armas de guerra, no caso das Ykamiabas eram usados arcos e flechas. Elas eram lideradas por Naruna, que defenderam sua tribo com bravura durante a chegada dos expedicionários. A historiadora Rosane Volpatto descreve Naruna como a índia mais bela entre as Ykamiabas:

Naruna foi eleita governante de sua tribo por ser a mais bonita. Governava seu povo com a altivez de uma rainha, quando chegaram à aldeia uns estrangeiros de uma tribo dispersa, da qual Jurupari era o chefe. Naruna, apesar de sua rara beleza, ainda estava solteira, não por opção, mas porque seu coração não havia palpitado mais forte por nenhum guerreiro de sua tribo. Sendo assim, acolheu os estrangeiros e entre eles, encontrava-se Date, o mais lindo e forte dos estrangeiros que mexeu com suas entranhas de mulher. Escolheu-o então, para ser seu marido. Date, que também tinha ficado sensibilizado com a beleza e inteligência de Naruna, aceitou-a como esposa. (VOLPATTO, Rosane. As amazonas: lenda ou realidade? 2008. Em: < <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/05/14/lenda-indigena-a-chefe-naruna-a-rebeliao-das-mulheres/>>. Acesso em: 10 julho 2017)

A toada fala das índias como mulheres bonitas, que encantaram os descobridores, tornando-as um mistério, ao mesmo tempo eram ilusão para os índios que se apaixonassem por elas, uma vez que eram regidas pelo matriarcado, onde tinham suas próprias leis sem a presença masculina, por isso os homens tornam-se malditos. Em seguida, é feita uma descrição física dessas mulheres, ora comparadas à noite, ora comparadas ao sol.

A última estrofe relata o ritual de reprodução das Ykamiabas com os guerreiros das tribos vizinhas, o que o compositor chama de encontro tribal. Ao fim da união as belas guerreiras mergulham nas profundezas do lago do espelho da lua e entregavam a seus amados o muiraquitã, o amuleto da sorte, feito do barro encontrado do fundo do lago do Espelho da Lua.

A segunda toada observada também foi utilizada pelo boi-bumbá Caprichoso no Festival de Parintins, no ano de 2007. Com o título de “Conori – As Amazonas”, de autoria de Ademar Azevedo e Roberto Viana, temos outra percepção a respeito da figura das Ykamiabas, nesta, já não temos Naruna com a líder das guerreiras, e sim Conori. Esta toada também relata a chegada dos expedicionários em terras brasileiras e o surgimento do nome do estado do Amazonas.

**Conori – As Amazonas**  
 Conori Conori Conori Cunha Puiara  
 Conori Conori Rainha das Icamíabas

Mulheres valentes guerreiras  
 Belas seminuas manejo certo  
 Com arcos e flechas  
 Se banham no lago Espelho da Lua  
 Índias dos cabelos longos  
 Que habitam no rio Nhamundá

Magia nos potes sagrados  
Perfumam Iaci-Uaruá  
Amantes dos Muiraquitãs  
As virgens do sol mostram seu valor  
Na casa de pedra em noite de festa  
Forçavam os guerreiros pro amor  
E Orellana se encantou

Com o reino das belas guerreiras  
Amazonas Amazonas  
E batizou o imenso e valioso rio  
Das Amazonas Das Amazonas  
Icamiaba, Icamiaba, Icamiaba mergulhou  
Talismã de Iaci pras cunhas os segredos verdes muiraquitãs

Conori Conori Conori Cunha Puiara  
Conori Conori Rainha das Icamiabas

(AZEVEDO; VIANA, 2007)

O título faz uma analogia às Amazonas, ao mesmo tempo que coloca “Conori”, um nome indígena, comparada “As Amazonas”, as guerreiras da mitologia grega. Nesta toada, o compositor inicia chamando Conori, a rainha das Ykamiabas, ou seja, não temos mais a figura de Naruna como a líder das índias guerreiras. Ele as descreve como nos relatos de Carvajal, valentes, guerreiras, que manejavam muito bem os arcos e as flechas, bem como os aspectos físicos das índias: belas, seminuas e de cabelos longos. Logo no início, coloca o ritual do banho no lago do Espelho da Lua e enfatiza que estas habitavam as margens do rio Nhamundá, mesmo nome pertencente a um município do estado do Amazonas que fica localizado a leste de Manaus, com cerca de distância de 375 quilômetros da capital.

Na segunda estrofe o compositor relata o ritual de reprodução e descreve a o cenário onde as índias viviam e o que possuíam de riquezas: os muiraquitãs, as casas de pedras e os potes sagrados que serviam para perfumar o lado do Espelho da Lua, o que o autor apresenta como Iaci-Uaruá, na língua indígena. Esta cena também foi descrita por John Hemming, em sua obra “*O ouro vermelho, a conquista dos índios brasileiros*”:

Em seguida, para aguçar o apetite dos exploradores, o índio declarou que as amazonas tinham casas de pedras, templos para o sol e grandes riquezas para em ouro e prata – ídolos, utensílios de mesa, coroas de metais preciosos, trajes de lã de lhama, estradas protegidas por muralhas e guardadas por sentinelas, além de montarias semelhante a camelos. Sua rainha chamava-se Conori e reinava sobre muitas tribos. (HEMMING, 2007, p. 289)

A terceira estrofe se limita a retratar o encanto gerado pelo conquistador Francisco Orellana para com a Ykamiabas, por haver tamanha semelhança com as Amazonas da mitologia grega, Orellana as chamava de Amazonas e assim batizou o rio pelo qual navegavam e se depararam com

as mulheres do reino sem maridos. Por fim, volta a trazer a ritual da confecção dos talismãs das Ykamiabas, os muiraquitãs verdes, ao mergulharem no lago.

Na próxima toada temos a descrição do ritual de procriação das Ykamiabas. Nesta toada já percebemos que a terminologia utilizada para nomear as índias guerreiras do Amazonas se confunde no título de “As amazonas”, não fazendo referência às Ykamiabas. A toada faz parte do repertório do boi-bumbá Garantido, no ano de 2000, sendo de autoria dos compositores David Jerônimo e Ademar Azevedo.

**As amazonas**

Conorí Cunhã Puiara a Rainha Icamiaba (2x)

No coração dessa selva  
 A flecha encravada  
 As virgens do sol  
 Guerreiras Amazonas  
 À noite do amor contagia a taba  
 Das rãs de pedras polidas  
 Seminuas índias adoravam o espelho da lua  
 Cantando e dançando ao brilho do luar

Tribo das Amazonas  
 Vai começar o grande ritual  
 Talismãs das cunhãs e cunhantãs  
 Puçanga dos verdes Muiraquitãs (2x)

No templo das mulheres  
 Iaci Uaruá  
 Ubá o grande rio onisciente  
 Exaltavam a natureza continente  
 A terra, a água, o fogo  
 A mata e o ar

Guerreiras amazonas sua fama  
 Vem de longe  
 Atravessou o velho mundo e veio para o rio mar  
 Com feitiço colorido no olhar  
 Belezas de tanga os guerreiros vão te amar  
 (JERÔNIMO; AZEVEDO, 2000)

Na primeira estrofe o autor faz referência à Conori, a rainha das Ykamiabas, assim como na toada anterior não temos Naruna como líder, e sim Conori. As guerreiras são colocadas em um cenário da floresta Amazônica, adjetivadas como as virgens do sol e guerreiras amazonas, como retratadas por Carvajal.

Na segunda estrofe o compositor começa a descrever o ritual da procriação. O ritual acontecendo à noite, na maloca. Faz referência aos muiraquitãs, quando menciona as rãs de pedras polidas. As índias mais uma vez descritas fisicamente como seminuas e adoradoras do lago do Espelho da Lua, sob danças e cantos e sob o brilho da luz da lua, talvez aí temos o motivo pelos rituais sempre serem realizados à noite. O autor reafirma que a tribo é das Amazonas e não

Ykamiabas. O muiraquitã é descrito como talismã das índias. Mais uma vez temos o nome indígena do lago do espelho da lua, Iaci Uaruá. As Ykamiabas exaltavam as forças da natureza, tudo o que fazia parte de seu convívio, a terra, o fogo, a água, as matas e o ar.

Na última estrofe o compositor se refere às Amazonas da mitologia grega, relatando que a fama destas vem de longe e chegou ao estado do Amazonas, através dos relatos dos conquistadores e refere-se a estas como “belas de tangas” que farão os guerreiros se apaixonarem.

Na toada “Lendárias Amazonas”, os compositores Enéas Dias, Marcos Boi, João Kennedy e Mário Andrade retratam o mistério que existe em torno da criação dos muiraquitãs, instigando o ouvinte a conhecer o enredo deste talismã utilizado pelas Ykamiabas. Esta toada faz parte do repertório do boi-bumbá Garantido no ano de 2016. Ela foi utilizada tanto no CD da agremiação, quanto na terceira noite de apresentação no Bumbódromo, encenando a lenda das Ykamiabas.

**Lendárias Amazonas**

Descubra o mito dos muiraquitãs  
 À noite, o lago, o rito, a lua  
 Mergulho, encontro, segredos, magia  
 Os seres do fundo, encantaria

Força matriarcal das mulheres da floresta  
 Dominadoras, sedutoras dos Guacari  
 Temidas na guerra, queridas no amor  
 Guardiãs dos segredos dos muiraquitãs (descubra o mito dos muiraquitãs)

Petrificados em rãs (cobras, peixes)  
 Amuletos de proteção (ofertados)  
 Aos parceiros no amor (seduzidos)  
 No rito da reprodução

Danças, cantam, celebram às margens do lago sagrado Iaci-Uaruá  
 As águas do espelho da lua refletem os mistérios do fundo do rio Nhamundá

O mantra envolvente, a reza crescente  
 A fêmea que chega nas mãos da parteira  
 Feroz como onça, poder da boiúna  
 Nasci Conori, filha da líder Naruna

Amazonas guerreiras  
 Amazonas lendárias  
 Amazonas vermelhas  
 Icamiabas

Descubra o mito dos muiraquitãs  
 (DIAS; BOI; KENNEDY; ANDRADE, 2016)

Os autores iniciam a letra da toada com o título de “Lendárias Amazonas”, ou seja, as Amazonas não figuram como mitos e sim como lendas. Assim como outras lendas, as Amazonas se perpetuaram pela oralidade dos povos indígenas e conquistadores. Luís da Câmara Cascudo conceitua lendas:

As lendas são episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, “legere” possui características de fixação geográfica e pequena deformação e conserva-se as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. É muito confundido com o mito, dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central com área geográfica mais ampla e sem exigências de fixação no tempo e no espaço. (CASCUDO, 1976, p. 348)

Na primeira estrofe o cenário das margens do rio Nhamundá é descrito, como figuras sempre presentes nas demais toadas estudadas: à noite, o lago, a lua e o rito. O ritual da procriação acontece à noite, a beira do lago do Espelho da Lua, com o aparecimento da lua. Também é descrito os momentos que envolvem o ritual, o mergulho ao fundo do lago para retirada do barro verde para poderem moldar os muiraquitãs. Os autores colocam em evidência o sistema social em que as Ykamiabas e Amazonas vivem, o matriarcado seria um sistema no qual a mãe ou a mulher exerce autoridade absoluta sobre a família ou um grupo, também pode ocorrer quando uma ou mais mulheres exercem poder sobre uma comunidade. Elas dominavam os guerreiros das tribos próximas, chamados de Guacaris, por eles eram temidas na guerra e queridas no amor.

Na segunda estrofe é descrito o ritual de procriação com oferta dos muiraquitãs aos guerreiros com quem as Ykamiabas deitavam para reproduzirem-se. As Ykamiabas são as protetoras do segredo que cercam os muiraquitãs, os amuletos de proteção. Há também o momento de celebração à beira do lago Iaci-Uaruá com danças, cantos, mantras e rezas.

Esta toada relata também o nascimento de Conori, que segundo os autores é filha de Naruna, a líder das Ykamiabas, conforme descrita na primeira toada analisada, e atribui à Conori a ferocidade da onça e a força da boiúna, cobra grande lendária que habita o imaginário popular do caboclo da Amazônia.

Nas quatro toadas estudadas percebemos que o ritual da reprodução das Ykamiabas ou Amazonas acontecem sempre em um mesmo cenário com elementos pré-determinados, o lago do Espelho da Lua, à noite, sob a presença da lua e ao final do ritual a entrega do talismã das guerreiras, o muiraquitã, confeccionado do barro verde encontrado no lago, onde acontece o ritual. As índias guerreiras possuem sempre as mesmas características, nunca variam, morenas, cabelos negros, seminuas, belas e dominavam o manuseio de arcos e flechas. Todos estes aspectos foram relatados por Frei Gaspar de Carvajal durante a expedição de Francisco Orellana, ou seja, condizem com a história oficial dos conquistadores e confirmam a narrativa do romance estudado neste trabalho.

## **5. Considerações Finais**

Neste estudo foi possível verificar que, de forma contundente, as três proporções em que as Ykamiabas aparecem, na história oficial, através dos relatos de Frei Gaspar de Carvajal, no romance da autora Regina Melo e nas quatro toadas dos bois-bumbás de Parintins é possível, sim, um diálogo entre história e literatura nas letras das toadas apresentadas sobre a lenda das Ykamiabas, fazendo referência às Amazonas da mitologia grega.

Pelas lendas de uma civilização é possível identificarmos entre outras coisas o seu modo de vida, suas crenças, suas tradições e também suas marcas culturais e artísticas. Neste contexto, a lenda das Ykamiabas, presente nas composições dos bois de Parintins, necessita do referencial histórico e literário para que haja veracidade e contextualização ao serem produzidas e executadas no festival. Mesmo sendo evidenciadas em relatos, a lenda das índias guerreiras continua sendo um enigma indecifrável de perguntas e respostas inacabadas nascido do relato maravilhoso de Frei Gaspar de Carvajal, ali estava selada a história do mais extraordinário e de toda uma região que hoje que é sinônimo de vida. Shoumatoff explica os vários discursos realizados a respeito da lenda, neles há discursos femininos e masculinos.

As interpretações feitas por especialistas do sexo feminino diferem das análises e conclusões masculinas. Anna Roosevelt, por exemplo, uma arqueóloga que trabalhou no Amazonas e na bacia do Orenoco, vê o mito como “uma racionalização da sociedade controlada pelos homens”. Robert Murphy, etnólogo do mundurucus, adotando um ponto de vista mais freudiano, afirma: “É uma parábola, uma declaração em forma mítica, sobre as relações habituais entre homens e mulheres. Os homens são um resultado da mulher e durante muitos anos dependeram do seu leite. Para que se tornassem realmente homens precisavam de alguma forma superar essa dependência”.  
(SHOUMATOFF, 1986, p. 29)

No romance percebe-se a relação das Amazonas com as Ykamiabas mais evidente, a protagonista consegue fazer da trama uma verdadeira aula de história, onde é possível averiguar os cenários onde viviam as guerreiras, da Trácia ao Amazonas. O muiraquitã, amuleto de proteção das Ykamiabas é figura presente no romance, é de onde surge a trama da narrativa, que também faz parte dos relatos de Carvajal.

Ao expormos os aspectos históricos na lenda, através dos relatos dos expedicionários, conseguimos perceber que tanto as Amazonas, quanto as Ykamiabas possuem as mesmas características físicas e o dom de guerrear contra os homens, com a diferença na vestimenta e os rituais de reprodução, devido tratar-se de continentes diferentes, onde mudam-se os costumes e a cultura das mulheres guerreiras. Alguns aspectos das Amazonas foram encontrados bem vivos nas índias Ykamiabas, embora elas tenham surgido de forma bem diversa das lendárias guerreiras descritas na Grécia antiga. Possivelmente, foram essas semelhanças que levaram Francisco de Orellana e o Frei Gaspar de Carvajal a denominá-las Amazonas, quando as viram às margens do rio Nhamundá.

## Referências

- AZEVEDO, Ademar; VIANA, Roberto. **Conori – As Amazonas**. In: Boi Caprichoso – O Eldorado é aqui. Manaus: Amazon Show Produções, 2007. CD. Faixa 18.
- JERÔNIMO, David; AZEVEDO, Ademar. **As Amazonas**. In: Boi Garantido – Meu brinquedo de São João. Manaus: Amazon Show Produções, 2000. CD. Faixa 12.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- CARVAJAL, Gaspar de. “A relação do Descobrimento do Rio Amazonas, na versão de Oviedo e Valdés.” In: **PORRO, Antônio. As Crônicas do Rio Amazonas**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9 ed. Brasília: J. Olympio, 1976.
- DIAS, Enéas; BOI, Marcos; KENNEDY, João; ANDRADE, Mário. **Lendárias Amazonas**. In: Boi Garantido – Celebração. Manaus: Amazon Show Produções, 2016. CD. Faixa 11.
- GARCIA, Etelvina. **Amazonas, notícias da História: período colonial**. 2 ed. Manaus: Norma Editora, 2006.
- HEMMING, John. **O ouro vermelho, a conquista dos índios brasileiros**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MELO, Regina. **Ycamiabas: filhas da Lua, Mulheres da Terra**. Manaus: Editora Travessia/Petrobrás, 2004.
- NOGUEIRA, Wilson. **Boi-Bumbá - Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.
- FILHO, Raimundo Pereira Pontes. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2000.
- ROSSY, Tony. **As Ycamiabas**. In: Boi Caprichoso - Amor e Paixão. Manaus: Amazon Show Produções, 2001. CD. Faixa 15.
- SHOUMATOFF, Alex. **O mistério das Amazonas**. Tradução de Esdras do nascimento. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- VOLPATTO, Rosane. **As amazonas: lenda ou realidade?** 2008. Em: <  
<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/05/14/lenda-indigena-a-chefe-naruna-a-rebeliao-das-mulheres/>>. Acesso em: 10 julho 2017.

## NARRATIVAS DO GRANDE SERTÃO À LUZ DE CONCEITOS DE WALTER BENJAMIN

Rosa Amélia Pereira da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em decorrência do avanço das tecnologias, aparentemente, o significado das experiências e das narrativas exemplares está em extinção, conforme advertiu Benjamin (1992) já no século passado. Contudo, ao ler a obra de João Guimarães Rosa e ao percorrer o sertão convivendo com os sertanejos mais experientes, observa-se que há ainda uma significação muito forte tanto para as narrativas exemplares quanto para a arte de (re)contar histórias e experiências no sertão mineiro. Nesse sentido, essa reflexão busca demonstrar a presença das formas simples de narrativa tradicional – de caráter oral – na obra do referido autor e também nas histórias do sertanejo mineiro atual. Tal demonstração parte de uma coleta de narrativas pelo sertão e se vale também da análise comparativa entre as formas simples de contar – conceito de Jolles (1930) – presentes no romance Grande Sertão: Veredas e nas histórias colhidas durante um percurso realizado pelo sertão no ano de 2018. O objetivo é demonstrar que, apesar de estar diluída em tanta tecnologia, a narrativa tradicional ainda se faz presente nas sociedades, sobretudo nas mais interioranas; que, apesar de parecer desvalorizada, nos grandes centros, a narrativa tradicional tem tomado uma nova roupagem e tem um novo significado para as sociedades. Destaca-se que tal reflexão faz parte do projeto de pós-doutoramento da pesquisadora.

**Palavras-chave:** Narrativas tradicionais, Walter Benjamin, Guimarães Rosa.

Sertão

Eu mesmo<sup>2</sup>

A esmo<sup>2</sup>

### 1.1 As formas de narrar sertanejas

Em Grande Sertão: Veredas, a mais extensa e mais influente obra de João Guimarães Rosa, o narrador, em um eloquente monólogo, conta a própria história em que ele se torna um jagunço. Ele não era jagunço, mas se transforma em um deles por força das circunstâncias e depois deixa de sê-lo. Riobaldo narra uma vida de encontros e desencontros; primeiro com Diadorim menino, depois com Diadorim jagunço, moço bonito e, no fim, com Diadorim na luta e na morte.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em Literatura e Práticas Sociais – UnB. Pós-doutorando pela USP. Graduanda em Filosofia – UnB. Professora da área de Letras e do Mestrado em EPT do Instituto Federal de Brasília – IFB.

<sup>2</sup> Haicai de Almir Paraca, poeta, historiador, sertanejo, paracatuense de nascença e urucuiano de alma, idealizador do projeto “Caminho do Sertão: de Sagarana ao Grande Sertão: Veredas.



A narrativa se concentra nessa travessia existencial de Riobaldo pelo ser e não ser, por amar e não amar, por viver o amor e não o viver. Nesse narrar, entremeia outras narrações de amor e de ódio, do bem e do mal, de Deus e do Diabo, propondo ao seu leitor reflexões filosóficas, éticas e morais. Nesse narrar, entremeia também a história dos (des)encontros com os outros e consigo mesmo na travessia da vida. Parece que, ao contar, Riobaldo quer se compreender, legitimar a sua história; na busca da autoconsciência, ele busca também a compreensão e a legitimação do outro.

As narrativas de João Guimarães Rosa estão permeadas pelas narrativas populares, ele mesmo, morando na Alemanha, é quem informa (Costa, 2006) que pedia ao pai que lhe escrevesse cartas contando histórias e fatos sobre a vida no sertão, registrando as palavras pronunciadas pelos sertanejos. Nas palavras de Costa (idem: 14), ele se inspirou, a partir das “conversas com moradores da roça, ciganos, doentes de malária, trabalhadores da estrada São Paulo – Belo Horizonte, para escrever” seus primeiros contos. Isso demonstra a importância do diálogo entre o letrado e as pessoas do povo (Bolle, 2004) que caracteriza a obra do referido autor.

Segundo Benjamin, “as melhores entre as narrativas escritas são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1985: 198). De fato, nas narrativas populares dos sertanejos, nota-se um diálogo com os temas tradicionais da literatura clássica, sobretudo nas histórias que tratam do bem e do mal, de Deus e do Diabo. Destaca-se a importância desses contadores que, apesar de não terem a notabilidade dos grandes prosadores da literatura brasileira, sustentam, no mundo real, as formas de narrar, no nível da tradição oral, até hoje.

O projeto “Caminho do Sertão”, uma travessia sócio-eco-literária, de “Sagarana ao Grande Sertão: Veredas”, estimula nos participantes a produção de narrativas, combinando as suas experiências urbanas e tecnológicas com um mergulho no ambiente sertanejo. Tal projeto acontece anualmente na região do Vale dos rios Urucuia e Carinhanha. Estes lugares – o distrito de Sagarana e o Parque Grande Sertão: Veredas, situados no noroeste de Minas – receberam os respectivos nomes em homenagem ao escritor João Guimarães Rosa, cuja obra apresenta essa região como cenário de muitos conflitos existenciais vividos pelos sertanejos.

No percurso dessa travessia, estão as comunidades de Morrinhos, Vila Bom Jesus, Fazenda Menino, Barra da Aldeia, Serra das Araras, Morro do Fogo, Barro Vermelho, Buraquinhos, Buracos e Chapada Gaúcha, cujo nome, escolhido em plebiscito municipal, seria Novo Horizonte. Todas essas comunidades são, de alguma forma, registradas nas narrativas de João Guimarães Rosa. Há na fabulação, de modo geral, segundo Candido (2004), uma capacidade inata do ser humano, pois “a literatura é uma manifestação universal”, da qual fazem parte as narrativas populares desde o princípio dos tempos. E elas estão presentes, com toda força, na vida das pessoas que vivem nas

comunidades, na vida dos caminhantes que se envolvem no projeto, na arte, no mundo. A vida é uma narrativa. Viver é construir narrativas.

A experiência do Caminho mostra que, além do diálogo entre as narrativas populares da região do Vale do Urucuia e as narrativas presentes em Grande Sertão: Veredas, existem ainda as narrativas dos caminhantes. Reconhece-se aqui também o conceito bakhtiniano de diálogo: o histórico e intercultural. Isso nos faz lembrar uma constatação básica de Benjamin, de que existem dois tipos de narradores: o camponês e o viajante, aquele que se fixa num determinado lugar, ali constrói a vida e passa a contá-la e aquele que peregrina pelos vãos do mundo, adquirindo outro tipo de experiência que também passa a contar, respectivamente. Segundo ele, ambos se situam à margem da cultura erudita e estariam praticamente em extinção pelo pouco valor que se atribui a eles hoje, ou seja, os grandes narradores estariam em extinção. Dada essa situação, é preciso registrar as narrativas populares sobreviventes para que elas fiquem à disposição das futuras gerações. Por outro lado, o que observamos, na experiência do Caminho do Sertão, foi um diálogo intercultural entre narradores populares (sedentários) e narradores caminhantes. Isso abre a possibilidade para o resgate das narrativas tradicionais incrementadas das inovações próprias do nosso tempo.

## 1.2 Procedimentos metodológicos aplicados na construção da pesquisa

Esta pesquisa fundamenta-se, basicamente, nas reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador. Utilizam-se também as contribuições de Bakhtin e de estudiosos da obra de João Guimarães Rosa e, sobretudo, as do próprio escritor. Toda essa fundamentação contribuiu para a pesquisa de campo, realizada no Vale do Urucuia, com o objetivo de construir, juntamente aos narradores da região, uma coletânea de materiais que comprova a continuidade e o valor das narrativas populares.

As diferentes etapas da pesquisa são as seguintes: uma pesquisa bibliográfica com os textos de Walter Benjamin que definem a sua teoria do “Narrador”, incluindo conceitos como “experiência”, “vivência” “pobreza” e “a narrativa como cura”; uma releitura da obra Grande Sertão: Veredas, com levantamento dos valores presentes na obra: a dialogia e a alteridade, a hospitalidade e o senso de coletividade. Tal levantamento apoia-se em estudos de autores, como Manuel Antônio de Castro (1976), Paulo de Tarso Santos (1978), Humberto Maturana (1998), Willi Bolle (2004), Leonardo Boff (2005), Marli Fantini (2010), entre outros. Para além disso, foi realizada uma pesquisa de campo, em que se ouviram alguns moradores da região do Vale contando suas estórias e histórias, das quais se fará o registro por meio de gravação; realizou-se também uma análise dos documentos que fundamentam a construção do projeto do Caminho do Sertão, ouvindo os seus idealizadores, que têm a sua fala registrada e transcrita, no sentido de demonstrar o *flâneure* sertanejo.

A coletânea das narrativas sertanejas e dos caminhantes resultará num compêndio que demonstra a importância das diferentes formas narrativas, que, nas palavras de Benjamin, está em via de extinção, mas que sobrevive nas **contAÇÕES** de muitos narradores anônimos pelo mundo afora, expostos aqui no microcosmos do sertão mineiro. Este trabalho é um retorno aos autores das narrativas e busca demonstrar, diante de todos os demais interessados, a importância da experiência de narrar.

### 1.3 Os contadores de histórias: Rosa, Riobaldo, os narradores anônimos e os caminhantes

Narrar, em sentido amplo, sem associações teóricas, é o ato de representar, no sentido de contar, a vida. Enquanto vivemos, compomos, por meio de nossas experiências, nossas narrativas, algumas exemplares. Enquanto vivemos, também somos motivados a contar histórias e histórias, a narrar a vida do ponto de vista ficcional e/ou verossímil. Além disso, também inventamos histórias para simular a vida não vivida por nós e por outros, para simular os conflitos existenciais que permeiam a história da humanidade desde os tempos mais remotos, os exemplos mais antigos, nesse sentido, são as histórias de Homero e os mitos gregos.

Nesse movimento de narrar, dispomo-nos ao diálogo, uma vez que toda narrativa busca a escuta, responsiva e hospitaleira. Dessa forma, o narrador, seja ele o viajante, seja ele o camponês (Benjamin, 1985), apresenta intrinsecamente a necessidade do encontro, do diálogo, da responsividade e da alteridade. Tanto as pessoas que se tornaram conhecidas socialmente por serem grandes narradoras, quanto as menos conhecidas merecem destaque nessa viagem que é a narração de vidas. Para Benjamin, a narração, umas das mais antigas formas de comunicação “integra o acontecimento à vida do narrador para passá-lo aos ouvintes como experiência” (Benjamin, 1991: 107). Dessa forma, considera-se que o ato de contar histórias e histórias caracteriza uma habilidade inata do ser humano e explora os fatos não apenas como informação, mas como experiência que vai constituindo o cabedal cultural de uma sociedade.

Destacam-se, nesta reflexão, duas figuras: João Guimarães Rosa, com as suas anotações minuciosas de tudo o que via e ouvia em suas viagens pelo interior do país ou de tudo o que ouvia acerca dos povos sertanejos; com as leituras desde a infância, por meio das quais manteve contato com diversas línguas e culturas e com a valorização da cultura oral e do homem que sabe dar conselhos. Além do referido escritor, temos milhares de mineiros e não mineiros que também contam, re-inventam narrativas, quase sempre oralmente.

Ao realizar uma leitura comparativa entre a obra de J. G. Rosa, sobretudo no seu romance *Grande Sertão: Veredas*, e as formas tradicionais de compor histórias populares na região, é possível reconhecer a habilidade narradora dos diversos contadores de histórias relativa a do escritor, inclusive

para mobilizar e manipular as diversas formas de se compor as formas simples de narrativas, configuradas a partir de certos modelos. Bolle (2004: 438) afirma que “é possível identificar uma lei geral da composição do romance [Grande Sertão: Veredas]: cada tipo de discurso é dialeticamente atravessado por outro discurso. Nenhum discurso tem a última palavra nessa obra, que se encerra com o signo do infinito” (alterações nossas). Da mesma forma, é possível verificar esse atravessamento discursivo nas palavras contadas pelos diversos contadores anônimos.

Destaca-se que tanto os narradores populares quanto Riobaldo, criatura de João Guimarães Rosa, dominam os gestos verbais que dão origem a certas estruturas narrativas, ou seja, eles têm “apreendido, pela linguagem, em seus elementos primordiais e indivisíveis, os acontecimentos e a diversidade do ser, convertidos em produção linguística, querendo dizer e significando o ser e o acontecimento” (Jolles, 1930: 46), para compor suas narrativas artesanais, por isso coletivas e orais. Nas palavras de Benjamin (1985) e Jolles (1930), a esfera artesanal é coletiva, uma vez que esse tipo de trabalho, seja no plano da linguagem, seja no plano da organização social, é o princípio da cultura.

Toda estória contada é objeto de uma construção que se faz a partir de uma constelação de imagens, fragmentos heterogêneos originários dos sonhos, dos devaneios, das fantasmagorias, dos desejos de seres humanos muito concretos e singulares, por onde se expressa a vida de uma época: um olhar lançado na direção do tempo, em permanente deslocamento do presente para o passado, da fugacidade do evento para sua transformação em memória, do anonimato de uma vida privada para a redescoberta do brilho antigo que vem do mundo (Daibert, 1998: 39).

A obra *Grande Sertão: Veredas* é classificada como romance, um gênero moderno, que, para alguns estudiosos, se afasta das características dos textos tradicionais. Para distinguir o romance das narrativas tradicionais – incluindo entre elas o conto –, Benjamin (1992: 45) afirma que o primeiro encerra o sentido da vida, porque, ao se finalizar a sua leitura quase sempre solitária, finaliza-se uma história a partir da qual se analisa um aspecto da vida; enquanto as segundas encerram valores que compõem a vida e os seus sentidos estão sempre abertos e são inesgotáveis a um só olhar. Observa-se que Rosa, sobretudo na composição do seu romance, revela-se um grande narrador tradicional. Ele mesmo se autodenomina um contista em entrevista a Lorenz (70), afirmando: “não sou um romancista; sou um contista de contos críticos. Meu romance e ciclo de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade”.

Em relação ao conto, Jolle (1930) esclarece que este gênero é uma das formas simples, originárias de gestos verbais iniciáticos que promovem a origem das narrativas. Entre as diversas formas de narrar tradicionais, o gesto verbal que dá origem ao conto é acontecimento moralizante, trágico, justo; ao caso, a ideia da recompensa; ao provérbio, a classificação de uma experiência, ao mito, a pergunta e a resposta; à saga, o conflito de ancestralidade.

Nesses termos, J. G. Rosa, na figura de Riobaldo, é exemplo claro do narrador definido por Jolles. É também exemplo de narrador na concepção de Benjamin: “ele – o narrador – cria a rede que

todas as histórias, em última instância, constroem entre si. Encadeiam-se umas nas outras, como o demonstram os grandes narradores” (Benjamin, 1992: 44). Esse encadeamento, no texto de J. G. Rosa, dá-se a partir das histórias (conteúdos e fatos) narradas e a partir das inúmeras formas simples elaboradas para compor as histórias que se reúnem em torno da história da guerra no sertão de Minas e de uma história de amor não vivida e mal compreendida. Nós, restritos apenas ao romance *Grande Sertão: Veredas*, podemos verificar praticamente todas as formas simples de narrativas. Nas palavras de Bolle (2004: 438), Riobaldo “não faz senão confirmar a sua origem na medida em que incorpora uma multidão de casos e exemplos, (...) expressando assim uma concepção multifocal e polifônica da história”.

Trazendo à tona a autodenominação de J. G. Rosa acerca da sua forma de compor, é inegável reconhecer o seu caráter de contista. A forma mais sofisticada com que ele narra os seus conflitos existenciais, leva-nos a enxergar um narrador que explora os sentidos da vida, põe-nos a refletir, de forma mais genérica, sobre o amor, o ódio, a guerra, a luta, o pacto com o diabo, a crença em Deus. Tais características leva-nos a enxergar o texto como um romance. Mas o próprio Rosa afirma que *Grande Sertão: Veredas* é uma reunião de contos.

Em relação à forma simples do caso, nota-se que há inúmeros dentro da narrativa do romance, em que Riobaldo, durante o seu monólogo, vai contando e apontando para as recompensas advindas das ações dos personagens, como foi o caso da cachorra que se livrou de ser morta depois de um juramento de Riobaldo de matar o primeiro ser vivente que aparecesse na sua frente e teve como recompensa a vida; também compõe um caso a história que Riobaldo conta de ter encontrado um leproso na solidão do cerrado trepado numa goiabeira, lambendo as frutas ainda presas à árvore, de forma a contaminá-las. E assim transmitir a doença a outras pessoas. Nesse caso, a recompensa é negativa, mas não deixa de ser uma compensação.

Uma das formas simples de que Rosa/Riobaldo faz uso com bastante regularidade é o provérbio. Muitos são encontrados ao final dos diversos casos ou dos contos, no sentido não apenas de classificar a experiência narrada, mas também de reforçar o conteúdo expresso em cada um deles. O narrador faz isso com tanta eficiência, que, ao reelaborar os provérbios populares e misturá-los as outras formas simples, cria-se um aspecto edificante para a obra, sobretudo porque há um jogo de linguagem invertido na construção desses provérbios.

Por exemplo, ao refletir acerca de seus sentimentos por Reinaldo/Diadorim e admiti-los de forma pacífica, sem repulsa, e com certo encantamento, Rosa/Riobaldo diz que “mel se come é todo lambente” em lugar de dizer a estrutura cristalizada do provérbio popular “quem nunca comeu mel quando come se lambuza”. Aparentemente, parece dizer outra coisa, mas na verdade ele apresenta a mesma ideia de modo diferente, uma vez que o narrador se mostra todo encabulado com o sentimento que nutre pelo parceiro de guerra. É possível inferir, a partir dos diversos provérbios, uma

compreensão pacificadora acerca dos conflitos existenciais pelos quais o personagem passa como se o certo pudesse ser escrito por linhas tortas ou que para os desígnios da vida não há luta que vingue.

Em relação à habilidade narradora dos sertanejos anônimos também é possível reconhecer, no sertão, os dois tipos de narradores reconhecidos por Benjamin (1985): o primeiro refere-se àqueles que estão assentados por longos anos em suas terras e dão conselhos, partindo da própria experiência, revelam-se sábios, é o caso de Dona Geralda, que mora há mais de 50 anos na fazenda Menino, na qual, na década de 60, era apenas uma agregada. Ali ela viveu a ditadura, foi perseguida pelos militares por ter dado asilo ao presidente deposto por apenas uma noite, por isso ela era designada de comunista, palavra que não conhecia e que, para ela, a partir dessa relação com os militares, passou a ter caráter pejorativo. Foi ameaçada de morte, ouviu estourar no céu o tiro que era para tirar a sua vida. Nessa mesma fazenda, cuja posse ela agora tem, Vó Geralda criou toda a família e, com certeza, hoje tem muitas histórias para nos contar e nos engrandecer. Ao contar sua luta para criar e educar os filhos, defender a família, o chão no qual trabalhou e ainda vive, ela revela, em seu gesto singular, uma história exemplar e motivada por uma guerra política pela terra: uma verdadeira saga.

O segundo tipo de narrador refere-se aos viajantes. No sertão mineiro, também podemos encontrar aqueles que vêm de longe, viajaram pelo sertão e assentaram suas vidas e seus desejos no Vale do Urucuia, é o caso de senhor Romualdo, que conta como viajou o Brasil, como se sustentou numa cidade grande a partir do seu trabalho simples e honesto, que lhe surtia muito mais economicamente que o sertão; contudo destaca que a paz de viver no sertão não tem preço, sobretudo pela família que ali constituiu. A sua história, cheia de altos e baixos, é uma reunião de casos, alguns com caráter anedótico.

Destaca-se, entre esses narradores, Germana, conhecida como Mana, moradora na comunidade de Morrinhos, que narra inúmeras e longas histórias reais de mortes trágicas, por acidente ou por descuido, no rio Urucuia. Ela descreve cuidadosamente como o rio é sedutor e paradoxalmente perigoso. A sua habilidade em narrar deixa qualquer ouvinte perplexo. Tais exemplos demonstram que, apesar de as formas de narrar terem se transformado e, sobretudo, aumentado, misturando-se a gêneros, a linguagens diversas, a símbolos e multissemoses, a inúmeras modalidades discursivas, o ato de contar histórias e histórias ainda acontece de forma encantadora tanto nos textos escritos quanto na oralidade.

Partindo das premissas rosianas de que o sertão é o mundo, e o sertão está em toda parte, consideramos esses contadores populares como exímios narradores sertanejos. Dessa forma, eles são muitos ou todos; são todos aqueles narradores que vagueiam – física ou imaginariamente – pelo sertão, que é o mundo, em busca de sentidos para a vida, para as relações afetivas e econômicas, para si próprios, para o sertão, para o mundo. O narrador sertanejo, na sua essência, se coloca ao lado do outro de forma receptiva, buscando a compreensão das não-afinidades a partir do outro, uma vez que

o outro é uma forma de se ser. Uma característica de todo narrador sertanejo, seja ele reconhecido ou anônimo, é o olhar contemplativo, que o deixa sem pressa, revela o homem da prosa amistosa, da conversa longa e do encontro casual. Dessa maneira, João Guimarães Rosa, que foi indicado como um típico narrador benjaminiano, porque agrega as duas categorias de narrador, é o exemplo reconhecido de “narrador sertanejo. A diferença entre ele e os outros milhares de narradores é que ele narra escrevendo; a maioria, não, por isso, muitas vezes são meramente contadores anônimos, apesar de suas histórias apresentarem, muitas vezes, o mesmo caráter existencial que as narrativas rosianas apresentam. Na verdade, uma se revela o espelho da outra.

Ainda em relação aos narradores do sertão, é bom destacar o olhar contemplativo o modo de ser hospitaleiro, paciente, que abre as portas da casa e do coração, mas de modo cabreiro e desconfiado, Riobaldo, Mana, Romualdo, Geralda são exemplos dessa cordialidade. Destaca-se, a partir de Matos (2010, 425), que a hospitalidade “é da ordem do puro dom, um salto absoluto para além da retribuição, ou da ‘norma’ ou da ‘regra’”. E “como ‘dom absoluto’ é ‘autêntico’, não espera nada em troca, é um ‘esquecimento absoluto’”.

Nessa relação em que a hospitalidade é concomitante à desconfiança, destaca-se que, no sertão, esta consiste num processo reflexivo de investigação acerca da novidade que se apresenta com o outro. Não é o puro desconfiar pela falta de confiança, mas é a busca por compreender a novidade que se apresenta e é recebida a partir de uma prática hospitaleira. Nesse sentido, desconfiar não agrega um sentido negativo, mas aponta para uma contemplação reflexiva. A narrativa do sertanejo tem também uma relação estreita com a ideia de comunidade, com as relações de parentesco e compadrio. Tais palavras remetem para ideia de família extensa, que estende o valor de parentesco para além dos laços consanguíneos situados no mesmo território.

Na construção do senso de coletividade, ressalta-se a presença forte da alteridade, que também constitui outro valor na conduta do sertanejo. A alteridade compõe-se, por meio da linguagem, pela busca da legitimidade do outro, reconhecido, no processo dialógico, como parte essencial da relação dialogal. Santos (1978, 15) advoga que “o diálogo supõe predisposição favorável do interlocutor”. É a não resistência ao diferente, numa relação onívora cultural, que se consubstancia pela responsividade (Bakhtin), ou seja, a capacidade de interagir com o outro e refletir sobre o que ele diz. Reconhece-se tanto na obra de João Guimarães Rosa, quanto nas narrativas de anônimos pelo sertão que arte de narrar é um grande diálogo amoroso, em que revelar a sabedoria da experiência apresenta caráter formativo e de doação.

São essas narrativas que trazem à baila a figura do caminhante, aquele que encontra no projeto “Caminho do sertão De Sagarana ao Grande Sertão: Veredas” um refúgio, um meio de reflexão sobre a vida, sobre o mundo. Este revela um olhar perspicaz, cuidadoso, buscador, que nos leva a pensar na categoria de um passante, ou mesmo um flâneur, que se deslocou do entorno urbano para o

ambiente sertanejo (esta reflexão será aprofundada noutra oportunidade). No limite, esse caminhante deslumbrado e contemplador passa a imitar, no cenário do campo, o comportamento vivido por Baudelaire: um caminhante que vagueia, sem pressa, observa e reflete acerca das paisagens do sertão, que está em toda parte e que é o mundo, conforme já destacamos nas palavras rosianas.

Mobilizado por questões literárias e ecológicas, ele demonstra um espírito observador centrado, não nas cidades, mas no sertão. Partindo da perspectiva de Benjamin, pode-se pensar numa recriação conceitual: um flâneur à moda sertaneja, com um olhar contemplativo, crítico, analítico, que experimenta o sertão para compreendê-lo, e quiçá transformá-lo. São exemplos de caminhantes Willi Bolle, Cida Miranda, Caliane Oliveira, Almir Paraca, Karla Calazans, que nos contaram suas experiências, as quais não serão exploradas nesse momento.

#### 1.4 Considerações pontuais diante da corrente pesquisa

Entre os três tipos narradores – JGR, os sertanejos e o caminhante – existe um intercâmbio de valores e experiências. A arte de narrar do sertanejo é marcada pela forma como se apresenta o tempo. No sertão, o tempo é distinto, é movido pela lua, pelas chuvas, pelo sol, pela seca. Apesar de ter que trabalhar para prover o próprio sustento, o sertanejo tem condições, devido a essa distinção temporal, de recriar o sertão a partir de suas narrativas. No sertão, não há a pressa das grandes cidades, as tarefas são cumpridas de acordo com as exigências da natureza; o trabalho também responde a esse tempo natural. O sertanejo aproveita-se dessas circunstâncias para melhorar o seu viver: durante a chuva, busca o aconchego, nos dias secos e de sol muito quente, busca a serenidade, mas nunca sem deixar de enfrentar o trabalho e de refletir sobre a vida, as travessias, os caminhos, a própria existência. Parece que o tempo no sertão é mais longo, existem momentos de ociosidade que aproximam o sertanejo da prática narrativa.

Vale lembrar que a reflexão do sertanejo não se faz com a eloquência de um filósofo. Ele a faz com a simplicidade exuberante da linguagem sertaneja que lhe é digna, a partir de narrativas em que põe em xeque ele mesmo, enobrecendo ou aviltando as figuras sobre as quais se contam histórias e histórias. Essa afirmativa é verificável tanto nas narrativas de João Guimarães Rosa, quanto nas narrativas populares, das quais bebem também os caminhantes, que se encharcam de poesia sertaneja e passam a dialogar com esse mundo, sobre o qual refletem deslumbrados e contemplativamente. Nesse contexto, o sertanejo e o caminhante são capazes de reconhecer o diálogo e as formas de construí-lo, de explorar o sertão e contá-lo ao outro por meio de inúmeras formas, literárias ou não.

Dessa forma, ao contrário do que constata Benjamin – embora concordando com ele em grande parte de seus argumentos – reconhecemos que as narrativas sobrevivem ao tempo, sobrevivem à informação, sobrevivem às novas formas de compor e de expor as experiências. Por exemplo,



sobreviveram ao romance, no século XVIII. Conforme prenunciou Benjamin, este último gênero ameaçava de extinção as narrativas de caráter popular; mas não as extinguiu por completo. *Grande Sertão: Veredas* é um exemplo vivo de uma seleta reunião de narrativas populares em que se exploram ensinamentos acerca de Deus e do Diabo, acerca do amor e do ódio. Tais narrativas menores, em extensão, acompanham a saga de Riobaldo e Diadorim numa guerra no sertão, demonstrando a força e a criatividade do narrador em construir, no romance, a narrativa oral pela escrita.

O cinema e a telenovela absorvem e imiscuem, na atualidade, as narrativas e as transformam em folhetins da tela; mas, mesmo assim, o narrador, em sua forma original, resiste. Conforme verificamos pelos relatos já citados, basta andar pelo sertão e (com)viver com os sertanejos, para encontrá-los em várias roupagens. Nas palavras de Benjamin, “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (1991: 197), ideia com a qual se aquiesce; mas, partindo do princípio de que narrar é uma arte, não se pode exigir que todas as pessoas do sertão sejam artistas nesse campo. É necessário não deixar que os poucos narradores que restam ao mundo se percam entre tantas informações e entre o tédio das (i)novidades, é preciso valorizar a técnica artesanal de se contar estórias e histórias. No sertão, é possível reconhecer essas figuras encantadoras. Nós, que nos dispusemos a caminhar, a aprender e ouvir seus conselhos, precisamos, mesmo na nossa pequenez, dar voz aos narradores remanescentes que vivem no sertão e o tornam “o mundo” por meio de suas estórias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Michael Mikhailovitch. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Equipe de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Anna Blume, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Para a filosofia do ato*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. *Questões de estilística no ensino de língua*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. In: *Obras escolhidas: Volume 1* – Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: Volume 1* – Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*: Volume 1 – Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. “O flâneur”. In: *Passagens*. Org. brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Coleção Espírito Crítico. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; 2011.

\_\_\_\_\_. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. "Conto e cura", in: *Obras Escolhidas II*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 4.a ed., 1994, p. 269.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura” In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2008.

CASTRO, Manuel Antônio. *O homem provisório no grande ser-tão: um estudo no Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1976.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Memória seletiva: veredas do Viator.” In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles, 2006. p 10 a 55.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Afrânio. COUTINHO Eduardo F. (Org.) Guimarães Rosa. *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1991.

MATOS, Olgária. “Guimarães Rosa e a filosofia da linguagem: xenofilia e hospitalidade. In: FANTINI, Marli. (org.) *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Tradução: José Fernando Campos Fortes. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Editora José Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. “Guimarães Rosa por ele mesmo” In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles, 2006. p 77 a 143.

SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

**FIGURAS EXCÊNTRICAS E MINORIAS NA LITERATURA COMPARADA: MANOEL DE BARROS, CUTI, MIA COUTO E SULEIMAN CASSAMO**

Rosidelma Pereira Fraga (UERR).

Jayane Gomes de Oliveira (UERR).

**RESUMO:** Este artigo tem como foco o estudo comparativo da recorrência temática de figuras excêntricas e minorias na obra dos brasileiros Manoel de Barros e Cuti, e dos moçambicanos Mia Couto e Suleiman Cassamo. As relações de literatura comparada podem ser estudadas entre obra e obra, entre autor e autor, movimento e movimento, análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu. O trabalho propõe uma análise intertextual e dialógica com o intuito de responder ao questionamento: *como a intertextualidade temática de figuras excêntricas e a representação do negro são processadas nos textos?* Para responder ao problema de pesquisa, selecionamos de Manoel de Barros poemas das obras *Livro de pré-coisas* (1985), *Livro sobre nada* (1996) e *Poemas rupestres* (2004); de Cuti, Contos escolhidos; de Mia Couto, concentramos em *O fio das missangas* e de Suleiman, *O regresso do morto*. Ao pensarmos em personagens lírico-narrativos à margem social, defendemos uma efusão lírica tanto nos fios discursivos dos contos como nos fios entrelaçados da poética de Barros, levando o leitor a pensar em uma escrita existencialista, isto é, o estar no mundo na perspectiva do ser do tempo, conforme propõe Martin Heidegger (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura comparada; minorias; personagens.

**1.1 - Literatura além do atlântico: literatura comparada em contexto de minorias**

Neste artigo, propõe-se uma análise pelo viés de literatura comparada como um diálogo além do atlântico. Com esta proposta, o norte profícuo de interpretação será delimitado pela recorrência temática e intertextual entre Manoel de Barros e Mia Couto na medida em que o foco seja a aproximação recorrente entre a figura do andarilho e a figura do mendigo. Temas do esquecimento e abandono são tomados como desdobramento de sentido que se realiza pela exploração da metáfora intertextual. No que concerne a Cuti e Suleiman Cassamo, convergem as figuras de Jussara e Ngilina, personagens que precisam lidar com os dilemas sociais de seu cotidiano: a primeira, recusa-se a se aceitar como mulher negra e busca incessantemente mudar este fato; a segunda, procura uma fuga do casamento indesejado e da violência física a que se submete diariamente.

Com esta configuração, amparamos em Leila Perrone-Moisés (1990), que ajuda a pensar no método de literatura comparada. Em seu ensaio “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”, de *Flores da escrivantina*, a autora diz:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento;

análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91).

No que se refere aos postulados dialógicos entre literaturas produzidas nos PALOPs<sup>1</sup>, o trabalho intertextual com a lírica de Manoel de Barros em Mia Couto parece ser tanto na poesia como na prosa uma conversa para além do atlântico, pois o leitor percebe que a linguagem adâmica, a tessitura das insignificâncias, a criação de personagens excêntricos e à margem social, além de outras recorrências, evidenciam que além de leitor de Barros, Couto tem um projeto de escrita de desconstrução e invenção que tira o leitor do lugar comum. É como se as duas vozes formassem uma homogeneidade do discurso poético instaurado pela intertextualidade capaz de desdobrar o sentido usual das palavras após a desconstrução, da mesma forma que ocorre o diálogo entre Mia Couto e Cuti e este com Suleiman Cassamo no que concerne ao tratamento de identidade e minorias sociais.

Sob esse prisma, a escolha para essa produção analítica se deu pelo método de investigação de temas e obras de literaturas em Língua Portuguesa: brasileira e moçambicana. O tratamento analítico conferido neste trabalho volta-se para uma análise intertextual e dialógica com o intuito de responder ao questionamento: *como a intertextualidade temática de figuras excêntricas e a representação do negro são processadas nos textos?* Para responder ao problema de pesquisa, selecionamos de Manoel de Barros poemas das obras *Livro de pré-coisas* (1985), *Livro sobre nada* (1996) e *Poemas rupestres* (2004); de Cuti, *Contos escolhidos*; de Mia Couto, concentramos em *O fio das missangas* e de Suleiman Cassamo, *O regresso do morto*. Ao pensarmos em personagens lírico-narrativos à margem social, defendemos uma efusão lírica tanto nos fios discursivos dos contos como nos fios entrelaçados da poética de Barros, levando o leitor a pensar em uma escrita existencialista

## **1.2 Convergências entre Manoel de Barros e Mia Couto: representações em torno de Bernardo da Mata e o Mendigo Sexta-Feira**

A convergência e tessitura dos fios poéticos de Manoel de Barros e os fios da narrativa de Mia Couto direcionam o leitor a pensar que as figuras criadas pelos dois autores simbolizam as almas condenadas a não-existência, ao esquecimento, ao abandono, ao lugar de margem ocasionado pela desigualdade social que é existência humana.

Em Mia Couto, o ser humano surge equiparado ao Bernardo da Mata de Manoel de Barros, aquele bandarra velho que, ao longo do tempo, envelhece e vira árvore. Apesar de ter o codinome do

---

<sup>1</sup> Expressão usada como referência aos países africanos que têm a língua portuguesa como oficial. São eles: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, além da Guiné Equatorial

neologismo *Andaleço* “anda” (de andarilho) e “leço” (de endereço), é sem endereço, sem teto, sem família e sem parentesco, assim como o mendigo de Mia Couto nas calçadas moçambicanas, mais precisamente, no lugar de passeio (hospital) e o espaço de diversão e sonho (Dubai Shopping).

Muitas vezes o sujeito andarilho se mistura ao eu poemático em Manoel de Barros:

Eu já disse quem sou ele.  
**Meu desnome é Andaleço.**  
 Andando devagar eu atraso o final do dia.  
 Caminho por beiras de rios conchosos.  
 Para as crianças da estrada eu sou o **Homem do Saco.**  
**Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.**  
**(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.) (...)**  
 Sou um sujeito remoto.  
 Aromas de jacintos me infinitam.  
**E estes ermos me somam.**

(BARROS, 1990, p.85, sem negritos no original).

A figura do outro é desconstruída pelo desnome do *Andaleço* como uma marca da não-existência. Um ser que assusta aos outros e recebe codinomes lendários (**Homem do Saco**). Ele transforma-se, no limiar do desconstrucionismo manoelino, em imagem poética e significativa para o eu-lírico, ao dizer “sou um sujeito remoto/Aromas de jacintos me infinitam/E estes ermos me somam”. A marca de um “eu”, no verso “Sou um sujeito remoto”, soma-se ao outro sujeito do segundo verso: “Aromas de jacintos me infinitam”. O sujeito lírico, ao ser somado com os “ermos” e “jacintos”, passa a exercer uma dupla função: o eu transeunte que é outro. O poeta usa essa soma já explorada pelo seu mestre alquímico Rimbaud, que também escreveu: “pensa-se em mim/eu é um outro”.

Na lírica manoelina, o leitor vai bebendo a imagem da figura do passante no lixo, nas escórias, no nada ou à beira de rios conchosos; já na imagem do conto de Mia Couto, a figura do mendigo vai sendo apresentada pelo próprio narrador personagem. Neste sentido, vê-se que o andarilho de Manoel de Barros chama a atenção do leitor que é mais que um mero leitor: é um observador com sentimento demasiado humano (NIETZSCHE).

Tanto no texto de Mia Couto como nos poemas de Manoel de Barros, a figura excêntrica toma lugar e contamina o leitor numa imagem catártica. Na visão de *khatarsis* aristotélica, o leitor revive os dramas de uma tragédia humana frente ao infortúnio destino que move todos esses seres ao se igualarem na metáfora crítica do abandono e do descaso social.

Com o objetivo de unir cada fio discursivo das missangas dialógicas, podemos fazer uma retrospectiva de fluxo de consciência e, através da memória discursiva do foco narrativo e do leitor,

perceber que temos, de um lado, o personagem de Mia Couto:

[...] sou eu que invento minhas doenças. Mas **eu, velho e sozinho, o que posso fazer? Estar doente é minha única maneira de provar que estou vivo.** É por isso que frequento o hospital, vezes e vezes, a exhibir minhas maleitas. Só nesses momentos, doutor, eu sou atendido. Mal atendido, quase sempre. Mas nessa infinita fila de espera, me vem a ilusão de me vizinhar do mundo. Os doentes são a minha família, o hospital é o meu tecto e o senhor é o meu pai, pai de todos os meus pais. (COUTO, 2009, p. 81, sem negritos no original).

Sob o prisma do narrador autodiegético, percebe-se a genuína imagem de um personagem que mantém a reflexão existencial e tal pensamento absorve o seu drama interior, numa efusão lírica que, aos poucos, se costura pelo fio da vida desumana. Trata-se de um narrar autêntico das mazelas sociais, da miséria e do abandono, retratados pela visão de um mendigo elevado no jogo Mundial de Futebol durante o processo de devaneio, delírio e imaginação:

[...] Pois eu, de nome posto de Sexta-Feira, me apresento hoje com séria e verídica queixa. Venho para aqui todo desclaviculado, uma pancada quase me desombrou. Desde há um tempo, ando a espreitar na montra do Dubai Shopping, ali na esquina da Avenida Direita. Sento-me no passeio, tenho meu lugar cativo lá. **Junto comigo se sentaram esses mendigos que todas sexta-feiras invadem a cidade à cata de esmola dos mulçumanos.** Lembra? Foi assim que ganhei meu nome de dia da semana, Veja bem: **eu que sempre fui inútil, acabei adquirindo nome de dia útil.** (COUTO, 2009, p. 82-83, sem negritos no original).

A voz do mendigo inútil ecoa em forma denunciadora na Avenida do Dubai Shopping e o espaço imaginário construído por ele se junta a outros mendigos nas calçadas. Essa mesma imagem do ser inútil/útil reside no sujeito lírico manoelino, ao expor a figura do andarilho, do coxo e de Bernardo da Mata. O nada passa a ser tudo. Os dois autores convergem-se numa lírica existencial no que tange à demarcação do indivíduo fragmentado que perde sua unidade interior.

Ao abrir uma nota explicativa do poema “andarilho” em *Livro sobre nada*, observa-se essa preocupação do sujeito lírico manoelino com a figura do andarilho:

**Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos,** sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. **Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo.** Antes de se unir às vergôntes como parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. **Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios.** Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar. (BARROS, 1996, p. 11, sem negritos no original).

Uma observação não-minuciosa desse andarilho manoelino leva o leitor intertextual ao delírio

do mendigo do conto de Mia Couto. Com efeito, nos discursos de Mia Couto e Manoel de Barros habitam a veia imagética do espaço significativo que não é somente o lugar e a página do livro. O leitor percebe que há outro espaço poético: a lírica do olhar que poderíamos chamar de visão tátil da alma humana. Ora, uma visão da alma humana como se lê em Gaston Bachelard (1974):

No reino das imagens não poderia haver contradição, e as almas igualmente sensíveis podem sensibilizar a dialética do centro de do horizonte de uma forma diferente [pois] é um dos encantos da fenomenologia da imaginação poética poder viver um matiz novo diante de um espetáculo [...]; o fenomenológico está certo de captar uma partida da imagem. (BACHELARD, 1974, p. 487-488).

Com base nessa visão, pode-se elucidar que as figuras do mendigo e do andarilho de Couto e Barros vivenciam o momento cênico, onde a representação da realidade surge como *mimesis*. A cena lírica e densa projeta-se diante do leitor que se transforma em imagem. Esse, por excelência, mantém sua atenção fiel a cada luz focalizada pela plasticidade da câmera-palavra.

Cumprir asseverar que a poética do espaço no conto de Mia Couto e nos poemas de Manoel de Barros faz com que o leitor se veja no espelho da própria vida e de outras vidas. Estamos diante do outro, do indivíduo marginalizado e sozinho, mas ao ser rejeitado, ser inútil torna-se notado pelo mundo e por isso leva à reflexão do estar no mundo na perspectiva de todos os tempos. Uma única maneira de serem vistos para tais personagens é demarcar o sofrimento humano através desse tempo marcado pela velhice.

No poema “Teologia do traste”, por exemplo, tem-se a imagem do ser em petição de lata, de verme, de escórias, mas se trata de um ser concreto e existencial, preferido pelo sujeito lírico:

**As coisas jogadas fora por motivo de traste**  
**São alvo da minha estima**  
 Prediletamente latas.  
 Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.  
**Se você jogar na terra uma lata por motivo de**  
**Traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.**  
 [...]  
 Eu queria que os trastes iluminassem.  
 Que os trastes iluminassem.  
 (BARROS, 2004, p. 47, sem negritos no original).

Neste excerto teológico de *Poemas rupestres*, o sujeito lírico manoelino demonstra sua preferência pelos detritos, o nada, o inútil que se tornam significativos porque são mais excelentes que as ideias abstratas. O mendigo, assim como o traste e o lixo são concretos e servem para a poesia, talvez pela simples ideia de chocar, desagradar e vangloriar-se do leitor, conforme escreve Hugo Friedrich (1991) em sua *Estrutura da lírica moderna* sobre o poema que conduz ao assalto inesperado. Ao citar Baudelaire, o autor escreve que, “do prazer aristocrático de desagradar, a poesia

vangloria-se de irritar o leitor” (FRIEDRICH, 1991, p. 44).

Somente com o olhar doente, o leitor consegue absorver a imagem da *poiesis* existencialista em Manoel de Barros. A imagem surge como luz dos poetas que escrevem por imagens e por eflúvios. Não há poesia sem imagens (CHKLOVSKY, 1973), portanto, em Manoel de Barros: “imagem são palavras que nos faltaram. Poesia é entrar no ser”.

Ler textos da obra *Retrato do artista quando coisa* de Manoel de Barros pode ser uma demonstração metapoética da utilidade das descoisas, do nada, dos mendigos, dos insetos e outros seres elevados em matéria de poesia de ancestralidades. Veja-se, a propósito, o seguinte trecho poético:

**O ser que na sociedade é chutado como uma barata** – cresce de importância para o meu olho.  
 Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.  
 Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.  
**Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão** (BARROS, 2004, p.27, sem grifos no original).

Diante da assertiva poética do sujeito manoelino, dir-se-ia que no olhar doente da sociedade, todos os seres refugados pelo mundo tornam-se nascem como almas relevantes e sublimes para os olhos iluminados do poeta. Essa elevação reside no aspecto visual ou plástico do poema. O sujeito lírico utiliza o que é considerado grotesco para a poesia e prova que o sublime permanece no sujo, no oco e nas próprias escórias do ser. As coisas miúdas, insignificantes, sem importância alguma, inclusive o andarilho e o mendigo catando detritos se elevam na matéria da imagem poética para Manoel de Barros, como também podemos visualizar no lirismo de Manuel Bandeira no poema “o Bicho”, na figura do bicho-homem, ou homem-bicho:

**Vi ontem um bicho**  
 Na imundície do pátio  
**Catando comida entre os detritos.**  
  
 Quando achava alguma coisa,  
 Não examinava nem cheirava:  
 Engolia com voracidade.  
  
 O bicho não era um cão,  
 Não era um gato,  
 Não era um rato.  
  
**O bicho, meu Deus, era um homem.**  
 (BANDEIRA, 1993, p. 201, sem negritos no original).

Ora, a imagem rejeitada do mendigo de Mia Couto e do andarilho de Manoel de Barros



também se junta ao poema de Bandeira com algumas alterações de sentido, mas todos advindos de um cenário de miséria, de abandono que provoca a *catarse* no leitor porque na perspectiva da imagem, tem-se uma lírica em forma de drama humano. Uma poesia existencial que faz do ser um retrato vivo, num espaço social, onde viver se torna muito perigoso diante da tragédia brasileira e moçambicana.

Efetivamente, elucida-se que há em comum na poesia existencial, o *chão*. Este, por excelência, é o espaço poético. É a imagem do sujeito em fragmentos e o retrato falado da miserável condição humana, isto é, a única forma de estar no mundo, de existir ou de estar vivo. A dor é um sentimento universal e deve ser escolhida pelos grandes escritores, conforme Tomachevski (1973) em sua *Temática*; uma dor que é levada ao extremo em Mia Couto, um derramamento verbal e emotivo, como também se lê no poema de Manuel Bandeira acima.

No caso de Manoel de Barros, a figura e os nadifúndios se confundem com o próprio eu-lírico em sua unidade de indivíduo como, por exemplo, ao falar de sua biografia em *Gramática expositiva do chão*, o poeta revela:

[...] o que eu descobro ao fim da minha ‘Estética da Ordinarietàade’ é que **eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão**. Parece-me que **olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória, eu estaria tentando juntar fragmentos de mim, espalhados por aí** – Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (BARROS, 1990, p. 328, sem negritos no original).

O poeta tem preferência pelo desconhecido, o inaudito, o rejeitado, o inabitado e por certas palavras (árvores, sapo, lesma, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol e parede)<sup>2</sup> na busca por “*lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes*” e, sobretudo, encontrar seu momento epifânico na consagração de um instante metafísico.

Quanto a Mia Couto, pode-se asseverar que ao longo das páginas luzentes do conto “O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial”, o leitor toma ciência do sentimento universal: a dor. Diante da cena vivida pelo mendigo, o narrador descortina a agonia imaginária (ficcional) e a dor real. Com essa imagem, o texto de Mia Couto convida o leitor a penetrar na reflexão de sua própria imagem, lembrando que o sofrimento, o abandono, o amor, o ódio, a fúria, a inveja e a tragédia são sentimentos demasiadamente humanos, como interioriza o personagem abaixo:

[...] sou atacado de um sentimento muito ulceroso enquanto os meus olhos apanham boleia para a Coreia do Sul. O que me inveja não são esses jovens, esses fintabolistas, todos cheios

<sup>2</sup> Manoel de Barros (apud BORGES; TURIBA, 1990, p. 323-343) explica: “a única palavra citadina que consta de meus arquissemas é parede. As outras dez ou doze palavras que são meus *arquissemas* vêm de minha infância. São elas árvores, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol. Acho que são as palavras que me comandam subterraneamente. *Arquissemas*, eu aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, ao fim, norteiam o sentido de nossa escrita. Essas palavras-chave, portanto, orientam os nossos descaminhos”.

de vigor. O que eu invejo, doutor, é quando o jogador cai no chão e se enrola e rebola a exhibir bem alto as suas queixas. A dor dele faz parar o mundo. Um mundo cheio de dores verdadeiras pára perante a dor falsa de um futebolista. As minhas mágoas que são tantas e tão verdadeiras e nenhum árbitro manda parar a vida para me atender, reboladinho que estou por dentro, rasteirado que fui pelos outros. Se a vida fosse um relvado, quantos penalties eu já tinha marcado contra o destino? (COUTO, 2009, p. 82).

Literal e metaforicamente humana é a dor explícita por um realismo sem pregas, na voz do mendigo que chega a tocar nos olhos do leitor. Durante esse instante metafísico, o mendigo descreve seu sentimento humano e real, ao sentir-se esmagado pela falta de olhar dos homens e manifesta seu desejo de ser observado pelo outro numa visão icariana *versus* narcisista. Em outras palavras, a dor, o grito do mendigo e o sangue servem apenas como uma estratégia de “pano de fundo” narcisista para que o homem não-icariano, aquele que não se preocupa com o sofrimento do outro, passe a sentir o sentimento de *éleos* e *phobos* (*Khatarsis* aristotélica).

O sentimento da inveja assume o imaginário no consciente da personagem na medida em que se vê no espelho cruel da vida e consegue sonhar com um dia de atenção dos homens. Este instante lírico é incomensurável para o leitor, justamente no momento em que o mendigo (narrador) se junta a outros mendigos que reservam o seu lugar na calçada para assistir ao jogo pela televisão no Dubal Shopping:

**Quem disse que a televisão não fabrica as actuais magias?** O que eu vi num adocicar de visão foi isto, sem mais nem menos: **eu e os mendigos de sexta-feira estamos no mundial** [...]. Por trás, os aplausos da multidão. De repente, sofro carga do defesa contrário. Jogo perigoso, reclamam as vozes aos milhares. Sim, um cartão amarelo, brada o doutor. Isso, senhor árbitro, cartão vermelho! Haja no jogo a justiça que nos falta na Vida. **Afinal, o vermelho é do cartão ou será o meu próprio sangue?** [...] Ainda vejo a matraca do polícia descendo sobre a minha cabeça. Então, as luzes do estádio se apagam. (COUTO, 2009, p. 84, sem negritos no original).

Apesar da imagem do sonho e do devaneio do mendigo, as últimas páginas do conto de Mia Couto revelam a denúncia social e o desprezo aos seres humanos. Como se não bastassem o abandono e a rejeição, surge o momento extremo do agressor. A agressão simboliza a própria vida sendo apagada por falta de igualdade social. Temos neste trecho a *éleos* (piedade) que se junta ao trágico, provocando o ápice do sentimento humano, ocasionado pela dor, revolta e injustiças, pairando o incomensurável pensamento de que viver se torna muito mais que perigoso. Viver não é preciso.

É incrível notar o sentimento humano que envolve também o personagem Bernardo da Mata no poema “No tempo de andarilho” em que o ser se coloca acima do ter. Torna-se preciso Ser no tempo e no espaço do não ter. Ao contrário da inveja do mendigo no conto de Mia Couto, eis que “**o grande luxo de Bernardo é ser ninguém**. Por fora é um galalau (elevada estatura). Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter. Tanto que inveja não se acopla nele” (BARROS, 1994,

p. 247)<sup>3</sup>.

Na verdade, “o andarilho é um anti-piqueteiro por vocação. Não tem nome nem relógio” como se o tempo que é a matéria e a própria metafísica se unissem nessas duas cadeias intertextuais de Mia Couto e Manoel de Barros.

O narrador de Mia Couto e o eu-lírico de Manoel de Barros enfocam a história do homem coletivo, que designa traços de uma vivência. São homens que carregam as marcas da velhice e transitam de um lado para outro. O andarilho manoelino, que “anda devagar” e caminha “por beiras de rios conchosos”.<sup>4</sup> O certo é que ambas as figuras excêntricas guardam ou se guardam nos caminhos ou descaminhos das águas moçambicanas e mato-grossenses porque independente do espaço poético, seja à beira das águas pantaneiras, seja nas calçadas de Moçambique, “o mesmo rio corre águas agradecidas sobre lata e fazem “encurtamento de águas”. (BARROS, 1994, p. 275).

Tal preocupação com o sujeito fragmentado que aparece como a marca do outro, numa visão existencialista ou no sentido filosófico de *Ser e tempo*, de Martin Heidegger (2006), tendo em vista a elevação de seres marginalizados pela sociedade, tais como loucos, bêbados, poetas, mendigos, o Mário Pega-Sapo, o Bernardo que virou árvore e os seus “nadifúndios”. Todos esses seres e escórias são aclamados na lírica manoelina, o que equivale dizer que a sua poesia possui resquícios da modernidade diante desse outro poetizado em sua obra. Bernardo da Mata, ou o próprio poeta (apud FILHO, 1990, p. 322), “é um bandarra velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas”.

Conforme Barros, o andarilho aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. Na figura de Bernardo da Mata, o ser humano constrói “objetos lúdicos, fivela de prender silêncios, aparelhos de ser inútil, beija-flor de rodas vermelhas...”. Em contrapartida, é curioso notar que o andarilho é o próprio sujeito autobiográfico, ao afirmar que o melhor de si é Bernardo: “Não tenho idéia fixa. Tenho desejo de esmiuçar a alma de Bernardo, o meu Outro: o melhor de mim sou ele”, (BARROS, 2009, apud FRAGA, 2009, p. 150).

Não diversamente do alumbramento poético bernardiano, o personagem Sexta-Feira do conto de Mia Couto delira ao sonhar com a tela, sendo o jogador que iria parar o universo com a sua dor, porém, esse delírio no final do conto instaura um leve tom de fantástico porque o leitor não sabe se a agressão e o sangue que dele explode é fruto do real ou do irreal, ou se de fato, tudo isso faz parte do sonho e devaneio ao entrar e sair do hospital.

As afinidades entre Mia Couto e Manoel de Barros podem ser vistas por outros ângulos. Os dois criam a figura de um contador de histórias que vai descrevendo e demarcando os elementos naturais e avançam para o primitivo, para a existência do ser humano rejeitado pelo mundo. Sob esse

<sup>3</sup> Trecho do poema “No tempo de andarilho” do *Livro de pré-coisas*, contido em *Gramática expositiva do chão* (1994).

<sup>4</sup> LSN, p. 85.

prisma, o narrador e o eu-lírico conseguem demonstrar que precisamos desaprender a dar valor às coisas significativas e reaprender a ler o olhar doente dos olhos porque “pensar é estar doente dos olhos”, como descortina no olhar de trapos do andarilho, em silêncio, no poema “O olhar”: “Ele era um andarilho/ Ele tinha um olhar cheio de sol/ Ele sempre me pareceu a liberdade dos trapos/ O silêncio que honrava a sua vida” (BARROS, 2004, p. 75).

### **1.3 Suleiman Cassamo, Cuti e Mia Couto: Nlinga, tu vai morrer Cassamo, Incidente na raiz e Rosalinda, a nenhuma**

No que tange às minorias representadas por Suleiman Cassamo, escritor moçambicano, e Cuti, de origem brasileira, encontramos convergências quanto à submissão aos padrões impostos pela sociedade retratada em cada obra. De Cassamo, estudamos o conto *Niglina, tu vai morrer*, que tem como personagem central a jovem Ngilina, e de Cuti discutimos o conto Incidente na raiz, que retrata a história de Jussara. As duas personagens vivenciam realidades diferentes e sua submissão ocorre de forma diversa, mas há pontos em comum entre ambas, como perceberemos ao longo desta discussão.

Ngilina é uma mulher criada sob o regime patriarcal, obedecendo aos anseios de seu pai e, posteriormente, do marido. Ainda solteira, trabalha arduamente para manutenção de sua casa, obrigando-se a ser paciente sempre, a despeito do cansaço que sente pelas atividades diárias, como notamos no início do conto:

Assim é vida? Insultos sempre-sempre, trabalhar todo o dia do xicumbo parece burro de puxar nholo, muito purrada assim parece mesmo boi de puxar charrua. Chaga na bochecha, boca inchada, nariz arranhado, dentes partido, é vida mesmo? Assim não é vida, não. É melhor morrer mesmo. Morrer é mesmo bom. Tudo acaba, tudo. Sim valapena morrer... Mas é assim vida de mulher. Paciência... Só o xicumbo sabe... (CASSAMO, 2016, p. 25)

Nesta fala constatamos que, a despeito do seu sofrimento diário, a personagem atribuída este ao fato de ser mulher, julgando-o como inerente à vida de todas aquelas do sexo feminino. Quando a narrativa se inicia, Ngilina é uma jovem solteira que vive sob os cuidados do pai, devendo obedecer às ordens dadas por este, característica marcante do regime patriarcal.

A sociedade conferiu ao longo dos tempos uma diversidade de papéis, imagens e funções às mulheres, sendo que podemos citar, por exemplo, a visão muito popular em séculos passados de que a mulher possui como função exclusiva cuidar do lar e dos filhos. Além disso, por muito tempo a classe feminina foi silenciada e deixada à margem da sociedade. É importante destacarmos que ainda é possível encontrar comunidades e/ou indivíduos que continuam a enxergar a mulher desta forma. Segundo Maluf e Mott (1998, p.369-370),

O ritmo das mudanças ocorridas, considerado por muitos como alarmante, veio acompanhado de certa ansiedade por parte dos segmentos mais conservadores da sociedade, já tomados pela vertigem das grandes transformações que o país vinha vivendo, sobretudo a partir do último quartel do século XIX. Não faltaram vozes nesse começo de século para entoar publicamente um brado feminino de inconformismo, tocado pela imagem depreciativa com que as mulheres eram vistas e se viam e, sobretudo, angustiado com a representação social que lhes restringia tanto as atividades econômicas quanto as políticas.

Conforme o pensamento apresentado acima, a partir de meados do século XIX a sociedade foi influenciada pelas grandes mudanças que ocorriam e tornou-se cada vez maior o número de pessoas mobilizando-se para lutar em prol da classe feminina. Ainda de acordo com a afirmação de Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998), em seu artigo intitulado *Recônditos do mundo feminino*, os segmentos conservadores da sociedade viveram nesta época um período de inquietação com tantas mudanças ocorrendo. No conto de Suleiman Cassamo, vemos que a personagem principal ainda vive sob o estigma de uma mulher submissa, que deve ser completamente subserviente, submetendo-se à autoridade masculina.

Inicialmente, Ngilina é submissa à figura paterna, e posteriormente ao marido, a quem deve servir diariamente, satisfazendo seus desejos, ainda que isto não lhe agrade, tendo o casamento ocorrido contra sua vontade, como fica evidente neste trecho do conto:

Ngilina tinha só d'zasseis anos quando o marido, um homem da idade do pai e gaíça na altura, reuniu com os pais na palhota grande.  
Só depois dessa reunião ela soube que estava lobolada. Não queria. Mas o pai queria. Mandava.  
(CASSAMO, 2016, p. 26)

Quando se casou, a personagem não estabelecera ainda relações sexuais e a experiência com o marido não lhe foi agradável, destacando Suleiman Cassamo (2016, p. 26) que “nunca até ali dormiu com homens e nunca mais gostou desde aquele dia em que o marido a possuiu. Mas ele queria sempre, todos os dias. Como diria não se lhe pertencia?”. Ngilina enxerga-se como propriedade do marido, sendo esta visão, como podemos inferir pela narrativa, influenciada pela sociedade em que se encontra inserida, que pensa na mulher como um objeto de prazer masculino, por exemplo. Assim, a jovem não poderia recusar-se a deitar com o seu cônjuge, visto que este detinha todo o poder sobre seu corpo.

Além da sexualidade, Ngilina se submetia ao marido também no que diz respeito ao trabalho braçal, havendo neste ponto a convivência com a sogra como um agravante, uma vez que esta exigia o trabalho contínuo da jovem, independente de suas condições físicas: a personagem precisava desempenhar suas atividades diárias ainda que estivesse doente ou indisposta. A isto, soma-se a infertilidade de Ngilina, que era constantemente lembrada de sua incapacidade de gerar filhos e do valor que seu marido havia pagado para obtê-la como esposa.

Acordava com dores na coluna, nas ancas, na cabeça, todo o corpo. Como diria qu'estou doente? Lá estava a sogra – aquela velha maldita – a dizer: tu, lenha; tu, água; tu, bilha na cabeça; tu, enxada; tu, panela de barro no lume; tu, pratos lavados... a chamá-la de preguiçosa, preguiçosa, preguiçosa, todo o dia do xicumbo.

Falava sempre do lobolo que o filho gastou.

Um ano passou. O marido também começou com zangas. Diz que Ngilina não nasce filhos. Não sabe porque a lobolou. Não é mulher. Bate-a por tudo e por nada. Com cinto que tem ferro, com paus, com socos, com pontapés, com tudo. Coitadinha, Ngilina, era uma minina xonguile mas agora ficou velha num ano só. Ngilina é xiluva que murchoou. (CASSAMO, 2016, p. 27)

Após um ano de casamento, a jovem Ngilina tornou-se velha, desgastada física e psicologicamente. Agredida constantemente pelo marido, a personagem sofre por sentir-se obrigada a relacionar sexualmente com este e trabalhar arduamente, mesmo estando doente. No início, Ngilina era maltratada somente pela sogra, que lhe exigia que desempenhasse todas as atividades do lar, como já mencionado. Mas, após um tempo, o marido da jovem também “começou com zangas”, quando se iniciaram as agressões físicas, que eram praticadas com uma grande variedade de instrumentos.

A história de Ngilina converge, em alguns pontos, com a de Rosalinda, do conto Rosalinda, a nenhuma, retirado do livro Cada homem é uma raça, do autor moçambicano Mia Couto. Rosalinda viveu casada com Jacinto por muitos anos, aceitando passivamente as agressões e a infidelidade deste:

Rosalinda já sabia. Aquela era conversa prévia dos murros, prefácio de porrada. Mal que surgisse o fundo da garrafa, as palavras davam lugar à pontapesaria. [...] Mesmo sabendo da eterna infidelidade, Laurinda lhe destinou a mais perfumosa roupa. De igual como fizera em vida, ajeitando-lhe as aparências, antes dele sair:

- *Você vai ter com as mulheres, assim escangalhado? Deixa que eu lhe arrumo bonito.*

A boca é o esconderijo do coração? No caso, até nem. [...] As outras não pensassem que ela não cumpria os cuidados de esposa. Que no gozo de Jacinto elas respeitassem a mão de sua vaidosa obra. (COUTO, 2013, p.53, grifos do autor)

Apesar de tudo, Ngilina e Rosalinda eram submissas de maneiras diferentes: a primeira, por não encontrar meios de mudar isto, submetia-se física e sexualmente ao marido; já Rosalinda, submeteu-se completamente a Jacinto, aceitando as agressões, a infidelidade e o desinteresse do cônjuge, chegando ao ponto de arrumá-lo para que ficasse bonito para encontrar-se com as amantes. Ademais, as duas encontraram na morte um meio de mudar sua situação, ainda que de maneira diversa: Ngilina suicidou-se para fugir da autoridade e da violência praticada pelo marido; Rosalinda enxergou a morte de Jacinto como uma forma de ele ser totalmente seu, ou seja, mesmo após a morte do marido, a personagem permaneceu submissa a ele, sendo a única mudança ocorrida o fim dos relacionamentos extraconjugais e da violência física.

Rosalinda, após a morte de Jacinto, passa a idealizá-lo, de certo modo, ignorando seus defeitos e pensando em todo o período que antecedeu o falecimento deste como um noivado, sendo que o seu casamento somente teria se iniciado, efetivamente, com a morte do cônjuge, pois a partir de então este não mais olharia para outras mulheres, não mais lhe agrediria e somente a ela pertenceria. Já

Ngilina, enxergou na própria morte uma forma de fugir dos sofrimentos diários, libertando-se da necessidade de relacionar-se sexualmente com o marido, trabalhar arduamente todos os dias e ainda de conformar-se com as agressões físicas motivadas, dentre outros, pelo fato de não ter gerado filhos:

Naquele dia, quando o marido voltou, a sogra fez queixa. [...] Aquilo não foi bater não. Os dentes ficou partido. Quase Ngilina queria morrer, faltou mucadiinho. Ngilina acordou cedo. Pegou na corda e no machado. Parecia que ia na lenha. O sol encontrou-a no caminho. Chegou no mato andando devagarinho. Subiu no canhoeiro, amarrou corda no ramo e a outra ponta no pescoço. Depois largou-se no ar e ficou a lengalengar. Morrer é fácil. É mesmo bom. Ngilina dorme o sono de xiluva no meio da selva. Ngilina foi xiluva que murchou. (CASSAMO, 2016, p. 27)

E assim, Ngilina, a xiluva que murchou com os maltratos por parte do marido e da sogra, encontrou na morte uma maneira de descansar. É interessante mencionar o modo como Cassamo retrata o suicídio da personagem, ao afirmar que esta dorme o “sono da xiluva”, tendo-se a consciência de que xiluva, de acordo com o *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* (2019), é uma flor. Ou seja, a jovem flor, que um dia foi vívida, colorida e perfumada, murchou pouco a pouco e, por fim, morreu por não receber os cuidados necessários à sua sobrevivência.

Outra obra que também aborda as minorias na literatura é o conto *Incidente da raiz*, de Cuti, um dos grandes nomes da literatura negra no Brasil, sendo o conto encontrado no livro *Contos escolhidos*, que reúne uma série de narrativas do escritor. Cuti, assim como Cassamo, aborda a submissão de uma personagem feminina, mas difere do primeiro autor aqui discutido por trabalhar em sua narrativa não a relação entre homem e mulher, mas sim entre uma mulher negra e a sociedade e também entre essa mulher e a seus pensamentos acerca da cor da sua pele e das suas características particulares como indivíduo de cor negra:

Jussara pensa que é branca. Nunca lhe disseram o contrário. Nem o cartório. No cabelo crespo deu um jeito. Produto químico e fim! Ficou esvoaçante e submetido diariamente a uma drástica auditoria do couro cabeludo para evitar que as raízes pusessem as manguinhas de fora. Qualquer indício, munia-se de pasta alisante, ferro e outros que tais e... (CUTI, 2016, p. 47)

Jussara é uma mulher negra que não se enxerga como tal e se recusa a aceitar as características marcantes do indivíduo negro, como o cabelo crespo, o nariz largo e os lábios volumosos. A personagem se julga branca, e nunca a contradisseram quanto a isto, nem mesmo quando o cartório, como frisa o narrador logo no início do conto. Neste ponto, é interessante falarmos sobre o processo de formação da identidade de cada indivíduo ou grupo social, recorrendo à fala de Denise Almeida Silva, retirada do artigo *“Para gostar de ser”: literatura negra, racismo e autoestima* (2016):

Pensado desta forma, o processo de identidade é uma forma de o sujeito situar-se no mundo, já que a classificação sobre a qual repousa resultaria impossível em presença da mesmidade: é justamente o diferente, aquele que se apresenta como um “não-eu” que gera a compreensão

daquilo que torna o indivíduo distinto, ajudando-o a perceber sua própria identidade. Assim, como Silva (2000) didaticamente ensina, cada identidade atribuída traz em si negações implícitas: dizer-se brasileiro, por exemplo, implica afirmar-se não pertencente a qualquer outra nacionalidade. Semelhantemente, definir-se um indivíduo como sendo negro, significa afirmar-se não ser ele amarelo, de pele vermelha, ou branco.

Em seu processo de formação identitária, Jussara recusa-se a ser identificada como negra, adotando a identidade de uma mulher branca. O posicionamento da personagem quanto à sua identidade, renegando suas características negras, pode ser pensado sob suas perspectivas. A primeira é a de que este é influenciado pelo contexto social em que está inserida, sendo permeada pelo preconceito e a discriminação racial, vivendo em uma sociedade em que ser negro é visto como um fato negativo e motivo de vergonha ou repúdio. Neste ponto, é interessante destacar a fala de Emanuel Araújo, curador da exposição *Negras Memórias, Memórias dos Negros – O imaginário Luso Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão*, citado por Sylvania da Silveira Nunes, no artigo *Racismo no Brasil: tentativas de disfarce de uma violência explícita* (2006, p. 89-90):

... E queremos também que se reflita sobre a ambiguidade desta história de que são vítimas os negros, numa sociedade que os exclui de seus benefícios, mas consome os deuses, as comidas, a música e todas as festas de negros, esquecidos de sua origem. Por isso, esta história registra não apenas o fracasso do negro frente às inúmeras injustiças sofridas, mas também sua vitória, no rastro profundo deixado na cultura brasileira por negros e mestiços, construtores silenciosos de nossa identidade. Tudo isso que é memória, parte de uma história escamoteada que já não poderá mais ficar esquecida pela história oficial.

Recentemente, iniciou-se um movimento de empoderamento da mulher que é voltado para cinco áreas: participação econômica, oportunidade econômica, empoderamento político, conquistas educacionais, saúde e bem-estar (FEM, 2005). De maneira geral, fala-se muito sobre o empoderamento na área da saúde e bem-estar, que envolve, segundo o pensamento popular mais comum, a aceitação das características individuais de cada mulher. Inclusive, muitas vezes a noção de empoderamento feminino é resumida em aceitar o cabelo crespo, a pele negra, o cabelo cacheado ou a pele marcada, por exemplo. Todavia, sabemos que esse movimento abrange muito mais que isso, a esse respeito, Teresa Kleba Lisboa, em seu texto *O empoderamento como estratégia de inclusão das mulheres nas políticas sociais*, (2008, p. 02) declara:

Portanto, o empoderamento implica a alteração radical dos processos e das estruturas que reproduzem a posição da mulher como submissa. No campo das discussões sobre desenvolvimento, o empoderamento é visto por algumas ONGs como principal estratégia de combate à pobreza e de mudanças de relação de poder. Dentre as condições prévias para o empoderamento da mulher, estão os espaços democráticos e participativos, assim como a organização das mulheres. [...] Na proposta do feminismo, porém, pode ser uma fonte de emancipação, uma forma de resistência.

Apesar de não pretendermos nos aprofundar nas lutas femininas e no empoderamento da



mulher, é interessante destacarmos que o ato de se empoderar implica o reconhecimento como igual aos demais indivíduos de uma sociedade, não se julgando superior ou inferior, sendo necessário para isso aceitar-se: suas características, suas particularidades. Ademais, é importante que o empoderamento ocorra não apenas entre as mulheres, mas com todos os grupos sociais minoritários e excluídos socialmente: negros, indígenas, dentre outros.

O primeiro passo para um indivíduo ou grupo social iniciar o processo de empoderar-se é aceitar-se tal como é, esquecendo os conceitos de inferioridade e superioridade quanto às pessoas, isto é, um indivíduo não pode se considerar inferior ou superior a outro baseando-se em suas características físicas: cor da pele, nariz, boca, cabelo, etc. Jussara, personagem do conto de Cuti, pensa ‘ser negro’ um fato vergonhoso e negativo. A segunda perspectiva sob a qual podemos analisar a personagem é a de que Jussara é a fonte primária do preconceito que expressa pelo negro e não necessariamente o meio em que vive. Para discorrermos sobre isso, destacamos um trecho do conto:

Com as queimaduras químicas na cabeça, foi internada às pressas, depois de alguns espasmos e desmaios.  
 Na manhã seguinte, ao abrir com dificuldade os olhos, no leito de hospital, um enfermeiro crioulo perguntou-lhe:  
*Tá melhor, nêga?*  
 Ela desmaiou de novo. (CUTI, 2016, p. 48, grifos do autor)

Em uma tentativa desesperada de livrar-se do cabelo crespo, que tanto a remetia às suas origens negras, Jussara decidiu realizar um ‘alisamento permanente’, que, segundo lhe afirmara, lhe alisaria a ‘nascente dos pelos’, tornando desnecessária a repetição do processo. Em toda a narrativa, em nenhum momento Cuti retrata situações de preconceito praticadas por terceiros contra Jussara, exceto faz menção à mãe da personagem, que, de certo modo, pode ter influenciado na forma de agir e pensar de Jussara. Vejamos:

O nariz já não havia nenhuma esperança de eficácia no método de prendê-lo com pregador de roupa durante horas por dia. A prática materna não dera certo em sua infância. Pelo contrário, tinha-lhe provocado algumas contusões de vasos sanguíneos. Agora, já moça, suas narinas voavam mais livremente ao impulso da respiração. Detestava tirar fotografias frontais. (CUTI, 2016, p. 48)

A forma como Cuti constrói sua personagem torna-se ainda mais curiosa quando comparamos Jussara e sua maneira de pensar o negro com o poema *Sou negro*, também produzido por Cuti. Observemos abaixo um trecho retirado do poema em questão:

Sou negro  
 Negro sou sem mas ou reticências  
 Negro e pronto!  
 Negro pronto contra o preconceito branco  
 O relacionamento manco

Negro no ódio com que retranco  
 Negro no meu riso branco  
 Negro no meu pranto  
 Negro e pronto!  
 (CUTI in BERND, 2011, p. 145).

No poema, o eu lírico se afirma negro, evidenciando o orgulho pela cor da sua pele em expressões como “Sou negro” e “negro e pronto!”. Desta forma, observamos, comparando o conto com o trecho retirado do poema, que os personagens construídos por Cuti são completamente inversos: Jussara é uma negra marcada pelo preconceito racial, praticado pela sociedade e pela própria personagem, ao passo que o poema apresenta um negro orgulhoso, que grita ao mundo essa existência marcada pela identidade e aceitação de ser negro, dizendo a todos quantos lerem suas palavras, que não se envergonhará jamais da cor da sua pele, que lutará contra o preconceito e as injustiças que ainda persistem contra o indivíduo negro.

Em outro ponto do poema *Sou negro*, Cuti declara: “Negro pronto/ Contra tudo o que costuma me pintar de sujo/ Ou que tenta me pintar de branco/ Sim/ Negro dentro e fora” (BERND, 2011, p. 145). É grande o contraste entre esses versos e o seguinte trecho do conto *Incidente na raiz*: “Sobre a pele, naturalmente bronzeada, muito creme e pó para clarear” (CUTI, 2016, p. 48). Assim, observamos como as duas produções são contrastantes entre si: o eu lírico recusa-se a negar a cor da sua pele, a ser ‘pintado de branco’, já Jussara, do conto, recorre aos meios que dispõe para clarear a pele, fugindo assim da identificação como mulher negra, pressupondo a negação de si mesma e da afrodescendência.

A convergência entre Ngilina, do conto *Ngilina, tu vai morrer*, de Suleiman Cassamo, e Jussara, de *Incidente na raiz*, do escritor Cuti, ocorre pelo fato de ambas se tratarem de personagens femininas que reagem ao meio em que vivem e às diferentes imposições às quais são submetidas de maneira totalmente diversa: a primeira recorre à morte como uma fuga do regime patriarcal, dos trabalhos braçais extenuantes e da violência física cometida pelo marido; a segunda arrisca-se a morrer para submeter-se completamente aos padrões impostos por uma sociedade marcada pelo preconceito racial.

### **Considerações finais**

A guisa de literatura comparada, temos a resposta ao problema de pesquisa levantado no início: *como a intertextualidade temática de figuras excêntricas e a representação do negro são processadas nos textos?* As minorias representadas por Suleiman Cassamo, escritor moçambicano, e Cuti, de origem brasileira, convergem quanto à submissão aos padrões impostos pela sociedade retratada em cada obra. Ou seja, as figuras de Jussara e Ngilina, personagens que precisam lidar com os dilemas sociais da vida diária. Inferimos que enquanto a primeira recusa-se a se aceitar como

mulher negra e busca incessantemente mudar este fato, a segunda procura uma fuga do casamento indesejado e da violência física a que se submete diariamente. E em diálogo com essas personagens, *Rosalinda, a nenhuma*, como o subtítulo do conto pressupõe, vai perdendo a sua relevância enquanto mulher e se ajusta aos padrões de opressão e submissão machista.

Em consonância com essas facetas minoritárias e excludentes, no que se refere a Mia Couto e Barros, a tessitura dialógica entre as obras direcionam o leitor a conjecturar que a representação de minorias criadas pelos dois autores simbolizam aos seres condicionados à não-existência, ao esquecimento, ao abandono, ao lugar de margem ocasionado pela desigualdade social. Em outras palavras, o ser humano (mendigo), em Mia Couto, surge equiparado ao Bernardo da Mata de Manoel de Barros, aquele bandarra velho que, ao longo do tempo, envelhece e vira árvore. Apesar de ter o codinome do neologismo *Andaleço* “anda” (de andarilho) e “leço” (de endereço), é sem endereço, sem teto, sem família e sem parentesco, assim como o mendigo de Mia Couto nas calçadas moçambicanas.

Por conseguinte, podemos dialogar poéticas e narrativas do atlântico com temas recorrentes, o que corrobora com os postulados de Léyla Perrone-Moisés (1990) ao asseverar que a literatura comparada em seus meandros abre um leque de exegeses em suas relações de literatura nacionais, em países que falam a mesma língua como é o caso dos PALOPs com o Brasil ou outros idiomas, desde que essas relações se acentuem entre um estudo temático ou outro foco de convergências.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1987.

BACHELARD, G. *A poética do espaço* Trad. Antônio de Pádua Panesi. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

BANDEIRA, M. “O bicho”. In: GARBUGLIO, J.C. *Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1999.

BARROS, M. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *O guardador de águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

\_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BERND, Z. *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo

Horizonte: Mazza Edições, 2011.

BORGES, J.; TURIBA, L. Pedras aprendem silêncio nele. In: \_\_\_\_\_ BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 323-343.

BRUNI, José Carlos. O Tempo da cultura em Nietzsche. In: \_\_\_\_\_ *Revista Ciência e Cultura*. Vol. 54. Nº 2. São Paulo, 2002. ISSN 0009-6725

CHKLOVSKY, V. et al. A arte como procedimento. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiposki et al. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CASSAMO, S. *O regresso do morto: contos*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

COUTO, M. *Cada homem é uma raça: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUTI. *Contos escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA. *Xiluva*. Porto: Porto Editora, 2019. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionario/lingua-portuguesa/xiluva>. Acesso em: 20 de março de 2019.

FILHO, G. Uma palavra amanhece entre aves. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 317-323.

FRAGA, R. Entrevista com o fazedor de amanhecer. In: *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos*: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós - graduação em Letras e Linguística. Caderno de Teses e Dissertações. Universidade Federal de Goiás, 2009. 164p.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

LISBOA, T. K. O Empoderamento como estratégia de inclusão de mulheres nas políticas sociais. *Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder*, Florianópolis, agosto de 2008.

MALUF, M.; MOTT, M. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, N. (Orgs) *História da vida privada do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

NUNES, S. S. Racismo no Brasil: Tentativas de disfarce de uma violência explícita. *Psicologia USP*, v. 17, p. 89-98, 2006.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SILVA, D. A. “Para gostar de ler”: literatura negra, racismo e autoestima. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 41, n. esp., p. 88-94, jan/jun 2016.

TOMACHEVSKY, B. *Temática*. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiposki et al. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 58-75.

## IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA MÚSICA AMAZÔNICA: LENDA E POESIA EM ZECA PRETO, ELIAKIN RUFINO E NEUBER UCHÔA

Profa. Dra. Rosidelma Pereira Fraga (UERR)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta proposta tem como objetivo apresentar os resultados finais da pesquisa Pós-doutoral com o projeto Cruzamentos de culturas e identidades nas canções poéticas de Roraima. A pesquisa teve como meta fulcral investigar a identidade cultural na produção poético-musical, a fim de alargar a discussão para o campo de conceituação das identidades que não podem ser vistas somente com a tradição oral, mas com as etnias, com a construção e a ritualização dos mitos amazônicos, dos imaginários coletivos, da diversidade linguística que formam a multiplicidade do povo roraimense e, ao mesmo tempo, o singulariza com traços sui generis dentro de sua tradição plural. Ao adentrar na análise das identidades e na diversidade cultural de povos em Roraima, percebe-se que a visão de Tomaz Tadeu da Silva (2000) contribui para o exame dos textos escolhidos, a saber: Roraimeira, Nortendo, Casa de Caboclo, Pimenta com sal, Memória da tribo, Tudo índio, Makunaimando e Cruviana, intercalando com entrevista realizada com Zeca Preto e Eliakin Rufino. Sob a ancoragem dos estudos culturais e da teoria da literatura, o ensaio trouxe uma discussão em torno de autores relevantes, a saber: Arjun Appadurai (2004), Stuart Hall (1993), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Alfredo Bosi (1992) Silvano Santiago (2000), Zigmunt Bauman (1999) e outros.

**Palavras-chave:** Identidade. Pertencimento. Música Amazônica. Poesia. Roraimeira.

### INTRODUÇÃO

Este artigo nasceu do projeto Pós-doutoral intitulado **Cruzamentos de culturas e identidades nas canções poéticas de Roraima**. O objetivo fulcral foi investigar a identidade cultural na produção-musical de Zeca Preto, Eliakin Rufino e Neuber Uchôa. Cumpre explicar ao leitor que o meu olhar será para a letra das composições que defendo como composição poética, uma vez que não se tratam de composições de linguagem trivial. Os compositores, a meu ver, trabalham o texto dentro dos parâmetros da teoria da poesia no que concerne ao trato de plurissignificação do poético que vai desde um trabalho simples com a divulgação da cultura roraimense a um belíssimo jogo de linguagem e criatividade. Ao propor esta discussão para o simpósio *Literatura sobre a Amazônia: contrapontos ontem e hoje*<sup>2</sup>, inicia-se com a epígrafe da canção *mukama*, de Zeca Preto (2004, p.17): “*Quero a*

---

<sup>1</sup> E-mail: rosidelmapoeta@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Parte integrante do estágio Pós-doutoral já publicado na Revista ZCultural do PAAC tem como premissa esmiuçar a produção de ensaios acerca do tema identidade indígena. Como parte inicial do *corpus* de análise do projeto Pós-Doutoral do Programa de Pós-Graduação em Cultura Contemporânea, visa cumprir com os objetivos do projeto *Identidades e fronteiras nas canções e narrativas indígenas de Roraima*.

*minha América latina preta, branca, roxa, colorida extrenorte americano brasileiro*”, pois as palavras contidas nela nos permitem asseverar que em muitas canções roraimenses há um banho de imagens poéticas que corroboram para a construção de identidades múltiplas e para o **cruzamento de culturas** (BOSI, 1992). A rigor, tais composições, ainda que nem sempre com intenção poética, assumem discursos que norteiam não uma identidade Macuxi, ou Wapixana, ou Taurepang e outras, mas um misto de imagens que formam, dentro da subjetividade individual, a coletividade.

Concomitante a essa linguagem poética que instaura identidades indígenas e africanas, este texto doravante se abre à discussão no campo de conceituação das identidades que não podem ser vistas somente com a tradição oral, mas com as etnias, com a construção e a ritualização dos mitos amazônicos, dos imaginários coletivos, da diversidade linguística que formam a multiplicidade do povo roraimense e, ao mesmo tempo, o singulariza com traços *sui generis* dentro de sua tradição local.

Ao adentrar na análise das identidades e na diversidade cultural de povos em Roraima, percebe-se que a visão de Tomaz Tadeu da Silva (2000) contribui para o exame dos textos escolhidos, a saber: *Roraimeira, Norteando, Casa de Caboclo, Pimenta com sal, Memória da tribo, Tudo índio, Makunaimando e Cruviana*. Sob esse prisma, as análises terão como recorte analítico as canções do álbum *Songbook* (2015), de Zeca Preto e outros poetas e compositores, sob a ancoragem dos estudos culturais e da teoria da literatura. O ensaio provocará uma discussão em torno de autores relevantes, a saber: Arjun Appadurai (2004), Stuart Hall (1993), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Alfredo Bosi (1992) Silvano Santiago (2000), Zigmunt Bauman (1999), Homi Bhabha (1998), os quais subsidiarão a presente pesquisa.

A partir do foco de estudos culturais e da teoria da literatura, a pesquisa divide-se em três eixos-temáticos: **1 Roraima, identidades e fronteiras; 2) O abraço da poesia topofílica e lendária na música de Roraima e o sentimento de pertença; e 3) Concepções de identidade e diferença no trio Roraimeira**. Ao final desta investigação, realizou-se uma entrevista com os poetas e compositores Eliakin Rufino e Zeca Preto, disponível no *Portal entretextos*, na coluna *Poiesis*, da pesquisadora, conforme referências finais.

## **1. Roraima, identidades e fronteiras**

Preliminarmente, situa-se o leitor à história do antigo Território do Estado de Roraima, assim conhecido até a Constituição de 1.988 que se localiza no âmbito fronteiriço, no extremo Norte do

Brasil. Roraima aparece descrita como um estado inserido no contexto multicultural<sup>3</sup>. Stuart Hall (1996), no capítulo “A questão multicultural”, em **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**, expressa que a questão multicultural está ligada a diversas razões de migrações, isto é, muitas pessoas se mudam por “desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, semiescravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico” (HALL, 1996, p.99). Tratando-se dessas migrações, entendemos que em Roraima **ser multicultural** pressupõe carregar características de sociedades que abarcam diferentes comunidades, povos e culturas.

Além disso, pela posição de fronteira, Roraima mistura práticas culturais locais, nacionais e internacionais, sobretudo por somar culturas venezuelanas e inglesas, as quais ainda se juntam ao “tronco de índios do Karib”. No estado há uma diversidade de portugueses, espanhóis, árabes-mulçumanos<sup>4</sup> e outros povos que para o estado migraram em busca de riquezas e terras, o que até hoje tem resultado em pesquisas antropológicas e demarcação de comunidades indígenas e questionamentos de separação entre índios e não índios<sup>5</sup> como é o caso da **Comunidade Raposa Serra do Sol**<sup>6</sup>, em Pacaraima, último município brasileiro, fronteira com Santa Helena de Uairén, na Venezuela.

Sobre este processo de migração, Hall (1996, p. 104) elucida que da mesma forma que a globalização coincide com a modernidade, “*os processos de migração têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial*”. Neste processo global e multifacetado de culturas e migrações, destacam-se uma diversidade de línguas indígenas mais conhecidas como Macuxi, Taurepang, Wapichana, e outras misturadas aos idiomas português, inglês e espanhol, formando assim uma heterogeneidade no falar roraimense.

O multiculturalismo recheia-se com a diversidade de lendas que dão identidade aos pontos turísticos mais belos e desconhecidos por muitos brasileiros. E tais identidades aparecem nas canções de Zeca Preto, Neuber Uchôa e na poesia de Eliakin Rufino como uma valorização assaz do que

---

<sup>3</sup> Conforme pesquisa realizada no IBGE, cinquenta por cento da população é imigrante de outros estados e países de fronteira ou não: Venezuela, Guiana Inglesa, Peru e Colômbia. Neste sentido, Roraima não pode ser pensada como comunidades isoladas e sim dentro de um contexto de hibridização das culturas.

<sup>4</sup> Sobre a migração de árabes-mulçumanos entre Brasil e Venezuela, sugerimos o artigo Identidade e representação na fronteira pan-amazônica: árabes-muçulmanos em contexto transfronteiriço (Brasil –Venezuela), do Prof. Dr. Jakson Hansen Marques que tem como foco investigar o intenso fluxo de migrações na fronteira pan-amazônica. Disponível no 38º Encontro Anual da Anpocs SPG07 Fronteiras: territórios, políticas e interculturalidade.

<sup>5</sup> Da mesma forma como os episódios de índios citadinos e índios de aldeia, polêmica gerada entre a fronteira internacional de Bonfim-RR e Lethem, na Guiana Inglesa. Sugerimos o artigo *O movimento político indígena em Roraima: identidades indígenas e nacionais na fronteira Brasil-Guiana*, de Stephen Grant Baines. In: Cad. CRH. Vol.25 no.64 Salvador Jan./Apr. 2012.

<sup>6</sup> **Raposa Serra do Sol** é uma área de terra indígena (TI) situada no nordeste do estado brasileiro de Roraima, nos municípios de Normandia, Pacaraima e Uiramutã, entre os rios Tacutu, Maú, Surumu, Miang e a fronteira com a Venezuela. destinada à posse permanente dos grupos indígenas ingaricós, macuxi, taurepangues e uapixanas.

denominamos identidade lendária roraimense: “Tepequém, Macunaima, Pedra Pintada, Curupira, Boiúna, Cruviana, entre tantas lendas indígenas do norte brasileiro.

Comumente notamos, a cultura e o povo roraimense vão muito além do olhar desconhecido. Não obstante, dentro de um contexto midiático, asseveramos que na pós-modernidade há resquícios de construções imagéticas em que a mídia em várias situações reproduz estereótipos do homem do Norte e do Nordeste, e continua apresentando uma paisagem assolada por um cenário nortista exótico e opulento na fauna e flora, mas atrasado e sedento por progresso e cultura. Ou melhor, o Norte, sobretudo Roraima, quando mencionada, aparece em contrato mercadológico, por exemplo, quanto aos aspectos turísticos e geográficos recentemente enfocados pela Rede Globo na *Novela Império*, porém nenhum ator conheceu Roraima, tendo em vista que apenas o Monte foi o alvo do cenário. Roraima apareceu como produto de consumo turístico e as pessoas buscavam o desejo de conhecer o extremo norte do país visando o lugar de beleza mostrada pela mídia, e desconhecendo inúmeras riquezas da cultura indígena, da arte regional e da música, o que pressupõe um não lugar ou um espaço utópico simbolizando uma *Roraima Pasárgada Geográfica*, que em minutos cai no esquecimento como se fosse um produto descartável, o que nos permite remeter ao processo de globalização explicado por Bauman (1999, p. 86).

Sob esse prisma, a globalização arrasta as economias para a produção do que chamamos de efêmero. O que se nota é uma cultura do consumo envolvendo sobretudo o esquecimento e não necessariamente o aprendizado. Neste sentido, O Monte Roraima, que guarda a **Lenda Cultural Makunaima** em sua história e na poesia de Zeca Preto, foi eleito como mercadoria turística, e Roraima com sua multiplicidade de cultura de fronteira não passou de um Marketing de pacotes de Turismo e falseamento de divulgação cultural ao concentrar na divulgação de consumo, o que nos faz lembrar da obra **Vida para consumo**, de Zygmunt Bauman, pois vivemos numa época pós-moderna em que a identidade se mascara com uma *mise-en-scène* de exposição em redes sociais, e as pessoas parecem ser muito mais mercadorias, chegando a configurar um mal-estar da civilização pós-moderna que parece ser líquida: “Corremos sobre gelo fino. Se pararmos ou diminuirmos a velocidade, o gelo se rompe e nós morreremos. Então corremos. Não importa para onde, o importante é correr. E rápido” (BAUMAN, 2001, p. 243).

Nesta velocidade de divulgação da paisagem local que foi o Monte Roraima esquecendo-se da lenda Makunaima e de toda a história sobre os povos e suas culturas, verificamos que a paisagem que assume um local de fronteira em Pacaraima parece ter durado alguns segundos no mercado geográfico da imagem mediática, o que não parecem e nunca foram as paisagens locais nas canções de Zeca Preto, isto é, nelas a paisagem assume a subjetividade banhada pela identidade lírico-amorosa



e muito mais que isso, se trata de uma **identidade de topofilia**<sup>7</sup> com a cultura e outros universos sagrados da história de Roraima.

Percebemos ainda que a divulgação da história de Roraima pode ser refletidas à luz de Appadurai, na obra **Dimensões Culturais da Globalização – A modernidade sem peias**. Ele traz a discussão sobre *etnopaisagem* e *tecnopaisagem*, uma vez que pensar nisso também remete a entender que vivemos em *mundos imaginados* e o mundo parece criar:

(...) paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos que em movimento constituem um aspecto essencial do mundo. (APPADURAI, 2004, p. 24).

Na verdade, podemos verificar que Roraima foi vista como fantasias de deslocamento pela *mediapaisagem* e também Appadurai nos mostra que isso pode ocorrer pelo fato de a “(...) configuração global, [ser] sempre tão fluída [...] e ao fato de a tecnologia, tanto a alta como a baixa, a mecânica e a informacional, transpor agora a grande velocidade diversos tipos de fronteiras antes impenetráveis” como, por exemplo, “o fim do mundo à margem que é o Norte”, isto é, sob o olhar periférico, ganha destaque internacional.

Tais reflexões sobre a identidade de fronteira roraimense nos direcionam para o ensaio **Fronteiras do local: reverificação do conceito de regionalismo**, de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos que, por sua vez assevera: “a transformação na construção das identidades locais está regida pela tradição e pelo rito” (p.8). E esse rito de tradição em Roraima se perpetua na subjetividade individual e coletiva porque se somam culturas de outras regiões com a cor local. Sérgio Nolasco, citando Masina (1995, p.845), elucida que ao pensarmos nos estudos de fronteira na contemporaneidade não devemos destacar que a literatura comparada, nesse caso, contempla situação como “a migração de temas e a intertextualidade”.

Neste universo de ritualização de culturas e identidades, de fronteiras e intertextualidades, elegemos a canção **Roraimeira**<sup>8</sup> que explicita essa migração de temas e intertextualiza com outras culturas além da roraimense. Sobre o conceito de cultura em Roraima, aponto-o tanto como o conjunto da produção artística e intelectual como o conjunto do falar e expressar de grupos e

<sup>7</sup> Conceito de Yi-Fu Tuan (1980 apud Wankler, 2011): trata-se do sentimento de afeição a um determinado lugar.

<sup>8</sup> Roraimeira foi eleito o Hino Cultural do Estado Roraima, o que vem somar à beleza do Hino de Roraima. Do G1, publicado em 14 de Set. de 2015, cito a notícia: “A governadora Suely Campos (PP) sancionou a Lei que oficializa a música 'Roraimeira' como Hino Cultural do estado. Publicada no Diário Oficial, a Lei 1007/15 de autoria do deputado Oleno Matos (PDT), prevê a execução do hino em cerimônias públicas e eventos culturais”. A meu ver, fica evidente que a canção de Zeca Preto, ao ser cantada nas cerimônias públicas e ser ainda uma de valorização cultural nas escolas, adquire maior relevância porque o conteúdo contido na canção expressa a identidade cultural local e que define o ser roraimense e o marca com orgulho de existir em sua força, porém, o decreto vem apenas reforçar o legado do compositor que conquistou o público desde o festival realizado no Teatro do Amazonas, na década de 1.990.

comunidades recheadas de seus mitos e identidades que os pluralizam<sup>9</sup> e ao mesmo tempo os tornam *sui generis*, mas sempre com a ideia de culturas cruzadas.

Tal singularidade cultural pode ser poeticamente observada nas canções musicais mescladas de historicidade, cultura e imagens indígenas, africanas e outras como é o caso da canção **Casa de caboco** em que temos a cultura indígena e a africana com referências a Iemanjá, Ogum, Xangô e a mistura de ritmo indígena e do tambor de África, o que configura o ser multicultural em Roraima. Quando pensamos em singularidade cultural remetemos a traços da tradição local específica, a roraimense.

No entanto, não a separamos de outras culturas, uma vez que adentrando em **Dialética da colonização**, Bosi nos mostra que **a tradição da nossa Antropologia Cultural** já via uma divisão do Brasil em culturas atribuindo-lhes um critério racial: **cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças**, ou melhor, **cultura brasileira e culturas brasileiras**, ou ainda mesmo como culturas não europeias (as indígenas, negras, etc) e culturas europeias. Por assim dizer, faremos uma leitura poética da música produzida em Roraima e sobre ela, a nossa *Musa Pasárgada*.

## 2. O abraço da poesia topofílica e lendária na música de Roraima e o sentimento de pertença

Tratando-se da diversidade cultural roraimense, podemos pensar no conceito de identidade adotada por Stuart Hall (2008, p.8) que estaria constituída por **aspectos de pertença**. Esse pertencimento nas músicas manifestam-se nas lendas que fundam uma tradição do local. E é esse pertencimento que nos faz identificar com as marcas peculiares de uma cultura, tribo, comunidade, instituição e entre diversas possibilidades de identificações. Por assim dizer, a identidade cultural se representa na relação entre os grupos à medida em que se diferenciam e organizam suas trocas, por exemplo, quando se mistura a identidade do povo paraense, amazonense e roraimense nas músicas **Norteando, Casa de caboco e Roraimeira**.

Inseridos na dialética de culturas no plural, Zeca Preto, Neuber Uchôa e Eliakin Rufino projetam sentidos imagéticos da identidade do Norte brasileiro que é também plural, e formulam um discurso literário que agrega elementos culturais e estabelece a diferenciação entre **o eu e o outro**, isto é, a identidade e a alteridade e, sobretudo, as múltiplas identidades, de acordo com o que constatamos na obra **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, de Stuart Hall (2013). Leiamos sob esse foco a canção RORAIMEIRA, a saber:

---

<sup>9</sup> Nelas o leitor e ouvinte deparam-se com a cultura paraense, roraimense, amazonense e têm ainda contato com imagens externas (Caribe, Pacaraima, fronteira com Venezuela, e outras culturas).

te achei na grande **América do sul**  
 quero atos que me **falem só de ti**  
 e em tua **forma bela e selvagem**  
 entre os dedos o **teu barro o teu chão**  
 e em tuas férteis terras enraizar  
 a semente do poeta Eliakim  
 nos seus versos inerentes ao amor  
 aves ruflam num arribe musical, musical  
 os teus seios grandes serras,  
 grandes lagos são os teus olhos  
**tua boca dourada, Tepequém, Suapi**  
**terra do Caracaranã, do caju, seriguela**  
do buriti, do caxiri, Bem- Querer  
 dos arraiais, do meu HI-FI,  
 da **morena bonita** do aroma de patchully  
 da morena bonita do aroma de patchully  
 o teu importante **rio chamado branco**  
 sem preconceito em **um negro ele afluí**  
 és **Alice neste país tropical,**  
 de um cruzeiro nordeando as estrelas  
 norte forte macuxi Roraimeira  
 da coragem, raça, força garimpeira  
 cunhantã roceira, tão faceira  
 diamante ouro, amo-te poeira, poeira.

O título da canção é o mesmo que dá nome ao **Documentário em vídeo do Movimento Roraimeira** que, sem dúvida, expressa historicidade, poesia e identidades. O Eu-Poético enunciado no primeiro verso demarca Roraima-roraimeira em lugar de destaque geográfico América do Sul, e expressa um desejo demarcado pela exclusividade quando aponta para “*Quero atos que me falem só de ti*”. E os versos subsequentes assumem a identidade poética de Eliakin e sua temática amorosa, tônica de sua poesia que vai além do regional, por ser um tema universal<sup>10</sup>, o AMOR.

Neste sentido, o amor em sua singularidade independe da época e localismo. Porém, na canção de Zeca Preto esse amor vem ao encontro da Terra quando compõe a tessitura lírica do desejo de querer nesta “*forma bela e selvagem/entre os dedos o teu barro o teu chão/e em tuas férteis terras enraizar*”. Remetemos a interpretação dos versos à imagem poética que paira na ideia tríade de **corpo-terra-raiz**. Ou seja, há uma sintonia entre **o estar na terra e querer esse lugar**, eleito como pátria regional, com identidade que mistura não somente o geográfico, mas soma a outras identidades que não recaem apenas na paisagem, mas ainda na construção do sentimento de pertença. A respeito deste ato de ser e pertencer, destacamos a análise poemática em **quatro exemplos em blocos analíticos**:

1º - RORAIMA metaforizada como uma boca dourada e depois banhada por duas terras indígenas lendárias e turísticas Tepequém e Bem-Querer;

2º - Roraima que carrega os seus encantos míticos da lenda Caracaranã;

3º - RORAIMA marcada com suas frutas tropicais e bebidas indígenas: Caxiri;

<sup>10</sup> Conforme conceito do formalista russo Tomachevski (1973).

4º - RORAIMA apontada com sua beleza e exotividade da morena indígena, com aroma que vai além desse cheiro regional, o que confere uma conotação erótica ao dizer “morena bonita do aroma de patchully”.

É exatamente esta identidade indígena responsável por atrair o olhar desde a colonização com as índias do descobrimento explícitas na *Carta de Caminha* e parodiada na poesia de Oswald de Andrade, o que ocorre até os nossos dias se pensarmos na fronteira entre Bonfim e Lethem, Pacaraima e Venezuela, mas infelizmente sob outro olhar aquém do que a mídia mostra. Neste olhar, tanto a cidade como a morena bonita evocadas na canção poética aparecem como uma comparação de Alice no país das maravilhas, mas a nossa alicezinha é tropical, é do Norte, morena ou branca, ela é sem preconceitos ao somar-se com os versos “o teu importante rio chamado branco sem preconceito em um negro ele aflui”.

A poeticidade cultural da música de Zeca Preto deve ser interpretada no conjunto dos versos e em seu contexto histórico-geográfico e ainda pela ideia de fronteira quando mistura as duas palavras *patchully e HI FI*, influência do falar português, espanhol e inglês dos indígenas da fronteira. Ao realizar uma pesquisa além da composição, cumpre dizer que a mulher indígena desde a **Carta de Caminha** foi vista como atrativo erótico para o europeu e essa crítica já foi feita pelo poeta Oswald de Andrade em tom de paródia no poema “Meninas da Gare”. Hoje não mudou muito o olhar malicioso e pejorativo sobre o indígena, sobretudo se referindo à mulher de Roraima.

Não obstante, na composição de Zeca Preto a representação da identidade indígena feminina reafirma-a como selvagem e bela, mas acima de toda a erotização da carne morena reside uma mulher elevada aos contos de fadas, e além disso, forte, guerreira, “a cunhatã roceira”, simples, namoradeira, “tão faceira”, “cunhatã roceira” que vale ouro e diamante, mas que também tem coragem, tem raça e força do lavrado e da mulher garimpeira, capaz de exceder a força masculina e romper com o preconceito de que “índio é preguiçoso e não toma banho” como também ocorreu na história de muitos negros<sup>11</sup>.

Frente a esses aspectos analíticos da memória da mulher indígena na canção Roraimeira e outras de Zeca Preto, podemos dizer que há uma instauração da tradição da figura indígena que não se enquadra no esquecimento e sim na perpetuação da identidade local. Isso porque pensar no resgate da tradição ou memória da cultura pressupõe no mundo global de hoje uma ideia de regresso à pátria, de acordo com o que afirma Appadurai (2004) no capítulo “Disjuntura e diferença na economia cultural global”, da obra **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**: “o passado deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória. Tornou-se um

---

<sup>11</sup> A respeito disso, sugerimos o depoimento da professora Diva sobre racismo, na Flip de 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/bibliotecavertical/lazaro-ramos-diva-guimaraes-flip/> Acesso em: Agosto, 2017.

armazém sincrônico de enredos culturais, uma espécie de filme a realizar, a peça a encenar, de reféns a salvar” (APPADURAI, 2004, p.47).

Nesta perspectiva, o passado evocado como perpetuação da memória individual e coletiva também se verifica como culto à identidade roraimense na canção **Tudo índio** e na lenda **Makunaima**, além dos textos de Norteando, **Makunaimando**, **Cruviana** e **Casa do caboco**, do conjunto da obra *Songbook*, os quais farão parte da segunda fase deste ensaio de Pós-doutorado.

Antes de vislumbrarmos o olhar sob as canções mencionadas, descortinaremos o documentário Roraimeira (1980), que é, sem dúvida, um marco importante na história da cultura musical deste lugar. O **Documentário Roraimeira** explicita a história da música e tem como objetivo reunir os artistas da década de 1980 que integraram o movimento musical do norte.

Para estudar tal documentário, escolhemos como aporte a obra *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, a professora Heloísa Buarque de Holanda (p.292) aponta que nos anos 60, percebe-se o diálogo imediato entre arte e sociedade pautada na efetiva mobilização que favorecia a adesão de artistas e intelectuais ao projeto revolucionário, de modo que, os anos 70 eclodiram com a impressão de “vazio cultural”.

A esse turno, podemos trazer essa mesma assertiva para os artistas da música roraimense, pensando-se em um movimento denominado “modernismo e regionalismo tardios”. Naquela época desabrocharam músicas de imensa riqueza cultural, fundaram o “Movimento Cultural Roraimeira<sup>12</sup>”, desconhecidos de diversas regiões brasileiras como se a cultura estivesse legada ao silenciamento ou desligamento, sobretudo se tratando de uma região periférica do Brasil.

No documentário, constatamos como múltiplas identidades o trabalho de artistas voltados para a reflexão dos mitos, da religiosidade, da exaltação ao telúrico e ainda um constante diálogo com o artesanato, a culinária indígena (o caxiri, o pajuaru, jiquitais,) e com a fauna e a flora amazônicas. Mostra sobretudo o contato com as crenças no pajé, com o homem regional, não deixando de destacar a figura do imigrante e o sincretismo religioso das comunidades indígenas de fronteiras, o que já nos aponta Roraima como um lugar multicultural, por excelência.

Assim, da mesma forma que no modernismo brasileiro a criação do herói sem nenhum caráter foi imprescindível para uma identidade nacional, em Roraima, o Movimento Roraimeira foi relevante para o registro de um modernismo imaginário e, sobretudo tardio, mas significativo para a demarcação de representações culturais e identidades que formam também o imaginário cultural brasileiro.

Tendo em vista ainda uma **cultura nos trópicos** como elucida Silviano Santiago (2002, 312),

---

<sup>12</sup> O Movimento Cultural Roraimeira surgiu na década de 80 em Roraima inspirado no Movimento Modernista e no Movimento Tropicalista, tendo por finalidade promover as riquezas naturais da região, a valorização do povo e contribuir na formação da identidade cultural local.

acreditamos que o imaginário nacional e cultural não se explicita somente pelas representações que ele consegue produzir, mas ainda pelo viés e múltiplas ausências de representações. Este imaginário de representações culturais pode ser encontrado na canção **Norteando**, Zeca Preto e Tati Garcia, a qual abre o leque para pensarmos na identidade do sujeito roraimense, que em sua dimensão local se deflagra com os mitos e fenômenos geográficos corroborando para o imaginário plural brasileiro: o pororoca, a lenda cruviana, o saci Pererê, o mito da cobra que pode ser de Norato, o enredo proveniente das malocas indígenas sobre as façanhas do Jabuti e da Onça (não especificadas por etnias roraimenses, em particular, como ocorre nas canções **Makunaimando** e **Roraimeira**).

Diremos que mais enraizadamente, o desdobrar da poesia cantada por Zeca Preto abre um leque de imagens que evocam as diversas identidades do norte brasileiro que é banhado pela fronteira sem limites: Manaus, Belém, Boa Vista, Tocantins, Xapuri e não se pode demarcar com precisão que a música tem como tema e especificidade o lugar roraimense e ademais a identidade regional. Neste sentido, podemos trazer à baila a ideia de **fronteira** na identidade plural a partir de NORTEANDO, de Zeca Preto e Tati Garcia:

Da minha aldeia é bom de ver  
 pororoca, cruviana, ubá  
 curupira passar, pererê a dançar  
 cobra grande a espiar  
 da maloca o vento traz cunhã  
 jaboti, tamanduá e o sol pra ver  
 Belém pra Macapá, Santarém  
 Porto Velho, Manaus, Boa Vista, Xapuri  
 sou afluyente do negro, do branco, Amarari  
 Amazonas, Tocantins, Gurupi....  
 (PRETO; GARCIA, 2013, p. 130).

Elucidamos que a construção da identidade roraimense na canção **Norteando** remete à ideia de vários sujeitos fragmentados ou de comunidade imaginada<sup>13</sup>, pois a narrativa da nação é contada e recontada inserindo as histórias dos mitos que banham a cultura roraimense e não se afastam dos mitos e ritos brasileiros. Mais ainda, não se desvincula de autores representativos do modernismo brasileiro que pensaram na identidade indígena e nacional, como bem garante Alfredo Bosi (1992, p.308) sobre **Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras**:

---

<sup>13</sup> Stuart Hall (p.47-63) afirma que o "sujeito fragmentado" é colocado em termos de suas identidades culturais. A identidade cultural particular com a qual estou preocupado é a identidade *nacional* (embora outros aspectos estejam aí implicados). E desperta-nos para uma série de perguntas: O que está acontecendo à identidade cultural na modernidade tardia? Especificamente, como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização? No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.

O tema do **cruzamento entre culturas** é proposto especificamente por alguns escritores modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Fique apenas o registro de duas tendências: o nacionalismo estético e crítico de Mário de Andrade e o antropofagismo de Oswald de Andrade. Mário inclinava-se a uma fusão de perícia técnica supranacional com a sondagem de uma psicologia brasileira semiprimitiva, mestiça, fluida, romântica. Oswald pregava uma incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo *antropofágico* brasileiro (BOSI, 1992, p.308).

Pensando no tema de **cruzamento entre culturas**, ponderamos o diálogo de culturas e mitos amazônicas que permeia a música roraimense além de trazer o *Movimento Roraimeira* para o campo de discussão dos estudos culturais e as identidades afro-brasileiras. Sob esse foco, leiamos a música **CASA DE CABOCLO** composta por Zeca Preto e Tati Garcia:

Rebenta-te, entoa um pouco mais  
 Defuma-te, clama os Orixás  
 e avisa a caboclo que cheguei  
 na porta as sandálias eu deixei  
 meu Oxalá, o meu Ogum, o meu Xangô  
 Me faz um despacho Xamã  
 Os molhe Iemanjá com teu mar  
 dei de comer e beber Iansã  
 anjos negros descansar volver  
 esses corpos precisam viver  
 O sumiço do frio fome e dor  
 a cantiga implorando amor  
 um sofrido tambor a rufar  
 liberdade meu Pai sarava  
 Ajuda Roraima meu Pai  
 (PRETO; GARCIA, 2014, p. 120 ).

A despeito das múltiplas identidades, não fica nenhuma dúvida de que em **Casa de caboclo** a voz que rebenta e entoa a música soma pelo menos a cultura indígena e a africana fundada na mitologia ioruba. Na pesquisa *Subjetividade e identidade na poesia topofílica de Zeca Preto*, Cléo Amorin (2014, p.17) aponta que a população indígena tem “uma presença expressiva em Roraima; segundo dados do IBGE (2010), existem no estado, atualmente, 11 etnias sendo elas: Wai Wai, Waimiri-Atroari, Yanomami, Yekuana, Macuxi, Patamona, Taurepang, Wapixana, Ingaricó, Sapará e Maiongong”. De certa forma, não podemos encontrar somente as identidades indígenas, uma vez que o próprio convívio social miscigenado demonstra que o estado de Roraima não tem nada de homogêneo. E citando Cátia Wankler, a autora defendeu que as manifestações culturais são “tipicamente nordestinas, produto do fluxo migratório constante proveniente de estados do Nordeste, (...) outras de feição mais indígena e outras, essencialmente híbridas” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p.27). Tal fluxo migratório que formam a identidade roraimense se vê também nos versos do poeta Eliakin Rufino: “Quem é filho do Norte é neto do Nordeste”.

O hibridismo cultural em Zeca Preto, referindo-se à **Casa de Caboclo**, presentifica, através da subjetividade individual, o rito de passagem fabulosa da rainha do mar e esse aspecto mítico, juntamente com os Orixás assumem o chamado do caboclo e metaforiza o lugar de instauração da crença em Xangô e Xamã. **Casa do Caboclo** realiza a poética de mitos além da homogeneidade

indígena, faz o leitor assumir a identidade de África nos versos: “Anjos negros descansar volver (...) um sofrido tambor a rufar/liberdade meu Pai sarava/Ajuda Roraima meu Pai”. Por conseguinte, a crença na religião permite fundar o encontro do homem com o mito descrito pelo mitólogo Mircea de Eliade. A rigor, “de uma maneira ou de outra "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados”. (ELIADE, 1972, p.18). A mitologia sagrada da religião africana aparece na música topofílica de Zeca Preto e esse diálogo traz a dimensão de que tanto a cultura escrita quanto a oral de uma geração, em diversos contextos epocais, narram a presença do sagrado nos acontecimentos. Esta narrativa poética nas canções sobre Roraima funda um encontro com a teoria de Walter Benjamin (1993), ao asseverar que as histórias se perdem quando não são mais contadas porque o narrador não pode exaurir na temporalidade.

### 3. Concepções de identidade e diferença no trio Roraimeira

Ao adentrar na análise das identidades e na diversidade de povos em Roraima, notamos que a obra de Tomaz Tadeu da Silva (2000) contribui para o exame de outros textos escolhidos, a saber: *Pimenta com sal*, de Eliakin Rufino, *Cruviana*, de Neuber Uchôa, *Memória da tribo*, de Nilson Chaves e Eliakin Rufino, *Tudo índio* e *Makunaimando*, *Canto das Pedras*, de Zeca Preto e Neuber Uchôa.

As identidades “são construídas e formadas relativamente a outras identidades relativamente ao forasteiro ou ao outro, relativamente ao que não é. Esta construção aparece mais comumente a oposições binárias” (p. 50). E, conforme Silva (2000), “autores que criticam a oposição de binarismos argumentam, entretanto, que [...] um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro”. A música **Pimenta com sal** vem de encontro a estas abordagens, pois os dois sujeitos diferentes não demonstram uma sobreposição de um e outro no par de diferenças, mas sim se inter-relacionam e se complementam:

Quem viu  
 Uma preta uma branca  
 De mãos dadas na praia  
 Provocando frisson.

Quem viu  
 Uma preta uma branca  
 De mãos dadas na praia  
 Provocando frisson.

O que a preta tem de redondo  
 A branca tem de delgado  
 O que a preta tem de pimenta  
 A branca tem de salgado.

Pimenta com sal  
 Sal com Pimenta



Uma branca e uma preta  
Sabor malagueta  
Provocando frisson.  
(ELIAKIN RUFINO).

Os versos abrem o leque para uma leitura de identidades acentuada pela diferença da cor da pele, porém há o discurso de representação da mulher instaurada pelo prazer do corpo e do encontro afrodisíaco em “Pimenta com sal, sal com pimenta”. Há a sugestão da leitura tanto da beleza negra acoplada à cor da pele com suas formas redondas como também podem explicitar a relação de mulher/corpo. E contextualizando-se com Roraima, não se pode esquecer da influência de estrangeiros que nutrem a admiração pela mulher negra das Guianas como também ocorreu na história do colonizador europeu que nutria o desejo sexual pela mulher indígena. Entretanto, o tom erótico unindo a mulher branca e a mulher negra provocando *frisson* evoca a liberdade de ser e existir na relação homoerótica. Conforme explica o poeta, autor da música, Eliakin Rufino na entrevista concedida a esta pesquisa: “A cena de uma preta e uma branca de mãos dadas na praia, provocando *frisson*, proporciona múltiplas leituras. Mas é uma cena de liberdade, de igualdade racial, de lesbianismo explícito, de amor, sem vergonha de ser feliz”<sup>14</sup>.

Ao associar a letra de *Pimenta com sal* efetivamente banhada pela figura de duas mulheres que se opõem ao constructo das diferenças de relações que vão além da cor da pele, remetemos à discussão de Kathryn Woodward (2002), ao introduzir o seu capítulo *Identidade e diferença: uma discussão teórica e conceitual*. Ao asseverar que “os homens tendem a posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência, sendo assim as mulheres são as significantes de uma identidade masculina partilhada, na música *Pimenta com sal*, a identidade é marcada pela diferença das relações, mas “parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos sociais e étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (p.10-11). Ora, observamos que a imagem evocada pelas duas figuras femininas, uma branca e outra preta, na música de Eliakin, poi se verifica que as duas de mãos dadas, ainda que diferentes pela cor, “só fazem sentido se compreendidas uma em relação à outra”, isto é, “a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Sendo ambas inseparáveis” (WOODWARD, 2002, p .74).

A respeito de identidade compartilhada, partimos de uma frase de Bauman: “**a identidade não se herda, cria a sua**”. Para Bauman o processo de adequação da identidade não pode separar ou dividir na mesma medida em que se identifica e une, ou seja, se trata de uma identidade compartilhada. É este ato de compartilhar a identidade que remete a outro conceito: **o de nacionalidade**. Essa, por sua vez, pode ser compreendida como um conjunto de representações e

---

<sup>14</sup> Ver questão de número quatro da Entrevista contida nas referências.

características culturais de um povo, as quais permitem reconhecer um e outro ao diferenciá-lo dos demais. Em outras palavras, não importam as diferenças em termos de classe, gênero ou raça, mas sim a cultura nacional que unifica as pessoas dentro de uma identidade plural na diversidade<sup>15</sup> como bem asseverou Bosi ao utilizar o termo **culturas brasileiras** no plural. Diante dessa discussão, a música **Canto das Pedras** amplia o horizonte para o exame de cultura e formação da identidade:

**CANTO DAS PEDRAS**

Uma nova era, lua nova  
 um novo tempo de plantar  
 uma semente de saber  
 como resiste o caimbé e **a nossa história**  
 que é feita de pajés e corações  
**de cada canto do país**  
**como o canto de outras pedras**  
 de pintar nossa música no ar  
 nesse cadinho da floresta  
 boa vista, linda meu luar  
 minha musa de cantar  
 meu desejo bem querer, te chamo de bv  
 é no remanso dessas lavadeiras  
 tambaquis e tracajás, iaras e buritizais  
 teu segredo de menina  
 nesses anos festivos  
 tua pedra tua sina  
**esse rio leva e traz...**  
 (ZECA PRETO/NEUBER UCHÔA, 2014, 71).

Assim, a letra da música confere que a identidade é adjacente não somente ao local da cultura, mas à própria história, que demarca tempo e resistência: “uma nova era, um novo tempo”, os quais são tão enraizados como a árvore caimbé. A metáfora da raiz que perpetua a história do povo nacional feita de índios e pajés. É exatamente pela metonímia das pedras que se instaura o registro da cultura no canto das pedras, da ancestralidade que não acaba com o tempo, mas é capaz de renascer no remanso das lavadeiras capazes de tecer o canto no fluir e fruir das águas do rio que também é metáfora para entendermos o processo de migração da própria identidade na diferença. Acerca dessa diferença, Zeca Preto assim afirma:

A diversidade cultural é muito forte. Uma terra feita de pajés e corações de cada canto do país (citado na música **Canto das Pedras**). [...] tomamos consciência que a solução é acomodar as diferenças e tentar criar daí uma Identidade própria...Hoje sabemos que o roraimense tem orgulho em dizer: Eu sou de Roraima... Há pouco tempo atrás tinha vergonha disso (PRETO. In: Entrevista, 2019, p.1).

---

<sup>15</sup> Utilizamos o conceito de diferença cultural e não o de diversidade cultural, que conforme Bhabha há diferença. Para ele, a diversidade cultural contempla um universo de coisas, ao passo que “a diferença cultural representa mais adequadamente como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras” (MADALENA, 2017, p.2).

Enveredando pelo hibridismo e pelo local da cultura em Roraima por meio da música, ancora-se na perspectiva “dos contatos culturais” (BHABHA, 1998, p.27). Compreende-se que o contato entre as culturas gera uma nova tradução cultural, e sempre permite a renovação do passado e ao mesmo tempo a atualização da cultura no presente, isto é, a tradição cultural permanece na contemporaneidade, sobretudo no que se refere à música do trio Roraimeira.

Analisando tais músicas sob o prisma do hibridismo e de identidades múltiplas e deslocadas, podemos entender a realidade em que se inserem o caboclo, o negro e o índio. Efetivamente, a identidade é questionada a partir da existência de diversas culturas. Ao citar o hibridismo de Hall, interpretamos que:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade (HALL, 2003, p. 74).

Em outras palavras, a tradução cultural do ser roraimense se observa na *indecidibilidade* tanto em relação ao sujeito que nasce no Norte quanto à imagem do Outro que vem de fora e traz sua cultura e, ao se misturar e criar as chamadas “raízes” de Roraima, da Guiana e da Venezuela, passa a adquirir hábitos, costumes e incorporar culturas. Notadamente, percebemos que a hibridização cultural provoca a chamada crise de identidade, uma vez que o sujeito ao receber novas formas culturais opostas às suas origens entra em crise.

Outro texto imprescindível para discutirmos a construção da identidade e diferença é **Tudo índio**, do poeta Eliakin Rufino:

Eu conheço wapixana que mora no treze  
 E ele sabe de outros cem  
 Que também moram lá  
 Muita gente índia, muita gente  
 No conselho indigenista  
 Macuxi de são vicente  
 Tudo índio, tudo parente  
 Em cada bairro da cidade  
 Cada tribo tem o seu representante  
 Os tuxauas se reúnem  
 Toda semana  
 Na associação do asa branca  
 Tudo índio, tudo parente  
 Eu conheço um yanomami que vende sorvete  
 E um pedreiro taurepang que vive de biscate  
 As mulheres índias,  
 Longe da maloca e da floresta  
 Sobrevivem como desempregadas domésticas  
 E as milhares de meninas e meninos  
 Fazem papel de índio no boi  
 Durante as festas juninas

Tudo índio, tudo parente  
 (ELIAKIN RUFINO).

Em **Tudo índio** o leitor e/ ou ouvinte pode encontrar a diversidade social e cultural na própria identidade indígena ao ler os versos “tudo índio, tudo parente”. E ao tecer a descrição das etnias e dos lugares o eu-lírico enseja a identidade de cada tribo, mas representadas pelos índios taurepang, yanomami, macuxi e os milhares de meninos indígenas que até hoje são marcados pelo preconceito e pela exploração de trabalho em Roraima: “as mulheres índias longe da maloca e da floresta sobrevivem como desempregadas domésticas” (V. 16-18). Os versos denunciam a constante migração de indígenas da Guiana e da Venezuela que tentam sobreviver em Roraima pela cultura dos deslocamentos da fronteira internacional. Sob esse prisma, a presença indígena em contexto plural e a música **Tudo índio** denotam que dentro da homogeneidade generalizadora da expressão “tudo índio” ocorre um encontro coletivo reconhecido por conflitos iguais em todos os bairros por vários grupos e etnias. Por assim dizer, há um distanciamento do índio da floresta para o indígena urbano que, muitas vezes, vivem em condições culturais subalternas.

Ainda no constructo da identidade temos um excerto da canção **Memória da tribo**, de Nilson Chaves e Eliakin Rufino:

“Minha vó me chamou:  
 "Curumim venha cá  
 [...]  
 Venha cá curumim  
 Não vá esquecer  
 Essa tribo é um rio  
 O destino é correr

Curumim, essa terra  
 Nunca mais nos pertenceu  
 Não é de ninguém  
 Não tem dono  
 Nem Deus”  
 (CHAVES; RUFINO).

A ancestralidade contida no primeiro verso em que se tem a imagem da avó, responsável pela história e ensinamentos dos povos indígenas, pode direcionar o leitor para o questionamento antropológico desde a colonização aos dias atuais, pois há uma luta constante para a demarcação de terras indígenas em detrimento da apropriação indevida, uma luta entre índios e brancos que resultam em mortes, o que gera a cultura de que *terra de índio é terra de ninguém*, logo a apropriação se dá pela invasão e havendo a desapropriação da tribo, o local de registro da cultura e da memória parece estar longe de ser habitado, torna-se exatamente como a canção “um rio que corre” sem lugar certo para estar e existir.

Em termos diferentes de identidade, a canção **Makunaimando**, de Zeca Preto e Neuber Uchôa descortina a perpetuação da lenda sobre a história do povo macuxi em Roraima e privilegia a marca do EU em:

Cai o sol na terra de Makunaima  
 Boa Vista no céu, lua cheia de mel  
 sobe a serra de Pacaraima  
**eu sou de Roraima**  
 surubim, tucunaré, piramutaba  
 sou pedra pintada, buriti, bacaba  
 Caracaranã, farinha d'água, tucumã  
 curumim te espera cunhantã.

Tanto o sol e a lua poetizados na letra expressam a lenda sobre a serra do Monte Roraima e identifica o ser indígena perpassando a culinária, bem como os lugares marcados pelo regional: Pedra Pintada, o lago Caracaranã aliados ao erotismo da moça indígena fecundada pelo boto:

um boto cantando no rio  
 beijo de caboco no cio  
 parixara na roda de abril, se abriu  
 linha fina no meu jandiá  
 carne seca, xibé, aluá  
 jiquitaia, caxiri, taperebá...

A música descreve ainda que a dança típica do parixara, sagrada para os indígenas, é também a junção com a bebida típica aluá, caxiri e outros gostos do paladar indígena. E se lançarmos um olhar para o significado de **jiquitaia** teríamos a junção de duas identidades tanto do gosto literal da comida apimentada produzida por indígenas em Roraima como pela dança típica do estado de Tocantins. Há uma incorporação de termos de diversas regiões e temos a sensação de que Roraima sintetiza a cultura brasileira em vários momentos das músicas, como bem define Eliakin Rufino na entrevista:

Diversidade é nossa identidade. Acomodação das diferenças, inclusão das diferenças, é parte do nosso trabalho artístico. Roraima é o resumo do Brasil, é a síntese do Brasil. Nós estamos trabalhando na construção da identidade do povo brasileiro, não é uma questão local (RUFINO, 2017, Apêndice, p. 27-35 ).

De fato, a identidade em Roraima é banhada pelo conjunto de memórias que inclui mais que o lugar e a cidade. Isso notamos na canção **Cruviana**, de Neuber Uchôa:

Muito prazer, estou aqui pra dizer  
 Que canto pra minha aldeia, sou parte da teia  
 Da aranha sou par  
 E como o rio que me banha e que te manha  
 É branco do mesmo trigo  
 Eu sou o cio da tribo  
 E posso até fecundar

Meu chibé com carne seca te provoca  
Minha damorida queima e te ensopa  
Teu café na rede, mi capitiana  
Tua tez me cruviana  
(NEUBER UCHÔA).

A lenda cruviana vem banhar a música de Uchôa como marca da identidade e memória amazônica, a qual se registra na identidade do sujeito lírico ao se inserir como parte crucial da aldeia e identificar-se como essencial na teia da aranha e no cio da tribo. Ser significa **estar e pertencer**, ao mesmo tempo que o rio em sua natureza de receber, fluir e fruir também é o responsável pelo encontro que “me banha e te manha”. Há um encontro entre um Eu e um Tu subjetivado pelos versos “Minha damorida queima e te ensopa, teu café mi capitiana, tua tez me cruviana”. O eu central do poema absorve a memória da cultura lendária e perpetua a história e rito amazônico no sentido de demarcar o lugar e enraizar na tribo, pois a lenda roraimense que difere da lenda manauara sobre Cruviana reza:

A lenda da Cruviana explica o frescor das madrugadas roraimenses. Durante todas as noites, a linda deusa do vento se transforma em brisa e seduz os forasteiros durante o sono. Na manhã do dia seguinte, os viajantes acordam encantados e apaixonados pela terra de Makunaima, de onde nunca mais vão embora<sup>16</sup>.

Neste sentido, os verbos **fecundar e cruvianar** simbolizam respectivamente **absorver a cultura e apaixonar pela terra**. Logo, a identidade cultural em Roraima pressupõe adentrar muito mais ao imaginário da lenda, **trata-se do pertencimento** e orgulho de ser e existir na terra. Em síntese, explicamos que o termo **cruzamento de culturas** casa perfeitamente ao título escolhido para finalizar esta pesquisa, uma vez que em Roraima não se pode pensar em cultura no singular ou em cultura local, mas em um hibridismo e diversidade no que tange à inserção de diferenças que faz o povo de Roraima ser plural e multifacetado.

## CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, pode-se asseverar que o imaginário cultural de Roraima, por meio da música, e ele se cruza na fronteira e dialoga com o imaginário nacional, quiçá extrapolando as representações de identidade que Zeca Preto, Neuber Uchôa, o poeta Eliakin Rufino, Tati Garcia e outros autores conseguem produzir, e não deixam escapar as diversas representações do mito de cobra norato, saci pererê, bumba meu boi, além das lendas e danças típicas sobre o céu de Roraima, trazendo para a região norte do país, outro imaginário que lemos na poética de Manuel Bandeira: o mito de

---

<sup>16</sup> <http://macuxi-unb.blogspot.com.br/2016/07/lendas-macuxis.html>

Pasárgada. Tal imaginário cultural também se percebe no culto à tradição da figura indígena que não se enquadra no esquecimento e sim na perpetuação da identidade local e nacional. Portanto, inferimos nesta exegese de poéticas da identidade que pensar no resgate da tradição ou memória da cultura pressupõe no mundo global de hoje, reiterando Appadurai (2004), uma ideia de regresso à pátria em que fundamos a tradição além de um regionalismo tardio abordado por uma literatura nos trópicos.

## REFERÊNCIAS

AMORIN, Cléo. *Subjetividade e individualidade na poesia toposfílica de Zeca Preto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Roraima, 2014.

APPADURAI, Arjun. Disjuntura e diferença na economia cultural global. In: *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. **Cap. 2**. Lisboa: Editorial Teorema, Livro de 1996, edição de 2004.

BAUMAN, Zygmund. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 85-100.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. RJ: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Editora Zahar, 2001

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica*. São Paulo. Biblioteca digital. Disponível em: [letrasorientais.fflch.usp.br/...ntais.fflch.usp.br](http://letrasorientais.fflch.usp.br/...ntais.fflch.usp.br). Acesso em: Agosto 2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

COELHO NETTO, José Teixeira (org). *A cultura pela cidade*. SP: Itaú Cultural/Iluminuras, 2008.

ELIADE, Mircea de. *Mito e realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

FRAGA, Rosidelma. *Entrevista Cultura e identidades em Zeca Preto e Eliakin Rufino*. Disponível em : < <http://www.portalentretextos.com.br/materia/entrevista-identidade-e-cultura-zeca-preto-e-eliakin-rufino,13212> >. Publicado em: 17 de fevereiro de 2019. Acesso em: 25 de fev, 2019.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11º edição. RJ: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MADALENA, Juliano. Resenha a “Identidade”, de Zygmunt Bauman. [Civilistica.com](http://Civilistica.com). Rio de

Janeiro. N. 4, Dez, 2013. Disponível em : <http://civilistica.com/wp-content/uploads/2015/02/Madalena-civlistica.com-a.2.n.4.2013>. Acesso em: Maio, 2017.

MASINA, Léa. “Fronteiras do Cone Sul: Limites transcontextuais”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 3., Niterói, Anais... Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995, p. 839-846.

PRETO, Zeca. *Songbook*. Boa Vista – RR. Editora UFRR, 2004.

SANTOS, Theobaldo Miranda. *Lendas e mitos do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1994.

SANTOS, Gerssem dos. Baniwa, Luciano. *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: reverificação do conceito de regionalismo*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, Brasil, Universidade de São Paulo: 2008, p. 1-9.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.)* Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TOMACHEVSKI, et al. Temática. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiposki et al. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 29-37.

TUAN, Yu - Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980, p. 106-128.

WANKLER, Cátia; NASCIMENTO, Cléo Amorim. Literatura regional: anacronismo em tempos de globalização? In: NASCIMENTO, Luciana Marino do, MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Devair Antônio. (Orgs) *Nós da Amazônia: Literatura, Cultura e identidade na/da Amazônia*. Letracapitalp. 200-2015.



## LITERATURA E DIFERENÇA CULTURAL: O ENSINO DE LITERATURA NAS AMAZÔNIAS

Gilson Penalva (orientador)<sup>1</sup>

Sebastião Gonçalves Dias<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é elaborar uma proposta de discussão sobre o ensino de literatura nas amazônias, tendo como referência teóricos que trazem o desafio de discutir a diversidade, a alteridade e as diferenças culturais, para tanto, abordamos nessa discussão, teóricos como: Homi K. Bhabha (2010), Antoine Compagnon (2007), Marjorie Perloff (2013) Franz Fanon (2008), Walter Benjamin (1994), Antônio Candido (1995), entre outros que propõe o desafio de pensar à diferença e a diversidade cultural. Na oportunidade, estaremos discutindo práticas de leituras e o ensino de literatura nas escolas das Amazônias, avanços, limitações e o espaço reservado a literatura no currículo e na escola. O princípio básico da discussão é, o que entendo por cultura, pode não ser visto pelo outro como o mesmo olhar, uma vez que, este olhar pode estar contaminado pelo vício de rejeição a cultura alheia, inerte às diferenças do estar além ou na fronteira. Estamos pensando nas bordas, nas fronteiras móveis, nas misturas, capazes de problematizar o modelo, as formas padronizadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** diversidade cultural, Diferença; Literatura; Amazônias

### 1. Introdução

Este trabalho tem por finalidade discutir e levantar hipóteses sobre o lugar da literatura na escola e sua contribuição enquanto objeto de formação e resistência. A discussão aqui fomentada, reflete-se na teoria de autores que propõem o desafio de discutir a diversidade cultural em um espaço multicultural que é a escola, e de maneira especial a escola nas amazônias, para tal momento, afinaremos com as teorias de Homi K. Bhabha, Walter Benjamin, Franz Fanon, Abdala Junior e muitos outros que discutem os caminhos da literatura e seus meandros nos séculos XX e XXI. “A literatura corre perigo” já afirmava Tzvetan Todorov (2017) em meados do século anterior quando publicou um dos mais intrigantes dos seus livros “A Literatura em perigo” em 1939, já dizia que a literatura já enfrentava naquele tempo e enfrentaria nos próximos séculos um grande risco de ser suprimida e colocada em segundo ou terceiro planos, não por falta de boas produções, bons escritores

---

<sup>1</sup> Gilson Penalva. Doutor em Letras, Literatura e Cultura pela UFPB. Professor na Faculdade de Estudos da Linguagem, Instituto de Linguísticas, Letras e Artes – Unifesspa. E-mail: [gilpena@ufpa.br](mailto:gilpena@ufpa.br)

<sup>2</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PROFLETRAS - Unifesspa). Faculdade de Estudos da Linguagem, Instituto de Linguísticas, Letras e Artes. Professor da educação básica em Jacundá. E-mail: [diascel09@gmail.com](mailto:diascel09@gmail.com)

e poetas, mas por falta de leitores literários. Parece-me, que o mundo atual anda na contramão da literatura, enquanto vivemos o tempo do imediatismo, a literatura caminha vagarosamente na direção contrária das grandes agitações, sem pressa, atemporal. A formação de leitores literários tem se tornado um desafio cada vez mais difícil de ser encarado, a morte da literatura vaticinado por muitos teóricos do século passado, parece cada vez mais, fazer sentido nos dias atuais. A literatura parece lutar contra tudo e todos em um mundo dominado pelo descartável, futilidades e prazeres momentâneos, ela nasce nas frestas do real, como uma erva daninha que cresce lentamente, despercebida, mas que pode causar um grande reboliço na vida daqueles que tiverem o direito de ler, direito esse inegável como o alimento diário que precisamos para sobreviver. o grande mestre da literatura Antonio Candido coloca -a, como uma das prioridades na formação humana, algo inerente a vida.

Entendo aqui por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

## **2. A Literatura e o meio social**

A contribuição da literatura na formação de cidadãos mais críticos e solidários é percebida num dado momento em que vemos homens e mulheres identificando-se como sujeitos de sua própria história, constituindo-se autores de sua cultura, mesmo que essa cultura na maioria das vezes está dominada pela inculturação, e quase sempre com resquícios da colonização e dominação europeia.

Como a literatura pode contribuir na formação de sujeitos críticos? Respondendo a essa pergunta sobre a importância da literatura na vida social, tomamos como referência as concepções acerca da Literatura, investigaremos, sob o ponto de vista de uma relação da Literatura com a realidade e tomando como referência o elemento propriamente figuracional, as maneiras de como os escritores usam para falar do tempo e do espaço social, estes elementos que nos ajudam a compreender os processos da vida coletiva, o espaço do outro, eis que surge o problema, no que diz respeito à leitura e a literatura, de considerar a obra literária como um relato e como uma imagem da vida social, mas também, não deixando de lado o seu valor artístico de como objeto estético e imaginativo, carregado de significâncias próprias, cujo valor perpassa a capacidade de dar apenas respostas concretas e questões pontuais do viver humano. O objetivo desta investigação é, pois, a partir da reflexão de leituras de textos e obras literárias com foco na diferenciação identitária, em perceber os valores intrínsecos em cada leitura, analisar a relação entre Literatura e vida social,

refletindo sobre os problemas que apontam para uma redescoberta do imaginário no plano da vida social. Nos afirma Antonio Candido:

Este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 1985, p. 5).

A análise feita pelo teórico, nos remete a colocações apontadas por ele mesmo no seu livro *Literatura e Sociedade*, “qual a influência exercida pelo meio sobre a obra de Arte” (CANDIDO, 1985 P.18)? Isto nos reporta a outra indagação, qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio social? Candido provoca-nos a continuar no campo das indagações acerca do que se pode resumir do seguinte modo; como Arte literária se comunica com a sociedade? E, como a sociedade reage ao falar da obra de Arte?

Por meio do seu modo pessoal de ver o mundo, o autor recria uma outra realidade carregada de significação própria, que age sobre o público-leitor provocando um efeito prático na sua conduta e concepção do mundo, transformando padrões, quebrando estigmas, forma grupos e mexe com padrões estéticos e morais (POUND, 2006). A sociedade assim, que se apropria do texto, em um movimento dialógico, recebe influências da obra e ao mesmo tempo as devolve para o artista, desta maneira, temos uma relação intrínseca, autor, obra e leitor.

Nessa perspectiva, o americano Ezra Pound (2017) traduz essa relação de modo que, sociologicamente podemos dizer, que a Arte literária se comunica por meio de um sistema simbólico de comunicação inter-humana e, portanto pressupõe a existência de: a pessoa que comunica que no caso é o artista, o autor da obra, o comunicado, que pressupõe a obra em si, um comunicando o público a quem a obra se dirige, e por final, a ação que a obra causa sobre a sociedade, o efeito, efeito este que se voltam novamente para o autor. Numa visão Bakhtiniana da linguagem podemos que há uma relação sociointeracionista.

Todo discurso, segundo Bakhtin (2000. P, 279), se constitui de uma fronteira do que é seu e daquilo que é do outro. Esse princípio é denominado dialogismo. Nessa perspectiva o enunciado é entendido como uma manifestação social, reflexo do meio, reflete as condições específicas e as finalidades de cada gênero literário, que traz consigo marcas linguísticas identitária, estilos de épocas, que estão relacionados ao contexto histórico.

Por essa hipótese, percebemos, que o mais relevante nesse processo é o resultado provocado pelo efeito resultante dessa relação dualística causada entre leitor e a obra, onde a partir dessa

extração, elabora-se uma expectativa de identidade cultural de cada grupo social e do sujeito como indivíduo. Dessa apreciação, torna-se inerente a necessidade de harmonizar esse encontro sem introspecção do leitor com a obra em um diálogo despido de influências doutrinadoras com o autor e com o universo literário. Colocar o leitor em um confronto direto com o texto, provocá-lo, instigá-lo a sair do mundo da banalidade, do comodismo para o mundo das coisas estranhas, excêntricas, convidá-lo às mudanças, embora possam ser perigosas, mas que, certamente, valerá a pena. A essa literatura que me refiro, a literatura que incomoda, que te lança para o abismo das indecisões, que enche de dúvidas, ao invés de respostas, a literatura que provoca medo, estranheza, mas acima de tudo provoca mudanças.

Sabemos das dificuldades de leitura literária que os alunos e de modo geral, os jovens se encontram, as limitações que as intuições de ensino enfrentam para produzir leitores e de modo especial a Literatura. A falta de bibliotecas públicas e nas escolas, a falta de espaços adequados para a leitura, o número muito pequeno de acervos disponíveis, entre outras situações têm contribuído significativamente para a escassez de leitores literários.

A iniciativa de dar voz a indivíduos que não tiveram acesso a literatura e a outras práticas culturais, pressupõe, considerar, inseri-los em um contexto de mudanças históricas, sujeitos às mesmas garantias de maneira que permeia o sistema socioeconômico e político cultural da civilização humana. Se quisermos inseri-los em um contexto de mudança, a ferramenta principal deve ser a leitura, precisamos compreender que o homem é produto da condição histórica, sofrida com intervenções diretas do espaço social em que está inserido, neste contexto o homem deve ser compreendido como um projeto sociopolítico e cultural na visão sartreano do termo, por essa ótica, necessidade e liberdade são elementos distintos completamente intrínsecos do projeto humano aqui discutido.

Para superar as perdas históricas sofridas pela política colonial, é preciso antes de qualquer coisa desconstruir séculos de imposição cultural. Trata-se de criar mecanismos que possibilitem e facilitem a participação e a inserção desses grupos sociais nos processos de decisão de poder, de modo crítico e consciente, para isso, é preciso, integrá-lo em espaços onde a Literatura possa fazer parte do seu mundo, é preciso fazer da emancipação social um projeto de todos, construído com a participação de todos os envolvidos, mas antes de tudo é necessário envolver esses grupos historicamente despolitizados e dominados pela cultura colonialista.

### **3. Literatura, identidade e discursos marginais**

A leitura e a Literatura como recriação da realidade, torna-se instrumento de transformação à medida que começa a romper barreiras impostas pela cultura elitizada, canônica e passa a ser

introduzida como elemento cotidiano do sujeito comum inserido nessa mesma sociedade. Espera-se que este, envolvendo-se com o mundo da literatura, possa envolver-se com outros, cada dia mais, tornando assim uma prática social comum no espaço comunitário. Concretizando assim, o proposto pelo nosso trabalho.

Para entender os grupos sociais é preciso desvendar seu cotidiano, é necessário considerar o contexto contraditório no qual está inserido, suas manifestações e práticas culturais, entender o modo de vida dos envolvidos. É preciso desconstruir modelos identitários tidos como padrão e reconstruir a partir de novos olhares, voltando-se para o respeito às diferenças, a igualdade de gêneros, e a diversidade cultural. Para que se permita no universo da literatura, deve se compreender que essa realidade não é homogênea e nem uniforme, pelo contrário, mascara relações sociais diferenciadas e rejeições. Torna-se necessário retomar o processo histórico, como já disse anteriormente, de construção e desconstrução do sujeito social de múltiplas identidades.

A ideia não consiste em identificar um período ou outro, a ideia é desconstruir, perceber que a literatura mesmo quando compreendida em sua totalidade sempre se apresenta como algo inacabado e indeterminado, sabemos muito bem que um período não se encerra por data ou mesmo por um século, sempre há uma continuidade, embora talvez seja necessária essa organização para efeito sociopolítico.

A relevância deste trabalho, consiste em perceber a literatura como instrumento de transformação, elemento primordial para a formação de sujeitos críticos, parte de uma construção social em que foram historicamente excluídos nesse processo, que é o direito à cultura, a leitura e a literatura. É preciso restabelecer o espaço do texto literário na sala de aula, reestruturar as formas de ensino, o modo de leitura, e retornar a literatura como objeto eficiente de formação, retirá-la das margens e recolocá-la em lugar de destaque, onde é o seu lugar por natureza, é urgente a necessidade de rever pontos relevantes no ensino de literatura e leitura em sala de aula, propor um ensino de literatura que revê a apresentação estritamente cronológica e que dê maior relevância a um viés temático, que contraponha a modelos canônicos como um único formato de leitura literária e que justaponha autores canônicos e não canônicos, obliquidade este, que vai além do modelos convencionais de livros didáticos e teorias que apontam como forma singular de literatura clássicos oferecidos por meio do currículo interposto nas escolas, deixando de lado toda produção escrita e oral de autores não canônicos, mas que deixam sua contribuição relevante para meio social. Para tanto, a proposta aqui em discussão, consiste em selecionar temas diversificados escolhidos de acordo com a relevância para a realidade da comunidade escolar. Leituras que promovam diálogos direto do sujeito-leitor com o texto e comparativismo com entre autores de tempos e espaços diferentes, caso haja necessidade.

Interpor autores, afro-brasileiros, indígenas, africanos, amazônicos dentro de uma mesma perspectiva de leitura, lado a lado com autores antológicos. A proposta de ensino de literatura nas escolas das Amazônias consiste em um exercício de leitura e reflexão que possibilite múltiplos olhares para a leitura literária, abrindo espaço para práticas de leituras a partir de olhares coletivos desprovidos de preconceitos literários e culturais. Sobretudo, com isso, não se pretende deixar de abordar as escolas literárias e suas cronologias, cada uma com suas peculiaridades ideológicas, mas de maneira secundariamente, isso pode ocorrer de acordo o tema e suas acepções. O aprofundamento de habilidade de leituras críticas, os espaços para a contestação, o diálogo direto com a leitura deve ser posto em primeiro plano, por meio de debates em sala de aula e momentos reservados a leitura e a promoção do letramento cultural e literário.

Há pouco espaço para a prática de leitura e o ensino de literatura no ensino fundamental, e no ensino médio apenas no terceiro ano. Isso reflete diretamente na falta de leitura e interpretação, que não foram estimuladas, e quando são, são feitas de maneira superficial, não por culpa do professor, acredito, mas pela pouca relevância dada ao assunto pelas instituições. Assim, alunos chegam ao ensino médio sem nenhuma afinidade ou muito pouca com a leitura e a literatura, quando de tudo não desconhecem totalmente.

As limitações que os sujeitos-alunos possuem quando se trata de literatura e outras práticas culturais relacionadas. Por outro lado, demonstra também que a literatura não é apenas literatura vai além de conceitos, datas e poemas românticos como define o professor João Alexandre.

A Literatura nunca é apenas literatura, o que lemos como Literatura é sempre mais – é História, Psicologia, Sociologia. Há sempre mais que literatura na literatura. No entanto, esses elementos ou níveis de representação da realidade são dados na literatura pela literatura, pela eficácia da linguagem literária. (Barbosa,2009)

Com esse pensamento, percebemos a grande relevância da leitura e da literatura no sentido de ser norteadora de outras culturas, da qual rompe com suas próprias barreiras adentrando nas demais áreas de conhecimento. A literatura vai além de conteúdos pedagógicos escolásticos e cronológicos, é também político e social, compreende refletir sobre os aspectos sócio-interacionais do discurso. O letramento cultural perpassa pelo âmbito da escrita, é bem mais que isso, valorizar as culturas com modos de escritas diferentes das que estamos acostumados a ver, refletir sobre seu modo de enxergar o mundo e de vida em comunidade, sua dança, suas memórias, hábitos e modo de sobrevivência. Todas as culturas são modelos de letramentos culturais, embora com estruturas diferenciadas, indígenas, afro-brasileiros, quilombolas, comunidades de pescadores, ribeirinhos e várias outras comunidades, todas com suas características peculiares, mas que devem ser entendidas como espaços de construção identitária, formadas por elementos que os diferenciam das demais por viver em fronteiras que limitam com o espaço do outro, muitas dessas culturas são construídas no espaço

fronteiriço, no hibridismo como afirma o teórico pós-colonial Homi. K Bhabha. O autor “valoriza o hibridismo como elemento constituinte da linguagem, e, portanto, da representação”

Tomando como deixa a instância subalterna "duplamente inscrita", eu poderia argumentar que e a dobradiça dialética entre a nascimento e a morte do sujeito que precisa ser interrogada. Talvez a acusação de que uma política do sujeito resulte em um apocalipse oca e em si uma realização a sondagem pós-estruturalista da noção de negação progressiva – ou a recusa - no pensamento dialético. O subalterno ou o metonímico não são nem vazios nem cheios, nem parte nem todo. Seus processos compensatórios e vicários de significação são uma instigação a tradução social, a produção de algo mais além, que não é apenas a corte ou lacuna do sujeito, mas também a interseção de lugares e disciplinas sociais. Este hibridismo inaugura O projetos de pensamento político defrontando-o continuamente com O estratégico e o contingente, com o pensamento que contrabalança seu próprio "não-pensamento". Ele tem de negociar suas metas através de um reconhecimento de objetos diferenciais e níveis discursivos articulados não simplesmente como conteúdo, mas em sua interpelaria como formas de sujeitos textuais ou narrativas - sejam estas governamentais, judiciais ou artísticas. Apesar de seus firmes compromissos, a político deve sempre colocar como problema, ou indagação, a prioridade do lugar de onde ele começara, se não quer que sua autoridade se torne autocrática (Homi K. Bhabha, 2014, p. 114).

Bhabha (2014) chama a atenção para o hibridismo na construção da linguagem, o que implica na impossibilidade de descrever esse discurso ou esse sujeito como autêntico. Desta forma, qualquer forma de representação, segundo o autor, é híbrida, construída sobre a fronteira, possui traços dos dois discursos, construído sobre as diferenças, no qual há uma busca pela autenticidade, mas infrutuosa. Reconhecer outras culturas como superior ou inferior, deve ser deixado em aberto de como devemos reconstruir o nosso pensamento em relação ao pensamento colonialista que sempre se sobrepôs como pensamento dominante na Amazônia, levando-nos a acreditar na supremacia cultural do colonizador em relação ao colonizado. Pensamento esse, que aos poucos vem sendo desconstruído mesmo que lentamente, sob a luz de teóricos que aceitaram o desafio de discutir a diferença e a diversidade cultural na pós-modernidade. Para tanto, a literatura emerge como uma planta, nas frestas do real, não apenas como um divertimento, nem tampouco como um saber especializado. A literatura é um instrumento precário e sutil que serve para interrogar a vida, descolando certezas e transformando em incertezas. Ela nos oferece perguntas ao invés de respostas, em sua grande parte, perguntas desagradáveis e que nos perturbam por dias, meses e, às vezes, por anos, ou para uma vida inteira. A literatura transforma, muda conceitos, nos faz mergulhar no desassossego das personagens. Sairá atordoado e transformado aquele que lê, um outro homem, embora no mesmo corpo, mas jamais com a mesma alma.

#### **4. A Literatura, ensino e diversidade cultural**

A leitura e a Literatura como recriação da realidade, torna-se instrumento de transformação à medida que começa a romper barreiras impostas pela cultura elitizada, canônica e passa a ser introduzida como elemento cotidiano do sujeito comum inserido nessa mesma sociedade. Espera-se que este, envolvendo-se com o mundo da leitura, possa envolver-se com outros eventos culturais, cada dia mais, tornando assim uma prática social comum no espaço comunitário. Concretizando desta forma, o proposto pelo projeto.

É necessário considerar o contexto contraditório no qual está inserido o leitor, suas manifestações e práticas culturais, entender o modo de vida do envolvidos. É preciso desconstruir modelos identitários tidos como padrão e reconstruir olhares voltado para o respeito às diferenças. Para que se permita no universo da Literatura, deve se compreender que essa realidade não é homogênea e nem uniforme, pelo contrário, mascara relações sociais diferenciadas e rejeições. Torna-se necessário retomar o processo histórico, como já disse anteriormente, de construção e desconstrução do sujeito social de muitas identidades.

A ideia não consiste em identificar um período ou outro, a ideia é desconstruir, perceber que a literatura mesmo quando compreendida em sua totalidade sempre se apresenta como algo inacabado e indeterminado, sabemos muito bem que um período não se encerra por data ou mesmo por um século, sempre há uma continuidade, embora talvez seja necessária essa organização para efeito sociopolítico.

A relevância dessa discussão aqui abordada, consiste em perceber a literatura como instrumento de transformação social e cultural, seus subsídios na formação humana e profissional, são primordiais para a formação de sujeitos críticos e partes de uma construção social em que eles foram historicamente excluídos desse processo, que é o direito à cultura, a leitura e a literatura. É preciso que ele o sujeito, seja o autor desse processo, para isso, no entanto temos que fazer com que esse agente tenha acesso ao universo literário. Possibilitar os grupos envolvidos de se refazerem culturalmente no meio social inserido.

Antes de discutir didática e a metodologias para o ensino de literatura, precisamos apontar alguns aspectos preliminares que nos parecem relevantes que usamos na confecção dos materiais e na elaboração da intervenção e das oficinas. Se concentra em três questionamentos que precisam ser levados em conta antes mesmo de iniciar qualquer movimento de caráter pedagógico.

- O primeiro deles concentra-se nas finalidades e objetivos do ensino de literatura. Para o ensaísta e historiador Tzvetan Todorov (2009), é preciso antes de tudo indagar-se: ensinar literatura para quê? Essa pergunta conduz a outras, como ensinar literatura? Técnicas e finalidades estão unidos. Objetiva-se aumentar o nível cultural dos alunos? Mas de que cultura se trata? Formação de leitores? Cooperar para formação de identidades individuais ou discutir a formação de valores conjuntos e a elaboração de uma comum, nacional e o sentimento de pertencimento a essa cultura



- O segundo ponto relevante antes do planejamento, reporta-se a definição da literatura, ou seja: que literatura deve -se ensinar? Literatura canônica, texto contemporânea, literatura marginal, indígena, africana, literatura popular? Oral ou escrita (impressa)? A escolha dos textos é um processo respeitável para concretização do processo. Trabalhar com fragmentos de texto ou com obras completas? Essas observações de diferentes diretrizes da literatura que intervêm e torna complexo o ensino de literatura.
- Por último, porém não menos relevante, e que não podemos desconsiderar, levar em conta os avanços e as novas teorias que configuram um novo cenário que reflete no ensino de literatura e suas diretrizes.

Observando essas inserções metodológicas, conduz-se a práticas de leituras e eventos culturais capazes de atrair o leitor e lançá-lo para o desafio de novas descobertas através da leitura selecionada com um propósito de formar novos leitores eficientes e acima de tudo, leitores curiosos, que mergulham no texto em busca de novas descobertas, novas aventuras.

## **5. A escolha das obras: que literatura ensinar?**

Para continuar nesse processo de planejamento de técnicas e estratégias metodológicas, outro fator importante é a escolha das obras, o que é determinante para a formação de sujeito leitores, sabemos que o ensino de literatura enquanto disciplina escolar deve levar em conta o currículo e as direções oficiais, mas bem sabemos que é possível, muitas vezes, escolher obras e textos numa determinada lista que possam ser lidos em sala.

Três fatores importantes devem ser levados em consideração na elaboração de uma proposta de discussão para realização de oficinas de leitura em sala de aula e práticas de letramentos culturais. A diversidade genérica, diversidade histórica e a diversidade geográfica, levando em conta a natureza do projeto de ensino-aprendizagem.

A diversidade genérica diz respeito a variedades de gêneros escolhidos, confrontar gêneros tradicionais como, romances, teatro, poesia, ensaio com novos gêneros como: auto ficção, história em quadrinhos, fanfictions e outros crescentes gêneros novos. Diversidade histórica: mesclar obras canônicas que reflete os valores e o estilo de uma época e de um tempo com obras contemporâneas que representa as mudanças de valores e costumes que lança um olhar sobre o hoje.

Diversidade geográfica; representar na literatura as diferentes culturas mundo afora, literatura nacional e estrangeira sendo lidas lado a lado, grandes obras épicas traduzidas para o presente numa linguagem atual, mas que demonstra o grande valor das culturas ancestrais. Por outro lado, obras

nacionais de grande valor simbólico na construção da identidade do leitor, obras de autores amazônicos contrapondo com obras estrangeiras na intenção de constituir diversidade cultural e compartilhamento simbólico de um olhar universal.

## **6. Considerações Finais**

O ensino de literatura nas escolas das Amazônias, ainda é um grande e árduo desafio, é preciso provocar no aluno o desejo pela leitura literária, capaz de despertar o prazer estético, a formação política e social inerente a cada sujeito integrante de uma comunidade, uma vez que, a nova geração de leitores tem demonstrado pouco interesse pela literatura, assim como a sociedade moderna em grande parte, muitos são os perigos que a literatura tem enfrentado para sobreviver nos últimos séculos. Por um lado, a mídia tem reduzido a literatura ao mercado do entretenimento com obras volumosas que pouco influenciam na formação social e profissional do leitor, por outro lado a universidade tem se esforçado para transformá-la em um saber especializado meritocratically-a, a títulos de mestres e doutores das grandes teorias literárias.

As duas contribuem para o enfraquecimento, se não, a morte da literatura, já vaticinado por Todorov (2007) e muitos outros historiadores e sociólogos no século passado. A literatura reduzida a mero objeto de diversão ou a um saber especializado a torna quase inútil, vista por esse olhar, mas não é, sabemos muito bem o estrago que ela pode causar na vida pacata e banal de um leitor comum, se de fato esse leitor lançar-se na leitura, na obra certa, nunca mais será o mesmo homem, embora no mesmo corpo, mas agora com um olhar diferente do mundo e das pessoas, por isso a escolha da literatura se faz tão importante quanto ao ato de ler. A hipótese aqui apresentada, além de provocar no leitor o gosto pela leitura, deve-se contribuir também para a construção identitária desse leitor e a formação de sua personalidade.

De tal modo, o que ele viveu na leitura, representa para si, acontecimentos novos que o coloca em um abismo de interrogações e perguntas sem respostas diante de questões universais existenciais tais como: amor, desejo, traição, sofrimento, paixões, morte, solidão, etc. essas experiências podem provocar no leitor adolescente um impacto emocional de uma proporção gigantesca, mas é esse impacto que contribui para a transformação suscitada pela literatura, e é desta literatura que estamos falando, da literatura que transforma, daí então, o cuidado na escolha das obras e com a literatura escolhida.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABDALA, Benjamin Jr. *Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007

BHABHA, Homi. *Compromisso com a teoria*. In: BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_, Homi. *A Outra Questão*. In: BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. Homi. *Signos Tidos como Milagre*. In: BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BARBOSA, João Alexandre *Entrevista do Professor João Alexandre Barbosa*. Texto completo: [PDF](#)  
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v0i9p3-22>.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaio sobre literatura e história da cultura* - 7ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994. (V.1).

CANDIDO, Antonio. *Do ensaio “O direito à literatura”, no livro “Vários escritos”*. 3ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FOUCAULT; Michel. *As formações discursivas*. In: *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscara brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador. EDUFBA. 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original. Poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2013.

TODOROV, Tzvetan. *1939 A literatura em perigo; tradução Caio Meira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

\_\_\_\_\_, Tzvetan. *1939 A literatura em perigo; tradução Caio Meira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2017.

## GUIMARÃES ROSA NA BIBLIOTECA DE BENEDITO NUNES: ESTUDO DE TEXTOS CRÍTICOS E DE FONTES PRIMÁRIAS

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA/CNPq)

**RESUMO:** Diante da importância do acervo reunido na Biblioteca de Benedito Nunes, é necessário investigar sua constituição e sistematizar toda a produção aí reunida. Ressalte-se, para além de primeiras edições rosianas, a importância do conjunto editorial constituído pela revista *Pulso*. Dada a abrangência deste acervo, pretende-se dar uma amostra de um estudo mais amplo que visa a estudar e sistematizar a produção crítica de Benedito Nunes acerca de Guimarães Rosa, tomando como eixo fundamental a biblioteca particular do professor paraense. Para alcançar este objetivo, propõem-se as seguintes atividades específicas: a) pesquisa teórica na área de Estética da Recepção; b) comparação entre a crítica nunesiana e a crítica a ele contemporânea, entre 1969 e 2011; c) levantamento de todos os originais e itens impressos centrados na obra rosiana; d) submissão dos raros exemplares da revista *Pulso*, disponíveis na referida biblioteca, a tratamento digital; e) levantamento de cartas originais autógrafas de Guimarães Rosa constantes do espólio; e) levantamento de todas as teses, dissertações, artigos e congêneres constantes do acervo. Quanto aos aspectos metodológicos, os textos de Guimarães Rosa serão estudados segundo uma perspectiva que fuja ao excessivo textualismo de certa crítica literária, com fundamentação nas propostas teóricas de Jauss (1970) e (1982).

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Biblioteca Benedito Nunes. Fontes primárias. Jauss.

Apoiado em um sentido humanístico de formação acadêmica, aberta e de contornos fluidos, o ensaísmo de Benedito Nunes contribuiu para a elucidação crítica de nomes importantes da cultura brasileira, como Farias Brito, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Oswald de Andrade, etc. Em relação a Guimarães Rosa, o professor paraense também trouxe uma interpretação original, cujos contornos se desenham entre a dimensão imagético-poética e o nível conceitual das especulações filosóficas, planos esses articulados por uma constante interpelação da própria linguagem, à luz de pensadores como Heidegger e Sartre.

A produção bibliográfica nunesiana conta com aproximadamente vinte e seis artigos e cinco capítulos de livros. Os textos publicados em jornais e revistas datam do período que vai de 1957 a 2007, perfazendo cinco décadas de uma produção ensaística relevante para os estudos rosianos no Brasil e no exterior. Publicados em revistas brasileiras e estrangeiras ou nos mais importantes suplementos literários nacionais, tais textos abordam, sob diversas perspectivas, temas como a tradução, o menino, o amor, a viagem, etc., com base no estudo interpretativo de diversas obras rosianas como *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de Baile*, *Tutaméia*, entre outras.

Sintetizar tais textos, cuja dimensão material supera, em muito, o artigo dos nossos dias, levando em consideração sua base teórico-crítica, é uma tarefa que aqui não é possível, contudo salientemos suas linhas de força, centradas em temas fundamentais como a concepção erótica da vida e as relações entre poesia e filosofia. No ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1964),

republicado em *O dorso do tigre*, considerando as obras *Grande sertão: veredas*, *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*, o crítico postularia a tese da centralidade do amor, no que diz respeito à cosmovisão rosiana:

O tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada. Em *Grande Sertão: Veredas*, onde aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma idéia erótica da vida.<sup>1</sup>

As três espécies de amor existentes na obra rosiana poderiam ser representadas por Otacília (o enlevo), Diadorim (a dúbia paixão pelo amigo), e Nhorinhá (volúpia). Embora os tipos de amor sejam qualitativamente diversos, ocorre uma interpenetração entre eles. Sem recorrer à interpretação alegorizante dos trabalhos de Heloisa Araujo, o professor paraense buscará mostrar que a tematização do amor, na obra rosiana, remonta ao platonismo, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, “que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico.”<sup>2</sup>

A visão erótica da vida, em Guimarães Rosa, assim, segundo Benedito Nunes, permitiria a aproximação entre o profano e o sagrado. Assim, de Nhorinhá a Otacília, há uma como uma ascensão, partindo da explosão erótica de Nhorinhá à imagem angelical de Otacília, objeto ideal, à semelhança do mundo inteligível de Platão. Dessa forma, o platonismo está subjacente a essa idéia de amor, uma vez que se pode falar numa espécie de conversão do carnal em espiritual. Em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Tal transformação vincula-se a um misticismo de teor platônico, próximo da teologia cristã, sendo o amor concebido, simultaneamente, como força ascendente e descendente.

Assim, o amor espiritual se apresenta como uma transfiguração do amor físico, transfiguração essa operada pela força impessoal e universal de *Eros*. Assim, pode-se ler os textos de *Corpo de Baile* e o *Grande sertão: veredas* à luz da concepção erótica rosiana, destacando-se a energia corporal não-pecaminosa e a “ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais”<sup>3</sup>. A mulher, nesse contexto, independente de sua idade, mobiliza um fogo, capaz de perdurar até a velhice. Para exemplificar essa idéia o crítico se vale de “A estória de Lélío e Lina”.

Benedito Nunes ocupar-se-ia da tradução francesa de Guimarães Rosa em artigo publicado no

<sup>1</sup> NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 143.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 145.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 148.

suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, em 14 de setembro de 1963. Lembrando a tradução de fragmentos do *Finnegans Wake* pelos irmãos Campos, define o ato tradutório como interpretativo:

Desse ponto de vista, a tradução é um ato interpretativo, ao mesmo tempo crítico e inventivo, que se processa orientado pelo *parti pris* estilístico da obra. Não importa que termos e expressões determinados sejam inconvertíveis, desde que se respeite o fluxo de sentido, a propensão da forma, a direção da linguagem. Se o tradutor passa à categoria de intérprete e, superada a preocupação com a literalidade, resta-lhe o caminho da versão livre, sua liberdade para inventar, não podendo transgredir a ordem infusa do original, nem os limites que a sua própria língua lhe impõe, será, como toda liberdade, consciência da necessidade.<sup>4</sup>

Com base nessa concepção de tradução, o crítico faz diversos reparos à tradução de J. J. Villard, publicada em 1960, pelas Éditions du Seuil, a quem repreende pela falta de força poética dos textos, o que lhes impõe, “na forma de uma prosa bem urdida, um ponto de vista estilístico estranho ao autor, que não corresponde à concepção-do-mundo que é a dele.”<sup>5</sup>

Em 1967, ao se ocupar de “Cara-de-bronze” em “A viagem do Grivo”, o estudioso, retomando aspectos já evidenciados em trabalhos anteriores, define este conto como uma síntese da poética rosiana: “Tematização do motivo da viagem, estrutura polimórfica, horizonte mítico-lendário são, pois, os aspectos marcantes que fazem desse conto uma composição exemplar, verdadeira síntese da *concepção-do-mundo* de Guimarães Rosa, onde certas possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam.”<sup>6</sup>

Em outros trabalhos, dedicar-se-ia o ensaísta a outras obras como *Tutaméia* e às implicações filosóficas de *Grande sertão: veredas*. Sobre esse último aspecto, em *A matéria vertente* (1983), ponderou:

Uma abordagem filosófica de *Grande Sertão: Veredas*, como a que tentamos fazer aqui, recai dentro do problema mais geral das relações entre filosofia e literatura. § O que pode a filosofia conhecer da literatura? Tudo quanto interessa à elucidação do poético, inerente à linguagem, e portanto, tudo quanto se refere à simbolização do real nesse domínio. Essa resposta, num trabalho anterior, baseou-se na idéia de que não há um método filosófico específico para a análise literária, em concorrência com os da Teoria da Literatura, que assentam, contudo, em pressupostos filosóficos, quaisquer que sejam os campos científicos de que se originam.<sup>7</sup>

Grande parte dos trabalhos aqui referidos foi republicada em livros organizados pelo autor ou por outrem: *O dorso do tigre* (1969 e 1976), *Teoria da Literatura em suas fontes* (2. ed., 1983), *Seminário de ficção mineira II* (1983), *O livro do seminário* (1983), *Guimarães Rosa* (1991), *Crivo*

<sup>4</sup> NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 200.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 200-201.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 201.

<sup>7</sup> NUNES, Benedito. *A matéria vertente*. In: — *et al. Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. p. 9.

de papel (1998), *Veredas no sertão rosiano* (2007). Como se trata de livros muito conhecidos e debatidos pela crítica especializada, propõe-se uma breve referência ao primeiro texto rosiano escrito por professor Benedito Nunes em 1957: “Primeira notícia sobre *Grande sertão: veredas*”, estampado no *Jornal do Brasil*, de 10 de fevereiro de 1957.

O artigo de 1957, lido em confronto com a tradição crítica que se formou em torno de Guimarães Rosa na última década, põe em foco o vínculo entre Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Além disso, discutem-se a linguagem, o processo narrativo, o problema do gênero, entre outros aspectos.

Para estabelecer a peculiaridade da linguagem rosiana, Benedito Nunes cita um trecho de Euclides da Cunha:

Estiram-se então planuras vastas. Galgando-as pelos taludes, que as soerguem dando-lhes a aparência exata de tabuleiros suspensos, topam-se, a centenas de metros, extensas áreas ampliando-se, boleadas, pelos quadrantes, numa prolongação indefinida, de mares. É a paragem formosíssima dos campos gerais, expandida em chapadões ondulantes — grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros...<sup>8</sup>

O texto rosiano apresenta-nos em uma “narração inteiriça” e oscila, abandonando-se a língua culta, entre dialeto regional e criação arbitrária. A inovação introduzida pelo autor mineiro se justifica esteticamente pela “necessidade irrecorrível, exigida pela natureza do próprio romance, cuja trama, situações e personagens demandavam forma especial de tratamento.”<sup>9</sup>

No que diz respeito à técnica narrativa, Benedito Nunes apoia-se no conceito de discurso livre para explicar a autonomia do narrador em relação ao romancista

Ele não é, entretanto, o narrador controlado pelo romancista que, em geral, quando adota este recurso de fazer com que o personagem exponha os acontecimentos ou as próprias idéias, não desaparece atrás de sua criação e com ela não se confunde. Mas, nesse romance, o autor quis se enredar num problema difícilimo de técnica. Como permitir que Riobaldo falasse, num **discurso livre**, ele mesmo contando a sua história, sem desfigurar-se a condição humana do sertanejo, inculto, mas extremamente sensível, ligado ao mundo pelo constante pelejar, com um código moral diferente do nosso, sem dúvida e, ainda, com seu linguajar próprio, limitado, regional?<sup>10</sup>

A relação Mário de Andrade vs. Guimarães Rosa — depois retomada por Mary Daniel e outros intérpretes — é um dos eixos do artigo de 1957. O linguajar do sertão se transforma em linguagem artística, em estilo, resolvendo o problema do regionalismo, debatido desde a recepção crítica primeira de *Sagarana*.

Sob esse aspecto, o processo de Guimarães Rosa não é novo. Mário de Andrade em

<sup>8</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Ed. Crítica. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 34.

<sup>9</sup> NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre *Grande Sertão: Veredas*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*.

*Macunaíma* fez, guardadas as proporções, o mesmo, forjando uma língua que reuniu várias modalidades linguísticas existentes no país; entrosou os termos de origem indígena aos de origem africana, alterou a sintaxe, deu vigor literário às expressões familiares e de gíria.<sup>11</sup>

Assim, relacionando, de modo original, a linguagem ao tema, às situações e aos personagens, fazendo desta “instrumento psicológico”, cuja intensidade garante a unidade da obra e o seu “poder expressivo que confina com a poesia”.

Não se limitando a uma gesta do sertão, *Grande sertão: veredas* ultrapassa o âmbito regional, pois no drama do sertanejo ou do jagunço, “irrompem os grandes problemas humanos — seja a luta do homem contra natureza que o estimula e o abate ao mesmo tempo, seja o ímpeto do jagunço que se põe em armas para defender uma causa indefinível, adota a lei da guerra menos pela rudeza de seu espírito do que pela necessidade de viver e de realizar o seu destino.”<sup>12</sup>

Antecipando tanto leituras sociológicas quanto esotéricas da obra-prima rosiana, Benedito Nunes postula uma interpretação “espiritual” da terra e do povo que nela vive. Os fatores mesológicos, sociais e históricos, na mesma linha do conceito de reversibilidade de Antonio Candido, tomam a forma de um problema mais amplo (O Diabo existe ou não? O que leva o homem à crueldade e à violência?). Ademais, o crítico refere a presença, no texto, de “expressões acordes com a tradição do misticismo — tanto no oriente como no ocidente”. Entre essas, cite-se: “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas não são de verdade” (GSV, 1956, § 146).

Em consonância com a crítica estilística, dominante na década de 1950, o estudioso aponta a saturação de elementos pitorescos na linguagem de *Grande sertão: veredas*, a fim de defender um estilo afim do poético, dada a sua peculiar configuração rítmica, algo que Oswaldino Marques já fizera para a obra até então publicada por Guimarães Rosa:

Mas quase sempre o estilo é extremamente poético. A prosa tem ritmo: é célere ou lenta conforme a situação exige. [...] Mas raras são as mudanças do léxico e da sintaxe que não correspondam a uma contorsão necessária, para dilatar o poder expressivo da linguagem. E assim, carregada de expressividade, essa linguagem é de um modo geral eficiente. Ela serve de veículo emocional. Transmite-nos o conteúdo de uma vida diferente da nossa, põe-nos em contato com a substância humana outros indivíduos, afetados por condições que não conhecemos. Mas devido mesmo à comunicação emotiva que se estabelece, participamos de seus problemas, de suas lutas, alegrias e aflições.<sup>13</sup>

Ao lado das deficiências, entre elas o abuso de desarticulações sintáticas, contrações e elipses, o crítico salienta, no livro *tumultuoso e imenso*, episódios hoje consagrados pela crítica brasileira e estrangeira: o amor de Riobaldo por Diadorim, a morte dos cavalos assassinados pelos cangaceiros,

<sup>11</sup> NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre *Grande Sertão: Veredas*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>13</sup> NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre *Grande sertão: veredas*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957.



o encontro da tropa de jagunços com os catrumanos, as lembranças tumultuosas de Riobaldo, os últimos combates entre os dois bandos que dividiam o domínio dos “gerais” e a descoberta de que Diadorim é mulher e não homem.

Como se viu, o artigo de 1957, lançado às páginas do *Jornal do Brasil*, onde já atuava Mário Faustino, embora datado e ligado a circunstâncias diversas, insere-se na tradição crítica rosiana, tanto pelas vias que abriu, como a aproximação com Mário de Andrade, quanto pela retomada de perspectivas já em consolidação, como a via da crítica estilística de um Oswaldino Marques e de um Cavalcanti Proença. A esse primeiro trabalho, viria somar-se um conjunto de textos que, malgrado a modéstia do crítico paraense, mudaram, definitivamente, a leitura crítica do maior romancista brasileiro do século XX.

## REFERÊNCIAS

### ARTIGOS

1. NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre *Grande sertão: veredas*. *Jornal do Brasil*, 10 fev. 1957.
2. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa e tradução. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, 14 set. 1963.
3. NUNES, Benedito. O menino. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, v. 7, n. 316, p. 4, 2 fev. 1963.
4. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 26, p. 39-62, set. 1964.
5. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa e tradução. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 94-95, p. 40-2, maio-jun. 1965.
6. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, v. 9, p. 2-3, 27 de mar. 1965.
7. NUNES, Benedito. A Viagem. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, v. 10, n. 509, p. 6, 24 dez. 1966.
8. NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, 10 de jun. 1967. p. 3.
9. NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, 17 de jun. 1967. p. 5.
10. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 2, n. 65, p. 7, 25 nov. 1967.
11. NUNES, Benedito. Interpretação de *Tutaméia*. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, v. 11, n. 543, 2 set. 1967.
12. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa em novembro. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 3, n. 117, p.1, 23 nov. 1968.
13. NUNES, Benedito. A Rosa o que é de Rosa. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, v. 13, n. 619, p. 6, 22 mar. 1969.
14. NUNES, Benedito. Aspetti della prosa brasiliana contemporanea. *Aut Aut*, Milano, n. 109-110, p. 116-123, Gennaio-Marzo 1969.
15. NUNES, Benedito. Gênese e estrutura. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, São Paulo, v. 13, n. 642, 20 nov. 1971.
16. NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 9, n. 398, p. 4-5, 6 abr. 1974.
17. NUNES, Benedito. Literatura — filosofia: análise de *Grande sertão: veredas*, de João

Guimarães Rosa. *Cadernos/PUC*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 7-24, 1976.

18. NUNES, Benedito. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica. Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, Paris, ADPF, n. 44-45, p. 389-404, 1985.
19. NUNES, Benedito. Ensaio revela lado esotérico de Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1994.
20. NUNES, Benedito. Leitura filosófica de Guimarães Rosa. *Arquivo Suplemento Literário de Minas Gerais — SEC*, n. 19, p. 20-2, nov. 1996.
21. NUNES, Benedito. Leitura filosófica de Guimarães Rosa. *Minas Gerais, Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 20-22, nov. 1996.
22. NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas. Scripta*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 33-40, 1997.
23. NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas. Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 2.º sem. 1998.
24. NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas. Moara*. Belém, n. 14, p. 9-19, jul./dez. 2000.
25. NUNES, Benedito. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, ns. 20-21, p. 236-244, dez. 2006.
26. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa *Asas da Palavra*, Belém, v. 10, n. 22, p. 71-85, 2007.

## LIVROS

27. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 278 p.
28. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p.
29. NUNES, Benedito. Prefácio. In: ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão: leitura dos elementos esotéricos na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 13-15.
30. NUNES, Benedito. Literatura e filosofia. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 188-207.
31. NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: — et al. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. p. 9-39.
32. NUNES, Benedito. O romance. In: *O livro do seminário*; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 43-70.
33. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 144-169.
34. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 112-141.
35. NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-262
36. NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: SECCHIN, Antônio Carlos et alii. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 19-28.

## OUTROS AUTORES

37. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Ed. Crítica. São Paulo: Brasiliense, 1985. 728 p.

## VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA: UM ESTUDO COM ALUNOS DO 1º E 2º ANO DO ENSINO MÉDIO DE UMA ESCOLA PÚBLICA EM PARINTINS/AM.

Solange Lopes Barbosa Brandão<sup>1</sup>  
Maria Celeste de Souza Cardoso<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

A variação linguística é a forma de falar de cada indivíduo dentro do contexto social no qual está inserido. A língua muda com o tempo e varia no espaço, além de variar também de acordo com a situação social do falante. Isso quer dizer que: a língua dos anos da colonização não é mais a mesma dos dias atuais, pois ela vive em constantes modificações por uma série de fatores. Hoje, a língua falada se transforma e gera o fenômeno do preconceito linguístico pelo fato de alguns falantes não seguirem a norma padrão da Língua Portuguesa.

Essa variação linguística é um problema enfrentado em sala de aula por alguns professores de Língua Portuguesa que ainda se prendem nas regras para ensinar a norma padrão para os discentes, a maioria deles é pertencente às camadas sociais diferentes, onde a diversidade de uso na prática oral e escrita se destaca dentro do ambiente escolar. E por este ser um espaço onde se encontram alunos com diversos históricos socioculturais e, por consequência, carregam consigo variantes linguísticas próprias de seu repertório e na maioria das vezes são diferentes das normas ensinadas nas escolas, as quais são baseadas em preceitos gramaticais.

Este estudo apresenta os resultados de uma investigação feita em uma escola pública de Educação Básica na cidade de Parintins- Amazonas e versa a respeito da ocorrência das variações linguísticas em sala de aula, bem como identifica suas influências no processo de aprendizagem da Língua Portuguesa.

Portando, trata-se de uma investigação de maior importância para o contexto escolar, uma vez que a temática abordada está presente no dia-a-dia de qualquer estabelecimento de ensino e merece atenção para esse tipo de situação por parte de todos que estão envolvidos no processo educativo.

---

<sup>1</sup> Graduada no Curso de Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA/CESP. E-mail: solangelopes126@hotmail.com\_

<sup>2</sup> Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas – PPGLA/UEA. Docente da Universidade do Estado do Amazonas – UEA/CESP. Atua na área de Língua Portuguesa, Estágio Supervisionado, Leitura e Produção Textual.

Este texto trata da temática acima exposta, enfatizando os resultados de uma pesquisa feita com os alunos do 1º e 2º ano do Ensino Médio, a qual tem por objetivo “*A variação linguística e o ensino da língua portuguesa*” com intuito de investigar os principais fatores que levam as variações linguísticas a influenciar na linguagem padrão dos discentes dessa escola.

## 1. A LINGUÍSTICA E O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Os estudos linguísticos nos últimos anos tiveram uma grande evolução, muitos professores de Língua Portuguesa tiveram que se qualificar para acompanhar esse desenvolvimento, no entanto, alguns ainda ficaram presos nos ensinamentos da gramática normativa. Para Labov (2008, p.21) “o ponto de vista do presente estudo é o de que não se pode entender o desenvolvimento de uma mudança linguística sem levar em conta a vida social da comunidade em que ela ocorre”, mas a evolução pela qual passou a Linguística moderna deixou muitos educadores indecisos em relação aos trabalhos que vinham desenvolvendo na área educacional.

Observa-se ainda, sobre o fenômeno linguístico, alguns educadores da área se apegaram à teoria de comunicação, como porta de entrada para uma renovação total, mas com sérias consequências para o ensino da Língua Portuguesa. Essa teoria da comunicação não foi uma teoria sobre a linguagem, mas sobre um aspecto dela, que é a função da comunicação. Cagliari (2001, p.41) diz que “o uso da Linguística no ensino de português tem que ser um profissional planejado em conjunto por linguistas e professores de português, com a colaboração de pedagogos, psicólogos etc.”. Além disso, o estudo da Língua Portuguesa nas escolas está inserido em todas as áreas de conhecimentos, porque precisam dela para desenvolver os seus conteúdos em sala de aula, independentemente como estes se expressam, seja forma oral ou escrita.

Em vista disso, o objetivo da prática pedagógica de ensino da Língua Portuguesa deve ampliar os conhecimentos linguísticos dos discentes, levando-os a uma compreensão sistemática de como a conversação acontece. A escola, sendo uma instituição a serviço da sociedade capitalista, assume e valoriza a cultura das classes dominantes; assim, o aluno oriundo das classes das camadas populares nela encontra padrões culturais que não lhe pertence e são apresentados como certos, enquanto seus próprios padrões culturais são ignorados como não existissem ou menosprezados como errado.

A postura mais radical em relação a esse conflito funcional é a de que a solução não é a aprendizagem, pelos falantes de dialetos não padrão, do dialeto padrão, a fim de o utilizarem nas situações em que é requerido; a solução estaria numa *mudança de atitudes* de professores, e da população em geral, que deveriam ser educados para compreender que todos são igualmente válidos, corretos e que não há razões legítimas para a discriminação de falantes que usam dialetos não padrão. (SOARES, 2001, p. 48).

Ao refletir sobre o conflito que ocorre entre os falantes da norma padrão e a não-padrão, percebe-se que a sociedade por não ter um conhecimento científico sobre esse fenômeno da variedade linguística que ocorre no seio de uma comunidade falante, não tem conhecimento sobre o assunto e acaba por discriminar quando o professor de Língua Portuguesa utiliza atividades e considera a norma não padrão. Cabe à escola fazer uma conscientização condizente para reduzir esse tipo de discriminação.

A discriminação que a linguística sofre no contexto escolar é tratada como se esta ocorresse em função da falta de capacidade do aluno. Quando na verdade, essas dificuldades estão relacionadas ao desconhecimento de algumas escolas em relação às variedades linguísticas existentes no Brasil, porque cada povo tem a sua cultura e seu modo particular dentro da sociedade onde vive, e o ensino da língua materna deve não só proporcionar a aquisição e compreensão sistemática do que tange às diversidades de uso na prática oral e escrita, mas também da realidade gerando uma interdependência do ciclo entre linguagem, pensamento, conhecimento de mundo e cultura.

A tradição normativa começa a entrar no processo de mudanças, sem deixar a sua importância nos estudos da norma padrão que continua sendo valorizada e servindo de modelo até hoje, cabe ao ambiente escolar ampliar a diversidade e variedade dos usos linguísticos. Nos tempos atuais, o ser humano vive em uma era marcada por competição e por excelência, em que progressos científicos e avanços tecnológicos definem as novas exigências e desafios para a sociedade. Essa influência do processo e modernização impõe uma revisão dos métodos de ensinar e aprender, enfatizando o uso da língua como instrumento de transformação social, através da educação.

Mudanças sociais produzem mudanças na língua. Isso afeta valores pessoais nos modos de comunicação e de comportamento que não têm sido compreendidos com exatidão. A língua incorpora valores sociais, e como a sociedade é dinâmica, a língua também o é. Assim, uma vez que a sociedade começa a mudar então a mudança da língua produz efeitos especiais (SÁ, 2007, p. 17).

Com essa mudança de perspectiva, não mais se considera uma única variedade linguística como a língua correta, com base na qual se julgam como erradas, pobres, as demais variedades linguísticas. Desse modo, são considerados os diversos fatores que contribuem para a diversidade linguística – econômica, social, culturais, políticos, ideológicos de que a escola e as variedades linguísticas são produto. Uma vez que as variações são ocasionadas pelas regiões geográficas e sociais.

Todas as variações linguísticas são estruturadas, e correspondem a sistema e subsistemas adequados às necessidades de seus usuários. Mas o fato de estar a língua fortemente ligada à estrutura social e aos sistemas de valores da sociedade conduz a uma avaliação distinta das características das suas diversas modalidades diatópica, diastrática e diafásica. (CUNHA; CINTRA, 2001, p.4).

Conforme Ilari (2012), há fatores que causam a interferência na variação, o primeiro é a variação diacrônica ou histórica, a qual acontece ao longo de um determinado período de tempo. As línguas mudam constantemente em qualquer época nas suas funções sociais dentro de uma comunidade linguística, essa mudança ocorre no seu léxico embora não se perceba. O segundo é a variação diatópica ou geográfica, que trata das diferentes formas de pronúncia, vocabulário e estrutura fonológica e sintática entre regiões. É possível identificar a diferença entre o falar de um português e de um brasileiro, o Brasil é um país em que a migração interna acontece bastante, seria um erro em pensar que a variação regional não existe.

O terceiro é a variação diastrática, é a parte em que os linguistas diferenciam uma séria diferença no português falado entre os níveis de escolaridades. Esse tipo de variação não mede o nível de classes sociais, ou seja, quem é mais rico ou menos pobre, é a formação de cada indivíduo. Ilari (2012, p.177), ressalta que “do ponto de vista pedagógico, é fundamental perceber que os alunos que chegam à escola falando variante subpadrão precisam aprender a variedade culta como uma espécie de língua estrangeira”, mas isso não significa que elas deixem de aprender na norma padrão sem deixar de valorizar a sua língua materna.

Para Soares (2001), enquanto que as desigualdades sociais teriam a sua origem em diferenças de aptidão, de inteligência: a posição do indivíduo na pirâmide social estaria determinada a característica de cada um, os alunos das classes dominantes seriam possuidores da inteligência e não poderiam ser responsáveis pelo fracasso escolar, já os alunos provenientes das camadas populares estariam classificados como os aptos e menos inteligentes e também responsáveis pelo fracasso escolar.

Esse aluno sofre, dessa forma, um processo de *marginalização cultural* e fracassa, não por deficiências intelectuais ou culturais, como sugerem a ideologia do dom e a ideologia da deficiência cultural, mas porque é *diferente*, como afirma a *ideologia das diferenças culturais*. Esse caso, a responsabilidade pelo fracasso escolar dos alunos provenientes das camadas populares cabe à escola, que trata de forma discriminativa a diversidade cultural, transformando *diferenças em deficiências*. (SOARES, 2001, p.15/16).

Diante deste conhecimento, tanto a sociedade quanto a escola não podem impedir que as camadas populares deixem de fazer uso de seus direitos e deveres, devem apenas adaptá-los aos meios, para que não se perca a essência dos seus antecedentes culturais. A língua materna (norma culta) faz o uso somente em determinada ocasião exigida, onde o indivíduo possa utilizá-la corretamente.

Portanto, os profissionais na área do ensino da Língua Portuguesa precisam se adequar ao uso da Linguística no que diz respeito ao ensino/aprendizagem da norma padrão, para poderem conhecer

de perto a realidade de seus educandos e poder lidar com as situações das variedades linguísticas que estes carregam consigo durante a vida em seu cotidiano dentro e fora do ambiente escolar.

## 2. O ENSINO DE PORTUGUÊS NAS ESCOLAS PÚBLICAS.

Para compreender melhor o processo entre o ensino da Língua Portuguesa e as escolas públicas no Brasil, pode-se observar a forma do uso da variedade da norma padrão pelos alunos tanto na língua falada como na escrita, faz-se necessário entender os diferentes modos como a disciplina Língua Portuguesa se desenvolveu e tem sido tratada no percurso escolar brasileiro. Para isso, é inevitável conhecer um pouco das concepções de linguagem que prevaleceram ao longo dessa caminhada.

Conforme Ilari, (2012, p.38), “durante todo o período colonial, o número de portugueses deslocados para novas terras sempre foi pequeno; no que diz respeito ao Brasil, esse número ficou sempre abaixo do número de escravos negros trazidos da África”, nessa circunstância, a língua falada nas províncias recebeu novas contribuições. A influência africana no português do Brasil, em alguns casos chegou também do continente europeu, veio principalmente do *iorubá*, falado pelos negros vindos da Nigéria e do quimbundo angolano. Assim houve um novo afastamento entre o português brasileiro e o europeu quando a língua falada no Brasil colonial não acompanhou as mudanças ocorridas no falar português durante o século XVIII, isso porque a maioria da população continuou falando as línguas nativas, mantendo-se a maneira de pronúncia da época da descoberta.

Para Pessanha (2004), no período pombalino, o uso do ensino da Língua Portuguesa no Brasil tornou-se obrigatório e, através das reformas, foi implantada no ensino de Portugal e de suas colônias. Além da inclusão do português na escola, foi proibido o uso de outras línguas, inclusive a geral, ‘fortalecendo’ a língua portuguesa e tornando-a conhecida no currículo nacional. Após a reforma, além de ler e escrever em português, o aluno passou a estudar a gramática portuguesa, que se tornou parte integrante do currículo, ao lado da gramática latina e da retórica.

Pessanha (2004) considera a gramática normativa contém um conjunto de regras gramaticais, que trata de uma forma adequada na fala e na escrita de cada indivíduo, a chamada norma padrão de uma língua é estabelecida por especialistas que se apoiam na linguagem de escritores consagrados, pois é aceitável por um ponto de vista estético e sociocultural. Uma vez que a gramática normativa apresenta e dita regras que regula o uso da língua em uma sociedade, as outras variantes passam a ser inadequadas.

A língua é só a variedade dita padrão ou culta e que todas as outras formas de uso da língua são desvios, erros, deformações, degenerações da língua e que, por isso, a variedade dita padrão deve ser seguida por todos os cidadãos falantes dessa língua para não contribuir com a degeneração da língua de seu país. A gramática só trata da variedade de língua que se

considerou como a norma culta, fazendo uma descrição dessa variedade e considerando erro tudo o que não está de acordo com o que é usado nessa variedade da língua. Tudo o que foge a esse padrão é “errado” (gramatical, ou melhor, dizendo, não gramatical) e o que atende a esses padrões é “certo” (gramatical) (TRAVAGLIA, 2002, p. 24/25).

Diante dessa situação, é importante que se faça uma reflexão sobre tal aspecto empregado para classificar as outras formas do uso da língua. Elas são tão importantes quanto a outra (norma padrão) para a integração social do indivíduo, pois é por meio delas que começam os primeiros contatos como falante. É preciso também que o professor de Língua Portuguesa reflita sobre essa realidade, no sentido de contribuição na sua própria formação visando melhor atuação em sala de aula.

Na prática, o professor pretende favorecer ao educando o domínio da língua culta sem respeitar a variedade linguística que este traz à escola sendo uma instituição de saberes e diversidades na linguagem, mas também utiliza o poder da palavra para modificar as estruturas da sociedade, haja vista que cada ano que passa, recebe um novo contingente de criança que trazem consigo uma realidade já marcada, porém passível de modificações.

Apesar disso, existe possibilidade de um ensino de Língua Portuguesa diferente do tradicional, que era baseado exclusivamente na gramática, metódica e repetitiva. A língua é um conjunto de conhecimentos linguísticos que o usuário tem internalizado para o uso efetivo em situações concretas de interações comunicativas. Para Travaglia (2002), o aproveitamento dessa ideia, entre outras coisas, é a forma indiscutível de condução didática da Língua Portuguesa.

A escolha do material didático metodológico adotado pelo educador é feita de acordo com sua perspectiva de ensino assumido por ele. Se o seu objetivo é ensinar gramática, o livro didático parece lhe servir bem, mas é no espaço da sala de aula que deveria ser de diálogo para falar, ouvir, ler, compreender e etc., não somente para aprender normas gramáticas.

A adoção de uma metodologia de ensino de gramática passa pelo critério de atendimento às necessidades diagnosticadas, no ato da aprendizagem da língua, de um determinado indivíduo, inserido em uma classe (serie), dentro de um planejamento escolar, de acordo com as expectativas sociais existentes. O ato de ensinar também é contextualizado, em um espaço e tempo, mediado pelas conveniências do aprendiz e do professor e pressupõe, portanto, uma interação constante em ambos e o objeto de estudo (MURRIE, 2001, p.75).

É importante ter um discurso condizente com a realidade social, mas a consideração da modalidade linguística que o educando traz de casa é essencial, já que a democrática liberdade de expressão deve acontecer desde o espaço escolar e porque por meio dessa linguagem é possível estabelecer a comunicação. Com respeito pela linguagem do aluno, é possível levá-lo a aprimorar-se da variedade linguística valorizada socialmente, o que possibilitará a ele adequação de uso da linguagem às diversas situações sociais em que precise se manifestar durante o seu cotidiano.



Conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais (2006) ocorre que a docência envolve todo um processo de conhecimento da sociedade, da educação, da escola, do ensino/aprendizagem, do saber e do saber recriar o seu fazer pedagógico em suas complexas relações sociais envolvendo tanto as condições externas como as internas das situações pedagógicas, para que os alunos criem habilidades na fala, na leitura e na escrita conforme o seu nível de ensino.

Assim, a prática pedagógica do ensino de Língua Portuguesa para os alunos do Ensino Médio não pode apresentar falha no conteúdo por parte de alguns professores, os quais muitas vezes são movidos por inseguranças e pelas incapacidades no domínio do conteúdo na sala de aula, e tentam fazer o possível para que a comunicação processada apresente as mesmas informações que o aluno absorva em seu discurso, ou seja, as informações do mesmo nível da natureza da comunicação. No ponto de visto de certos professores que seguem o modelo da escola tradicional, cabe aos alunos apenas escutar, anotar, decorar e aprender a norma culta.

É fácil constatar isso na prática. É notório, por exemplo, a existência de professores que partem do princípio de que ao aluno cabe apenas escutar, anotar e decorar. Há até aqueles mais ortodoxos que não admitem sequer a paráfrase. Em suma, o espaço dado ao aluno em sala de aula é tão restrito, que não lhe permite voos além daqueles programados pela visão estreita e maniqueísta desse tipo de professor. Neste caso, verificamos não somente a verdadeira circularidade na qual está envolvido o aluno como também a suspeita qualidade da sua formação. (SENA, 2001, p.50).

É fato que antes de qualquer situação existe a necessidade de reorganizar o projeto pedagógico das escolas públicas para que haja uma aprendizagem coletiva entre os envolvidos direta ou indiretamente no sistema educacional, o qual possa beneficiar os alunos fora do muro da escola para saber organizar e controlar o seu aprendizado sozinho ou em grupo.

O fenômeno da variação linguística estabelece as relações entre os grupos sociais que abrange uma situação real, na qual existe a simultaneidade da língua padronizada pela gramática normativa e a coexistência das diversas formas que o falante usa para efetivar a comunicação, que divergem entre a fala e a escrita. Assim, a variação ocorre em todos os níveis de funcionamento da linguagem, sendo mais perceptível na pronúncia e no vocabulário.

A variedade linguística é a existência de diversos “modos de falar” a língua, podendo sofrer influência de inúmeros fatores como lugar de origem, idade, sexo, classe social, tempo, nível cultural e a situação em que o indivíduo se expressa verbalmente. Bagno (2007, p.47) diz que “partindo dessa noção de heterogeneidade, a Sociolinguística afirma que toda língua é um feixe de variedade”.

Neste contexto, o uso da gramática no ensino da Língua Portuguesa na escola vem sendo questionado por linguistas, que pretendem mostrar as incoerências do ensino gramatical quando este é posto em prática nas escolas, sejam elas públicas ou particulares devido às funções de prestígio que

a norma padrão detém na sociedade. É função da escola oferecer e ensinar ao aluno as diversas possibilidades de domínio da variedade padrão, uma vez que este é um instrumento de poder.

Apesar disso, não se pode esquecer que a escola é apenas um ambiente no qual o discente convive e, ao adentrar na escola, ele traz consigo um punhado de conhecimento que é adquirido durante o todo seu convívio social. A língua é um desses conhecimentos o que não significa dizer que o educando não deve aprender a sua língua na escola. Este é um dos equívocos do ensino tradicional.

Para Bagno (2000), às vezes, o professor que não domina a gramática normativa quer ser tão radical quanto o gramático e não aceita a participação do discente, classificando-o como gracioso e perturbador. Essa postura do discente compromete o rendimento da aprendizagem, deixando sequelas em si, a ponto de desarmonizar-se com a matéria e também com o professor. Assim, transmite-se essa visão distorcida sobre o ensino da língua como sendo o “decoreba” de uma infinidade de regras e de exceções, complicando mais a vida do aluno, principalmente daquele oriundo de camada social menos privilegiada.

Pode-se entender que a gramática ainda tem sido o objeto do ensino de português no Brasil nos últimos anos e não a língua como deveria ser. Em consequência, estão sendo transmitidos aos alunos do Ensino Fundamental e em especial do Ensino Médio conceitos linguísticos falhos. Refletindo sobre esse ensino posto em prática pelas escolas públicas, verifica-se uma prática lastimável que é o conhecimento de regras gramaticais, no entanto, essa prática não contribui significativamente para o domínio da língua.

Portanto, o ensino da língua portuguesa sob a ótica pedagógica deve partir do pressuposto de que cada aluno traz consigo conhecimentos de sua língua materna adquiridos em seu contexto social e estes conhecimentos não podem e não devem ser negados de jeito algum, mas aproveitados. A escola deve garantir que os alunos sejam capazes de dominar o português padrão em consonância de suas variantes, implantando a aquisição de novas concepções diferentes daquelas que os discentes já possuem no seu intelecto para tornar o processo do ensino/aprendizado algo mais sedutor e prazeroso.

### **3. A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA DOS ALUNOS DO 1º E 2º ANO DO ENSINO MÉDIO**

A variação linguística busca estabelecer relações entre grupos sociais que abrangem uma situação real, na qual a simultaneidade da língua padronizada pela gramática normativa e a existência das diversas formas que o falante usa para se comunicar, as quais se diferenciam entre a fala e a escrita. São duas modalidades do sistema linguístico que não são homogêneas e nem constante. A realidade concreta de cada unidade da comunicação humana seja uma palavra ou frase, isto que dizer um ato linguístico não se realiza de falante para falante, a variação ocorre em todos os níveis de

funcionamento da linguagem oral de uma comunidade linguística em diferentes regiões, e se multiplica em uma mesma comunidade de fala, sendo mais perceptível na pronúncia e no vocabulário.

Para trabalhar a variação linguística com os educandos do 1º e 2º ano do Ensino Médio, o professor deve sugerir para atividades como produção de texto para verificar seu conhecimento linguístico, ao mesmo tempo, por um lado, o respeito e a aceitação às variedades de falares dos alunos. Por outro lado, não significa o abandono ao ensino da norma padrão, visto que esta continua sendo a variante de prestígio, é importante que seja trabalhada em sala de aula. Além disso, é imprescindível que haja constantemente uma prática de reflexão sobre os usos das diversas variedades linguísticas existentes no País.

Dessa forma, o fenômeno da variação se torna mais complexo porque os níveis não se apresentam de um jeito estagnado, eles se sobressaem: o fonético-fonológico, o morfológico, o sintático, o semântico, o lexical e estilístico-pragmático. Assim, cada variedade linguística tem a suas próprias características, podendo assim diferenciá-la uma das outras. Labov (2008), afirma que toda mudança diacrônica implica em variação sincrônica, ou seja, essas variações, originadas por algum fato histórico, que veio mudar a paisagem linguística são facilmente perceptíveis entre falantes de classes sociais distintas e também de acordo com o local em que vivem. Bortoni-Ricardo explica que:

Se valorizarmos menos as regras prescritivas, se dermos asas a nossa criatividade, vamos encontrar formas de refletir sobre o português brasileiro e de usá-lo como satisfação e confiante, porque, afinal, todos nós que o temos como língua materna somos muito competentes em língua portuguesa. Vamos contagiar nossos alunos com essa confiança e com alegria de usar o nosso português, na fala e qualquer tarefa comunicativa que nos saiba (BORTONI-RICARDO, 2004, p. 105).

Nesse sentido, Bagno (2000) diz que escola tem um papel fundamental de transformação social e, dessa forma, os professores de português não podem se distanciar. Por isso, o ensino da língua portuguesa implica no questionamento da legitimidade da norma padrão, a partir de uma abordagem dos processos históricos, sociais e políticos que levaram a contribuição do cânon linguístico à heterogeneidade da língua realmente usada. Para tanto, a escola deve dar espaço ao máximo possível de manifestações linguísticas, concretizado com mais número possível de gêneros textuais e de variedades de línguas: da zona rural, urbana, formais, informais, cultas e de não-cultas. Dessa forma, a escola passaria a ter uma visão mais ampla do educando para variação linguística existente no contexto educacional, podendo aproveitá-la para adequá-la com a norma padrão.

Hoje a realidade é outra, a nova geração vive marcada por competição e por excelência, em que progressos científicos e avanços tecnológicos definem exigências novas para a sociedade. Essa influência do processo e modernização impõe uma revisão dos métodos de ensinar e aprender, enfatizando o uso da língua como instrumento de transformação social. Isso implica na construção de uma metodologia de ensino que, “a partir dos contrastes entre dialetos não-padrão e o dialeto-

padrão, possa conduzir eficazmente ao domínio deste”. (SOARES, 2001: 79). E, assim, o ensino por meio da língua, torna-se não apenas tarefas técnicas, mas também, e, sobretudo, políticas.

Dessa forma, é evidente que o grupo social o qual detém o poder dentro da sociedade acaba sendo atribuído à sua linguagem, que passa a ser associada à escrita e a ser considerada a norma padrão. Da mesma forma, a estigmatização da linguagem popular do grupo social de menor prestígio é vista como “incorreta” é consequência do seu status inferior ocupam dentro sociedade, ou seja, a valoração linguística está baseada numa valoração social.

#### **4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS:**

O interesse por esta pesquisa surgiu a partir das práticas pedagógicas de Estágio Supervisionado através do qual se pôde ter um contato mais próximo com a realidade educacional da instituição pesquisada. A escola, campo de pesquisa, fica situada em um dos bairros periféricos da cidade de Parintins, o qual é constituído por classes sociais distintas, prevalecendo as camadas sociais menos favorecidas, dessa forma, a maioria dos discentes desse educandário são provenientes de realidades diferentes: culturais, econômicas e sociais, e cada um deles traz de seus ambientes variações linguísticas específicas de seu meio.

Pôde ser percebido através da linguagem oral utilizada por estes, a qual apresenta divergência com relação ao português padrão. Este fenômeno fez surgir o interesse de se investigar o fato de maneira mais abrangente a fim de descobrir se, na escrita dos sujeitos investigados também ocorria a forma despadronizada das normas da Língua Portuguesa. Para tanto, se fez necessário identificar até onde os aspectos sociais e culturais destes alunos interferiam no aprendizado da língua padrão.

A metodologia utilizada nesta pesquisa partiu de uma pesquisa descritiva, uma vez que, através das pesquisas descritivas procura-se a descrição das características de determinada população ou fenômeno e a relação entre os sujeitos pesquisados, foram selecionados quarenta alunos dos três turnos e três docentes de turnos diferentes que ministram a disciplina de Língua Portuguesa no educandário. Foi aplicado um questionário com dez questões abertas e semifechadas para com os sujeitos da pesquisa e a comparação dos dados obtidos para melhor sistematização dos resultados alcançados.

Para a percepção dos alunos sobre a utilidade da disciplina Língua Portuguesa, no que diz respeito à investigação, através de questões abertas, indagou-se junto aos alunos dos três turnos do 1º e 2º ano do Ensino Médio, sobre seus conhecimentos acerca da variação linguística, portanto, de acordo com a pesquisa, 46,0 % dos alunos alegaram ter conhecimentos referentes à variante linguística, o que representa uma minoria considerando a porcentagem abaixo representada, contudo,

o dado se faz satisfatório por demonstrar que o assunto não é de todo desconhecido. Os 54 % restantes dos entrevistados alegaram não ter muito conhecimento, não ter informação, dentre outras respostas, e isso demonstra que esse assunto não é tão comentado em sala de aula, apesar dos professores demonstrarem ter conhecimento acerca do conteúdo.

Assim, o teste-diagnóstico direcionado aos educandos foi observado nos textos escritos por eles, os fenômenos que formam desvio da norma culta: primeiro o apagamento do som representado pela letra **r** no final de palavra; flexão nominal, considerando a posição dos elementos no sintagma; a flexão nominal e verbal, considerando o próprio de saliência fônica. Todos esses fenômenos originam da interferência da fala de variantes do português não-padrão na escrita.

Bortoni-Ricardo (2004), em sua obra “*Educação em Língua Materna- a sociolinguística em sala de aula*” faz uma descrição sobre variação linguística no português brasileiro, a realização do som representado pela letra “**r**” no final de palavras. Isso acontece quando pós-vocálico independente da forma como é pronunciado, tende a ser suprimido, principalmente nos verbos infinitivos. Constatou-se que 55,5 % dos alunos pesquisados do 1º e 2º ano do Ensino Médio dos três turnos, apresentam desvios da norma padrão: o apagamento do som, o que dá origem a enunciados do tipo: “quando ela **chega** conversaremos” este é um dos fenômenos que mais predomina na oralidade, constatou também o fenômeno da hipercorreção, que resultou na construção do tipo: “Ana **estar** muito feliz hoje”.

Foram analisados dos textos produzidos pelos educandos, os aspectos morfofonológicos e morfosintáticos, se os alunos pesquisados tinham problemas na morfofonologia a tendência de monotongação (mudança fonética) de /ou/ > /o/ e a anulação da oposição fonológica entre /o/ e /u/ e entre /e/ e /i/ em sílabas átonas.

A monotongação de /ou/ > /o/ é a tendência que mais se apresenta no português brasileiro falado, é o resultado de um processo muito antigo, pois acontece nas sílabas em que há um ditongo, sendo que uma semivogal está sujeita à supressão, no caso das palavras “**pouco**”, “**roupa**” e “**louco**” são pronunciados “**poco**”, “**ropa**” e “**loco**”. Esta regra, para a professora Rosa Virgínia Mattos e Silva (2001), está na anulação da oposição entre o ditongo fechado “ou” praticamente não é mais pronunciado. Hoje já não se pronuncia o ditongo /ou/, pois foi reduzido apenas para /o/, demonstrando que a língua vive em transformação.

Conforme Bagno (2005, p. 88), “com o ditongo /ei/ ocorreu o mesmo que foi visto com o ditongo /ou/: uma monotongação, quer dizer, dois sons que se transformaram num só”, porém, ele afirma que há uma diferença entre os dois, o ditongo /ou/ é pronunciado /o/ em todas as situações e contextos, porém a redução do ditongo /ei/ em /e/, foi verificada nas palavras “beijar” / “bejar”, “peixe” / “peixe”. Verificou-se neste estudo que os alunos do ensino médio não têm problemas com esse tipo de emprego conforme exige a norma padrão, isso mostra que os discentes parecem terem

absorvidos esses tipos de aspectos na morfologia. Também não foi encontrada a tendência de anular a oposição fonológica entre /e/ e /i/ em sílaba átona que é uma tendência do português brasileiro.

Na análise da concordância de número entre sujeito+predicativo de variação não padronizada, foi verificado nas construções das frases nos textos produzidos pelos alunos do primeiro e segundo do ensino médio, esse tipo de ocorrência pode-se ser observado nas frases: *As pessoas não se consetizar / A pedofilia e um dos caso muito comum em vários estado.*

Nos aspectos morfossintáticos, no que diz respeito ao nível morfossintático não foi encontrado o emprego do verbo impessoal do verbo **ter**, o uso do pronome pessoal do caso reto na posição de objeto; a ocorrência do pronome “mim” como sujeito de infinitivo, na produção do texto escrita dos alunos pesquisados, isso mostra que o nível de conhecimento deles sobre esse assunto foi bastante positivo.

Nos resultados anteriores, mostra-se a correlação e classificação entre os níveis de variação linguística e o desempenho dos alunos na escrita, sugerindo que eles são falantes de variedades não padrão da Língua Portuguesa, o que pode influenciar diretamente no processo de aquisição da norma padrão. Neste sentido, os resultados apontam para a importância de uma efetiva difusão dos conhecimentos linguísticos a fim de gerar discussões a respeito de políticas públicas que contribuam para o desenvolvimento da Língua Materna no contexto escolar e também da melhoria do processo de ensino aprendizagem.

Portando, no contexto da pesquisa as conclusões a respeito da Variação Linguística na aquisição do ensino da Língua Portuguesa foram alcançadas, a partir da análise de um corpus obtido pela coleta de dados junto aos discentes do primeiro e segundo ano do Ensino Médio.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi proposto neste texto, fica evidente que professores de Língua Portuguesa reconhecem a existência da variação linguística no espaço escolar, é de seu conhecimento também, que cada um tem a sua própria gramática internalizada e só precisam trabalhar a capacidade linguística do aluno sobre a importância do domínio da gramática Normativa, exigido pela sociedade letrada, oferecendo atividades que envolvam leitura, interpretação, inclusão de novos conteúdos; a mudança de postura em relação à língua; a criação de situações concretas de interação linguística e social e desenvolvimento de projetos como forma de garantir a participação do aluno no processo de aquisição do conhecimento para que o ensino da língua materna não seja carregado de regras da gramática normativa.

Não se pode negar que a existência da variedade linguística dentro da sociedade, isso é negar uma cultura de um povo. A língua na norma padrão não deve ser utilizada como forma de perseguir

e humilhar o indivíduo menos escolarizado, através da pesquisa levou-nos a compreender que os fenômenos linguísticos não ocorrem em determinados grupos, mas sim de modo geral, não existe uma língua melhor que a outra e nem a mais correta, porque a língua está sempre mudando e se transformando o tempo todo.

Portanto, para o ensino da norma culta não se concentre somente em regras rígidas da gramática normativa é preciso que o professor compreenda que o ensino da Língua Portuguesa só terá um bom desempenho, quando a escola estimular a capacidade cognitiva e linguística dos discentes através de seu desempenho oral e escrito, no que diz respeito ao ensino/aprendizagem da norma padrão, e conhecer de perto a realidade de seus educandos e poder lidar com as situações das variedades linguísticas que estes carregam consigo durante a vida em seu cotidiano dentro e fora do ambiente escolar.

## REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. **Dramática da Língua Portuguesa**: tradição gramatical, mídia & exclusão social. São Paulo: Loyola, 2000.
- BAGNO, Marcos. **A língua de Eulália**: novela sociolinguística. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- BAGNO, Marcos. **A norma culta**: língua e poder na sociedade brasileira. São Paulo: Parábola, 2007.
- BRASIL. SEMTEC. **PCN+ensino médio**: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Volume 1: Linguagem, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEMTEC, 2006.
- BORTONI, Maris Estela Ricardo. **Educação em língua materna**: a sociolinguística na sala de aula. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. **Alfabetização e linguística**. São Paulo: Editora Scipione, 2001.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luiz F. Lindly. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ILARI, Rodolfo; Renato Basso. **O português da gente**: a língua que estudamos a língua que falamos. 2. ed., 3º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2012.
- LABOV, William. **Padrões Sociolinguísticos**. Tradução Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- MURRIE, Zuleika de Felice (org). **O ensino do português**. 5. Ed – São Paulo: Contexto, 2001. – (Repensando o Ensino).
- PESSANHA, Eunize Caldas; DANIEL, Maria Emília Borges; MENEGAZZO, Maria Adélia. **A história da disciplina Língua Portuguesa no Brasil através dos anuais didáticos (1870 – 1950)**. Educação em foco, Juiz de Fora, v. 8, n.1/2, p. 31-45, 2004.

SÁ, Edmilson José de. **Estudo de variação linguística:** o que preciso saber e por onde começar. São Paulo: Texto novo, 2007.

SENA, Odenildo. **Palavra, poder e ensino da língua** – 2ª. ed. – Manaus: Editora Valer, 2001.

SILVA, Rosa Virginia Mattos e. **Contradições no ensino de português:** a língua que se fala x a língua que se ensina. 4. ed – São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a Língua Portuguesa).

SOARES, Magda. **Linguagem e escola:** uma perspectiva social. São Paulo, Ática, 2001.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação:** uma proposta para o ensino de gramática no 1º. e 2º. graus – 8. ed. – São Paulo: Cortez, 2002.



## OS MARAJÓS DE MARAJÓ, DE DALCÍDIO JURANDIR: A QUESTÃO DA IDENTIDADE E DAS REPRESENTAÇÕES SOBRE O SUJEITO NO CONTEXTO DA AMAZÔNIA

Solange Henrique Chaves Ribeiro<sup>1</sup>  
(SEDUC/FCP/UFPA/IEMCI/GEPASEA/LASEA)

**RESUMO:** Este artigo tem como proposta apresentar uma análise sobre uma possível identidade cultural na Amazônia a partir da leitura do romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir, levando em consideração que o imaginário amazônico se constrói sob olhares diversificados, circulando entre os chamados discursos oficiais e o discurso literário. Três fatores foram considerados relevantes para a análise da obra: memória, tradição e narrativa. Os argumentos trabalhados estão pautados, em particular, nas teorizações de Stuart Hall, no que se refere à concepção de sujeito mais próxima do que sugere a escritura do romance; de Homi Bhabha, pelas suas considerações a respeito da relação identidade/nação; e de Bakhtin, com suas concepções e orientações acerca do dialogismo e polifonia no romance. Os referidos autores em suas teses vêm ao encontro da escritura de *Marajó*, pois dialogam, a meu ver, com atualidade e potência que o romance apresenta.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura; identidade; cultura; memória; narrativa.

### Introdução

O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade determinar-se, mas evitar que se fixe.

Bauman

A proposta deste trabalho é analisar a concepção de uma possível identidade cultural na Amazônia, tendo como *corpus* o romance *Marajó*<sup>2</sup>(1947), de Dalcídio Jurandir<sup>3</sup>, considerando-se que

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Pará e Técnico em Gestão Cultural da Fundação Cultural do Pará, com atuação na área de Artes Literárias. Com especialização em Abordagem textual e mestrado em Estudos literários pela UFPA. É pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisa em Alfabetização, Leitura e Escrita *Sertão das Águas*, vinculado ao IEMCI/UFPA.

<sup>2</sup> Na ordem de produção do autor, segundo romance.

Quadro sintético da série “Extremo-Norte” planejada para dez volumes:

<i>Chove nos Campos de Cachoeira</i>	1941	<i>Ponte do Galo</i>	1971
<i>Marajó</i> [escrito em 1939]	1947	<i>Chão dos Lobos</i>	1976
<i>Três casas e um rio</i>	1958	<i>Os Habitantes</i>	1976
<i>Belém do Grão Pará</i>	1960	<i>Ribanceira</i> [escrito em 1970]	1978
<i>Passagem dos Inocentes</i>	1963	Série “Extremo Norte”	1941-1970
<i>Primeira Manhã</i>	1968		

<sup>3</sup> Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, natural do Pará, nascido em Vila de Pedras, Ilha do Marajó, no dia 10 de janeiro de 1909, filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos; morre em 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro- RJ, aos 70 anos. Grande parte de sua infância viveu em Vila de Cachoeira no Marajó. Atuou na política esquerdista do movimento da Aliança Nacional Libertadora, o que ocasionou sua prisão por um período de cinco meses. Ganhou dois importantes

o imaginário amazônico se configura no diálogo entre o discurso do “colonizador, o literário, e das populações periféricas da região”<sup>4</sup>.

*Marajó*, cujo nome inicialmente seria *Marinatambalo*<sup>5</sup>, é um romance que faz parte do chamado ciclo “extremo norte” e que se difere em suas personagens em relação aos outros nove romances. Isso não significa dizer que o referido romance deva ser considerado como obra isolada da produção do autor. Ao contrário, considerando a perspectiva do presente estudo, esse romance parece estar *entre* dois olhares: um que o aponta para o isolamento, por trazer características peculiares, em função das personagens ou do próprio título da obra (*Marajó*, o nome de uma ilha no Estado do Pará, que pela sua localização insular encontra-se separada geograficamente) que conota um lugar “à parte”, distante de outros lugares; o outro que o coloca como integrante mesmo do ciclo, tematizando aspectos já abordados em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), tais como “a força degeneradora do latifúndio, forma estabelecida de colonização local, e a prisão que esse universo representa sobretudo para a mulher”<sup>6</sup> e, ainda, o entrecruzamento do discurso literário com o imaginário popular, que pode ser evidenciado na imagem de Ramiro, o cantador de Chulas, e de mulheres como Ormindá.

O critério de escolha do romance *Marajó* deu-se por conta do suposto isolamento, em relação ao ciclo “extremo-norte”, que a obra poderia representar, em função do quadro bem diferente de personagens. Além do que a leitura dessa obra, anos anteriores à proposta de um trabalho de pesquisa, trouxe, de certa forma, alguma conformação sobre determinadas incompreensões culturais que caminhavam comigo desde a adolescência, principalmente quanto ao limite entre as práticas das religiões: tudo era muito confuso para mim, uma vez que era comum flagrar uma mesma pessoa seguindo ritos de religiões distintas; e isso se tornava difícil de entender porque, como uma lei, falava-se: “ou se é uma coisa ou outra”, ou então, “não se pode servir a dois senhores”. O binarismo tinha grande força, mas que se contradizia, e essa contradição vem justificar a escolha pelo tema da identidade cultural, pois a leitura do romance despertou para uma leitura da cultura, e mais especificamente de como uma cultura colonizadora e uma cultura colonizada tem sido ou podem ser representadas nas relações sociais. Além do que o aparente isolamento fez com que se olhasse toda a

---

prêmios como o da editora *Vecchi*, em 1940, aos 31 anos, e o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, em 1972, aos 63 anos de idade.

<sup>4</sup> FERNANDES, José. *Narrativas entrecruzadas: discursos e imaginários amazônicos*. In: Sob o signo do Xingu. Org. Maria do Socorro Simões. Belém: UFPA/IFNOPAP, 2003, p.197.

<sup>5</sup> Nome indígena da ilha de Marajó que aparece no terceiro romance do autor. *Marinatambalo* seria o primeiro título proposto por Jurandir ao romance *Marajó*.

<sup>6</sup> FURTADO, Marlí Tereza. *Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia derruída* (Tese de Doutorado), UNICAMP, 2002, p. 199.

obra como uma estratégia de escritura que perpassa toda a produção do autor, com uma linguagem estética que dialoga com as concepções de críticos mais atuais.

A obra está dividida em cinquenta e três capítulos não titulados. O enredo consiste no retorno da personagem Missunga ao Marajó. Ele, filho do Coronel Coutinho com Dona Branca já falecida, depois de muitas investidas fracassadas na cidade de Belém retorna a Paricatuba, lugar onde viveu grande parte de sua infância, para rever os amigos, reencontrar os namoros de infância, como o de Guíta e Alaíde, herdar os “costumes” e as propriedades do pai. Paralelamente à história de Missunga, outras são tecidas ao longo do romance, e de valor não menor, imiscuindo narrativas, memórias, versos e cantigas populares.

A temporalidade da obra é marcada comumente pelo calendário litúrgico e pelos tempos de safra e colheita: festas de santos como a de Nossa Senhora da Conceição e de São Sebastião, a comemoração ao Divino, o Natal, a safra e a colheita do açaizal; característica do tempo comunitário, estabelecendo bastante ligação com a cultura popular, e diferenciando-se do tempo industrial.

Muitas personagens são convocadas a participar da trama (Orminda, Alaíde, Seu Felipe, Siá Felismina, Tenório, Manuel Rodrigues, Guíta, Leonardina, Ramiro, entre tantas outras). Cada uma com sua história particular. Entretanto, há uma ênfase dada a algumas delas, tais como Orminda, Guíta e Alaíde, cujo narrador entrecruza identidades, memórias, narrativas. E o instigante é que o leitor ao se deparar com a história de uma personagem encontra-se com a história de outra.

Busca-se em Marajó não apenas uma resposta à questão da identidade, mas colocá-la em questão, a partir de certo descentramento nos discursos paradigmáticos sobre a cultura na Amazônia, principalmente aqueles que consideram que tudo na Amazônia é grande: os rios, a mata, a fauna, menos o homem; ou, aqueles que tendem a conceber tal cultura, geralmente, como expressão de práticas isoladas do contexto nacional, arcaica, anacrônica e, muitas vezes, de caráter risível, inocente no sentido de Antônio Gramsci<sup>7</sup>, com um olhar preconcebido, de um exotismo romântico que impede, muitas vezes, que se conceba essa cultura como lugar de discursos que se constroem pelo diverso.

Esse tipo de discurso, a meu ver, relega a cultura produzida na Amazônia um espaço à margem, que a torna, portanto, excluída da representação do nacional, com uma diferença que é “tratada como símbolo de inferioridade”<sup>8</sup>, visto que as experiências intersubjetivas não são levadas em consideração. E ao fazê-lo, observa-se que todo bem cultural é marcado por descontinuidades,

---

<sup>7</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Civilização brasileira: 1978, p.64-5. O autor faz referência à visão croceana sobre a poesia popular em relação à poesia artística.

<sup>8</sup> SILVA, Dedival. *Cabanagem: narrativas da nação*. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado em Literatura Comparada), UFMG, 2005, p. 70.

visto que os sujeitos que o produzem se constroem como instâncias discursivas e que, portanto, pressupõem interlocução, troca de experiência, embate político-cultural.

Tais discontinuidades, ou descentramento, resultarão no que Bhabha conceitua de “emergência de interstícios”, isto é, “a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – em que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”<sup>9</sup>.

Ressalta-se que tanto a visão que tende para um fechamento (a do exotismo) quanto a que se caracteriza por certa excentricidade (“emergência dos interstícios”), ambas estão voltadas para posturas que pressupõem muito do que versam as funções da literatura propostas pelo crítico antilhano Glissant<sup>10</sup> que, ao estudar a formação das literaturas nacionais, diz:

Há a função de dessacralização, função de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos, de desmistificar. Há também uma função de sacralização, de união em torno da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia.

*Marajó* sugere, dialeticamente, as duas funções de que trata Glissant; entretanto, em intensidades diferentes: ora faz emergir a procura do típico como forma de afirmação de uma possível “nação” amazônica, utilizando o regionalismo como matéria; ora desmistifica tal ação, potencializando a obra para um discurso que elege o diverso como elemento estético e político, isto é, que atravessa fronteiras do local, do nacional. Ou será que eleger uma função dessa literatura significa excluir a outra? Considerando a exposição do referido crítico, pode-se afirmar que a ambivalência se coloca como procedimento estratégico na poética dalcidiana nas próprias escolhas enquanto estética narrativa.

Legitimada pelo código escrito, bem como toda obra literária, a escritura de *Marajó* simula em sua estrutura narrativa o que se convencionou dizer que é peculiar da oralidade – as histórias, os causos, os ditados populares, os vocábulos, as rezas, as lendas, as cantigas, as chulas<sup>11</sup>, a fala do nativo marajoara – reconstruindo e entrecruzando, assim, discursos construídos e excluídos ao longo de todo o processo civilizatório na Amazônia. Daí a diversidade que reclama por uma política da diferença nos processos de identificação!

Se para Bhabha isso se designa “emergência dos interstícios”, na visão de Bakhtin, constituir-se-ia o romance polifônico – “possibilidade estética de um gênero que desenvolveu formas heterogêneas e em constante devir”<sup>12</sup> – aquele que deveria ser lido como um texto que menciona

<sup>9</sup> BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p.20

<sup>10</sup> apud. BERND, Zila. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992, p.17.

<sup>11</sup> Danças e músicas populares de origem portuguesa (dicionário Aurélio de Língua Portuguesa - 2001).

<sup>12</sup> cf. MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 1995: p.93.

outros, uma vez que no interior do discurso de cada personagem e/ou narrador surgem outros discursos, outras vozes, outras experiências, que engendram uma estética narrativa, que traz certa particularidade, e que atualizam os interdiscursos.

### Entre o discurso oficial e o discurso literário

Obviamente, o diálogo entre os diversos discursos e formas não foge da complexidade; há uma tensão na relação entre eles: de um lado, a tentativa de se construir identidades purificadas, apontando para o “fechamento” frente ao que é híbrido; do outro, a de se articular em oposição ao que é hegemônico<sup>13</sup>, em uma perspectiva do plural, da diferença - uma diferença que marca identidades.

Conceber a literatura como conhecimento crítico da realidade tem muito a ver com o procedimento metodológico de leitura proposto por Jameson, que orienta para uma “interpretação política dos textos literários como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação”<sup>14</sup>, visto que a ideologia da obra não é algo que está alheio a ela, mas que se faz pela coexistência. E como bem retrata Adorno,

a mediação está na própria coisa, não sendo algo que seja acrescido entre a coisa e aquelas às quais ela é aproximada (...). em outras palavras, refiro à questão muito específica, dirigida aos produtos do espírito, relativa ao modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for conseguem se impor na própria obra (...); algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte<sup>15</sup>.

Essa mediação pode ser percebida em *Marajó* na forma em que são dispostos os discursos em seus pontos de interseção e diferença. Nesse sentido, a literatura deixa de ser vista apenas como ressonância dos aspectos históricos e socioculturais de uma dada sociedade e passa a, segundo Jameson, “ato ideológico em si próprio, com a função de inventar *soluções*<sup>16</sup> imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis”<sup>17</sup>, isto é, o intérprete da obra literária traz para “a superfície do

---

<sup>13</sup> Da forma desenvolvida pelo italiano GRAMSCI, hegemonia é um conceito que se refere a uma forma particular de dominação na qual uma classe torna legítima sua posição e obtém aceitação, quando não apoio irrestrito, dos que se encontram abaixo. Até certo ponto, toda dominação baseia-se em coerção e no potencial de uso da força. Este tipo de poder, no entanto, é relativamente instável. Para que a dominação seja estável, a classe governante precisa criar e manter estilos de ampla aceitação de pensar sobre o mundo que definam sua dominação como razoável, justa e no melhor interesse da sociedade como um todo (In JOHNSON, Allan. Dicionário de Sociologia, 1997, p.123).

<sup>14</sup> JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Ática, 1992, p.15.

<sup>15</sup> ADORNO, Theodor W. *Teses sobre sociologia da arte*. São Paulo: Ática, 1990, p.114.

<sup>16</sup> grifo do autor.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 72.

texto a realidade reprimida e oculta”<sup>18</sup>, como a voz de Siá Felismina e o teor crítico das chulas de Ramiro, confrontando, conforme Fernandes, “análises objetivas (mecanismos estruturais da obra, mecanismos de atuação) com análises de dados subjetivos registráveis (estética do momento, vivência artística, valores sociais do produtor)”<sup>19</sup>, uma vez que, conforme a concepção adorniana, não existe neutralidade axiológica numa obra de arte.

Antonio Candido investe também nessa proposição ao dizer que o social está, “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”<sup>20</sup>, e que

hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar.<sup>21</sup>

O *social* está incorporado ao romance e emerge nos discursos nas mais diversas formas, sugerindo uma tensão de sistemas culturais (dos modos de produção, comportamentos, linguagens) e, conseqüentemente, um deslocamento no caráter das personagens, especialmente ao de Missunga, cuja ênfase será dada nesta pretendida leitura.

Aponta-se, portanto, nessa assertiva, a questão da identidade, em *Marajó*, como esse lugar amazônico, ou melhor, *entrelugar* de que fala Santiago, a ser discutido a partir do horizonte dialógico que a obra apresenta, estabelecendo identidades simbólicas mediadas pelo confronto entre as posições sociais, políticas e culturais, ora latentes, ora patentes nos discursos presentes na própria materialidade do romance, tais como a construção do enredo, as relações espaço-temporais, as personagens, enfim, a sintaxe, os vocábulos.

Segundo o crítico Antonio Candido, um traço característico da produção de 1930

foi a extensão das literaturas regionais e suas transformações em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira [...] foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> idem, p.18.

<sup>19</sup> FERNANDES, José. *Implicações e complicações entre literatura e cultura (popular)*, texto digitado, 2004, p. 5.

<sup>20</sup> CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia*. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967, p. 4.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Op. cit. , p.187.

O trecho é pertinente no sentido de demonstrar como os críticos e estudiosos, em particular os citados na introdução deste trabalho, de Jurandir reivindicam a participação das obras do autor no cânone literário, agora não mais somente nacional, mas latino-americano<sup>23</sup> também; além do que reflete o debate fomentado, principalmente, pela segunda fase do Modernismo nacional.

Aqui, a questão da identidade cultural (coletiva) será significada como leitura temática e “estrutural” da obra, a partir da evolução que é dada às personagens e ao enredo da narrativa, podendo ser apontada como uma saída para o reconhecimento de que *Marajó* é um romance que supera as querelas do nacional e do regional, descortinando “um fato mais reticular que é a identidade”<sup>24</sup>.

Etimologicamente, a palavra “identidade”, derivada de *idem*, termo proveniente do latim, mais o acusativo *-itātis* (-dade), significa “perfeita igualdade”, “o mesmo”; e, conforme o dicionário de Língua Portuguesa *Aurélio Buarque de Holanda* (2001), “conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa” (grifo meu). Segundo Fernandes,

o termo surge no século XVII e adquire, no século XX recorrência nos estudos literários para marcar o lugar das chamadas literaturas minorizadas e seu estatuto de autonomia, em face das literaturas canônicas. Portanto, identidade traz a maracá de um discurso coletivo, que oblitera vozes que não se enquadrem nele, o que torna o conceito de identidade uma alteridade.<sup>25</sup>

Considerando a etimologia da palavra, significa dizer que a identidade “é responsável pela estabilização do sujeito”, conforme propõe a professora Shirley Carreira<sup>26</sup>. Entretanto, considerando o caráter histórico e social do Homem desde seus primórdios, a identidade carrega em si um discurso coletivo, o que torna inevitável, portanto, não relacioná-la ao conceito de alteridade, ou ainda, de outridade, para alguns. Não fazer tal relação seria negar o “outro” e, conseqüentemente, negar-se; seria marcar tal exclusividade de que se falou anteriormente, o que se supõe não ser possível em se tratando de literatura por ser de caráter eminentemente social, o que implica ser dialógica.

É a partir desses princípios que se tem uma das primeiras implicações: como tratar a identidade como “conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa”, uma vez que as relações humanas são constantemente, e necessariamente, cambiantes? A intersubjetividade seria um fator relevante como resposta a essa inquietação? Negar o “outro” parece ser uma estratégia muito recorrente e contraditória na performance das personagens do romance *Marajó*. Missunga, por exemplo, considera seu pai, coronel Coutinho, prepotente e injusto, mas ao mesmo tempo, admira-o

<sup>23</sup> Talvez o que tem tornado mais difícil tomar as obras de Jurandir como latino-americanas é o fato de não se ter, ainda, a tradução para o Espanhol. Acredito que esse é um passo certo a ser dado para o reconhecimento da qualidade de seus textos. Pois é preciso falar de Jurandir não apenas para nós mesmos.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 113.

<sup>25</sup> ibdem.

<sup>26</sup> Shirley de Souza Gomes Carreira é doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Atualmente, é coordenadora do curso de Letras e professora de Literaturas em Língua Inglesa da UNIGRANRIO.

pelo vigor e rigor em dominar os campos do Marajó e, além disso, é desejoso do poder que o Coronel detém, o que lhe confere uma imagem ambígua. O que parece é que há algo do Coronel que se conforma em Missunga, ao mesmo tempo, algo que lhe causa ojeriza, terror, repúdio, atrito, de certa forma, uma oposição.

A imagem que vai sendo construída de Missunga, a partir de um caráter ambivalente, implicará em todo o seu movimento na narrativa, promovendo fissuras às ideias hegemônicas da sociedade patriarcal identificada principalmente na imagem do Coronel, e ao mesmo tempo suturas. Vale ressaltar que “suturar” denota algo que foi juntado, mas que deixa um sinal, uma cicatriz. A metáfora, por ora empregada, pode ser visualizada no movimento de Missunga em se conformar com a identidade cultural do grupo a que “pertence” (o dos Coutinhos), mas que, de certa forma, uma marca de um grupo “alheio” é nele deixada.

A narrativa leva o leitor a depreender que, ao falar de identidade, torna-se inócuo, portanto como já foi dito, não evocar para essa discussão o conceito a que chamamos alteridade, um conceito, segundo Bernd, que irá sempre perseguir o de identidade, pois “a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de *alteridade*: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo (idem). Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro”<sup>27</sup>.

A alteridade, termo proveniente de *alter*, isto é, o que é o “outro”. O “outro”, como pode ser observado no romance, não marca uma simples diferença, mas será entendido como aquele que ocupa um lugar “fora de si” e com um caráter negativo em relação à primeira pessoa do discurso, podendo ser representado em duas situações, que independem de qualquer hierarquia em suas colocações, mas que estão associadas à relação entre subalternos e hegemônicos.

A primeira situação pode ser observada na voz das personagens que ocupam posições da elite marajoara (e agregados), que concebem o que é o “outro” como “gente de ínfima categoria”, “celeiro do mundo”, “feiticeiros”, “índios”, “caboclos”, “cabanos”<sup>28</sup>, “analfabetos”, “manhosos”, “disfarçados de civilizados”. Algo pertinente a destacar é a visão das personagens que constituem a elite marajoara: consideram-se partícipes de uma fase mais evoluída da humanidade em detrimento dos outros, veem-se como sujeitos civilizados diante de uma comunidade de bárbaros, o que lembra a tese de Vittorini, conforme expõe Calvino:

---

<sup>27</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>28</sup> O termo “cabanos” conotaria como rebeldes, selvagens, violentos. De acordo com Dedival Silva (2005: 72), no romance *Os revoltosos do Pará*, publicado em 1862, Emilio Carrey reproduz essa visão sobre os cabanos impregnada da idéia de vingança das populações autóctones contra o branco português: montão de descontentes, de bandidos, de mulatos fugidos, de índios perseguidos.



[...], a humanidade já está dividida em um mundo civilizado – esta parte da humanidade que passou primeiro para o neolítico – e um mundo dito selvagem, que ficou no paleolítico e no qual os neolíticos não sabem reconhecer os seus ancestrais. Neste mundo civilizado, crê-se que sempre foi como é atualmente; que sempre houve, por exemplo, senhores e escravos<sup>29</sup>.

A segunda situação se dá na voz daquelas que constituem uma esfera social subalterna e que designam os primeiros de “homens que desonram a pátria”, “brancos sem vergonha”, “assassinos”. São denominações e/ou identificações que os sujeitos pertencentes a ambos estratos sociais se reconhecem ou não como tais, “cuja trajetória está, de algum modo relacionada à história da nação”<sup>30</sup>.

O tema da barbárie, como lema sobre os marajoaras pobres, é manifestado pela elite tanto como referência à luta dos cabanos quanto às práticas de pajelança, as quais são vistas como fenômeno cultural de povos não civilizados. Maués (1999), ao fazer seus estudos etnográficos, observa que a pajelança indígena, fenômeno de caráter diverso, continua muito viva na área rural da Amazônia, como parte integrante das concepções religiosas e culturais dessa população, integrada ao Catolicismo e passando por transformações, como processo social dinâmico que tem grande influência na vida regional, sobretudo como parte das manifestações de cultura popular. Afirma Benedito Nunes, no prefácio da obra de Maués (1999), que “não há fenômenos puros: o religioso se mistura ao político” e ao cultural e literário também, a meu ver. Veríssimo (1887) já tratava sobre as crenças das populações amazônicas, explicadas a partir do fetichismo inicial das nações indígenas – como um supernaturalismo ou animismo, sem crenças definidas – e do politeísmo, atribuindo-as às heranças portuguesas. Segundo ele,

a sua religião é um misto de fetichismo com politeísmo, aquele conservado do selvagem, este recebido do português. Católicos o são apenas de nome e por haverem batizado. Dificilmente se encontrará entre eles um indivíduo perfeitamente monoteísta<sup>31</sup>.

O que se pode observar, em *Marajó*, é que há um contradiscurso na performance de Coronel Coutinho, representante maior da aristocracia marajoara, pois é pela sua voz e pela do narrador que se tem o registro de uma “sutil” participação da elite nesse sistema de crenças. Essa verdade é evidenciada quando Coronel manda, por exemplo, a pajé, a velha Leonardina, benzer seus gados, defumar suas propriedades e os malhos da castração, dando-lhe presentes.

Joana das Mercês lhe contou: Leonardina benzia o gado do Coronel Coutinho, defumava as marcas da propriedade, os malhos de castração, cordas, selas, relhos, porteiras e pedia à “ave” que aumentasse os rebanhos, a saúde, a riqueza do Coronel, não deixasse agarrar o branco com puçanga. Coronel não escondia o seu temor diante da fama de sua amiga, lhe trazia

<sup>29</sup> CALVINO, Ítalo. A combinatoria e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, Gennie. Atualidade do mito. Duas cidades: São Paulo, 1998, p.79.

<sup>30</sup> CARREIRA, Shirley. *Vestígios da transculturação em Shame, de Salman Rushdie*. In: Revista eletrônica do instituto de humanidades da UNIGRANRIO. Art. VI. ISSN 1678-3182.

<sup>31</sup> VERÍSSIMO, José. As populações indígenas e mestiças na Amazônia: sua linguagem, suas crenças e seus costumes. In revista trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1887, p. 348.

presentes da cidade, carne de gado, rede de varanda rendada, cachimbo novo, palha para a barraca (M, 222-223).

Então, por ora, já se observa que é pelo “outro” também que o “eu”, ou a identidade, constrói-se pela substantivação, e que “não é um dado, mas um processo cujo exercício produz um discurso com a emergência e a estabilização de certa configuração enunciativa”<sup>32</sup>. Essa postura em nomear aqueles que pertencem a um grupo subalterno por caboclos, índios, analfabetos, ignorantes, é para legitimar que há um interdito para esses sujeitos, e que o limite entre senhores e servos deve ser reinstaurado, na tentativa de anular todo discurso que contraponha o poder vigente. O nome não é apenas um símbolo de identidade individualizada, mas coletiva, que carrega em si a característica de um código social, pressupondo, portanto, um *status social*. O reconhecimento de que a identidade é construída pela alteridade é um fato histórico e político! E o que nos parece é que a identidade “quase nunca é uma autodesignação, no mais das vezes sendo atribuição do Outro em relação a Nós”<sup>33</sup>.

### Memória, tradição e narrativa

A identidade ocorre mediante as narrativas da nação, que objetivam a memória coletiva e a tradição, as quais se colocam como garantidoras da cultura e da manutenção de um determinado grupo no poder. Entretanto, ao processo de construção de uma identidade nacional não convém apenas a participação de grupos ou autorizados, outros sujeitos se inscrevem. Nesse sentido, pode-se dizer que as formas também de expressar essa identidade fogem daquelas estabelecidas oficialmente, para áreas mais subjetivas como a da Literatura.

Veremos como o romance simula, na história de suas personagens, a relação entre memória, tradição e narrativa em favor da leitura literária de uma possível identidade cultural da Amazônia, levando em consideração a maneira de como se estruturou o imaginário e de como se projetou o encadeamento narrativo.

Coutinho Filho, o herdeiro do Coronel e mais conhecido como Missunga, vive numa constante busca da presentificação do passado. Voltar ao Marajó seria voltar à sua infância, a um tempo que lhe fora mais feliz, como ao colo de Mariana, uma amiga de infância, sua protetora. Supõe-se que há na personagem uma necessidade de responder a si mesmo qual a sua relação com o mundo, com suas origens, com o Marajó e com os outros sujeitos nesse momento de maturidade. É a memória sendo

---

<sup>32</sup> apud. SILVA, Anna Cristina. A arte de narrar: da constituição das histórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense (Tese de Doutorado em Linguística), UFPA, 2000, p.176.

<sup>33</sup> FERNANDES, 2004, p.114.

manifestada numa narrativa mítica! Há uma espécie de curiosidade por parte da personagem em querer saber e/ou explicar sobre “o fundo do rio”, “a experiência da morte”, “o escuro”.

De acordo com Calvino,

o mito é a parte escondida de toda a história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá. [...] É preciso lugares e momentos particulares, reuniões especiais. *A palavra também não basta; o concurso de um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito, é necessário.*<sup>34</sup>

A narrativa é o rito necessário à manifestação do mito. A maestria do narrador em “desenhar”, de forma particular, a história das personagens, bem como fazê-las libertarem-se do tempo cronológico, instaura esse caráter mítico à narrativa de *Marajó*. Por Missunga, por exemplo, a lembrança se dá pelo simples cerrar dos olhos, com o sentir do cheiro da goiaba bichada, com o ouvir de uma história contada por Nhá Diquinha, ou por Seu Felipe, com o canto da ladainha vindo da capela.

A cada lugar visitado, a cada história que lhe é narrada, a cada cantiga ouvida, Missunga tem em si uma espécie de sentimento de pertença, o qual é mediado pela memória. Isso significa que o ato de recordação<sup>35</sup>, isto é, a justaposição do mundo interior com o mundo exterior, do passado, presente e futuro, transmite “uma vivência social”.

Releu a carta de Hilda, soprou a saudade num bocejo. Ora a Hilda. Para caçoar, se lembrou da velha modinha:

*Mataram a pobre da Hilda,  
Com dezesseis navalhadas...*

e da última festa da Assembléia Paraense, em que dançou com Hilda. [...]. Já o rio liso o enervava, o estirão da ilha defronte, a mancha de uma barraca noutra margem dentro do açaiçal. Seu pai era dono daquele rio, daquela terra e daqueles homens calados e sonolentos que, nos toldos das canoas, ou pelas vendas, esperavam a maré para içar as velas ou aguardavam quem lhes pagasse a cachaça [...].

Invejava em certas horas o que os Salmões faziam na fazenda em Chaves; as brutas farras com caboclas, delegados de polícia, promotores de justiça, tabeliães, tesouros municipais e carne de novilha na brasa debaixo da árvore. Missunga sentia-se como aquela tarde, oco e morno (M,18)

A carta de Hilda traz a Missunga algumas lembranças. Essas lembranças confrontam-no com mundos diferentes, desestabilizando-o, fazendo-o sentir-se “oco” e “morno”. Tal sentimento seria posicionar-se como um sujeito híbrido, *deslocado*?

O que quero ressaltar é que esses hiatos, lapsos e vazios são silêncios que ganham significado bastante expressivo na narrativa de *Marajó*, pois o não dito pode ser traduzido como um espaço discursivo que aguarda o turno daqueles que, por algum motivo, tiveram suas memórias

<sup>34</sup> CALVINO, p. 77 (grifo meu).

<sup>35</sup> Por isso Staiger denomina *recordação* a essência lírica, levando em conta a etimologia da palavra, do latim *cor- cordis*. Recordação quer dizer “de novo ao coração”, isto é, aquele um-no-outro, em que o eu está nas coisas e as coisas estão no eu. Missunga tenta reinventar a sua realidade num ato lembrança, de recordação.

marginalizadas. E, se a literatura é uma forma de pensar ou desconstruir a realidade, em *Marajó* tem-se não uma repetição, mas uma reescritura da narrativa sobre a(s) memória(s) e a(s) identidade(s) cultural(s) da Amazônia, não no sentido de repetir a ação para reparar um erro, mas no sentido de ampliar o olhar sobre *o que se conta* e, principalmente, *como se conta* o imaginário amazônico, em uma perspectiva que compreende que os diversos discursos são complementares e não excludentes.

Essa reescritura, que se dá a partir de estratégias discursivas interativas, pautadas em aspectos socioculturais e políticos, encena as possibilidades da memória discursiva que tocam o sujeito e seus processos de significação, talvez seria melhor dizer, de ressignificação. E, ao tratar da questão da identidade, é inevitável, ao meu ver, não relacioná-la, portanto, à memória. A memória é, enquanto propriedade de guardar certas informações, de acordo com Le Goff, “conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pó, p.de atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”<sup>36</sup>, uma concepção que adjaz mais com a Psicologia e com a Biologia. Mas, Le Goff chama a atenção de que numa acepção metafórica da memória, pode-se evocar “traços e problemas da memória histórica e da memória social”<sup>37</sup>. E é nessa perspectiva que investirei minhas observações, uma vez que o foco está no processo de construção da identidade cultural.

E essa perspectiva considera que “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social [...], com a profissão; enfim, com os grupos de convívio peculiares a esse indivíduo”<sup>38</sup>.

Pierre Janet<sup>39</sup> afirma “que o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza, antes de mais nada, pela sua *função social*, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo”. Esse comportamento narrativo e essa função social de que fala Janet em relação à memória, os quais são mediados pela linguagem, são relevantes para o presente estudo, uma vez que é num ato de lembrar e esquecer que se faz o percurso discursivo e narrativo, bem como a representação das personagens, em *Marajó*.

E a tradição transita por esses dois polos da memória: lembrança e esquecimento. O que vai se tornar instigante é perceber no romance qual deles tem mais peso no engendramento da manutenção de uma tradição, pois que, de certa forma, evidenciar um determinado modo de contar os fatos supõe a supressão de outros, principalmente aqueles que não são “dignos” de representar a

---

<sup>36</sup> ibdem.

<sup>37</sup> idem.

<sup>38</sup> BOSI, 1994, p.54

<sup>39</sup> apud. LE GOFF: 1996, p.224-5.

nação, a qual, segundo Bhabha, "torna-se uma forma liminar de representação social, um espaço que é internamente marcado pela diferença cultural e por histórias heterogêneas de povos em disputa, autoridades antagônicas e culturas locais em tensão"<sup>40</sup>. A diferença cultural e as histórias heterogêneas de que fala Bhabha trazem conflitos na representação da identidade coletiva, pois há uma tendência, por parte de quem tem determina as normas sociais, a silenciar aquelas vozes consideradas dissonantes ao modelo que se quer forjar.

Para essa reflexão seria pertinente também expor o que diz Ecléa Bosí, baseada nas concepções de Halbwachs, sobre o ato de lembrar:

na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é o sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito.

Considerando as palavras de Bosí de que "a memória é trabalho", garante-nos reafirmar o quanto a memória pode ser forjada, isto é, inventada pelos grupos sociais, porque é trabalho, sistematização, requer uma estrutura. O romance se constrói com o contar da história pessoal de fazendeiros e de vaqueiros, de homens e de mulheres. De um lado, tem-se sujeitos que, aparentemente no anonimato, emergem, ou pela sua própria voz ou pela voz de outrem, como a história de vida de Alaíde, a menina que fedia a peixe e à lama; de Ramiro, o cantador de chulas; de Ormindá, a mundiadeira de homens; de Ciloca, o leproso; de Sá Felismina, a mãe-de-leite de Missunga, uma artesã que "fazia redes bonitas para os brancos" (M, 76); de Tenório, a "autêntica" imagem do brasileiro; do Brasil, um país cujo mal é ter nascidos que vivem "só para pensar na comida e não na instrução"<sup>41</sup> (M, 59). Por outro lado, há também o contar da história pessoal daqueles mais, aparentemente, patentes no discurso: de coronel Coutinho, D. Branca, D. Ermelinda, de Missunga, de Lafaiete, de Seu Calilo.

Ricouer afirma que

a identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra<sup>42</sup>.

A assertiva de Ricouer é complementada pela visão de Ochs sobre o sentido da narrativa, e de como ela constitui a subjetividade e a historicidade de cada um de nós:

<sup>40</sup> BHABHA, 2003, p.299 (grifo do autor).

<sup>41</sup> "Coronel Coutinho falava na Suíça, na educação da Suíça. Aquilo sim, é que é país". Remeto a obra às colocações de Gramsci quanto ao caráter (não) nacional-popular da literatura italiana, ao observar que, por muito tempo, a vida intelectual italiana era orientada pelas idéias francesas, sendo muito mais "popular" as produções artísticas estrangeiras. (cf. GRAMSCI:1978).

<sup>42</sup> apud. BERND, 1992, p.17.

Imagine um mundo sem narrativa. Passar pela vida sem contar a outro o que aconteceu a você ou a outra pessoa, e não recontar o que você leu em um livro ou viu em um filme. Não ser capaz de ouvir ou ver ou ler dramas construídos por outros. Em acesso a conversações, textos impressos, pinturas ou filmes que são sobre eventos organizados como atuais ou ficcionais. Imagine nem mesmo compor narrativas interiores para/por você. Não. Tal universo é inimaginável porque isso significaria um mundo sem história, mitos ou drama; e vidas sem reminiscências e revisão interpretativa<sup>43</sup>.

Não se deve esquecer que a arte de narrar, de acordo com Benjamin, é “a faculdade de intercambiar experiências”<sup>44</sup>. Nesse sentido, narrar, na perspectiva que aqui se propõe, ganha essa extensão, porque narrar não seria apenas “definir-se” ou manifestar a experiência de uma memória individual, mas contar o “outro” também, tornando esse narrar um lugar de enunciação em que discursos, valores e visões de mundo são postos em tensão, estabelecem diálogo, complementam-se, e que “fornecem”, segundo Hall, por ser narrativa da nação, “uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”<sup>45</sup>.

Entretanto, é pertinente dizer que a representação das diferenças culturais, no panorama nacional, tem fugido dessa perspectiva, uma vez que nas escolhas oficiais para a construção de uma memória nacional, por exemplo, é recorrente se ter tornado sem evidência o olhar, sobre os fatos, advindo daqueles que são destituídos de poder político. O discurso sobre a nação não é unísono, há uma quebra na idéia de coesão na tentativa de se fazer tal representação. No proposto romance, um embate é travado, ainda que sutil, para que as chamadas memórias “subterrâneas” sejam trazidas para a superfície.

Em *Marajó*, é possível observar a evidência da formação de dois blocos sociais, vaqueiros e fazendeiros, como já foi exposto, os quais se diferem nos seus modos de narrar a memória sob a influência dos seus modos de produção. O que convém atentar-se é que as narrativas construídas para se fazer conhecidas as suas histórias reforçam a hipótese de que o que se chama de tradição carrega em si dimensões que configuram um embate causado pelos hibridismos, cuja *diferença*, segundo Bhabha (2003), “não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição”<sup>46</sup>. Para o autor,

a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se inscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento

<sup>43</sup> apud. SILVA, 2000, p.61 [trecho apresentado na versão em Língua inglesa também em nota de rodapé na dissertação].

<sup>44</sup> BENJAMIN, 1985, p.198).

<sup>45</sup> HALL, 2001, p.52.

<sup>46</sup> BHABHA, 2003, 20.

que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre público e privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas de desenvolvimento e progresso<sup>47</sup>.

No fragmento, as palavras sublinhadas (negociação, contingência, contraditoriedade, reconhecimento e invenção), por ora, orientam no sentido de colocar em questão continuamente a própria concepção de tradição e as formas que nos são apresentadas. Para Halbwachs<sup>48</sup>, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. Para esse autor, mais que a memória, seu foco de estudo são “os quadros sociais da memória”. Nesse sentido, a alteridade torna-se elemento terminantemente importante à ressignificação da memória, assim como à identidade, pois se vê que o ato de lembrar e esquecer supera o limite de si porque se faz pelo “outro”, com o “outro”. O mesmo teórico afirma que,

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade e pessoas que não se confundem<sup>49</sup>.

As diversas narrativas que constituem o romance Marajó levam o leitor a observar que a inscrição de vozes marginais é autorizada à manifestação, uma vez que “a literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito”<sup>50</sup>. A partir dessa perspectiva, repensar a Cabanagem<sup>51</sup> nessa concepção coletiva da memória, então, é fazer um interdiscurso em Marajó, cujas entidades sociais são convocadas a participar, ainda que para alguns deveria ser algo legado ao esquecimento, uma página a ser virada, para alguns; e a outros, repensada como possibilidade de transformação social: “Siá Felismina sabia que um parente lutara ao lado dos cabanos. Por causa do filho achava que se devia fazer uma nova Cabanagem para acabar com muito branco” (M, 50).

- Meu pai – dizia Coronel – foi homem da monarquia. Meu avô português da gema. Não da leva dos emigrantes dos Açores, na maior parte dos moedeiros falsos e facínoras. Meu avô veio com a tradição do Rei e da Corte. Um alfacinha. Eu também leio, seu Lafaiete. Tenho todo o Rocha Pombo nesta estante. Para que é que assino jornais, revistas, compro livros e

<sup>47</sup> idem, p.20-21.

<sup>48</sup> HALBWACHS, 1990: p. 51

<sup>49</sup> idem.

<sup>50</sup> CALVINO, p. 77.

<sup>51</sup> Movimento revolucionário que ocorreu na província de Grão-Pará entre 1835 a 1836.

senhores livros? Meu avô domou os índios. Índios não prestavam? Corrija-se! Lutou contra os cabanos, essa página negra da história paraense... (M, 137)

Coronel Coutinho é oriundo da tradição da elite fazendeira que se perpetua pelo privilégio da herança, da relação com afilhados e compadres. E, apesar de tornar permanente, em seu discurso, que os seus valores devem ser perpetuados em sua posteridade por seu filho Missunga, como lição e exemplo, o olhar sobre o citado fato histórico, por exemplo, em *Marajó*, é relativizado e a idéia de que existe apenas um modo de narrar a nação torna-se possível de ser superada. São as subjetividades, de que se vem tratando, que se transitam, delineando na narrativa de *Marajó* “as diferenças das experiências históricas e sobre a necessidade de uma multiplicidade de enfoques”<sup>52</sup>.

A tensão entre o discurso do Coronel e o de Felismina surge como rompimento de uma visão homogeneizadora sobre a Cabanagem, por exemplo, “uma tradição veiculada desde o século 19”<sup>53</sup>, e que, segundo Dedival Silva, só na virada do século 20 é que teremos um estudo que advoga por um sentido “heterogêneo, multifacetado e processualístico do drama cabano”<sup>54</sup>. Devemos nos atentar que *Marajó* é um romance escrito na década de 30 do século passado e já sugere, num plano literário, um descentramento.

Partindo do pressuposto de que as lembranças são coletivas, pode-se dizer que memória e identidade são fenômenos que se coadunam na construção de pertencimentos sociais e culturais, nos mais diversos níveis. Diferente de Coronel Coutinho, Felismina tem os cabanos como heróis, defensores de uma nação, a qual é concebida de forma, conseqüentemente, também distinta.

Apesar de, muitas vezes, conceber-se a representação do nacional como sinônimo de coesão social, o romance revela processos que enfatizam fissuras, diferenças, discontinuidades, isto é, um discurso que não é uníssono sobre o que se pretende como nação, como já se pode observar. De acordo com Dedival Silva<sup>55</sup>, a Cabanagem

entendida como a forma de ação das aspirações populares em que o povo enquanto classe oprimida investe contra as camadas dirigentes detentoras do poder, é recalcada em favor de uma concepção que a toma enquanto ação derivada, secundária e domesticada, perspectiva que está na origem de uma tradição em que os rebeldes eram destituídos de projeto, de consciência social e política.

A tradição inferida por Silva é deslocada no romance no momento em que a voz e o rosto de Felismina, de uma negra, são manifestos. Ela não se sucumbiu à presença de Missunga, um branco, ao dizer que deveria haver “uma nova Cabanagem para acabar com muito branco”. Certamente, o

---

<sup>52</sup> LE GOFF, 2001, p. 52.

<sup>53</sup> SILVA, Dedival (2005, p.82).

<sup>54</sup> ibdem.

<sup>55</sup> ibdem.



filho-de-leite não estaria entre os inimigos apontados por ela, pois dizer “muito branco” não significa dizer “todos” os brancos. O uso de um pronome indefinido, em detrimento de outro, marca uma seleção entre aqueles que podem ser vistos como *persona non grata* por Felismina. No entanto, esse afeto de Felismina por Missunga pode ser visto como um acordo, entre outros, entre subalternos e hegemônicos. O que se depreende é que há tanto em Coronel quanto em Felismina uma busca pela reinvenção do passado. Ora, se por um lado tem-se o desejo de tornar nulo o movimento popular, por outro emerge a necessidade de narrar, por outro viés, o fato histórico como experiência dramática, pautada em ato de violência praticada pelos coronéis.

Ainda que *Marajó* seja uma narrativa pertencente a uma linguagem de tradição escrita, portanto hegemônica, é uma obra que se agrega a um discurso não hegemônico, o da oralidade, como o contar de “histórias de pobres”, das lendas de Ciloca, dos mitos da Amazônia, as cantigas de Ramiro, da incorporação do *rimance* popular europeu “D. Silvana”, fazendo emergir essas vozes silenciadas ou esquecidas, ou ainda, negadas no que é “oficial”. Isso outorga uma particularidade em *Marajó*. A configuração enunciativa do que é correntemente entendido como pertencente à tradição oral confere às personagens uma autoridade de se inscreverem de formas diferentes, cada um com sua história, mas uma diferença que é tocada em algum momento por um ponto em comum.

As visões de mundo advindas tanto daqueles que constituem a elite marajoara quanto dos estratos subalternos pontilham a construção de uma nação amazônica, ainda que em desvantagem de uma em detrimento de outra, apesar de se configurarem como olhares e experiências diferentes. E de que forma isso está instituído na obra? A meu ver, pelo caminho da substantivação e da incorporação estética de discursos, que não deve ser entendida como uma simples colagem, pois constitui a feitura de uma lógica narrativa, uma lógica que torna dialogizantes as personagens, as visões de mundo, os valores. Há, basicamente, em *Marajó*, quatro indicativos de incorporação: i) a fala marajoara e as construções sintáticas; ii) o contar da história de vida de personagens desprovidos de poder econômico e político; iii) os mitos, as lendas amazônicas – a presença do popular; e iv) migrações de temas e de estruturas de histórias nascidas em outras culturas, com o *rimance D. Silvana*. Essas incorporações não serão analisadas de forma isolada, mas serão percebidas como fatores que intervêm no processo de identificação das personagens e construção do enredo.

Cada uma dessas formas permite ao escrito parecer-se como uma representação da tradição oral e, ao mesmo tempo, uma reelaboração e atualização da memória e da tradição pela narrativa, outorgando a essa narrativa uma identidade não necessariamente regional. Vejamos a passagem de um diálogo entre as personagens Missunga e Hhá Felismina, sua mãe de leite:

- Missunga, sempre te lembra que fui tua mãe. Tu te esquece de me tomá a bença, seu malagradecido. Defumei muito ele com alfazema. Queimei o umbigo dele quando caiu. D. Branca coitada sem um pingo de leite. Quem te viu, esse chorão. Agora, faz é parte que não vê a gente. Branco, ein?

- E sua gente e Ormindá?
- Para que estar contando histórias de pobre? Sua vida, depois da morte de Francisco? Tanto que não queria Francisco sentando praça:
- Ouve tua mãe, meu filho. Ouve. Dudícia tua.
- Quero servir a Pátria, mamãe. Que faço aqui? Ser eleitor do Coronel Coutinho? Apanhando açai toda a vida? Já criei calo de tanto trepar no açazeiro, mamãe. É só desgosto. Só temos esta miséria (M, 49).

Como se pode observar, à margem do que é tomado como lugar não-perene, no caso dos discursos oficiais, estão os outros discursos, que negam essa estabilidade, mediados pelo contar de uma experiência subjetiva; à margem dos discursos oficiais, estão aqueles que promovem uma fissura no paradigma de uma cultura tradicional ou de um modelo de referência dado como estável<sup>56</sup>, como as chulas de Ramiro, uma vez que tanto a narrativa histórica quanto literária está passível de infiltrações ideológicas, já que *como se conta o que se conta* depende do ponto de vista do lugar de onde se narra.

A estratégia do narrador de *Marajó* se aproxima da do narrador de história oral, isto é, configura-se como uma linguagem dissimulada, como se a narrativa<sup>57</sup>, no caso romanesca, pudesse ser entendida pelo viés das reflexões pautadas por Benjamin, isto é, como uma “forma artesanal de comunicação”<sup>58</sup>. Isso porque, segundo Álvaro Moreya, Jurandir “não é um autor que escreve. É um homem que fala”<sup>59</sup>. Tal observação remonta à questão primordial de que trata este texto como se falou anteriormente - o caráter híbrido da obra - uma escritura que simula e se imiscui à oralidade, fazendo emergir as “memórias subterrâneas” ou “clandestinas” de que falou Pollak, ainda que tais memórias sejam fragmentos ou ruínas. Nesse sentido, a obra dalcidiana contribui consideravelmente, dentro do panorama (*inter*) nacional, para a evidência de possíveis identidades culturais na Amazônia, graças ao procedimento estético trabalhado pelo autor – alegórico, dialógico e memorialista.

### Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Teses sobre sociologia da arte*. In: Theodor W. Adorno. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1990 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: HUCITEC, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*.

<sup>56</sup> Luiz Costa Lima, em sua obra intitulada *A aguarrás do tempo* (1989), apresenta uma discussão acerca da narrativa na escrita da história e da ficção, propondo algumas questões relevantes sobre o estatuto da história e da literatura nos tempos modernos.

<sup>57</sup> De acordo com Benjamin (1985, 205), a arte de narrar como “uma forma artesanal de comunicação” estaria em extinção. A idéia não é dizer que o romance tenta recuperar essa forma, a narrativa oral, mas que a reinventa, dissimula-a.

<sup>58</sup> BENJAMIN, 1985, p.205.

<sup>59</sup> In: [www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/gunter.php](http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/gunter.php).

Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERND, Zila. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. *A combinatoria e o mito na arte da narrativa*. In: LUCCIONI, Gennie. Atualidade do mito. Duas Cidades: São Paulo, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Crítica e sociologia*. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

FERNANDES, José. *Narrativas cruzadas: discursos e imaginários amazônicos*. In: *Sob o signo do Xingu*. Org. Maria do Socorro Simões. Belém: UFPA/IFNOPAP, 2003

\_\_\_\_\_. *Implicações e complicações entre literatura e cultura (popular)*, texto digitado, 2004.

FURTADO, Marli Teresa. *Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia derruída* (Tese de doutorado). UNICAMP, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2.ed. Civilização brasileira: 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Tradução – Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, UFMG: 2003.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Vértice: São Paulo, 1990.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Ática, 1992.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. CEJUP, 1992. *História e memória*. 4.ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 1995.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, Pajés, Santos e Festas: Catolicismo popular e controle eclesiástico*, 1999.

POLLAK, Michel. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

SILVA, Anna Cristina Bentes da. *A arte de narrar: da constituição das estórias e dos sabedres os narradores da Amazônia paraense* (Tese de Doutorado em Linguística), UFPA: 2000.

SILVA, Dedival. *Cabanagem: narrativas da nação*. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado em Literatura Comparada). UFMG: 2005.

VERÍSSIMO, José. *As Populações Indígenas e Mestiças na Amazônia: sua linguagem, suas crenças e seus costumes*. In Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1887, L, 1ª parte, p. 285-390.

## NARRATIVAS MANCHINERI: BREVE ABORDAGEM SOBRE O PENSAMENTO INDÍGENA

Soleane de Souza Brasil Manchineri<sup>1</sup>

Maria de Jesus Morais<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo abordamos acerca de narrativas indígenas, levando em consideração a cosmologia indígena, experiências, ritos e mitos que traduzem, o pensamento do povo Manchineri, que é uma sociedade dinâmica ao qual está imersa no mundo dos encantados, dos entes que auxiliam nas curas de pessoas doentes na comunidade e traduzem um mundo que não está somente pautado na racionalidade humana, mas humanizando os animais, plantas como parte deles sendo individualmente ou, como um todo. Com este artigo objetivamos compreender através das narrativas míticas a flexibilidade de um pensamento que se molda ao indivíduo do presente, que não é estático no tempo. A partir da compreensão das sociedades indígenas dialogar com os demais saberes de outras sociedades, indígenas ou não. Utilizamos entrevistas com anciãos do povo Manchineri, bem como descrição das narrativas míticas para poder analisar o pensamento indígena nas narrativas dos mais velhos. Além de análise bibliográfica sobre narrativas indígenas, como Yanomami de Roraima e os Deni do Amazonas.

**Palavras-Chaves:** Narrativas Indígenas, Cosmologia, Ritos, Mitos, Manchineri.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Falar de narrativas indígenas, é complexo, no sentido de tentar enquadrá-la em uma cronologia linear. Não devemos pensar nem em começos nem fins, mas nos moldar as dinâmicas sociais presentes em cada uma delas. Bem enfatizado por Lévi-Strauss: O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos, os mitos são in-termináveis. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 23).

Podemos até criar fórmulas para poder encaixá-lo em uma cronologia, aparentemente lógica, mesmo assim será acrescentado algo que não foi dito, sempre terá novas versões acerca das mesmas narrativas que vão se remontando, refazendo-se internamente nas comunidades próximas. Como afirma Mauro Almeida: “Essa continuidade não é apenas superficial: ela relaciona-se com o fato de que em todas essas publicações a fórmula canônica é aplicada principalmente à análise de sintagmas completos, isto é, ritos e narrativas individualizadas, sendo este emprego aparentemente justificado pela formalização baseada

---

<sup>1</sup> Historiadora pela Universidade Federal do Acre. Mestranda em Letras: Linguagens e Identidade na Universidade Federal do Acre. Pesquisadora do Grupo de pesquisa do Laboratório de Interculturalidade da Universidade de Minas Gerais. Bolsista CAPES. E-mail: [soleanemanchineri@gmail.com](mailto:soleanemanchineri@gmail.com)

<sup>2</sup> Possui doutorado em geografia pela Uff e Pós-Doutorado em Geografia humana pela USP. Prof.<sup>a</sup> do curso da Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade na Universidade Federal do Acre. E-mail: [mjmorais@hotmail.com](mailto:mjmorais@hotmail.com)

na teoria das catástrofes.” (ALMEIDA, 2008, p. 02). Sendo o que poderia vir a ser tragédia pode nos remeter a elementos de transformação dentro das sociedades indígenas.

Neste ensaio pretendemos dá nossa contribuição acerca das narrativas indígenas, não que seja verdade absoluta, mas um ponto de vista particular, ao mesmo tempo, escrever algumas abordagens acerca de narrativas indígenas observando os aspectos sobre os mediadores espirituais, cura, proibição e percepções do contato. A começar pelo significado do termo Yineru, que significa “gente”, um dos fatores que nos levam não só a compreender o mundo dos entes, os encantados, mas entender que há uma humanidade dentro do universo dos animais, plantas e espíritos que estão por toda parte no mundo em que vivemos.

No tocante, as narrativas vamos utilizar alguns textos da Antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009) como, o xamã que seria um tradutor de sua cultura, suas experiências xamânica, algumas concepções acerca de estruturalismo através de Lévi-Strauss (2004), quando trabalha com a inversão de um mito quando contado em povos vizinhos, sem perder sua função, moldando-se ao povo a qual está sendo narrado.

Tomamos como ponto de partida para o estudo aqui proposto nos livros *O surgimento da noite de Pajés Parahiteri* (BALLESTER, 2017) e *Saberes e Espiritualidades Indígenas* (MARKUS, 2014), os quais, apesar de não termos nos aprofundado na discussão devido ao tempo, consideramos de suma relevância, pois apresentam algumas discussões acerca das narrativas míticas e cosmologias indígenas. Nesse sentido, buscarei, portanto, focar nas narrativas do povo Manchineri, pelo fato de tal objetivo dialogar com a pesquisa que venho desenvolvendo.

Sobre as narrativas do povo Manchineri: A Origem do Cipó, O Pai dos Ossos, Tso’lati dentre outras, observamos elementos bem particulares sobre a mulher quando narrada na história indígena. Não quero fazer juízo de valor, mas cabe observar o silenciamento da figura da mulher nessas histórias. Dentre os quais não podemos impor normas externas à comunidade, mas tentar compreender sua função social para aquela comunidade. Como afirma Mauro Almeida: Uma versão do mito se transforma em outra na história e no espaço geográfico, e essas transformações, infletidas pela realidade, subordina-se, ao mesmo tempo, a exigências de teorias abrangentes sobre o mundo.” (ALMDEIDA, 2008, p. 29), dentre os quais podemos ao menos tentar compreender algumas relações para que possamos nos desnudar dos conceitos errôneos sobre os povos indígenas na atualidade.

Nas narrativas sobre mulheres, perdura o estigma do conflito de relacionamentos, símbolo de disputa ou moeda de troca, o outro. Vemos versões diversas e silenciadas das mulheres nas narrativas contadas por homens. A mulher sequer tem sua autonomia mencionada, mas também simboliza uma passagem de uma determinada geração para outra. A questão sobre o papel da mulher, pode gerar discussões desnecessárias, no sentido de não ter ela a percepção dos não indígenas acerca dessa

disputa ideológica entre homens e mulheres, ou melhor, não é interessante para algumas mulheres indígenas focar nesse aspecto.

Não queremos impor conceitos externos as sociedades indígenas, mas dialogar com o pensamento indígenas através da narrativa para tentar compreender sua cosmologia. Já que dentro de um mesmo povo, observamos que há formas de assimilar as narrativas, pois há traduções da pessoa acerca de uma determinada narrativa, não só da passagem de um mito para povos diferentes e próximos, como afirma Lévi-Strauss: os mitos, ao passarem de um povo para outro sofrem modificações. A passagem de um mito de um povo para outro implica tradução; ancoragens diversas (e não exclusivamente linguísticas) mas obrigam os mitos a rearranjos, para que a estrutura se mantenha. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 11). Mas são visões cosmológicas sobre o seu mundo, o entorno. Toda uma lógica bem elaborada e flexível. Para um bom entendedor: Quem conta um conto aumenta um ponto, “cada narrador conta as histórias ao seu modo” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 31).

Acredito nas construções dessa temática e que podemos ter boas discussões sobre as mulheres indígenas, não pelo fato de estarem as mulheres respirando e aspirando feminismo, mas dialogar, já que com as sociedades indígenas devemos ter cautela com conceitos extremistas, pois são outras realidades sociais e culturais, são ágrafas. Contudo mantém suas regras moldadas segundo a concepção de ritos e mitos que se mantém nas narrativas e experiências de seus líderes espirituais que são os pajés.

As narrativas não estão, necessariamente, ligadas a língua, propriamente dita, mas na língua (guagem) a qual está imerso determinada pessoa, sociedade. São dinâmicas, no sentido de estarem em constante transformações, pois como as sociedades e as pessoas passam por adaptações, as narrativas vão se ajustando ao período ao qual o indivíduo está, mesmo que evoque ao passado tradicional, a pessoa do presente reflete sempre construções sociais. “O construtor de mitos não é um coletor de impressões da experiência, mas é um teórico”. (ALMEIDA, 2008, p. 25).

## A Origem do Cipó

Na narrativa sobre a origem do cipó, observamos que está presente um tempo primordial em que os homens não tinham perdido a sensibilidade de se comunicar com outras sociedades, como as plantas:

Antigamente, o povo do cipó se transformou em seres encantados. Foram levados vivos para o céu. Transformaram-se em espíritos que ajudavam o pajé nos rituais de cura.

Um dia, o pajé encontra na mata o próprio cipó. Era uma mulher, a dona do cipó. Ela adverte o homem sobre o preparo da bebida com o cipó e a folha para que tenham efeito nos processos de cura. (José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)

Os antigos Manchineri contam que alguns deles foram levados vivos ao céu. Lembro-me de quando era criança, minha bisavó, Petrônia Maimará, me contava histórias de que toda pessoa que morria do nosso povo virava estrela. A pessoa que morria tinha seu lugar no céu, pois o céu era uma grande aldeia, talvez pelo fato de muitos de nós já terem partido para a glória, ou o esquecimento eterno. E o único jeito de confortar quem ficou é de crer que podemos ser eternos, sendo lembrado todas as vezes que alguém olhasse para o céu.

Os encantados, são aqueles que já partiram fisicamente, mas não viraram estrela e que ajudam o pajé em seus trabalhos de cura. Ainda hoje, os pajés (Karrunhoti) estão em constante escuta, traduzindo experiências para sua sociedade ou poderíamos dizer como Manuela Carneiro (2009) que são tradutores de seu mundo. São mediadores de mundos, que exercem a cura através da ingestão do Kamalampi (ayuaska). Segundo José Severino<sup>3</sup>: “Os encantados (a cobra, a onça, a anta dentre tantos outros) tem o papel de auxiliar o Karrunhoti no processo de elaboração da cura de uma pessoa”. Todos eles já tiveram formas humanas, mas os homens ao desobedecerem às regras perderam o contato, não compreendendo mais a linguagem de outros seres.

Nessa história, observamos que o preparo do chá foi dado pela mãe da folha (Chacrona), pois existem dois tipos de folha para fazer kamalampi. A folha macho e a folha fêmea. E para curar uma pessoa o chá deve ser feito com as folhas do macho, pois se colocar folhas da fêmea, só irá ver imagens de mulheres nuas. O chá com folha macho dá o poder de andar no mundo dos espíritos e descobrir se foi o espírito de algum animal que fez a pessoa adoecer, ou se foi um outro pajé que colocou feitiço para testar seu poder.

Não me lembro ao certo o que levou minha bisavó a confiar suas histórias a uma criança. Mas como afirma Gow:

Conforme as pessoas envelhecem e tornam-se as mais velhas autoridades vivas nos costumes dos antigos, elas se tornam mitopoiéticas: contam histórias dos antigos, referindo-se somente a sua própria autoridade e à dos antigos. E ao fazê-lo, suas narrações, expandem-se em profundidade e complexidade, trazendo mais detalhes e estabelecendo mais conexões. Ao tornarem-se mitopoiéticas, ficam mais à vontade contando histórias e são, em suma, melhores narradores. (GOW, 2014, p. 194).

Ela (minha bisavó) sempre me contava sobre as proezas do povo Manchineri. Lembro-me das vezes que, mesmo morando em Rio Branco porque já estava bem idosa, sempre curava as pessoas da rua onde morávamos. Com chás de ervas que só ela conhecia e que, aparentemente não serviam para

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada em janeiro de 2019, na cidade de Rio Branco, Acre.



“nada”. Sempre nos advertia sobre a maneira de como estávamos nos alimentando, e muitas vezes fazia o beiju para nos desintoxicar da comida da cidade. Além de me chamar no canto da casa para contar sobre suas experiências de vida, o aprendizado que tivera com seus pais e outros familiares.

Observo que uma das maneiras de o pajé curar os enfermos das doenças que são postas pelos animais é ouvir os entes, antigos que já se foram, mas que continuam cuidando de seus familiares que ainda estão nesse mundo, o mundo dos vivos. “Essa maneira de dar conta do processo, embora verdadeira, não esgota e talvez passe ao longo de algo mais fundamental”. (CUNHA, 2009, p.108). Pois é a maneira de narrar o inconsciente através das curas exercidas pela minha bisavó quando curava pessoas na cidade de Rio Branco.

## O Pai dos Ossos

Não obstante a questão ao qual podemos compreender ou, pelos menos parafrasear. As narrativas dizem muito acerca do comportamento dos povos indígenas. São maneiras dinâmicas de se relacionarem à medida em que vão passando as gerações.

Podemos observar nessa narrativa que:

Uma mulher se casa com um homem que não mantém o sustento dela, não lhe dá carne e vive fora de casa.

A mulher se alimenta só com macaxeira, que ela mesma planta. Um dia, ela remexendo as coisas do marido ausente, a mulher encontra um panelo com ossos de homens de outras aldeias. Seu marido colecionava ossos que estavam transformados em flautas.

Entre as flautas, a mulher encontra um novo marido, vindo das flautas que eram de osso humano, que estavam nas coisas do antigo marido dentro de sua casa.

O marido atual era um dos ossos das flautas que havia se transformado em homem. Ele era o mais bonito de todos. Era Tso’lati, pai dos ossos. De repente, a mulher fica grávida de Tso’lati. Mas é destruído pelo marido traído. Mas, o filho fica vivo dentro da barriga da mulher.

A mulher é expulsa de casa, mas o filho que falava de dentro da barriga orientava suas andanças na mata. Até que cansada de ouvir a voz do filho dentro dela, bate na própria barriga.

O filho com raiva de sua mãe, para de lhe orientar e ela se perde na mata, indo parar na aldeia das onças, onde acaba morrendo, mas antes de morrer pari 8 filhos. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

Nessa narrativa podemos identificar vários elementos culturais dessa sociedade indígena pela qual podemos também tentar dialogar através de concepções do presente atual. A base alimentar era baseada no consumo de macaxeira (mandioca), carne de caça e o cultivo da macaxeira era feito pelas mulheres.

Uma das questões que podemos observar, são os relacionamentos que não deram certo. A ausência do marido, por exemplo, não sabemos ao certo o porque do primeiro marido da mulher está sempre fora de casa, se esse relacionamento tinha só finalidade de acordo de paz ou mesmo se os cônjuges não tinham afinidades suficientes para manterem-se juntos em sua casa, sabemos que no período em que ele passava fora não lhe dava de comer como é obrigação dos homens indígenas do povo Manchineri, de caçar, pescar para manter o sustento de sua mulher e, conseqüentemente da família.

O que podemos supor pelo grau de sua ausência, que ele era pajé, pois os pajés passam muito tempo fora de sua casa aprendendo sobre o mundo dos animais, das plantas, o mundo dos antigos que já não estão mais entre nós, os vivos. Além da evidência de que as flautas eram encantadas e tinham entre elas, o pai dos ossos, que, provavelmente era um ente que ajudava nos rituais de cura, o marido da mulher.

Na história, vemos que ao mexer nas coisas do marido, a mulher encontra flautas que são encantadas. Segundo José Severino:

O marido da mulher era pajé, pediu para ela cuidar de seus paneiro com as flautas, mas como a mulher era muito curiosa, mexeu nas flautas fazendo com que elas perdessem seus poderes.

Quando o marido chega em casa e pega sua flauta, percebe que ela não toca mais como antes. E descobre que sua mulher havia mexido em suas coisas.

Expulsa ela de casa mesmo grávida do marido que antes era uma flauta. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

O marido da mulher, era pajé. E o pai dos ossos era o encantado quem o auxiliava em seus aprendizados. Chateado com a perda de seus poderes decide punir sua mulher a mandando-a ir embora de sua casa. Mas a mulher ao entrar em contato com as flautas que eram feitas de ossos humanos tem seu primeiro contato com os encantados que a escolheram, se transformando em homem, sendo o mais bonito. Como se seu desejo fosse se materializando a partir do momento em que adentra nesse mundo cósmico que é inexplicável, como afirma Lévi-Strauss: “o espírito evidencia assim sua natureza de coisas entre as coisas.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 29).

No entanto, a traição da mulher, conseqüentemente leva a destruição do segundo marido que estava condicionado a existência da flauta do primeiro marido, o primeiro marido, ao destruir a flauta, possivelmente destrói o segundo marido, e também expulsa ela de casa.

A vida fora de casa leva a andanças para encontra um novo lar, agora grávida, um dos filhos do encantado fala com ela da barriga para orientá-la dentro da mata, para não se perder e acontecer algo bem pior. José Severino afirma que:

O filho da mulher pedia que a mãe colhesse flores para ele cheirar dentro da barriga de sua mãe. Ele cheirava as flores quando a mãe colocava no umbigo, mas uma formiga a ferrou ela ficou brava e disse: esse menino ainda nem saiu da minha barriga e só fica pedindo as coisas, então bate na barriga para brigar com o filho que em sinal de tristeza ou raiva não lhe orienta mais no caminho.

A mulher e sua irmã acabam se perdendo na mata. Indo para na aldeia das onças, que devoram as duas mulheres. Restando somente o útero com os dois filhos. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

A mulher, mãe do encantado fica chateada com as falas e bate na própria barriga, deixando um de seus filhos que está dentro de sua barriga bravo, que se cala e ela acaba por se perder, é comida pelas onças, dando indícios de uma nova geração agora híbrida, no sentido de ser meio humano, meio encantado.

### **Tso’lati**

Nessa história podemos observar que as sociedades indígenas são marcadas por tragédias de confronto, com o povo Manchineri não foi diferente:

Tso’lati, vive com fome. Até que, um dia, descobre, sua verdadeira origem e quem era sua mãe. Começa as brigas e os planos de vingança são executados pouco a pouco contra aqueles que mataram sua mãe. Através de atitudes que pareciam brincadeiras, que as onças não sabiam imitar. Seus irmãos matam todo o bando de onças. No meio da matança, Tso’lati se transforma em deus. Um deus que vinga a morte da mãe, que se torna exemplo de luta para os antigos, que para sobreviver fugiam dos inimigos. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

Aqui, compreendemos que Tso’lati, era diferente de seus parentes onças. Acaba por descobrir sua verdadeira origem, como sua mãe havia sido assassinada pelas onças. A história não diz, mas provavelmente, as próprias onças cuidaram das crianças da mulher assassinada.

Na narrativa contada por José Severino:

Depois que as mulheres foram mortas pelas onças. A mãe das onças que era uma juriti, ficou com pena dos dois irmãos que eram chamados pelo mesmo nome de Tso’lati. Decidiu cuidar deles, como havia criado seus filhos onças. Eles cresceram e ficaram bons de caça.

Nesse tempo, não se chamava mãe, só tia. Todas as vezes que aparecia uma pessoa, a juriti que ficava em cima da árvore, avisava para seus filhos poderem caçar. A juriti tinha quatro filhos onças: a pintada, a vermelha, a negra e o gato maracajá. Vendo a forma como comiam pessoas, perguntaram: Tia, por que nossos irmãos comem pessoas?

Foi assim, que os irmãos Tso’lati descobriram quem era sua mãe e como havia sido assassinada. Eles sabiam que o marido de sua avó, a juriti não era mal, mas seus filhos todos eram malvados.

Decidiram fingir que iam brincar no rio. E chamaram a andorinha para lhes ajudar com plano de vingança, pois a andorinha deveria voar o mais alto que pudesse e depois mergulhar para convencer as onças a pular depois dela.

Enfiaram estacas para matar as onças quando pulassem na água.

Quando chegaram ao local a andorinha pula primeiro e não acontece nada com ela. Quando eles pulavam fazia: tchuum!

Quando a onça pula, é perfurada pelas estacas que estavam enfiadas dentro da água.

Nesse tempo a andorinha tinha forma humana, fez exatamente como haviam combinado. Quando os irmãos Tso'lati trouxeram o irmão onça mais velho, a andorinha pulou e não aconteceu nada. Conseguem matar um a um, como se fosse brincadeira de pular no rio, pois as onças ficavam intrigadas por não conseguirem pular como a andorinha e os irmãos Tso'lati.

Depois da vingança voltam para casa, sua mãe, a juriti com o sumiço dos filhos fica desconfiada e pergunta se os irmãos Tso'lati não viram seus irmãos onças que saíram pra caçar, pois ela havia ouvido gritos.

Decidem assar o coração de um de seus filhos onça e dão para ela comer, mas a juriti fica mais uma vez desconfiada e não come. E deixa eles irem embora para caçar. Os irmãos vendo o gato maracajá caçando decidem brincar com ele dando um susto. Nesse período o gato maracajá estava com um rato do mato na boca, com o susto sai correndo e chega até a aldeia e diz pra sua mãe que alguém correu atrás dele na mata. E assim, desde aquela época que o gato maracajá só come rato da mata. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

Não sabemos ao certo deduzir o que seria brincadeira, no sentido de crer que a personalidade indígena fosse considerada misteriosa. Aqui remeto-me ao caráter de alguns a quem convivi durante algum tempo. Que muitas vezes, não entedia o sarcasmo com que abordava algumas situações que pareciam ser trágicas.

Noutras, parecia que não tinha afinidade suficiente para poder ter aceitação de uma afirmativa positiva ou negativa, sempre ficava uma dúvida em relação a respostas ao qual estava esperando.

Sobre a narrativa o que parecia brincadeira, na verdade era um plano de vingança, que foi sendo executada pouco a pouco. Essa característica remete a personificação da personalidade indígena, que dependendo do ponto de vista, pode ser considerado brincalhão e ao mesmo tempo, sério em suas colocações.

Sua personalidade misteriosa, dúbia, e precisamente indecifrável, como suas narrativas nos induz a crer que “O construtor de mitos não é um coletor de impressões da experiência, mas é um teórico”. (ALMEIDA, 2008, p. 25). Pois elabora muita bem suas estratégias dentro das narrativas, vai montando, moldando para poder inserir elementos atuais não só de suas experiências, mas que pode marcar sua geração.

E ainda, podemos fazer uma breve ligação com experiências de vida de pessoas mais vividas para contextualizar as narrativas. Aqui me lembro da entrevista que fiz com Rero Brasil Manchineri, 63 anos, 2018:

Fui trocado por uma rede e uma garrafa de cachaça, fui dado para um velho comerciante peruano, que me mantinha em sua casa para trabalhar para ele, quando tinha 5 anos de idade. Tinha saudade da minha família, mas meus pais haviam morrido com a epidemia de sarampo.

Queria muito ir morar com meus parentes Manchineri do Brasil. Foi então que resolvi fugir com meu irmão Otávio, mas não conseguir porque meus próprios parentes me entregaram ao velho peruano. Tempos depois fugi só, conseguindo chegar na aldeia Nova Vida, e depois no Seringal Petrópolis, colocação São Loureço. **(Rero Brasil Manchineri, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

Podemos observar que as narrativas vão traduzindo o inconsciente de uma geração, maneira de como vai resistindo aos confrontos da vida, e ao longo de sua trajetória de vida adquirindo novas experiências nos tornando também narradores de nossa própria história como diz Peter Gow: Ao tornarem-se mitopoiéticas, ficam mais à vontade contando histórias e são, em suma, melhores narradoras. (GOW, 2014. P. 194)

### **A aldeia das onças**

Nessa história observamos relações de parentesco conturbado, de pessoas não próximas de seus familiares, ou talvez não se deram conta, por causa dos afazeres do dia a dia, de que sua irmã havia sido levada embora.

Me recordo de um caso que ouvir. Quando um grupo de homens foi trabalhar na aldeia Extrema, Terra Indígena Mamoadate do povo Manchineri e Jaminawa. Na ocasião, um homem no decorrer das construções das escolas indígenas, acaba por levar embora uma jovem de 16 anos sem o consentimento de seus pais. Que não percebem, em um primeiro momento o que estava acontecendo, mas quando perceberam procuraram por sua filha, mas ela já estava bem longe da aldeia.

Esse fato um dos que podemos citar aqui, mas talvez tenha tido muitos outros no passado. Mulheres que eram levadas embora por homens de outros povos, não indígenas.

Muitas delas, talvez enganadas, ou apaixonadas. Acreditando ter encontrado alguém que pudesse formar famílias com elas.

Uma onça acha uma menina bonita. A onça leva embora a menina de sua aldeia. Ela era a mais nova e seus pais já haviam morrido, só os irmãos mais velhos e casados estavam vivos e não se importavam com ela. E não ligam para seu desaparecimento. Depois de algum tempo, sentem saudades dela e resolvem procura-la. Encontram macacos no caminho que dizem que a menina já havia se transformado em onça.

Finalmente encontram a localização de onde a irmã deles está morando, junto das onças. Desconfiados das companhias da menina são convidados a dormirem lá. No meio da noite fogem assustados, chamando a irmã para voltar com eles. Mas ela não aceita, pois já tinha virado onça. **(José Severino da Silva, “Zé Urias Manchineri”, entrevista realizada por Soleane Manchineri/2019)**

Nessa narrativa entendemos que com o passar do tempo, uma pessoa nunca será a mesma de

anos atrás, pois o convívio em outra sociedade molda o caráter de uma pessoa, distanciando de suas vivências culturais e sociais ao qual estava imersa.

Além disso, tem um fato bem antigo, antes quando uma família tinha uma filha e o pajé a achava bonita. O pajé pedia para criar a criança, que quando crescesse seria sua mulher, mesmo que houvesse muita diferença de idade. Os pais entregavam por medo do pajé matar todos da família com feitiço.

Sendo um caminho sem volta, mas o que levou a menina a querer permanecer com as onças? Seria o medo? O conforto?

Não sabemos ao certo. Talvez fosse a atenção que ela recebia das onças, que não recebia de sua própria família. Ou como ouvir alguém dizer: que era melhor sofrer nas mãos dos outros do que dos próprios parentes, era melhor desejar a morte.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As narrativas têm suas especificidades, no sentido de prender a atenção de seu ouvinte, pois dela tiramos as devidas impressões que precisamos para poder traçar metas ao longo de nossa trajetória de vida.

Não só pelo fato de compreender o pensamento indígena e sua cosmologia, cultura, mas deixar-se envolver por elas a ponto de vivenciar seus mistérios e encantos quando narrada pelos mais velhos de cada sociedade, inclusive no povo Manchineri.

Não pensar no começo, tão pouco no fim já é bom caminho. Não pensar numa forma de enquadrá-la também ajuda bastante nossa ideia de diálogo com os saberes indígenas.

Temos muito que aprender. Nesse aprendizado a medida que tivemos vivido mais vamos ter, digamos ousadia de contar nossas próprias narrativas, para que eles transitem por entre mundo do inconsciente dos povos indígenas e possa dialogar com outras narrativas, ainda que não sejam indígenas.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALMEIDA, Mauro William Barbosa. A Fórmula Canônica do Mito. Versão corrigida do texto originalmente em Queiroz, Ruben C. de e Nobre, Renarde F. (eds.). Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras. Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 147-182.

BALLESTER (Org.), Anne. O Surgimento da Noite ou livro das transformações contadas pelos Yanomami do grupo Parahiteri. Editora Brasileira Hedra, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro. Xamanismo de Tradução. In: Cultura com aspas e outros ensaios. São

Paulo: Cosac & Naif, 2009. p 101-113.

GOW, Peter. Mitos e Mitopoiese. Cadernos de Campo. Tradução Henrique Pougy, São Paulo, nº 23, p. 1-381, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude [1908]. Claude Lévi-Strauss: O Cru e o cozido (Mitológicas v.1). Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MARKUS, Cledes; ALTIMANN, Lori; GIERUS, Renate (Orgs). Saberes e espiritualidade indígena. São Leopoldo: Oikos, 2014.

## **ENTREVISTAS**

José Severino da Silva Manchineri, 78 anos, janeiro de 2019, Rio Branco, Acre. Rero Brasil, 63 anos, janeiro de 2019, Rio Branco, Acre.

## FAZER O FRANCÊS SOAR SERTANEJO TRADUZINDO: “A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

Sophie Guérin Mateus (UnB)

**RESUMO:** Guimarães Rosa contribuiu para a difusão e valorização da cultura sertaneja dando voz a seus atores. Mesclou, em sua linguagem literária, a cultura popular e a poesia e propiciou a descoberta de uma região rural normalmente omitida ou caricaturizada na literatura brasileira. Na obra de Rosa se ouve, ao mesmo tempo, a voz de inúmeras personagens do sertão (o poeta, o viajante, a prostituta, o fazendeiro, entre outros), o que traz, ao tradutor, o desafio de preservar a polifonia da linguagem rosiana e, no caso em questão, conseguir que o francês soe sertanejo. Teóricos da tradução como Benjamin, os irmãos Campos e Berman recomendam analisar a forma de uma obra escrita para reproduzir, em outra língua, processos de seleção, distribuição, aspectos fônicos e rítmico-prosódicos, assim como o inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas, remetendo à definição do estilo de acordo com Bakhtin. A partir do estudo da construção da linguagem poética de Guimarães Rosa pretendemos apresentar o sertão brasileiro ao leitor francófono sem apagar as diferentes vozes presentes em “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa; tradução; polifonia.

### Introdução

“A hora e a vez de Augusto Matraga” é um conto publicado em 1946 em *Sagarana*, primeira obra lançada por João Guimarães Rosa. Ao longo da história, Augusto Estêves se transforma e toma consciência de quem ele, se tornando primeiro Nhô Augusto e finalmente Augusto Matraga. Esse autoconhecimento se adquire em diálogo com outras personagens, tal como Mãe Quitéria e o padre e sua visão do mundo, do bem e do mal vão evoluindo ao mesmo tempo, se imbricando de forma que não se chegue a uma conclusão definitiva. Não há hierarquização das diferentes vozes do conto, principalmente porque não há hierarquização das linguagens usadas por cada personagem. De fato, ao longo de sua obra, João Guimarães Rosa cria uma linguagem poética a partir de elementos da linguagem popular brasileira, valorizando a fala do sertanejo, muitas vezes caricaturizada na literatura. Essa mescla entre as culturas oral e escrita representa um desafio para o tradutor, que não pode apagar os elementos de cultura popular, a presença do tupi no português do Brasil, mas deve também conservar a poesia do texto. A partir das teorias de Benjamin, Campos e Berman, entende-se que o tradutor de uma obra literária deve analisar a forma como é escrita, seus diferentes elementos linguísticos e semânticos, a fim de recriá-los na outra língua. Talvez assim se consiga fazer o francês soar sertanejo.



## 1. “A hora e a vez de Augusto Matraga”, um conto polifônico

Para Bakhtin, a particularidade dos romances de Dostoiévski é de serem polifônicos e dialógicos. A polifonia consiste na independência e na liberdade da personagem e de sua voz em relação com o autor: “A personagem interessa Dostoiévski como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2018, p. 52, grifos do autor). O autor não escreve sobre a personagem, mas mostra ao leitor como a personagem toma consciência de si e do mundo e sua evolução, marcada pela inconclusibilidade e insolubilidade, acontece ao dialogar com as outras personagens, inclusive com o próprio autor. Nesse diálogo, as diferentes consciências se confrontam e se refletem reciprocamente. A visão que a personagem tem de si não se desvincula da forma como ele vê o mundo: “A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 2018, p. 87).

No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, assistimos às mudanças do Augusto Estêves, que se torna Nhô Augusto, antes de virar o Augusto Matraga. Luiz Fernando Valente analisa essa transformação em “Variações sobre o herói quenótico, Ivan Ilitch e Augusto Matraga” (2011, pp. 97-108). Augusto Estêves vive num mundo corrompido que ele simboliza, sendo que ele maltrata todas as pessoas a sua volta: a mulher do leilão que ele adquire e o capiau apaixonado por ela, as pessoas que trabalham para ele e sua própria família. Augusto Estêves recebe uma punição imediata ao ser deixado como morto num precipício. Morre simbolicamente e renasce como Nhô Augusto que, em contato com o casal de negros e o padre, se torna um homem moderado, evitando os prazeres da carne e trabalhando sem descanso. Mas ele faz o bem com o intuito de salvar a sua alma e não para beneficiar o próximo. Além disso, ele evita as tentações ao invés de exercer sua liberdade de escolher entre o bem e o mal. Joãozinho Bem-Bem aparece para tentar novamente o Nhô Augusto, mas este resiste e deixa o casal que o acolheu para seguir viagem pelo sertão, tornando-se “mais sensível à beleza do mundo e se movendo e movendo-se assim na direção de um equilíbrio mais harmonioso entre corpo e espírito” (VALENTE, 2011, p. 105). Finalmente, ele enfrenta e mata Joãozinho Bem-Bem depois de tentar em vão convencê-lo de não matar um velhote para vingar a morte de um de seus jagunços. Para Valente,

a vitória sobre Bem-Bem só é possível porque Augusto é capaz de contar com sua antiga habilidade como um lutador cruel e destemido. Ao se interpor corajosamente aos planos de Bem-Bem e afirmar a superioridade de seu novo código moral, ele mistura características de Augusto Estêves do Muricí e de Nhô Augusto do Tombador para criar Augusto Matraga. (...) Agora ele não é nem o “pecador” do início da novela, pois claramente rejeita o código moral degradado do sertão, nem o “santo” ascético no qual havia se tornado depois de sua “morte” simbólica, uma vez que é capaz de encarar as difíceis escolhas morais e agir por si próprio. (...) Augusto cumpre seu destino (sua “hora e vez”) ao transformar-se num “pecador santo”, cuja existência combina as definições mutuamente exclusivas do pecador e do santo anteriormente conferidas a ele. (VALENTE, 2011, pp. 105-106)

As ideias de Bem e de Mal se confrontam, portanto, na construção da personagem de Augusto, operando um diálogo entre Augusto Estêves e Nhô Augusto, tal como entre Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga. Da mesma forma que se observa na obra de Dostoiévski, segundo Bakhtin: “Vemos o herói na ideia e através da ideia, enquanto vemos a ideia nele e através dele” (BAKHTIN, 2018, p. 97). Também não há uma definição formal do bem e do mal, os dois se imbricando um no outro. Para Valente, o sertão, na obra rosiana, não é apenas uma “localização geográfica mas também uma dimensão mítica onde o drama da existência humana pode ser levado até as últimas consequências” (VALENTE, 2011, p. 102).

A linguagem rosiana contribui para a polifonia do conto, pois não há hierarquização das vozes. Antonio Cândido afirma em *A literatura e a formação do homem* que

o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do País; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do País (CANDIDO, 1972, pp. 86-87).

Rosa constrói uma fala estilizada, com matizes populares tanto no léxico quanto na sintaxe, mas ao mesmo tempo literária e fortemente estética. O autor não caricatura a fala popular, mas representa a multiplicidade das vozes das personagens sertanejas de forma poética, valorizando assim a cultura oral, tal como a cultura escrita. Essa poesia se encontra em grande parte nos “memoráveis aforismos que pontuam toda a obra de Guimarães Rosa” (VALENTE, 2011, p. 22), representando a sabedoria popular. Como Augusto Rodrigues da Silva Jr escreve no editorial da revista *Cerrado*, “o escritor não perde seu prestígio, mas aquele que o escritor ouviu, registrou, também é valorizado” (2013, p. 9). A linguagem popular localiza a história no sertão, enquanto a poesia do texto e a luta da personagem para entender o mundo colocam a história num plano universal.

O grande desafio do tradutor é, portanto, conseguir o mesmo efeito poético, sem apagar os elementos de cultura sertaneja, nem obter uma linguagem que soe caricatural. Assim, Curt Meyer-Clason, o tradutor alemão de *Grande Sertão: Veredas*, explica em correspondência com o autor que ele escolheu escrever em alto-alemão porque “na Alemanha, não há Sertão, não há Nordeste e não conhecemos a ‘fala do matuto’. (...) O leitor apenas riria. (...) Riobaldo fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado.” (ROSA, 2003, p. 147). Ele se aplicou em manter o tom e o ritmo da obra rosiana, deixou algumas palavras estrangeiras como formas de tratamento, flora e fauna, incluiu no alemão a estrutura linguística do original, simulou o dialeto regional do interior mineiro. Para o tradutor, “o leitor alemão precisa vivenciar a realidade brasileira, mas não pode jamais ser lembrado da realidade alemã, em função da língua na qual está lendo”

(ROSA, 2003, p. 149). Ele privilegiou três aspectos no seu fazer tradutório: as aliterações, as expressões idiomáticas, rimas e provérbios, assim como os trechos de elevada poesia nos quais ele vê imagens expressivas. Para o João Guimarães Rosa, a tradução de Curt Meyer-Clason era a melhor, junto com a italiana de Edoardo Bizzarri.

## 2. Fazer o francês soar sertanejo

Segundo Berman, a multiplicidade de vozes “talvez seja o ‘problema’ mais agudo da tradução da prosa, *pois toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*” (BERMAN, 2007, p. 85, grifos do autor). Berman mostra assim que a relação entre as línguas do romance constitui um dos aspectos daquilo que ele chama de letra, uma relação estreita entre as formas e os efeitos produzidos pela obra. Porém, a tendência tradicional apontada por Berman é a padronização da linguagem em favor da comunicabilidade do sentido, o que acaba por desviar a tradução das obras em prosa de um de seus principais constitutivos estéticos e ideológicos.

Em primeiro lugar, para traduzir uma obra de arte, o tradutor deve buscar o essencial da obra, “o inaferrável, o misterioso, o ‘poético’” (BENJAMIN, 2008, p. 66) que não se encontra no sentido da palavra, mas na lei da forma do original e precisa ser reproduzido pelo tradutor. Isso significa que não se deve simplesmente traduzir a informação presente no texto, mas também, e principalmente, a forma como isso está sendo escrito, o que o Meschonnic chama de “modo de significar”, a forma como os elementos estão organizados. Bakhtin define o estilo como “o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade” (FIORIN, 2017, p. 50).

Haroldo de Campos retoma o conceito de “informação estética” de Max Bense, que difere das informações documentárias e semânticas no que diz respeito à imprevisibilidade da ordenação dos signos. Como essa informação estética depende da organização dos elementos linguísticos na frase, ela é particularmente frágil e não poderá ser traduzida, já que em outra língua teremos obrigatoriamente uma nova produção. No entanto, para Campos, essa impossibilidade teórica da tradução de textos criativos engendra o corolário da possibilidade da recriação desses textos. Assim, a construção em outra língua de uma informação estética, apesar de autônoma, estará ligada à informação estética do texto original por uma relação de isomorfia. Deve-se analisar, portanto, tudo o que na forma de escrever traz algum significado para a obra, isto é, todos os seus processos de seleção, distribuição, aspectos fônicos e rítmico-prosódicos, assim como o inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e

das diferentes construções sintáticas, isso tudo formando o intracódigo, o espaço operatório da “função poética”. Na sua obra em geral, e no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” em particular, João Guimarães Rosa emprega um léxico e uma sintaxe inspirados na cultura sertanejo, apesar de recriados de forma poética, com rimas, aliterações, criação de imagens fortemente sugestivas. Destacamos também os provérbios, as cantigas e os aforismos que reforçam o tom popular do texto, assim como sua poesia. Traduzir o conto para o francês significa inspirar-se dessas formas típicas do sertão e recriá-las em outra língua.

Daniel, que fez um amplo estudo formal de sua construção em João Guimarães Rosa: travessia literária, afirma também que “é típico de grande parte da prosa do autor o seu conjunto de elementos eruditos, científicos, arcaicos, poéticos, indígenas, dialetais e estrangeiros” (DANIEL, 1968, p. 24). Muitos termos do tupi foram agregados ao português do Brasil e é importante conservar sua presença no texto em francês, mesmo que não seja sempre possível. A maior parte desses termos se refere à fauna e a flora, assim como os topônimos. Em carta de 14 de fevereiro de 1964 para seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, Rosa (2003, pp. 165-167) dá sugestões sobre a tradução dos nomes próprios que podem ser aplicadas também à fauna e flora: traduzir os nomes que devem funcionar pela própria capacidade sugestiva, com acento no significado; deixar sem traduzir os que são sugestivos pelo som ou pela forma e “adaptar” quando for preciso; quando compostos, fazer uma “semi-tradução”, traduzindo uma parte do nome e deixando a outra como no original. Assim, palavras como *matrinchãs*, *jia* ou *buriti* foram deixadas como no original, pois o contexto permite entender de que se trata. Outras palavras precisaram ser traduzidas, pois se não se entende o que a palavra representa, a imagem criada perde seu sentido e sua força, como no caso de “cuspir no canguçu detrás da moita”. Traduzimos “canguçu” por “jaguar”, termo também oriundo do tupi e mais claro para o leitor francês. Muitas outras palavras vem do tupi, mas fazem agora parte do vocabulário português, particularmente no interior do Brasil. Assim, Nhô Augusto “viajou nas paragens dos mangabeiros, que lhe davam dormida nas malocas, de tecto e paredes de palmas de buriti. Retornou à beira do rio, onde os barranqueiros lhe davam comida, de pirão com pimenta e peixe”. Mangabeiro é formada pela palavra “mangaba” que vem do tupi *ma'ngawa* e do sufixo português -eiro. O mangabeiro est o homem que colhe mangaba. Pode ser traduzido por “mangabier”. Maloca é uma casa comunitária presente em aldeias indígenas. O termo é usado assim em francês e pode, portanto, ser conservado no original. O termo “pirão” procede do termo tupi *mindipi'rõ*, que significa “ensopado”. O contexto ajuda a entender que é um prato tradicional e é interessante deixar no original, podendo ser feito um glossário com alguns desses termos, os mais importantes. Outros termos oriundos do tupi precisam ser traduzidos, pois o contexto não deixa claro do que se trata e a compreensão do texto ficaria prejudicada, assim como a fluidez da leitura. Assim, *capenga* é uma palavra formada a partir do tupi *cang*, que significa “osso” e *peng* que significa “torto” que pode ser traduzido como “éclopée”. A

palavra “pirambeira” não tem uma origem bem definida, de acordo com o dicionário Priberam. Poderia vir do tupi, mesclada com o sufixo –eira do português. Traduzimos como “crevasse”. Biboca vem do tupi *ibi* que significa “terra” e *boka*, o gerúndio de fender-se, foi traduzido como “cavitê”.

Daniel demonstrou que as inovações linguísticas trazidas pelo autor se inspiram em construções comuns na linguagem popular brasileira. De fato, os processos linguísticos aplicados pelo autor se baseiam nas evoluções históricas da língua portuguesa, o objetivo dele sendo dar à palavra já existente uma nova vida ao criar novas combinações pela afixação de prefixos e sufixos, procedimento inerente à língua portuguesa, segundo Daniel (1968, p. 39). O prefixo des- é frequentemente usado para negar ou inverter, mas também para dar à palavra uma conotação dispersiva ou para reforçar o significado da palavra, como o demonstra o termo “desapartar” no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Traduzimos por *débrouiller*, conservando assim o prefixo *dé-*, frequente na língua francesa também e usando um termo fora de seu uso comum sem perder o significado original. Outro recurso com o qual o autor se mostra original, hábil, produzindo novas formas compreensíveis e de bom gosto artístico, de maneira equilibrada, são as “palavras fundidas” ou “palavras portmanteau” que, além de apresentar uma nova entidade formal, trazem um significado misto. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a expressão “Nomopadrofilhospritosantamêin!” foi traduzido para o francês como “Nompèrefissaintespriamen!” e a palavra “senvergonha”, construída por justaposição das palavras *sem* e *vergonha*, com *n* no lugar do *m* se tornou “sangêne”, isto é, a justaposição de *sans* e *gêne* com a supressão do *s*. Finalmente, Rosa cria novas palavras a partir da derivação de verbos em adjetivos ou substantivos e vice-versa, este recurso existindo em quase todas as línguas. O autor transforma assim o substantivo “cigarro” em verbo formando a palavra “cigarrar”, que traduzimos como “cigariller”, a partir de “cigarette” ou “cigare”.

No que diz respeito à gramática e à sintaxe, Daniel afirma que “é precisamente nesta área que a contribuição estilística do autor às letras brasileiras contemporâneas é mais original e distinta” (DANIEL, 1968, p. 77). Por exemplo, João Guimarães Rosa cria neologismos de função, quando uma palavra que pertence a uma função gramatical é usada em outra função. O autor usa esse recurso quando uma palavra parece mais significativa ou direta numa nova função: por exemplo, usa um gerúndio no lugar de um infinitivo. Assim, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o narrador introduz assim uma fala de Nhô Augusto: “E insistiu fala mais forte”. No lugar do grupo nominal “fala mais forte”, o grupo verbal “falando mais alto” seria mais esperado. Mantivemos o grupo nominal “parole plus forte”, mas acrescentamos uma vírgula em francês. A duplicação de palavras é outro recurso frequentemente utilizado pelo autor com o objetivo de reproduzir os padrões da linguagem coloquial. Tratam-se tanto de substantivos, adjetivos e verbos duplicados, quanto de grupos pronominal, preposicional ou adverbial, que podem ter a sua origem na fala coloquial, mas são também um traço estilístico do autor. Reproduzimos assim as duplicações que aparecem em “A

hora e a vez de Augusto Matraga”, “acabar de acabar” e “fim no fim”, resultando respectivamente em “finir de finir” e “à la fin de fin”. Nos diálogos particularmente, podemos destacar o emprego de conjunções pleonásticas, como a expressão “é que”, conferindo ao texto um tom autenticamente coloquial, e que traduzimos para o francês normalmente como “c’est que”. Por exemplo, Augusto Matraga pergunta à Mãe Quitéria: “Como é que eu vou me encontrar com o Quim lá com Deus (...) ?” que traduzimos como : “Comment c’est que je vais rencontrer Quim là avec Dieu (...) ?”. A dupla negação é também um recurso tipicamente oral que João Guimarães Rosa usa em sua obra. Aparece em “A hora e a vez de Augusto Matraga” quando Joãzinho Bem-Bem afirma: “não posso perdoar isto não...”. Em francês, traduzimos: “Je ne peux pas pardonner ça, non...”. Os modos e tempos verbais fazem também parte dessa oralização da obra rosiana. As construções progressivas, usando o verbo estar, o verbo ir ou o verbo vir com gerúndio, traço predominante da fala coloquial, aparecem assim frequentemente na escrita de Rosa, principalmente por seu caráter de ação e movimento continuado. Muitas vezes o verbo vir é duplicado, resultando em “vinha vindo” no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Essa construção progressiva não existe em francês, mas podemos conservar a duplicação com o uso da vírgula: “qui venait, venant”, forma que podemos encontrar, por exemplo, em *Passage du poète*, de Charles Ferdinand Ramuz (RAMUZ, 1990, p.7). Finalmente, Rosa manipula os elementos sintáticos para que sirvam de veículo na expressão do belo e do verdadeiro segundo o autor. A técnica barroca de inverter palavras e frases é o processo mais obviamente literário empregado pelo autor. Além disso, a utilização de interrogações revela as incertezas do homem barroco frente ao seu período e a inversão de frases a sua tentativa na conciliação dos elementos opostos. Esses processos de inversão no texto são numerosos e variados e são usados para “dar relevo a um ou outro dos elementos transpostos; satisfazer suas normas subjetivas de estrutura concisa das frases; ou criar efeitos novos e variados per se” (DANIEL, 1968, p. 112). No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, coloca em vários momentos elementos da frase numa posição inabitual. Assim, coloca o sujeito depois do verbo em “deram apoio **os quatro guarda-costas**” (grifo nosso). Mas essa forma não teria o mesmo efeito em francês, por isso mantivemos uma inversão, mas não do sujeito, traduzindo como “**leur soutien**, les quatre gardes du corps apportèrent”. Outras vezes, começa a frase pelo objeto como, por exemplo, em “**Beleza** não tinham” (grifo nosso). Em francês, ficou “**De beauté**, elles n’en avaient pas”. O adjunto adverbial é colocado antes do verbo na frase “**muitos que** eles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar-lhe a cabeça” (grifo nosso). Traduzimos como “Mais **beaucoup qu’elles** étaient à tourner en sens contraires”. Também pode aparecer às vezes entre o sujeito e o verbo, criando assim uma construção dividida: “todo-o-mundo **com elas** querendo ficar” (grifo nosso). Foi traduzido como “tout-le-monde, **avec elles**, voulant sortir”. Como podemos observar, para fazer essas inversões em francês, conservando o sentido, precisamos acrescentar vírgulas. De fato, a ordem das palavras é mais estrita que em português. Essas construções dão mais

força ao elemento deslocado como ao termo “beleza” em “Beleza não tinham”. A pontuação é um elemento essencial da oralização da obra rosiana e de seu estilo literário. Assim, podemos destacar uma superpontuação, e principalmente um grande entusiasmo pela vírgula que segue toda inflexão da voz do narrador. O ponto e o ponto e vírgula podem ser desvalorizados ao nível de simples vírgula, e outras vezes a vírgula exerce a função do ponto ou do ponto e vírgula. Os dois pontos cumprem normalmente seu papel de explicação ou como indício de uma enumeração, mas perdem às vezes sua razão de ser. O travessão se associa comumente a interpolações parentéticas, mas pode aparecer com a função dos dois pontos em trechos equacionais, ou com um indício de uma pausa vocal numa narração. As reticências são frequentemente utilizadas, às vezes em início de frase, ou junto com ponto de exclamação ou de interrogação, mas conservam sua função de ligar ideias consecutivas em seqüências dialogadas ou pensadas. Podemos observar assim que a pontuação não desempenha uma função ortográfica, mas estética, procurando fazer a escrita se aproximar do ritmo da fala. Na tradução, é importante conservar essa pontuação própria do autor.

A poesia do texto é o resultado dos recursos empregados tanto no léxico quanto na sintaxe, descritos anteriormente, mas também dos paralelismos e das justaposições ecóicas, que consistem em repetição de sons iguais ou próximos, criando rimas dentro do texto, assim como de estruturas sintáticas, que precisam ser mantidos na tradução. Por exemplo, “Procissão entrou, reza acabou” foi traduzido como “Procession rentrée, prière terminée”. Para conservar a estrutura concisa do português, foi necessário transformar os verbos em adjetivos em francês. Foi conservado o paralelismo em “uma meninice à louca e à larga” com a tradução “une enfance désaxée et débridée”. Ao traduzir “mofina e franzina” como “fragile et affligée”, perdemos a rima, mas conservamos a repetição de sons. Mas encontramos poesia também nos aforismos, nos provérbios e nas cantigas que remetem ao universo sertanejo e à sabedoria popular. A tradução das cantigas deve respeitar o ritmo, as sonoridades e as rimas : “Mariquinha é como a chuva: / boa , p’ra quem quer bem! / Ela vem sempre de graça, / só não sei quando ela vem...” foi traduzido como “Mariquinha est comme la pluie : / bonne, pour ceux qui veulent bien ! / Elle vient toujours gratuit, / Je sais juste pas quand elle vient...”. Como para as cantigas, os provérbios e aforismos têm um ritmo e uma sonoridade que deve ser respeitado. O provérbio “Sapo não pula por boniteza, / mas porém por percisão” abre o conto em epígrafe, foi traduzido como “La grenouille ne saute pas par beauté, / mais plutôt par nécessité.” Em português, o autor escreve “percisão” invés de “precisão” e, por isso, transformamos a palavra “nécessité” em “nécessitude”, um neologismo criado mudando o sufixo e que dá um tom mais popular. O aforismo “Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio-dia...” foi traduzido como “Le destin naît chaque matin, et il est déjà un ancien à midi...”, mantendo a assonância presente no original.

## Considerações finais

“A hora e a vez de Augusto Matraga” é um texto polifônico, no qual Augusto Matraga constrói sua consciência de si e do mundo em diálogo com as outras personagens. A linguagem de João Guimarães Rosa mescla a fala do sertanejo com suas particularidades culturais e linguísticas com a poesia do texto literário, de forma que não haja hierarquização entre as culturas escrita e oral. O texto se torna assim regional e universal ao mesmo tempo. A universalidade do texto proporciona sua traduzibilidade, mas o tradutor não pode apagar o sertão.

Para manter a polifonia e as vozes sertanejas, assim como a poesia, do conto de João Guimarães Rosa, o tradutor deve analisar os elementos que compõem a linguagem do ator como o léxico, a sintaxe, as rimas e as aliterações, assim como os aforismos e as cantigas que remetem ao sertão e à sabedoria popular, com o intuito de recriá-los em outra língua. Da mesma forma que Rosa não se contenta em imitar, mas cria sua própria linguagem a partir de padrões da língua portuguesa, o tradutor deve reinventar a língua na qual a obra é traduzida.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”, in: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Organização: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale / UFMG, 2008, p.66-81.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Mauri Furlan. Rio de Janeiro: 7letras/PGET, 2007

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”, in: **Ciência e cultura**, v. 24, p. 81-90, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega, 1.ed., São Paulo: Perspectiva, 2013

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1968.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2017.

RAMUZ, Charles Ferdinand. **Passage du poète**. Lausanne : Ed. L’âge de l’homme, 1990.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa. Volume I**. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.



\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Organização: Maria Aparecida Bussolotti. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2003.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance.  
In: **Revista Cerrados** (UnB. Impresso), v.21, n.35, p. 7-10, 2013

VALENTE, Luiz Fernando. **Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

## VIOLÊNCIA, PODER E RESISTÊNCIA NO CONTO “DANÇARINOS NA ÚLTIMA NOITE”, DE MILTON HATOUM

Suzanne Modesto Souza Bindá <sup>1</sup>

Rita Barbosa de Oliveira <sup>2</sup>

**Resumo:** Sabe-se que muitas mulheres representadas na obra de Milton Hatoum agem com certa liberdade de viver. É o caso de Porfíria, esposa de Miralvo, do conto “Dançarinos na última noite”, do livro *A cidade ilhada*. As ações da citada personagem são empregadas para demonstrar determinada maneira, pautada no erotismo, de resistir ao poder patriarcal. Assim, ela se livra da prostituição para viver com o homem que escolhe para companheiro, com quem prefere se divertir a acumular bens materiais, ação esta que colocaria os amantes dentro dos modelos de casal do patriarcado. O referencial teórico deste estudo se baseia nas ideias levantadas por Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, e por Georges Bataille em *O erotismo*.

**Palavras-chave:** feminismo; erotismo; Milton Hatoum; *A cidade ilhada*; conto brasileiro do século XXI

### Introdução

Alguns críticos da obra de Milton Hatoum destacam que, embora predominem as personagens mulheres subalternizadas, há outras que agem com relativa independência dentro do sistema patriarcal. Na obra *Dois irmãos*, temos três personagens femininas marcadas de maneira diferente: Zana, Rânia e Domingas. Alexsandro Melo Medeiros, em *A construção do feminino na literatura amazonense*, escreve que Zana e Rânia protagonizam papéis similares, mas em situações diferentes na obra *Dois irmãos*: a mulher que faz inversão nos padrões e não se intimida com a presença masculina. Nessa obra, a figura masculina de Halim perde o poder tanto na casa quanto no trabalho, sendo dominada e colocada em silêncio pela filha e pela esposa.

Zana representa uma mulher que foge aos paradigmas da mulher padrão da sociedade patriarcal instituído historicamente: ela não se deixa dominar nem subjugar, não silencia e até impõe silêncio ao marido, pela sua postura tenaz, demonstrando como o ato da fala está de alguma forma ligado ao exercício de empoderamento. É Zana quem se impõe na trama hatouniana contrariando o modelo instituído e invertendo os papéis sociais. (MEDEIROS, 2017, p. 2)

Zana sempre se impôs nas decisões domésticas, na criação dos filhos e na relação com o marido. Ela está representada no romance como uma figura de personalidade forte, que não acata ordem de terceiros, nem se desvia das ideias que acha coerente. Até em silêncio ela impõe sua autoridade, ignorando, assim, as decisões do marido (Halim), e o deixando em papel secundário na direção da casa. Ele passa a ser aquele que acata o que é decidido: “Então era isso, assim: ela, Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele, paciência só, um Jó apaixonado e

ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela” (HATOUM, 2000, p. 54).

Percebe-se, portanto, que embora o homem esteja no poder na sociedade descrita em *Dois irmãos*, Halim é um caso particular, pois passa a ser silenciado e dominado por uma voz feminina. Desse modo, Zana abre uma exceção no modelo patriarcal e assume o topo do poder dentro do seio familiar, mostra que não está inclusa na sociedade tradicional e exerce na vida do marido e dos filhos um papel ativo, agindo com uma representação feminina que não é, de forma alguma, a de subjugada. Por outro lado, Medeiros assim comenta o papel de Rânia, filha de Halim e Zana:

Rânia era uma transgressora da tradição patriarcal, assumindo uma posição de destaque no âmbito da esfera pública, saindo do universo circunscrito da mulher da esfera privada. Ela toma para si uma atribuição que era conferida exclusivamente ao sexo masculino, com a ressalva de que ela ocupou esse espaço devido as circunstâncias da família: o afastamento de Yakub do lar e o completo desinteresse de Omar pelos negócios. (MEDEIROS, 2017, p. 5)

Rânia, em princípio, se mostra escondida atrás da figura dos gêmeos Omar e Yaqub pelo fato de não ser a filha mais querida, por isso não recebia atenção, os mimos e mordomias. No entanto, mostra-se determinada com suas ideias e tem espírito de liderança: com o afastamento de Yaqub e o desinteresse de Omar pelos negócios da família, Rânia assume um papel masculino para cuidar dos bens da família, diminuindo ainda mais a importância da figura patriarcal de Halim na direção do comércio: “Abandonou a universidade no primeiro semestre e pediu ao pai para trabalhar na loja. Halim consentiu. O que esperava de Omar, veio de Rânia, e da expectativa invertida nasceu uma águia nos negócios” (HATOUM, 2000, p. 95).

Além da desenvoltura que tinha para o comércio, Rânia demonstrava-se completamente desinteressada por relacionamentos amorosos – embora arrastasse uma boa quantidade de pretendentes, nenhum a cativava. Ela foge do modelo estabelecido pela sociedade padrão que espera que a filha mulher seja criada para casar, cuidar da casa, do esposo e filhos. Os únicos homens com os quais tinha afetividade, além do pai, eram os irmãos:

Era a mais alinhada da noite, quase mais bela que a mãe, e os vizinhos a olhavam sem entender por que aquela mulher teimava em dormir sozinha numa cama estreita (...) Era uma menina alegre e apresentada, contou Domingas, mas desde aquele dia Rânia só tocou em dois homens: os gêmeos (HATOUM, 2000, p. 94)

Ela nutria, bem como a mãe, uma idolatria e um amor exacerbado aos gêmeos. Há, contudo, um certo mistério na sensualidade de Rânia que dá a ela determinado poder, quando, por exemplo, ela provoca o desejo sexual em Nael, mostrando, assim, sua independência dos padrões sexuais:

Rânia causava arrepios no meu corpo quase adolescente. Eu tinha gana de beijar e morder aqueles braços. Esperava com ânsia o abraço apertado, o único do ano. A espera era uma tortura. Eu ficava quieto, mas um fogaréu me queimava por dentro. Então a sonsa se acercava de mim, me dava um acocho e eu sentia os peitos dela apertando meu nariz. Sentia o cheiro de jasmim e passava o resto da noite estonteado pelo odor. Quando ela se afastava, alisava meu queixo como se eu tivesse uma barbicha e me beijava os olhos com os lábios cheios de saliva, e eu saía correndo para o meu quarto. (HATOUM, 2000, p. 97)

Luíza Andrade, em *As mulheres da cidade encantada*, comenta que “Em *órfãos do Eldorado*, são as mulheres da vida de Arminto Cordovil as responsáveis pelas grandes decisões de sua vida.” (CRUZ, 2016, p. 15). Ela cita Dinaura, o amor da vida de Arminto, filho de Amando Cordovil. Dinaura aparece na obra ora como um ser encantado, ora como uma órfã que conhecia as artimanhas da vida. Ela é responsável por enfeitiçar Arminto e deixá-lo aos seus pés, e, quando repentinamente vai embora, deixa-o a beira da loucura:

O que se embrenhou na memória de Arminto foi o olhar da moça. A partir daí se desencadeou a obsessão que guiaria Arminto pelo resto de sua vida. Nesse olhar se encontram o silêncio e a inconstância, as duas raízes da personagem Dinaura. Seu comportamento é errático, indecifrável, e seu relacionamento com Arminto intercala sedução e fuga. (CRUZ, 2016, p. 32)

Dinaura vivia com outras órfãs, todavia não se parecia com nenhuma delas. Havia nela o mistério da sedução que despertou a paixão de Arminto mas não se prendeu a ele: “O olhar de Dinaura era o que mais me atraía. Às vezes um olhar tem a força do desejo. Depois o desejo cresce, quer penetrar na carne da pessoa amada. Eu queria viver com Dinaura e adiei essa decisão até o limite da vaidade.” (HATOUM, 2008, p. 31). Apesar dos comentários no citado romance, sobre os mistérios de quem seria realmente a órfã Dinaura, ela era lúcida de seus atos e mostrava-se à frente das outras mulheres naquela época, onde a sociedade tinha, em sua maioria, mulheres que obedeciam a um sistema específico e subalterno.

Este comentário introdutório a respeito de algumas mulheres que se afastam do modelo a elas imposto na sociedade patriarcal nos romances de Milton Hatoum, se estende também para a construção ficcional de algumas mulheres dos contos deste escritor, conforme se demonstra no conto “Dançarinos na última noite”, de *A cidade ilhada*. Primeiramente, no entanto, faz-se breve comentário sobre esta forma breve e complexa de que forma o conto.

### **O conto como um laboratório de escrita**

Ricardo Piglia, em *O laboratório do escritor*, fala que um dos vieses pelo qual se constrói um conto é o “disfarce”. Esse exemplo serve para mostrar que o conto sempre apresenta mais de uma história: narra-se em primeiro plano a história número um e constrói-se em segredo a história número dois. A história visível esconde a história secreta. Cada uma das histórias é contada de maneira diferente. Nota-se que os elementos essenciais de um conto têm dupla função, e cada um deles é utilizado de modo diferente nas duas histórias.

Segundo Piglia, dizendo de outra maneira, geralmente há uma ambiguidade nos contos, o que pode ser supérfluo numa história é fundamental na outra. Assim, o conto pode ser denominado como uma narrativa que encerra uma história secreta – a história secreta é a chave da forma do conto e suas

variantes. Entretanto, este autor levanta o problema a respeito de como contar uma história enquanto se está contando outra. E ele responde que se deve, então, saber mais duas questões: Primeira, o mais importante nunca se conta. Segunda, a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão.

Piglia cita outra técnica de escrita do conto: não dizer que o personagem vai cometer determinada ação, mas sim escrever o conto como se o leitor já soubesse disso. Piglia fornece como exemplo um conto onde a história central trata de um jogo e a secundária contém implícito um suicídio. No entanto, o tema principal e de maior relevância passa a ser a segunda história. Seguindo as orientações de escrita do conto de Ricardo Piglia, podemos dizer que, embora que “Dançarinos na última” de *A cidade ilhada* tenha uma carga de humor, que corresponde à história que mais se destaca na superfície desta narrativa, é possível ler nas entrelinhas uma segunda e até uma terceira história, como pretendemos fazer aqui ao comentar a personagem Porfíria e mostrar o papel que ela desempenha no citado conto.

### **A violência sofrida por Porfíria**

O conto “Dançarinos da última noite” é protagonizado pelo casal Porfíria e Miralvo. Eles moravam nos fundos da mansão de um cambista, “não gastavam nada para o seu sustento, lá tinham e recebiam de tudo”, segundo o narrador. Em troca, trabalhavam para o patrão. Mas esse patrão também explorava sexualmente Porfíria, pois ainda a oferecia aos amigos nas festas que promovia. Havia abuso e violência disfarçado de “ajuda”, ele dava “o que ela necessitava” e em troca ela o servia de todos os jeitos. Vale ressaltar que esta ideia não é mostrada de forma explícita no citado conto, entretanto, é dado a entender a partir de vários trechos:

Porfíria ficou pensativa; recordou que, antes de conhecer Miralvo, ela dançara com os amigos do patrão, políticos de outros estados e até uns americanos de Miami (...) Ganhava roupa nova do patrão, roupa cara, mas essa mamata acabou quando ela casou com Miralvo (HATOUM, 2009, p. 113)

Essa exploração que vitimava Porfíria pode ser considerando com o apoio dos estudos de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, em que este autor escreve:

A postura submissa que se impõe às mulheres cabilas representa o limite máximo do que até hoje se impõe às mulheres, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e que, como inúmeros observadores já demonstraram, revela-se em alguns imperativos: sorrir, baixar os olhos, aceitar as interrupções etc. Nancy M. Henley mostra como se ensina às mulheres ocupar o espaço, caminhar e adotar posições corporais convenientes (BOURDIEU, 2002, p.32)

Pierre Bourdieu pesquisa a postura feminina desde essa comunidade cabila em que ela sofre violência, e este autor projeta a dominação para todas as sociedades androcêntricas. Segundo esse

antropólogo, a mulher sofre violência simbólica quando a sociedade estabelece que a mulher deve ocupar determinada função para servir aquele que, nessa mesma sociedade, é colocado em condição de superioridade. Também, desde a infância e continuando na adolescência, a mulher é criada com excesso de proteção dos supostos perigos da vida, de modo que ela fica impedida de conhecer o mundo como de fato ele é, e fica, portanto, sem poder de decisão, esperando que um membro da família, geralmente do sexo masculino, decida sobre a vida dela.

Percebemos essas violências exercidas sobre Porfíria do seguinte modo: o cambista, patrão de Porfíria, exerce a figura de poder patriarcal, esse é o motivo pelo qual Porfíria submete-se fielmente a ele. Até o momento em que ela passa a viver com Miralvo, e o patrão tenta afastar o casal. “Numa sexta-feira, logo depois do almoço, ela disse ao patrão que gostaria de trabalhar com ele em Brasília. O homem concordou: desde que ela fosse sozinha” (HATOUM, 2009, p. 113). Neste trecho observamos como o patrão impõe sua autonomia para tentar induzir Porfíria a fazer uma escolha. E mesmo quando ela recusa essa condição e vai para o novo emprego, ela ainda permanece, em parte, no papel de dominada e subalternizada pelo antigo patrão.

O momento em que Porfíria transgride sua situação de dominada se dá quando ela passa a valorizar muito mais o prazer de viver com Miralvo. Podemos dizer que ela encontra sua carta de alforria. O despertar para a liberdade de Porfíria ocorre quando ela conhece Miralvo - ambos se apaixonam -, e ela decide que não vai mais servir sexualmente os outros, pois prefere o prazer com seu amado. As vidas de ambos mudam por conta do amor que eles sentem um pelo outro: “Sem Miralvo não arredo o pé de Manaus, ela disse, com tristeza. O cambista acariciou o queixo dela e riu: Isso é que é amor, Porfíria” (HATOUM, 2009, p. 113).

### **Porfíria e Miralvo - da descontinuidade à continuidade**

Do ponto de vista do pensamento sobre o erotismo de Georges Bataille, essa mudança na vida de Porfíria se deve ao fato de ela, que antes vivia de acordo com a descontinuidade, sem ter consciência de que sua mão de obra e seu sexo eram explorados pelo patrão, ter modificado o modo de pensar a partir do momento em que ela e Miralvo passaram a se amar.

Porfíria significa alguém que possui perspicácia, sagacidade para entender e perceber o que acontece a seu redor. A Porfíria, do citado conto, é uma mulher que não passa despercebida, que não se deixa ficar presa, nem se priva de viver, mas sim vive intensamente. Intensa, eis um dos adjetivos que podem representar a amada de Miralvo. Ela batalha, porfia, pelas coisas que deseja conquistar, mesmo em uma sociedade androcêntrica.

Miralvo deriva de mirar, é aquele que olha, observa, contempla. Miralvo contempla Porfíria e um futuro ao lado dela. Quando os dois se conhecem é como se ele não visse mais nada além

daquela mulher: “Foi numa festa no clube dos sargentos que ela conheceu Miralvo (...) Ela e a amiga cantavam em espanhol, mas Miralvo só ouvia Porfíria, que ele mal conhecia e já estava enciumado. Não a largou mais.” (HATOUM, 2009, p. 115). Porfíria e Miralvo passam a viver em um estado de continuidade, como propõe Bataille em *O erotismo*:

Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremeamento. Uma felicidade calma, dominada por um sentimento de segurança, só tem sentido como apaziguamento do longo sofrimento que a precedeu (BATAILLE, 2017, p. 43)

A ideia de ser contínuo é indicada quando o casal, mesmo passando por tantas atribuições na vida, permanece unido, divertindo-se, amando-se. Um vive para o outro, mostrando que o erotismo prevalece na relação e os impulsiona a superar, juntos, todos os obstáculos que vierem a aparecer, sem perder o gosto pela vida: “No Natal de 1989, depois de receberem o décimo terceiro, Porfíria sugeriu: Vamos passar o Ano-Novo num motel chique, amor? Muito caro, ele disse. Uma fortuna. Deixa de ser pão-duro, Miralvo. A gente leva o aparelho de som e se diverte. ” (HATOUM, 2009, p. 112). Porfíria vivia em descontinuidade antes de conhecer Miralvo. O sexo praticado por ela com os outros homens - amigos do patrão -, era uma relação apenas de corpos, desvinculado de qualquer sentimento afetivo. O erotismo do coração, como Bataille denomina, aconteceu quando ela se juntou a Miralvo e se redescobriu. A partir de então, Porfíria e Miralvo passaram a viver na continuidade, a se sentirem parte um do outro, inseparáveis.

Quando, no clímax do conto, Miralvo encontra um maço de dólares no interior de uma jiboia, ele vê ali, diante dele, uma oportunidade de largar o emprego e mudar de vida, não ser mais empregado, mas sim um trabalhador autônomo. Miralvo avalia que ele e Porfíria poderiam recomeçar em outro lugar e não precisariam mais trabalhar arduamente naquele hotel que nada trazia de conforto para eles. Ele pensou em inúmeras possibilidades para investir o dinheiro, mas Porfíria colocou as ideias dele em segundo plano:

Ela discordou: queria ver os músicos e dançar. E o nosso futuro? Esse dinheiro não dá futuro, só prazer. Discutiram. Miralvo ainda argumentou: uma espingarda para caçar, uma canoa, um motorzinho de popa chinês. E depois, amor? Tudo isso acaba: a arma, a canoa, o motorzinho. O prazer dura uma noite, mas a lembrança é para sempre. (HATOUM, 2009, p. 118)

Não houve jeito de fazer Porfíria mudar de ideia, sua vontade foi acatada pelo marido. E assim os dois usaram todo o dinheiro para usufruir como hóspedes de uma noite no hotel onde trabalhavam, aquele mesmo hotel que durante o dia os exploravam para garantir seu sustento. Na noite reservada, lá estavam os dois, misturados com os outros hóspedes, prontos para prestigiar a banda colombiana El Gran Combo: “Tocaram ‘Toda una vida’, e os dois, abraçados, molhados de suor e prazer, dançaram devagar, de frente para o lago e a floresta, oscilando na noite que teimava não ter fim.” (HATOUM, 2009, p. 119). Nesta ação do conto observamos o ápice da continuidade, visto que, como

os dois se amavam, não precisariam chegar à relação sexual para se sentirem completos, bastava o prazer de estarem perto um do outro, dançando e aproveitando o momento ao lado do ser amado.

No citado conto, há o entrelaçamento da ficção com a realidade, pois a banda existiu, bem como a música que foi tocada para os dois, e está disponível no youtube e no google: “Toda una vida” é uma composição do cubano Osvaldo Farrés, de 1943, e se tornou conhecida na voz de María Dolores Pradera e Luis Miguel. A música mostra exatamente todo o amor e cumplicidade na relação de Miralvo e Porfíria: “Toda una vida estaría contigo / no me importa en qué forma, / ni cómo, ni donde, pero junto a tí” (<https://www.letras.mus.br/luis-miguel/26160/traducao.html> ).

### **Consideração final: um modo de resistência de Porfíria**

Antes de Porfíria conhecer Miralvo, ela se subordina ao poder do patrão que a seduz com presentes, festas, e tenta parecer uma pessoa agradável a ela. Por trás desse comportamento está a exploração do trabalho doméstico e sexual que ele exerce sobre a jovem, mas ela não percebe. A esse respeito, Michel Foucault, em *Microfísica do poder*, fala que o poder de um indivíduo sobre outro é exercido por um discurso que desperta o prazer no subalternizado, pois o faz acreditar que ele está sendo beneficiado por outrem, quando de fato ele está sendo explorado. No caso do conto em questão, Porfíria pensa que o patrão é amigo dela, e os presentes e as festas são a demonstração disso, quando representam formas de coerção.

A ideia de Porfíria sobre a suposta amizade do patrão começa a ficar comprometida quando ele exige que ela deixe Miralvo para ir “trabalhar” com o patrão em outra cidade. A jovem não aceita, por isso “perde o emprego”. Tempos depois, quando Porfíria e Miralvo estão trabalhando num hotel, e lá ela encontra o ex-patrão, ela pede que ele lhe dê ingressos para um show que haverá nesse hotel. O ex-patrão promete atender ao pedido dela no dia seguinte, mas ele parte do hotel no dia anterior, e isso leva a jovem a descobrir que ele não se importa com ela. Possivelmente esse outro fato criado pelo ex-patrão tenha reforçado a ideia de Porfíria de que os bens materiais são passageiros e que mais vale usufruir do amor e do lazer, pois isso não poderão retirar dela. Então, Porfíria, a seu modo, descobre não apenas o poder que o ex-patrão exercia sobre ela, mas também o poder que o patrão do hotel onde ela e Miralvo trabalham exerce sobre os empregados, percebe que a alternativa é aproveitar a vida a despeito disso. Talvez para ela fique clara a ideia de que acumular bens materiais significa explorar indivíduos, e isso a tornaria igual aos patrões. Essa hipótese leva ao que diz Foucault sobre o regime de verdade capitalista pelo qual as relações sociais ocorrem com base nos efeitos que o poder provoca nos indivíduos e os faz acreditar que os bens materiais são indispensáveis para o indivíduo se sentir feliz. Tal ideia torna-se uma verdade ao ser transmitida pela rede formada pelas instituições sociais de maneira que é muito difícil romper com esse poder.



Porfíria, a sua maneira, percebe que não pode mudar esse quadro social, mas entende que pode ter momentos de felicidade. Assim, ela convence Miralvo a usar do seguinte modo todo o dinheiro que ele encontrou na barriga de uma jiboia: reservar uma noite no hotel onde aconteceria o show de uma banda famosa e da qual Porfíria gostava muito. Porfíria saiu da situação de explorada. Parte dessa liberação deu-se a partir de seu olhar para Miralvo e do olhar dele para ela, num momento de despertar do erotismo entre ambos. No entanto, a ruptura com o poder instituído não acontece no âmbito de toda a sociedade, mas para Porfíria.

## Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Traduzido por: Fernando Scheibe. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERGAMINI, Denise Lopes. *As mulheres no conto de Machado de Assis*. Darandina Revista Eletrônica: UFJF, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Traduzido por: Maria Helena Kuhner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Traduzido por: Roberto Machado. 10º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

LUIS, Miguel. Toda una vida. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luis-miguel/26160/traducao.html>. Acesso em: 21 fev. 2019

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Editora Iluminuras.

## **A AULA-ENTREVISTA E SUA IMPORTÂNCIA NA ALFABETIZAÇÃO**

Autoras: Denise Teixeira (UFPA-IEMCI-GEPASEA-LASEA)

Tarine Lobato (UFPA-IEMCI)

Myrle Brígida (SEMEC)

**RESUMO:** O processo inicial da leitura e escrita é uma temática que pode ser apresentada de diversas formas nas salas de aula do ensino fundamental dos anos iniciais, o que leva a uma escolha metodológica da professora regente da turma. Nesta possibilidade de alfabetizar, o presente trabalho tem por objetivo relatar as experiências vivenciadas com uma prática de alfabetização do Projeto de apoio pedagógico às crianças com dificuldades de aprendizagens (PPA), com alunos do 2º ano, de uma instituição Municipal de Belém do Pará. As aulas vivenciadas por meio de observações participantes são embasadas por meio da Teoria do Pós-Constructivismo, por qual é baseado no Grupo de estudos sobre educação, metodologia da pesquisa e ação. A experiência relatada tem foco na Aula-entrevista, a qual analisa o nível de aprendizagem da leitura e escrita do aluno, e é uma ferramenta permite ao professor e o aluno uma troca de conhecimentos e contribui para a ação eficiente e pedagógica do professor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alfabetização; Alunos; Aula-Entrevista; Aprendizagem

### **Considerações iniciais**

Compreender o processo de alfabetização no contexto atual brasileiro é refletir sobre o real sentido de alfabetizar, tendo em vista que este é “[...] um processo complexo e multifacetado” MORTATTI (2010), logo os professores alfabetizadores devem estar implicados em uma teoria e prática que subsidiem este real sentido da alfabetização.

Mas como conhecer essas teorias e práticas no campo da graduação? Uma possibilidade de para suprir esta indagação pode ser encontrada no PIBID (Programa Institucional de Iniciação à Docência), no qual as presentes autoras foram bolsistas, entre os anos de 2016 a 2019, e através de observações participantes o trabalho com a alfabetização foi consolidado.

Diante deste estágio não obrigatório foi apresentado e estudado uma prática de alfabetização no qual sua base teórica está nos fundamentos do Pós-Constructivismo, do grupo GEEMPA (Grupo De Estudos Sobre Educação, Metodologia Da Pesquisa E Ação) no qual os principais teóricos são GROSSI, WALLON, PIAGET, PAIN, VERGNAUD, VYGOTSKY. Perante a esse contato direto com o processo inicial de leitura e escrita, o presente trabalho apresentará um recorte do ato de alfabetizar, com foco na primeira etapa deste processo para esta teoria Pós-Constructivista, no qual é a Aula-Entrevista.

Assim o trabalho está dividido em quatro seções, a primeira intitula O PPA, no qual contextualiza o projeto de alfabetização no qual encontramos a prática e teoria Pós-Constructivista; a segunda A aula-entrevista versa sobre apresentar a importância desta prática pedagógica, a terceira Caracterizando as etapas da Aula-entrevista ocorre a descrição de cada etapa da Aula-entrevista com o diálogo da experiência das autoras e a última seção Considerações Finais dialoga com nossas reflexões sobre esse processo de ensino.

## **O PPA**

Todos podem aprender (GEEMPA, 2010).

Iniciar esta seção por meio da epígrafe acima é compreender que neste projeto de alfabetização - Projeto de Apoio Pedagógico às Crianças com Dificuldades de Aprendizagens (PPA)- todos os alunos envolvidos são capazes de aprender e avançar em suas aprendizagens em relação a leitura e escrita, logo as ações deste projeto são “intervenções pedagógicas voltado para o alunado que não concluiu o ciclo da alfabetização”. Teixeira (2018)

Este projeto ocorre em uma instituição da rede Municipal de Belém do Pará, na biblioteca da escola, sendo disposto 3 vezes na semana, no horário de uma manhã de aula, para tal atendimento do projeto; ao todo o trabalho é desenvolvido com um grupo de 06 a 10 alunos por semestre, com faixa etária de 07 a 09 anos.

Esses alunos adentram ao projeto nas mais diversas hipóteses de escrita e em momentos diversos da alfabetização, e desde o começo das intervenções eles são provocados a pensar sobre a escrita e a leitura e a importância de ambas no contexto em que estão inseridos.

## **A aula-entrevista**

A aula entrevista é uma “proposta didática pedagógica do Pós-Constructivismo” (MAFFINI; LAURENDON, 2018, p.157); no qual a/o docente desempenha a diagnose individual do estudante, para compreender o nível de hipótese da escrita do aluno. Neste encontro ocorre a realização de doze tarefas que são subdivididas em duas partes, que tendem o objetivo de “diagnosticar a zona de aprendizagem do aluno quanto à escrita e à leitura do próprio nome, de letras, de palavras, de textos e as unidades linguísticas”. GEEMPA, 2010, p.08.

Além de ser um recurso didático utilizado para compreender a hipótese de cada aluno, no seu momento de alfabetização, esta ação permite ao professor alfabetizador “conhecer as questões socioculturais e subjetivas do seu aluno e diagnosticar a sua zona de aprendizagem quanto à escrita e

à leitura” (GEEMPA, 2013, p. 13) e assim “para muito além de determinar os níveis da psicogênese ela é uma oportunidade preciosa de interlocuções entre professora e aluno”, (GEEMPA, 2010, p. 07).

As doze tarefas mencionadas acima, que são subdivididas em duas partes são, 1º parte: 1. Conversa para estabelecer vínculo com o entrevistado, 2. Escrita do próprio nome, 3. Leitura do próprio nome, 4. Escrita das quatro palavras e uma frase, 5. Elaboração e ditado de um texto, 6. Leitura deste texto; 2º parte: 7. Leitura das quatro palavras e uma frase escritas corretamente, 8. Elaboração e escrita de um texto (sem leitura), 9. Escrita de letras, 10. Nome das letras, alfabeto, 11. Associação letra-som e 12. Unidades linguísticas. (GEEMPA, 2017).

Vale ressaltar que ao utilizar esta proposta didática não estamos caracterizando ou rotulando o conhecimento dos estudantes, mas sim “caracterizar o processo dos aluno não é nenhum julgamento de mérito, aprovando-os ou reprovando-os, mas, simplesmente, é um suporte para o professor conduzir sua ação pedagógica.” (GEEMPA, 2013, pág,15) e temos “(...) cada realização da aula-entrevista é um termômetro, para o professor avaliar se suas provocações têm ou não têm sido adequadas para todos os alunos.”; logo percebemos que esta ação é eficaz tanto para o desenvolver do conhecimento do aluno e do professor.

Após cada diagnose ocorre a realização do registro desses dados na Nave de Aprendizagem, individual de cada criança e assim sabe-se qual nível de escrita a criança encontra-se e quais provocações necessárias para a evolução do estudante e do grupo.

### **Caracterizando as etapas da Aula-entrevista.**

Nesta seção será dialogada cada etapa da Aula-entrevista com entrelaçar das experiências vividas.

- Conversa Inicial ou Conversa para estabelecer vínculo

A conversa inicial possibilita ao professor e ao aluno uma aproximação, pois por meio deste diálogo a criança tem a oportunidade de falar sobre suas vivências e do que é importa para ela. Logo é importante que o professor fique atento ao que é dito pelo aluno, a fim de que haja uma troca de visão de mundo.

Algumas conversas começavam com “*O que mais gosta de fazer?*”, “*Sua brincadeira favorita?*”, “*Qual seu nome completo, sua idade, onde você mora?*”, “*Como você vem pra escola?*”, “*Como é a sua casa?*”, “*Quem mora com você?*”; e neste diálogo a professora alfabetizadora fala sobre suas experiências de vida - no contexto da conversa-, responde perguntas do estudante, para ter um vínculo de confiança entre ambos.

E diante deste diálogo as palavras que serão utilizadas ao longo da Aula-entrevista são selecionadas pela professora e aluno.; alguns alunos relatam sobre passeios vividos, dramáticas familiares, desejos, entre outros.

- Escrita do próprio nome

Nesta etapa a é solicitado ao estudante que escreva seu nome da forma que sabe, mas caso o aluno não consiga fazer essa tarefa, a professora escreve três nomes - sendo um destes da criança- e pede que identifique qual é seu nome próprio. Em seguida a esta identificação -tendo o aluno acertado ou não seu nome- pede que este escreva a palavra que identificou.

- Leitura do próprio nome

É solicitado que o aluno leia o nome que escreveu, por conseguinte oculta-se algumas partes do nome, como o final, a parte inicial, a última letra, segue o exemplo com o nome Flávia

FLA// - com o final oculto-

///VIA - com o começo oculto-

FLAVI/ - com a última letra oculta-

E ao fazer essa tarefa algumas perguntas são feitas como “ ///VIA é seu nome? Por que?”; também ocorre de escreve-se o nome com a escrita espelhada para a criança identificar se este é seu nome, se há algo de diferente.

- Escrita das quatro palavras e uma frase

Essas palavras podem ser provenientes da conversa inicial, mas algumas regras devem seguir como: ser de um campo semântico igual, todas substantivos concretos e ao ocorrer o ditado tenha uma palavra dissílaba, outra trissílaba, outra polissílaba e a última seja monossílaba; e por fim ditar uma frase.

Por exemplo temos as palavras e a frase de um dos alunos.

Palavras: bola, goleiro, bicicleta e mãe (retirada da mesma conversa e foram palavras que marcaram o diálogo).

Frase: “João joga bola com o Nicolas” (frase retirada da conversa inicial onde o aluno relata que gosta e costuma jogar bola com um vizinho)

Nesta Aula-entrevista o referido aluno não escreve a palavra goleiro, retirada do diálogo inicial, pois o mesmo afirmou que não sabia escrevê-la e por isso optou por representar por meio de um desenho.

- Elaboração e leitura de um texto

Nessa atividade é solicitado que o aluno conte uma história, sonho ou lembre algum assunto da conversa inicial e o professor escreve o que o aluno apresenta, em seguida pede-se que o aluno leia o escrito. Por vezes o aluno pode não querer ler ou não conseguir identificar as letras ou apenas ler através de desenhos.

Uma das narrações apresentadas por um aluno foi um sonho:

*“ eu estou pensando que estou no jogo do paysandu, vendo, e tô no mangueirão no jogo do paysandu. O paysandu perdeu para o Palmeiras de 4 a 1. “*

- Leitura das quatro palavras e uma frase (escrita do professor)

Nesta etapa o professor reescreve as palavras e a frase, da tarefa anterior, de maneira ortográfica correta, a fim de que o aluno seja estimulado a realizar uma leitura tanto das palavras como da frase.

- Elaboração e escrita de um texto (sem leitura)

É solicitado ao estudante que escreva um texto, que pode ser um desejo, sonho, algo que viveu, ou seja, uma escrita que faz parte da sua constituição e do seu interesse.

- Escrita de letras

Nessa tarefa o aluno escreve todas as letras que conhece. A seguir temos alguns exemplos dessa atividade.



- Nome das letras, alfabeto

Com essa atividade o aluno fala o nome das letras que escreveu e o professor também escreve outras letras para o aluno denominar. E por fim solicita-se que o estudante recite o abecedário. Neste momento podemos perceber que o aluno pode saber grafar as letras mas não sabe denominá-las ou o movimento inverso.

- Associação letra-som

Partindo das letras que o aluno escreveu na tarefa anterior, iniciamos algumas perguntas “ Você conhece uma palavra que tenha “tal letra”? ou indagar se em uma palavra específica há tal letra.

- Unidades linguísticas.

Neste momento temos o entendimento se o aluno consegue caracterizar e distinguir entre texto, letra, palavra, desenho e número. Para tal atividade, o professor deve confeccionar 14 cartões, todos do mesmo tamanho, contendo entre eles 3 letras, 2 palavras, 3 desenhos, 2 textos e 4 números. As palavras, textos, letras e desenhos são proveniente da conversa inicial, sempre retomando a questões significativas para o estudante. Uma pergunta feita ao longo dessa etapa é “o que há nesse cartão? letra? texto? desenho? número? palavra?”

É sempre bom o professor registrando as respostas obtidas ao longo da Aula-entrevista, para depois organizar na Nave de Aprendizagem. A seguir uma foto do momento da associação de um aluno:



### Considerações finais

Diante do escrito apresentado podemos perceber o quanto a Aula-entrevista é um instrumento de auxílio ao docente alfabetizador em três pilares, tais como *diagnose* de cada aluno; *reflexão* sobre a atuação do docente; *vínculo* com o aluno.

A partir dessa *proposta pedagógica* com a *diagnose* o professor percebe em qual nível de hipótese o estudante encontra-se e assim o docente pode refletir sobre as atividades e provocações para o estudante avançar, logo pensar na sua prática pedagógica é reflexionar sobre sua ação em sala de aula diante de cada estudante, pensando em atingir cada peculiaridade e ao mesmo tempo o grupo. Além destas podemos destacar também o vínculo que é criado entre aluno e professor, e consequentemente do professor com toda classe.

### Referências

GEEMPA, Grupo de Estudo sobre Educação, Metodologia de Pesquisa e Ação. Aula-entrevista: caracterização do processo rumo à leitura e escrita . Porto Alegre: Geempa, 2010.

GEEMPA, Grupo de Estudo sobre Educação, Metodologia de Pesquisa e Ação. Todos juntos somos fortes: caderno do professor . Porto Alegre: Geempa, 2010.

MAFFINI, Suziane Felin; LAURENDON, Candy Marques. **A Aula-entrevista como instrumento didático um olhar para as diversidades**. DOSSIÊ, Vol 04, N. 03 - Jul. - Set., 2018 | <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>



MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Alfabetização no Brasil: conjecturas sobre as relações entre políticas públicas e seus sujeitos privados. *Revista Brasileira de Educação*, v.15, n.44, 2010.

## **AUTORAS DE LÍNGUA INGLESA DO SÉCULO XIX NO GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS DO PARÁ**

Tassiane Andreza Damião dos Santos (UFPA)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Augusti (PPGL/UFPA)

Neste trabalho<sup>1</sup> trataremos das vinte autoras de língua inglesa cujas obras do século XIX foram encontradas no acervo da biblioteca do Grêmio Literário Português do Pará em um levantamento realizado entre dezembro de 2017 e março de 2018 como parte de um projeto de pesquisa. Apresentaremos um panorama de todas as informações relativas aos agentes editoriais de suas obras, conforme constam nas folhas de rosto dos exemplares encontrados. Os dados editoriais são referentes à língua em que foram publicados, ao nome dos tradutores, dos locais de edição, das coleções, dos editores (as) e das tipografias. Além disso, exploraremos as carreiras literárias das autoras e aspectos importantes sobre as suas publicações e percursos no mundo das revistas e periódicos.

A biblioteca Fran Paxeco, do Grêmio Literário Português do Pará, foi fundada em 1867 e funcionava no século XIX como um gabinete de leitura. Os gabinetes de leitura, segundo Maria Angélica Soares (2006), eram instituições que garantiam acesso aos livros e periódicos por meio da leitura no local ou por meio de empréstimos. O acervo da biblioteca começou a ser formado com títulos escolhidos por um livreiro português e obras solicitadas pela diretoria do Grêmio Literário, sendo o romance o gênero literário predileto dos leitores (AUGUSTI, 2009). Tendo em vista essa predileção, a pesquisa pretendeu justamente investigar uma parcela desse acervo, mais propriamente aquela dos romances escritos originalmente em língua inglesa e publicados no século XIX. Cabe ressaltar que foram considerados também aqueles traduzidos para a língua portuguesa. Conseguimos obter informações importantes sobre o mercado editorial, de maneira a compreender que países traduziram e publicaram exemplares de romances escritos em língua inglesa. Além disso, possibilitou ampliar a visão sobre o repertório de autores cujas obras eram publicadas nesse século, incluindo mulheres atualmente esquecidas pelo cânone.

### **1. Panorama geral**

A primeira informação biográfica sobre as autoras diz respeito às datas de nascimento e morte, que permitem elaborar uma cronologia a fim de melhor localizá-las no recorte temporal da pesquisa: o século XIX. Analisando a cronologia percebe-se que somente Jane Austen e Marguerite Gardiner

---

<sup>1</sup> O presente trabalho é um recorte feito do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) defendido em dezembro de 2018.

nasceram no século XVIII. As demais autoras nasceram, sobretudo, na primeira metade do século XIX. Assim, dez delas nasceram entre 1800 e 1849 e oito delas entre 1850 e 1860.

Tabela 1 – Cronologia das datas de nascimento e falecimento

---

Jane Austen	1775 – 1817
Marguerite Gardiner	1789 – 1849
Ann Sophia Stephens	1810 – 1886
Harriet Beecher Stowe	1811 – 1896
Grace Aguilar	1816 – 1847
Mary Ann Evans	1819 – 1880
Eliza Lynn Linton	1822 - 1898
Harriet Parr	1828 – 1900
Isabella Lucy Bird	1831 – 1904
Mary Elizabeth Braddon	1835 – 1915
Matilda Betham-Edwards	1836 – 1919
Blanche Willis Howard	1847 – 1898
Elizabeth Williams Champney	1850 – 1922
Mittie Frances Clarke Point	1850 – 1937
Ellen Buckingham Mathews	1851 - 1920
Jessie Fothergill	1851 – 1891
Mary Augusta Ward	1851 – 1920
Margaret Wolfe Hungerford	1855 – 1897
Mary Mackay	1855 – 1924
Susie Colyer Nethersole	1869 – *

---

Fonte: Dados da pesquisa

## 2. Nacionalidade

As nacionalidades apresentadas a seguir são relativas a dezenove das vinte autoras encontradas no processo de catalogação realizado na Biblioteca Fran Paxeco.

Tabela 2 – Nome e nacionalidade das autoras encontradas

<b>Inglesas</b>	<b>Irlandesas</b>	<b>Americanas</b>
Eliza Linton;	Marguerite Gardiner;	Ann Stephens;
Ellen Mathews;	Margaret Hungerford	Blanche Howard;
Grace Aguilar;		Elizabeth Champney;
George Eliot;		Harriet Stowe;
Harriet Parr;		Mittie Point
Isabella Bird;		
Jane Austen;		
Jessie Fothergill;		
Matilda Edwards;		
Mary Braddon;		
Marie Corelli;		
Mary Ward;		
Susie Nethersole		

Fonte: Dados da pesquisa

## 3. Exemplos encontrados no acervo do G. L. P. P.

Pretende-se, a seguir, apresentar os resultados da pesquisa acerca das informações editoriais dos exemplares de prosa de ficção dessas vinte escritoras que fazem parte do acervo da biblioteca do G. L. P. P. Comentaremos também os gêneros de ficção escolhidos por cada uma delas. Os dados editoriais extraídos das folhas de rosto dos exemplares referem-se a idiomas e tradutores, bem como a locais e datas de edição, quantidade de volumes e coleções editoriais, editores e tipografias envolvidas no processo de circulação dos exemplares. No total, foram vinte e nove exemplares encontrados, sendo vinte em língua inglesa e apenas nove em língua portuguesa.

### 3.1 Gêneros e subgêneros

A grande maioria dos romances encontrados no acervo do G. L. P. P. é composta por romances românticos ou sentimentais. Os enredos dos romances sentimentais valorizavam os enredos envolvendo relações amorosas, dificuldades e obstáculos impeditivos de sua concretização e finais felizes. A parcela de romances sentimentais da pesquisa tem como características o protagonismo feminino e a apresentação de ambientes domésticos e familiares. Em menor número, há aqueles cujo protagonista é masculino, mas ainda assim as histórias domésticas são predominantes.

Outro subgênero presente é o romance gótico, que apresentava a mistura entre o imaginativo e a realidade. Segundo ROSSI (2008, p. 56), o gótico “vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário”. Encontramos romances, como *The sorrow of satan* de Marie Corelli, que envolvem casos de mistério ou suspense com alguns elementos de fantasia categorizados como góticos.

Os relatos de viagem, que no século XIX se tornaram verdadeiros *best-sellers*, também se encontram dentre os gêneros praticados pelas autoras. Muito embora fossem praticados, sobretudo, por homens, o acervo do Grêmio demonstra que várias dessas autoras a ele se dedicaram. Para LEITE (2000, p. 133, 134):

Recusando o papel prescrito para as mulheres, de serem submissas e conservarem-se restritas a atividades domésticas e à criação de filhos, as forasteiras assumem os riscos de vida das longas viagens marítimas, das moléstias tropicais, dos desconfortos e estranheza dos contatos, dos desentendimentos em países atrasados com uma curiosidade e uma capacidade de observação penetrante, enfrentaram tarefas frequentemente auto-impostas. Conscientes de estar penetrando em terreno masculino, aceitam em suas obras, as regras do jogo estabelecidas na literatura de viagem e as formas já consagradas.

As autoras do G. L. P. P. que escreveram literatura de viagem se estabeleceram e fizeram suas carreiras nesse gênero como grandes historiadoras, antropólogas e exploradoras abrindo oportunidades para outras mulheres neste campo. As autoras possuíam diferentes perfis sendo algumas mais voltadas para relatos totalmente fictícios e outras para relatos pessoais como, por exemplo, Isabella Bird, autora do romance *A lady's life in the Rocky Mountains* que narra uma viagem sua pelo interior dos EUA. Blanche Willis Howard também escrevia diretamente para periódicos americanos contando suas viagens pela Europa.

Encontramos também um *gift book* publicado por uma das autoras. Os *gift books* eram livros para presentear, pois eram encadernados com muito mais esmero do que os livros comuns. Esse tipo de publicação teve início em meados de 1820. Vários autores renomados eram solicitados a compor os *gift books*, entre eles Sir Walter Scott e Mary Shelley (RAMICELLI, 2009). Nas palavras de KOOISTRA (2011).

O critério principal para um livro de natal não era o conteúdo sazonal, mas sim os aspectos materiais da encadernação ornamental e da ilustração gravada em madeira. Em vermelhos, azuis e verdes brilhantes, junto com dourado, a embalagem desses livros anunciava seu valor como presentes a serem apresentados e exibidos: objetos estéticos que combinavam a instrução, entretenimento, decoração, cultivo e consumo conspicuo. [...] Como os críticos indicam, os *Gifts books* ilustrados normalmente incluem obras de viagem e aventuras em terras exóticas; livros de ciência popular exibindo as belezas de algas marinhas, conchas e flores; livros religiosos; livros de belas artes; poesia; literatura infantil; e ficção curta (tradução nossa).<sup>2</sup>

Marguerite Gardiner foi autora de um dos mais famosos gifts books, denominado *The keepsake*. Gardiner publicou esse livro durante oito anos. O Grêmio Literário Português do Pará possui o último exemplar de *The keepsake* por Marguerite Gardiner.

### 3.2 Dados editoriais

O acervo do Grêmio possui vinte e nove exemplares de prosa de ficção escritos por mulheres de nacionalidade britânica, americana e irlandesa. A autora com maior número de exemplares no acervo é Harriet Beecher Stowe com quatro exemplares de duas de suas obras.

Os exemplares catalogados foram os seguintes:

**Adam Bede.** EVANS, Mary Ann. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Vesey Street, 14 and 16. Tipografia Printing and Bookbinding Company, Nova York.

**Airy Fairy Lilian.** HUNGERFORD, Margaret Wolfe. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Vesey Street, 14 and 16. Tipografia Printing and Bookbinding Company, Nova York.

**A cabana do pai Thomaz I.** STOWE, Harriet Beecher. Traduzido por Francisco Ladislau Alvares D’Andrada. Publicado em Paris em 1853. Editor Rey and Belhatte em Quai des Augustins, 45. Tipografia W. Remquet and Co. na Rue Garancière, 5.

**A cabana do pai Thomaz II.** STOWE, Harriet Beecher. Traduzido por Francisco Ladislau Alvares D’Andrada. Publicado em Paris em 1853. Editor Rey and Belhatte em Quai des Augustins, 45. Tipografia W. Remquet and Co. na Rue Garancière, 5.

**A família Elliot I.** AUSTEN, Jane. Traduzido por Manuel Pinto Coelho Cota de Araújo. Publicado em Lisboa em 1847. Tipografia Rollandiana.

---

<sup>2</sup> “The principal criterion for a Christmas book was not seasonal content but rather the material features of ornamental binding and wood-engraved illustration. In brilliant reds, blues, and greens picked out with gilt, the packaging of these books announced their exchange value as gifts to be presented and then displayed: aesthetic objects combining instruction, entertainment, decoration, cultivation, and conspicuous consumption. [...] As the reviews indicate, illustrated gift books typically included works of travel and adventures in exotic lands; books of popular science displaying the beauties of seaweeds, shells, and flowers; religious books; fine-arts books; poetry; children’s literature; and short fiction.” Lorraine Janzen Kooistra, “Poetry, Pictures, and popular publishing: the illustrated gift book and Victorian visual culture, 1855 - 1875”, p. 14.

**A família Elliot II.** AUSTEN, Jane. Traduzido por Manuel Pinto Coelho Cota de Araújo. Publicado em Lisboa em 1847. Tipografia Rollandiana.

**A lady's life in the Rocky Mountains.** BIRD, Isabella Lucy. Publicado em Londres em 1885. Editor John Murray em Albemarle Street. Tipografia R. and R. Clark, Edimburgo.

**Countess Vera.** POINT, Mittie Frances Clarke. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Worth Street corner mission place, 150.

**Dred, a tale of the great dismal swamp I.** STOWE, Harriet Beecher Stowe. Publicado em Leipzig em 1856 na Collection of British authors. Editor Bernhard Tauchnitz.

**Dred, a tale of the great dismal swamp II.** STOWE, Harriet Beecher Stowe. Publicado em Leipzig em 1856 na Collection of British authors. Editor Bernhard Tauchnitz.

**Great grandmother's girls in New Mexico.** CHAMPNEY, Elizabeth Williams. Publicado em Boston em 1888. Editor Estes and Lauriat. Tipografia University Press John Wilson and son, Cambridge.

**Guenn, a wave on the breton coast.** HOWARD, Blanche Willis. Publicado em Boston. Editor Ticknor and Company em Tremont Street, 211. Tipografia University Press John Wilson and son, Cambridge.

**Lady's Audley's secret.** BRADDON, Mary Elizabeth. Publicado em Nova York. Editor George Munro em Vandewater Street, 17 to 27.

**Mary up at gaffries and Letitia her friend.** NETHERSOLE, Susie Colyer. Publicado em Londres. Editor Mills and Boon em Rupert Street, 49. Tipografia Neill and Company, Edimburgo.

**Mrs. Geoffrey.** HUNGERFORD, Margaret Wolfe. Publicado em Nova York. Editor George Munro em Vanderwater Street, 17 to 27.

**Opulência e miséria.** STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Largo d'Abegoaria, 8 e 9.

**Opulência e miséria I.** STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Largo d'Abegoaria, 8 e 9.

**Opulência e miséria II.** STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Rua d'Atalaya, 83.

**Patricia Kemball.** LINTON, Eliza Lynn. Publicado em Londres. Editor Chatto and Widus. Tipografia Billing and sons em Guildford, Surrey.

**Robert Elsmere.** WARD, Mary Augusta. Publicado em Londres em 1892. Editor Smith, Elder and Company em Waterloo place, 15. Tipografia Spottiswoode and Company em New Street square.

**Sam's sweetheart.** MATHEWS, Ellen Buckingham. Publicado em Londres em 1884. Editor Richard Bentley and son. Tipografia Billing and sons em Guildford, Surrey.

**The first violin.** FOTHERGILL, Jessie. Publicado em Londres em 1883. Editor Richard Bentley and son. Tipografia Billing and sons.

**The flower of doom.** EDWARDS, Matilda Betham. Publicado em Londres. Editor Ward and Downey em York Street covent garden, 12. Tipografia Charles Dickens and Evans Crystal Palace press.

**The keepsake.** GARDINER, Marguerite. Publicado em Londres em 1849. Editor David Bogue em Fleet Street, 86. Tipografia George Barclay em Castle Street.

**The sorrows of satan.** MACKAY, Mary. Publicado em Londres em 1895. Editor Methuen and company em Essex Street, 36. Tipografia Turnbull and spears, Edimburgo.

**Thorney Hall, a story of an old family.** PARR, Harriet. Publicado em Londres em 1862. Editor Smith, Elder and company em Cornhill, 65. Tipografia Smith, Elder and company em Little green harbour cour, Old bailey.

**Um crime misterioso I.** BRADDON, Mary Elizabeth. Traduzido por J. M. Cunha Moniz. Publicado em Lisboa em 1879 na coleção Flores românticas. Livraria editora de Matos Moreira e cia em Praça de D. Pedro, 67.

**Um crime misterioso II.** BRADDON, Mary Elizabeth. Traduzido por J. M. Cunha Moniz. Publicado em Lisboa em 1879 na coleção Flores românticas. Livraria editora de Matos Moreira e cia em Praça de D. Pedro, 67.

**Woman's friendship, a story of domestic life.** AGUILAR, Grace. Publicado em Londres em 1871. Editor Groombridge and sons em Paternoster row. Tipografia Simson and Groombridge, Hertford.

#### 4. O uso de pseudônimos

Ao longo da produção das biografias, percebemos que algumas autoras utilizaram pseudônimos para assinar suas produções literárias. Das autoras referidas no trabalho, dez possuem pseudônimos declarados. Algumas delas chegaram a ser mais reconhecidas pelo nome falso do que pelo de batismo, como é o caso de Mary Ann Evan que entrou no cânone literário pelo nome masculino, George Eliot e Mary Mackay, autora menos conhecida atualmente sobre a qual só é possível encontrar informações acerca de seu nome falso, Marie Corelli.

Muitas fizeram uso de pseudônimos masculinos, como forma de driblar a crítica e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública. Muitas filhas, mães, esposas ou amantes escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher. (DUARTE, 1997, p. 87).



Ann Sophia Stephens, uma das autoras do acervo, utilizou o pseudônimo masculino Jonathan Slick. Outras autoras, que utilizavam o nome do marido também foram encontradas no acervo do Grêmio. Esse foi o caso da irlandesa Marguerite Gardiner, que ficou mais famosa por conta do título de condessa recebido de seu segundo marido Charles Gardiner, que era conde de Blessington. Ela assinava seus trabalhos sempre como Condessa de Blessington. Outros exemplos são as autoras que assinavam com os nomes de seus maridos como a Mittie Frances Clarke Point, que utilizava o nome de seu marido Alex McVeigh Miller e Mary Augusta Ward que usava Humphry Ward para marcar suas produções.

Algumas mulheres também procuravam se preservar da exposição pública utilizando apenas as iniciais de seus próprios nomes para que não houvesse reconhecimento imediato. Ou então usavam outros nomes femininos que não tinham qualquer relação com seus verdadeiros nomes, como foram os casos de Ellen Buckingham, que usava o nome Helen Mathers, Harriet Parr que usava o nome Holme Lee, Margaret Wolfe Hungerford que assinava *The Duchess* e Mary Elizabeth Braddon que publicava com seu nome artístico de atriz Mary Seyton.

## 5. Produção em revistas e periódicos

A pesquisa biográfica sobre as autoras revelou a atuação significativa e relevante de várias delas no universo das revistas e periódicos. Descobriu-se que havia uma parcela significativa de autoras que trabalharam no meio jornalístico, seja como editoras de jornais ou como autoras de relatos de viagens, contos, ensaios e artigos políticos e literários. Esse dado nos parece de suma relevância, pois habitualmente a história da imprensa no século XIX pouca atenção dá à atuação das mulheres nesse meio. O que a pesquisa demonstrou foi que várias dessas autoras não eram colaboradoras eventuais dos periódicos, pois muitas vezes desempenhavam papéis importantes de editoras.

Segundo CASADEI (2011), o tipo de jornalismo praticado por mulheres ainda era bastante restrito no século XIX e começou a aumentar por conta aumento do público-leitor desse sexo. Várias revistas com conteúdo voltado especificamente para mulheres, como moda, comportamento e cuidados domésticos começaram a surgir na Europa e nas Américas. Habitualmente as responsáveis por redigir essas matérias eram mulheres, muitas das quais já eram reconhecidas como romancistas.

Alguns fatores poderiam facilitar a entrada de mulheres no mundo da imprensa. Um desses fatores residia no fato de serem casadas ou relacionadas com algum tipógrafo, editor ou jornalista. O fato de pertencerem a uma classe social mais abastada e a educação elevada podiam contribuir também para a inserção no mundo das letras (CASADEI, 2011).

Porém, pôde-se notar na pesquisa referente às autoras pertencentes ao *corpus* de pesquisa, que as mulheres não só colaboraram, mas editavam essas revistas voltadas para o público feminino, como

foi o caso de Ann Sophia Stephens, que fundou duas revistas femininas. A primeira foi a *Portland Magazine* (1834 – 1837) que ela e seu marido, o tipógrafo Edward Stephens, iniciaram quando se mudaram de Plymouth, em Massachusetts, para Portland, no estado do Maine em 1834. A segunda delas foi *Mrs. Stephens' Illustrated New Monthly*, que Ann Sophia Stephens fundou e editou em 1856. Nessa revista ela publicou a maioria de seus trabalhos ficcionais. Em 1858 a revista de Stephens se une à revista *Peterson's Magazine*, em que a autora trabalhava como coeditora. Stephens ainda editou o periódico *The Ladies Companion*, depois de se mudar para a cidade de Nova York em 1837. Seus trabalhos ganharam mais evidência nesse periódico. Outra autora que ficou conhecida pelo trabalho de edição de revistas femininas foi Marguerite Gardiner, que editou *The Keepsake*, um *gift book* iniciado no natal de 1827, que consistia em contos, poemas, artigos e ilustrações, além de muito bem adornado com capa dura e papel de qualidade. Marguerite Gardiner editou as versões de *The Keepsake* durante 1841 a 1849, além de outro *gift book* chamado *The book of beauty* entre 1834 a 1849. Mary Elizabeth Braddon também foi editora de *Gifts books*, sendo responsável pelas *Belgravia* e *Belgravia Annual*, além da revista *The Mistletoe Bough*. Em todos eles publicava suas histórias fictícias curtas.

No entanto, algumas mulheres não se restringiram a editar ou publicar em revistas femininas, mas buscaram a mesma visibilidade dos homens na escrita de ensaios e artigos políticos. Para se livrarem do preconceito e, por vezes, da opinião pública e terem seus textos lidos com atenção, fizeram uso de pseudônimos masculinos, como foi o caso de Mary Ann Evans que, utilizando o nome falso de George Eliot, conseguiu editar entre 1851 a 1854 o jornal inglês *The Westminster Review* onde a pauta principal era a discussão de ideais político-ideológicos e científicos.

Outras autoras que editaram periódicos foram Blanche Willis Howard que, após se mudar para a Alemanha, edita a *Hallberger's Illustrated Magazine*, revista em língua inglesa que fornecia conteúdo de cultura americana, mas era editada em Leipzig. A escritora Ellen Buckingham Mathews também ficou à frente da revista britânica *The Burlington*, que tratava de cultura, política e ciência. Nesse periódico ela publicou muitos de seus contos e artigos literários. Porém, a revista não obteve o sucesso esperado; deixando a autora com dívidas ao longo da vida.

Assim como os homens, as mulheres também seguiram na carreira literária tendo seus trabalhos ficcionais ou não ficcionais publicados em periódicos que possuíam seções voltadas para cultura, artes e literatura. Algumas delas conseguiram ser muito bem sucedidas como autoras de contos, ensaios e artigos publicados em jornais locais. Encontramos sete autoras que mantiveram atuação constante como colaboradoras de jornais. Blanche Willis Howard, desde sua primeira viagem pela Europa em 1875, passou a publicar seus relatos no jornal diário *Boston Evening Transcript*, que publicava notícias locais, críticas, resenhas de livros e relatos de viagens.

Harriet Beecher Stowe também publicou diversos artigos e ensaios sobre política e literatura no *The Atlantic Monthly*, *The Independent* e no *Christian Union*, todos eles jornais americanos. Elizabeth Williams Champney publicou artigos de crítica literária, contos e poemas nas revistas americanas *Harper's Magazine* e no *The Century Magazine*, que publicavam notícias sobre política e cultura. Matilda Betham-Edwards escrevia artigos para a revista de Charles Dickens, *Household Words*, e Mittie Frances Clarke Point publicava ensaios para as revistas *Old Dominion* e *Temperance Advocate*. Outras autoras que trabalharam em periódicos foram Margaret Wolfe Hungerford e Mary Augusta Ward.

Concluímos também, após observação desses dados, que grande parcela dessas mulheres teve maior receptividade e carreira mais frutífera muito provavelmente devido ao fato de exercerem funções na imprensa, já que isto facilitava a publicação de seus trabalhos ficcionais e o acesso do público leitor às suas obras.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Conectados pela ficção**: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. O eixo e a roda: v. 22, n. 1, 2013. Belo Horizonte, p. 15-39.

ABREU, Márcia (org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de letras, 2008.

AUGUSTI, Valéria. **Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará**. Letras, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 21-36, jul./dez. 2013.

\_\_\_\_\_. **Considerações sobre a constituição do acervo do Grêmio Literário Português de Belém do Pará**. Campinas, SP: Unicamp/FE; ALB, 2009.

CASADEI, Eliza Bachega. **A inserção das mulheres no jornalismo e a imprensa alternativa**: primeiras experiências do final do século XIX. Revista ALTERJOR Grupo de Estudos Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo (ECA-USP) Ano 02– Volume 01 Edição 03 – Janeiro-Junho de 2011.

DUARTE, Constância Lima. **O cânone literário e a autoria feminina**. In: \_\_\_\_\_. Aguiar, Neuma. **Gênero e Ciências Humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Editora rosa dos tempos, 1997.

KOOISTRA, Lorraine Janzen. **Poetry, Pictures, and popular publishing**: the illustrated gift book and Victorian visual culture, 1855 - 1875. Ohio: Ohio University Press, 2011.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Mulheres viajantes no século XIX**. Cadernos pagu (15) 2000: pp.129-143.

LIMA, Jorge Luiz Ferreira. **Entre Caminhos e Lugares do Livro**: gabinetes de leitura na região norte do Ceará (1879 - 1919). 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

OLIVEIRA, Paulo Henrique. **Gabinetes de leitura:** origens e multiplicidades históricas de espaços socioculturais. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, Santos, 2014.

PEREIRA, Rosamaria Reo. **A presença inglesa no Brasil e sua influência nas obras de escritores brasileiros do século XIX.** 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

RAMICELLI, Maria Eulália. **Narrativas Itinerantes:** aspectos franco-britânicos da ficção brasileira em periódicos da primeira metade do século XIX. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. **Livros e leituras no século XIX.** In: \_\_\_\_\_. RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (org.) **O livro e a leitura.** Coimbra: Revista de história das ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 20, 1999.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana:** um panorama. Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008. ISSN:1982-7717.

SANTOS, Roger Maioli Dos. **As Viagens de Gulliver e a ascensão do romance inglês.** 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHAPOCHNIK, Nelson. **Comércio e sociabilidade livresca:** o Rio de Janeiro British Subscription Library, 1826-1890. Disponível em:  
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221049589024>> Acesso em: 27 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros.** In: \_\_\_\_\_. ABREU, Márcia (org.) **Trajatórias do romance:** circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de letras, 2008.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. **O trabalho feminino no espaço doméstico:** gênero e classe no Jornal das Famílias. Topoi (Rio J.) vol.16 no.31 Rio de Janeiro July./Dec. 2015. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-101X2015000200689&script=sci\\_arttext&tlng=pt#aff1](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-101X2015000200689&script=sci_arttext&tlng=pt#aff1)> Acesso em: 30 de out. 2018 às 22h34min.

SOUZA, Daniela Montenegro de. **O surgimento do comércio de romances ingleses nas lojas do Rio de Janeiro:** dos requerimentos à Vossa Majestade aos armazéns de “commodo preço”. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOARES, Maria Angélica Lau Pereira. **Visão da modernidade:** a presença britânica no Gabinete de Leitura (1837-1838). Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês:** ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Círculos e travessias:** o caso da família Elliot. In: \_\_\_\_\_. ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento:** a circulação transatlântica dos impressos. São Paulo: Editora Unicamp, 2017.

\_\_\_\_\_. **Formação do romance brasileiro: 1808-1860** (vertentes inglesas). Disponível em:  
<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>.> Acesso em: 29 jan. 2018.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo:  
Companhia das letras, 1990.

## A TRAJETÓRIA DE LIMA PENANTE E O ESPAÇO TEATRAL NO AMAZONAS NO SÉCULO XIX

Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila (UEA)

O acesso à memória da vida artística, especialmente a teatral, na cidade de Manaus durante o Período Imperial, pode se dar pelos periódicos de circulação local, encontrados na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, aqui em boa parte contemplada com a digitalização e disponibilização em seu *website*. Periódicos tais como o *Jornal do Amazonas* e o *Jornal do Commercio*, dentre outros de tiragem diária, ao lado daqueles especializados como *O Theatro* e *A Platéia*, fornecem a base documental das práticas cotidianas e o registro memorial de espaços, agentes, repertórios e recepção. São ainda muito importantes a documentação institucional provincial, sobretudo relatórios de agentes do Poder Público, e no campo literário, os relatos de viajantes diversos. Obviamente, pesquisas já existentes, algumas delas advindas de dissertações e teses, publicadas nas últimas décadas, ainda que poucas, auxiliam a tarefa.

Lima Penante, nasceu em Belém a 11 de setembro de 1840, mesma cidade onde faleceu, em 24 de julho de 1892, vítima de ataque cardíaco. (SALLES, 2000, p.25 e 46) Seu pendor pelo teatro pode ter se desenvolvido desde menino, quando de sua provável participação com outras crianças em espetáculos da Sociedade Dramática Particular Philo-Talia (c.1852), criada na capital paraense pelas famílias Meninéa e Baena.

Já em 1859 Lima Penante se encontrava engajado na companhia do ator Antônio Maximiano da Costa, que atuava no Teatro Providência, de Belém, e com ela saiu a excursionar pelo Nordeste. No Recife o grupo se incorporou à companhia de Germano Francisco de Oliveira, mas Lima Penante permaneceu com outros atores, juntando-se à empresa de Vicente Pontes de Oliveira, casado com uma das mais importantes atrizes do seu tempo, a portuguesa Manuela Lucci<sup>1</sup>. (SILVA, 1938, p.226) Após semanas em cartaz no Recife, Lima Penante seguiu para a Paraíba, onde fundou com alguns amigos o Ginásio Paraibano, pequeno teatro que precedeu o Teatro Santa Cruz, sobre o qual também se supõe ter participado de sua instalação. (Silva, op.cit, p.25-27)

### ***Variedade Cômica: primeiras apresentações em Manaus***

---

<sup>1</sup>A irmã de Manuela, Carmela Lucci, também tomava parte do grupo artístico. Pontos altos da carreira de ambas incluem dupla digressão ao Rio, em 1858 no Teatro São Pedro de Alcântara, e em 1875, no Teatro São Januário; nesta última, com a presença de Xisto Bahia, tomou parte Lima Penante. (SILVA, ob.cit.)

Para sua atividade teatral em Manaus, Penante ergueu o Teatro Variedade Cômica, assumido anos depois como o “primeiro teatro levantado no Amazonas”<sup>2</sup>, notícia talvez amparada por referência contemporânea do ator e seu teatro, já que foi publicado que “Há muito que Manaus precisava de um teatro. Essa ideia por fim aconteceu com a chegada do ator José de Lima Penante”.<sup>3</sup>

Em 9 de abril de 1868, o *Jornal do Rio Negro* anunciava com pelo menos um mês de atraso, a chegada de Lima Penante a Manaus “trazendo um teatro portátil”<sup>4</sup>, o Theatro Variedade Cômica. Ainda no mesmo mês, o jornal publica informações sobre a primeira apresentação no Variedade Cômica e as descrições físicas do teatro e os valores de ingresso.

Na mesma época, através de uma carta particular<sup>5</sup>, o jornal do Rio de Janeiro – *O Jornal do Commercio*, publica uma nota informando a instalação de um “theatrinho” denominado “Variedade Cômica”, em Manaus, sob a direção do paraense José de Lima Penante. O autor da carta sugere ter esperança que a empreitada teatral do Sr. Penante possa despertar na população o gosto por esse gênero de distração.

“É para lamentar que o Sr. Penante não tenha tido aquela concorrência, capaz de remunerar os esforços que emprega no seu trabalho, mas estamos convencidos de que ele há de tirar um favorável resultado, se tiver constância em suportar as dificuldades que há de se vencer no princípio de todas as empresas.” (*Jornal do Commercio* - RJ, 20 de maio de 1868)

Não está clara qual a data precisa de sua estreia no Amazonas, mas fontes subsistentes dão como 4ª representação da companhia naquela temporada inaugural, a ocorrida em 7 de março de 1868<sup>6</sup>. Embora os registros de contagem de récitas só ocorram a partir de abril de 1868, estes sugerem que Penante já estivesse se apresentando em meados de março daquele ano, em Manaus.

As apresentações foram sendo dadas de maneira quase contínua, especialmente quando o Poder Provincial decidiu subvencionar a companhia com contrato de cinco anos<sup>7</sup>, lavrado em decorrência da Lei provincial 178, de 6 de julho de 1868.

A prática de incentivo às atividades artísticas não era raras em todo o Brasil, apesar de estarem direcionadas para manifestações como ópera e teatro declamado. Há experiências também, na primeira metade do século XIX, no investimento na fundação de bibliotecas e museus.

<sup>2</sup>*Jornal do Commercio*, 4 de setembro de 1916

<sup>3</sup>*Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868

<sup>4</sup>*Jornal do Rio Negro*, 9 de abril de 1868.

<sup>5</sup>*Jornal do Commercio* (RJ), 20 de maio de 1868

<sup>6</sup>*Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868.

<sup>7</sup>*Amazonas*, 17 de janeiro de 1869

O ano de 1868 decorreu com inúmeras apresentações da companhia de Penante no Teatro Variedade Cômica, contando com um repertório variado entre dramas, como *Cerração do Mar*, *O Opulento* e *Luiz de Camões*, e cenas cômicas como o requisitado *Inglês Maquinista*, *O Ponto*, *Fui a Paris*, *Ai que chalaça!*, *Por um triz*, *A morte do amigo Banana*, *Depois da festa de Nazareth*, dentre muitas outras.

No dia 23 de abril, em Manaus, Penante apresentou a primeira seleção de cenas cômicas, e ainda, contou com a exibição da cena dramática *Cerração do Mar*. As cenas cômicas representadas na ocasião eram: “*Que mundo é este?*”, “*Fui a Paris*”, “*O Sr. Bento dos Pintinhos*” e para finalizar “*O Ponto*”. As duas mais elogiadas no jornal *Amazonas*<sup>8</sup>, no entanto, foram “*Cerração do Mar*” e “*Fui a Paris*”, onde o ator Penante mostrou seu talento artístico.

Ainda em 23 de abril publicou-se um artigo no *Jornal do Rio Negro*<sup>9</sup> acerca da importância de Lima Penante e suas atividades artísticas apresentadas em Manaus. Em atmosfera de crítica, o autor do artigo ressaltou as dificuldades dos fazeres artísticos fadados aos onerosos impostos, enaltecendo Penante em suas lutas contínuas da produção teatral. É uma crítica a legislação que impõe a empresa de Penante o tributo de 20.000 réis por cada espetáculo.

Em certa ocasião<sup>10</sup>, Penante contratou músicos para tocarem durante o intervalo das cenas, nos espetáculos apresentados no Variedade Cômica, a pedido de um assinante do *Jornal do Rio Negro*. Ocorre que na mesma data o Sr. Pingarillo também havia contratado os músicos para tocarem em uma reunião festiva em sua residência em favor do Sr. Comandante Talismã. Por essa razão, a música foi executada somente nos dois primeiros intervalos, uma vez que Penante não quis prejudicar a celebração promovida pelo Sr. Pingarillo.

Cerca de dez anos após efervescência do teatro musicado, no Rio de Janeiro, por meados de 1859, a preferência desses gêneros menos sérios também aparece no repertório trazido por Penante para Manaus. Desde o aparecimento do Alcazar Lírico em terras cariocas, as operetas, canções, duetos cômicos, as paródias e outros gêneros diversos do teatro musicado tomaram todo país e, por isso, modificaram o gosto médio da população que, outrora dedicava-se a prestigiar as apresentações de teatro sério (FARIA, 2001, p. 145)

Márcio Páscoa (1997) empreende um estudo da cena musical florescida em Manaus, mesmo antes da época áurea da borracha.

“A despeito do que se costuma dizer hodiernamente acerca da movimentação cultural de Manaus neste período da borracha – que ela teria sido incipiente e na melhor das hipóteses

<sup>8</sup>*Amazonas*, 28 de abril de 1868.

<sup>9</sup>*Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868.

<sup>10</sup>*Jornal do Rio Negro*, 20 de maio de 1868



mediocre – a cidade viveu intensamente esta época e gozou de avanços significativos que a tecnologia de seu tempo estava a proporcionar. Os bens culturais de que seus cidadãos puderam dispor, ficam equivalentes a tais privilégios, ainda que do elenco reunido nos palcos da capital amazonense não faça parte a constelação desejada e até ‘exigida’ por muitos dos atuais detratores da Manaus daquele tempo.” (PASCOA, 1997, p.174)

É recorrente nas notícias sobre os espetáculos de Lima Penante que os cronistas sentiam necessidade de maior volume de atividades culturais em Manaus, de par com adesão pública aos espetáculos. Frequentemente eram publicadas notas encorajando a população a comparecer no teatro, como mostra esse excerto retirado do *Jornal do Rio Negro*<sup>11</sup>, “É de supor que o espetáculo desta noite seja tanto mais concorrido que o de domingo passado, o qual podemos afiançar sem medo de errar, que foi o primeiro cuja concorrência pode animar o ator”. É também registrado nesta nota mais um pedido feito por um assinante do jornal que se representasse a cena cômica *O Inglês Maquinista*.

### ***Variedade Cômica: A segunda temporada de Penante***

Em 14 de julho de 1868, no *Amazonas*<sup>12</sup>, é publicada a Lei nº 178 - de 6 de julho de 1868. A autorização dada a Penante, previa uma quantia de quatro contos de réis anuais, pelo período de cinco anos, com algumas exigências para o decorrer dos anos seguintes ao primeiro. Penante deveria apresentar uma companhia dramática com, pelo menos, oito integrantes; a companhia deveria dar espetáculos por três meses ao ano; durante o primeiro ano se apresentaria no Variedade Cômica e se responsabilizaria pela sua manutenção predial; durante o segundo ano o empresário deveria construir teatro próprio; e, anualmente deveria ser oferecido um espetáculo em benefício da construção da igreja da matriz.

Penante foi citado na sessão oficial do jornal *Amazonas*<sup>13</sup>, tendo feito uma solicitação de que a subvenção concedida pela Lei 178 fosse liberada para dar seguimento às atividades da companhia. No entanto, apenas em 1869 o contrato foi oficializado e Penante recebeu a quantia prometida pela Lei.

A esta altura, alguns dos artistas dramáticos e críticos mais aclamados do restante do país, como Machado de Assis e José de Alencar, já lamentavam a decadência desse estilo de representação, o drama nacional, conforme relata João Roberto Faria (2001) em *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*.

Penante trouxe, com ineditismo, estilos dramaturgicos que já não eram os prestigiados pela plateia dos outros lugares do Brasil, como também os estilos que estavam em alta nos teatros do Rio

---

<sup>11</sup>*Jornal do Rio Negro*, 7 de junho de 1868

<sup>12</sup>*Amazonas*, 14 de junho de 1868

<sup>13</sup>*Amazonas*, 19 de julho de 1868

de Janeiro. Tanto os dramas e melodramas e cenas musicadas, quanto as peças de cunho nacional foram representadas pela companhia de Penante em uma coletânea de estilos que, para a Manaus do século XIX, era novidade, pelo menos no que tangia a produção teatral “profissional”.

Na última aparição de Penante no ano de 1868,<sup>14</sup>, nos periódicos, foi o anúncio da apresentação do drama *Afronta por afronta*. Assim, Penante encerrou a temporada em novembro daquele ano e retomou atividades em janeiro de 1869.

O Teatro não era utilizado apenas pela companhia de Penante, além das récitas da companhia residente, era utilizado para diversos outros fins da vida pública de Manaus – servia como auditório para conferências, reuniões de associações e mesmo era emprestado para apresentações amadoras de entusiastas das artes na cidade. A exemplo, em janeiro<sup>15</sup> de 1869 deu-se um empréstimo do Variedade Cômica, cedido por Penante, para a sociedade Atheneu das Artes, para uma reunião sobre questões financeiras do grupo.

O drama *O Opulento*, apresentado no dia 28 de janeiro<sup>16</sup>, repercutiu em uma crítica que elogiou Penante pelo seu desempenho, mas o julgou pela falta de variações em seu repertório, que a esta altura começava a se repetir. A apresentação contava com as composições do Sr. Torres e execução na flauta de Goulart. No entanto, a despeito do repertório pouco diverso o teatro achou-se “matematicamente cheio”, como informa o autor da nota.

A notícia das repetições de repertório na companhia de Penante repercutiu na publicação da *Semana Ilustrada*<sup>17</sup>, revista do Rio de Janeiro, através de uma carta assinada pelo Sr. Pereira Guimarães.

“A mesma folha dá notícia de um espetáculo, em que aparece ter brilhado um ator Penante. Depois observa ‘o ator Penante, como sempre, foi aplaudido em seu trabalho, e sentimos, que ele não tenha em seu repertório algumas composições novas, que certamente muito mais realçariam do que aquilo que já está visto.’ A notícia termina assim: A sala e camarotes estiveram matematicamente cheios”. (*A Semana Ilustrada* - RJ, 14 de março de 1869)

É, de fato, penoso para uma companhia de artes dramáticas renovar seu repertório com maior rapidez, dada a frequência de apresentações. É o caso da empresa de Penante que, ao que parece, foi uma das poucas que desempenhou um papel de divertimento para a população e, ainda, o fazia pelo menos duas vezes por semana.

Havia também um outro obstáculo para esse tipo de companhia teatral - a matéria prima dos espetáculos: o elenco. É sabido que Penante havia trazido de suas viagens alguns atores forâneos para

<sup>14</sup>*Amasonas*, 21 de novembro de 1868

<sup>15</sup>*Amasonas*, 23 de janeiro de 1869

<sup>16</sup>*Amasonas*, 6 de fevereiro de 1869

<sup>17</sup>*A Semana Ilustrada* (RJ), 14 de março de 1869

sua companhia, mas esta também abrigava atores locais – muito provável que sem estudo de formação teatral, contando apenas com a rasa experiência e o diletantismo dos amantes das artes. Até porque o ensino das artes do Brasil era ainda incipiente mesmo em cidades de maior circulação de artistas, como é o caso do Rio de Janeiro. Mesmo na década de 1860, havia sido registrado em artigo, por Joaquim Manuel de Macedo, o desejo de criação de um conservatório dramático para o aprimoramento dos artistas já engajados no teatro e para a formação de novos artistas que viriam compor os corpos artísticos brasileiros (FARIA, 2001, p. 135).

A dificuldades de formação artística no Amazonas não estavam em discordância com o Rio de Janeiro, que até então era a referência de efervescência cultural.

Talvez a dificuldade de encenar novos trabalhos semanalmente se desse pela inexperiência dos atores, somada à falta de tempo hábil para os ensaios e ainda a dificuldade financeira que desde a época de Penante até os dias de hoje acompanha inúmeras companhias de teatro por todo o mundo.

A próxima aparição de José de Lima Penante nos periódicos amazonenses<sup>18</sup> informava sua chegada pelo Vapor Belém. Em seguida<sup>19</sup>, anunciou-se a estreia do drama *Trabalho e Honra*, no Variedade Cômica.

### ***Variedade Cômica: A temporada das críticas***

No dia 14 outubro de 69 foi anunciada a estreia de *Ghigi*<sup>20</sup> como sexta récita da assinatura do segundo semestre do ano. Este drama em cinco atos foi apresentado pela primeira vez e contava, ainda, com composições musicais de F. Gomes que apresentou uma abertura executada pela orquestra.

No *Jornal Correio de Manaós* foram publicadas duas críticas acerca do espetáculo *Ghigi*, apresentado pela Empresa Penante e de autoria de Gomes do Amorim.

Uma delas marcou a aparição da coluna intitulada “Piparotes Theatrais”<sup>21</sup> que, apesar de não ter se prolongado por muitas edições, foi um importante evento do exercício crítico para a história do teatro no Amazonas.

Mesmo descontinuada após a terceira edição, a coluna proporcionava ao leitor um outro olhar acerca das atividades dramáticas de Lima Penante, não apenas vista pelo viés encantado dos cronistas, mas também sujeitas a duras críticas de seu trabalho.

---

<sup>18</sup>*Correio de Manaós*, 24 de setembro de 1869

<sup>19</sup>*Correio de Manaós*, 28 de setembro de 1869

<sup>20</sup>*Ghigi*, drama de Francisco Gomes de Amorim. Poeta, dramaturgo e romancista português que emigrou para o Brasil na década de 1840. Apresentado pela primeira vez em 1851, no Theatro de D. Maria II, em Portugal.

<sup>21</sup>*Correio de Manaós*, 15 de outubro de 1869

“Moço de algum talento para o teatro, não sei bem explicar no que desagrada na execução de seus papéis. Presumo que seja o mau hábito que tem adquirido em exagerar tudo – e de nada estudar, - falta que mais o distingue entre os seus companheiros. O senhor Penante não deve ser tão vadio e exagerador.” (Correio de Manaós, 15 de outubro de 1869)

Em uma página ocupada quase que em sua totalidade à atividade teatral, foram publicadas duas críticas e mais um anúncio da próxima récita de *Ghigi*.

A primeira crítica<sup>22</sup>, de caráter mais sério e analítico, cujo título que encabeça o artigo é “Chronica Theatral”, faz uma descrição detalhada dos acontecimentos em cada ato e discorre sobre o desempenho dos atores.

Chamou a atenção do público que se comportava com indiferença mesmo diante momentos de êxito na interpretação de Penante - que atuava no papel de Antônio Ferragio.

Enquanto elogiou a caracterização da Sra. Dona Rosinha - que interpretava Ângelo, o autor da crônica criticou o desempenho dos senhores Gil e Augusto, que apesar de trabalharem regularmente, os papéis se mostraram fracos.

Por fim, o crítico tornou a repreender a frieza com que a plateia se comportou e falta de público presente na récita. Ele arrematou sua coluna lamentando que pouco se valorize tanto esforço da companhia teatral para realizar seu ofício.

Isso nos deixa algumas questões em aberto. Mesmo diante uma companhia profissional o público parecia impassível. Seria essa atitude uma decorrência do pouco hábito que os manauaras tinham, até aquele momento, de frequentar o teatro e ainda uma dificuldade em apropriar-se desta linguagem ou das dificuldades do próprio Penante em manter a qualidade cênica e dramática destes espetáculos?

Os “Piparotes Teatrais”<sup>23</sup>, assinados por Dougaldst. já em sua primeira publicação distribuiu para toda a companhia de Penante seus “piparotes”, que por sua vez, são pequenas “cutucadas” ou “alfinetadas” naqueles que participavam do fazer teatral da cidade de Manaus. Para o crítico, Lima Penante precisava se dedicar mais a estudar o ofício de ator. Para os demais atores e atrizes da companhia as críticas permaneciam no mesmo nível da de Penante. Interpretações, vozes agudas demais, força cênica, nada lhe escapa. Arremata a coluna pedindo que uma das atrizes pusesse mais capricho na higiene!<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>Idem

<sup>23</sup>Idem

<sup>24</sup>Idem

Na mesma edição<sup>25</sup> de estreia dos “Piparotes” saiu mais uma leva de críticas ao trabalho de Penante, na coluna “Chronica Theatral” que falava da segunda apresentação do espetáculo *Ghigi*, criticava a interpretação do ator que desempenhava o papel protagonista do próprio Ghigi e elogiava o papel de Nicolinha, que segundo o autor da crítica, representara com expressão.

Dougaldst continuou a distribuir seus piparotes através de críticas e indagações aos atores da companhia<sup>26</sup>. Desta vez, Dougaldst enfatizava o talento de Penante para a comédia e a ausência de qualquer propensão para o drama. De forma geral, o conselho é que o ator estudasse melhor as técnicas de interpretação teatral.

Penante foi considerado, pelos críticos locais, um artista esforçado, mas que deveria ter se dedicado mais aos estudos. Apesar de ser ainda escassa ou quase inexistente a presença de conservatórios e escolas, essa cobrança aparecia com frequência nos comentários tecidos pelos apreciadores do teatro, que viam em Penante certo talento, mas, ao que parece, ansiavam por apresentações com novas técnicas de representação que refletissem mais dedicação aos estudos da cena.

Uma grande comoção se apresentou a respeito da apresentação da peça “O médico das crianças”, encenada na noite anterior no Variedade Cômica<sup>27</sup>

Um tosco desenho, entre divertido e ao mesmo tempo fúnebre, de um esqueleto encabeçava a coluna “Comunicado”. Logo abaixo do desenho, o subtítulo: “Enterros Theatraes” – o que vem a seguir é uma escrita carregada de ironia comparando as apresentações da companhia de Penante com um velório.

O autor da coluna-obituário faz uma analogia cruel relacionando o trabalho da Companhia de Penante a um enterro, cujos coveiros eram os atores e o cemitério era o próprio Teatro Variedade Cômica, e ainda acrescenta a quantidade ínfima do público que se fez presente.

Na sequência desta coluna, apresenta-se o autor da sessão “Chronica Theatral”, onde o cronista pede desculpas por não enviar sua crítica do *Medico das Crianças* e a promete para o próximo número do jornal. Ele dedica seu espaço no periódico para censurar severamente as opiniões adversas da coluna “Piparotes Theatraes” mesmo que defenda seu apreço pela escrita de Dougaldst.

O autor condena o fato de que as pessoas das quais se falam nas críticas não admitam suas falhas – ele se refere a companhia de Lima Penante, a única que recebeu comentários de Dougaldst.

O Chronista finaliza sua coluna “votando ao desprezo os argumentadores de circo, que me são indiferentes, quando não me causam pena”, levando o leitor a crer que Dougaldst e O Chronista são

---

<sup>25</sup> Idem

<sup>26</sup> *Correio de Manaós*, 19 de outubro de 1869

<sup>27</sup> *Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1969

a mesma pessoa e que ele não vai permitir que ataques externos o impeçam de publicar sua coluna satírica.

Para fechar a sessão de críticas desta edição<sup>28</sup>, os tão temidos “Piparotes Theatraes”. A companhia de Lima Penante foi novamente bombardeada pelos comentários nada sutis acerca do trabalho desempenhado por eles com o mesmo espetáculo *O Médico das Crianças*.

Mais direto do que já fora anteriormente, Dougaldst sentenciou: “A companhia em geral foi mal, poucos sabiam bem seus papéis e alguns até queriam falar ao mesmo tempo...!”. Além de permanecer com o conselho já oferecido anteriormente para que os atores estudem melhor as técnicas de interpretação e seus papéis, o autor sugeria que Penante encene textos como *Judas em Sábado de Aleluia* e *O Juiz de Paz na Roça*, ambos de Martins Pena.

As comédias de Martins Pena eram aclamadas em grande parte dos teatros do país, a despeito das tentativas dos autores do romantismo que davam maior importância aos gêneros dramáticos que transitavam entre o drama, o melodrama e as tragédias. Para Faria (2001, p. 83), Pena foi o autor que de fato conseguiu englobar os aspectos da cor local sobre os costumes brasileiros em suas comédias, muito mais que os dramas nacionalistas que eram encenados nos teatros cariocas. Esta preferência do autor da crítica a Penante nos leva a crer que mesmo distante geograficamente, o Amazonas estava em sintonia com o gosto popular do restante do país.

Na mesma edição de 22 de outubro há um anúncio da nona récita de assinatura da companhia de Penante – o drama *Justiça* e as cenas cômicas *Ai, que chalaça!* e *Pequenas Misérias*. Ao fim do informativo os seguintes dizeres: “Por falar em – PEQUENAS MISÉRIAS – ora verão no espetáculo, que não é tão mal como dizem”.

Trocas de farpas entre Penante e os críticos teatrais refletiam a pungência da cena artística da cidade e mostravam, mesmo anos depois, a relevância daqueles acontecimentos cotidianos para a construção de uma cena dedicada ao teatro em Manaus. Com direito a muitas temporadas e suas respectivas críticas publicadas em veículos de comunicação de fácil acesso à população.

As confusões teatrais eram de interesse da população, e talvez, servisse também como forma de entretenimento da sociedade amazonense.

Em mais um trecho<sup>29</sup>, publicado no jornal *Correio de Manaós*, Lima Penante e sua companhia recebem o conselho para que estudem mais sobre seu ofício, referindo-se diretamente ao ator Nogueira, que segundo o autor do folhetim, arregalava demais os olhos para as cenas cômicas. Aconselhava: “*devia melhor estudar e compreender seus papéis*”.

---

<sup>28</sup> *Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1969

<sup>29</sup> *Correio de Manaós*, 16 de dezembro de 1869

Esta crítica é assinada por O Pacheubas que no início do texto afirma ser o soldado nº 29. Ao longo do Jornal, além de críticas ao trabalho de Penante, ele abordava diversos assuntos e se comunicava diretamente com as “amáveis leitoras”.

A década de 1869 findava com a notícia da apresentação do drama em cinco atos *O Cego e o Corcunda*, na noite do dia 3 de dezembro. O redator ressaltou que a plateia conservou-se plácida e sensata,<sup>30</sup>

A década de 70, por outro lado, iniciou-se com fortes acontecimentos na carreira de Penante. Em janeiro de 1870<sup>31</sup>, aparece uma resposta à censura feita pelo Jornal do Commercio, referente à apresentação do dia 25 de dezembro e aos gastos da companhia subsidiada pela Fazenda Provincial.

Na defesa de Penante, o *Amasonas* explicava o quão oneroso pode ser a manutenção de uma companhia e, ainda, o legitima ao afirmar que não somente foram apresentadas apenas quinze récitas, como estava previsto em contrato com a Província, mas vinte e cinco apresentações foram entregues à população.

Sobre o elenco, o determinado pelo contrato com a Província era o número de oito artistas na companhia, porém Penante conseguira contratar um total de doze pessoas. O artigo findou com um pedido para que os colegas do outro jornal sejam mais razoáveis em suas críticas para não serem injustos com o artista tão empenhado.<sup>32</sup>

À medida que o espectador amazonense se acostumava com a efervescência do entretenimento teatral, mais exigente se tornava e clamava que a variedade dos espetáculos crescesse com mais rapidez.

Lima Penante esforçou-se para dar ao seu público variedade nas encenações que ele preparava com sua companhia. Além do elenco maior do que era exigido em contrato com a Província, ele já havia ultrapassado o número de récitas que se comprometera. Mesmo assim, era alvo de críticas e sofria de um lado pelas indelicadezas e perseguição de alguns jornalistas e por outro, era criticado pelos espectadores que sempre exigiam novas peças, cenários exuberantes e, claro, a música que embalava as cenas teatrais.

Todas essas demandas precisavam ser subsidiadas pelo orçamento que a Província dispunha, uma vez que a bilheteria sempre seria uma incógnita e, por tanto, não é uma receita que se pudesse contar para todas as despesas da companhia.

Ora, pensemos que a Manaus deste período contava apenas com o Theatro Variedade Cômica e algumas poucas festas populares como divertimento e lazer público. Tanta demanda e falta de opção

---

<sup>30</sup>*Amasonas*, 6 de dezembro de 1869

<sup>31</sup>*Amasonas*, 3 de janeiro de 1869

<sup>32</sup>*Amasonas*, 6 de dezembro de 1869

por certo esgotavam os limites da companhia de Penante. Seria impossível, para apenas uma pequena companhia absorver uma quantidade tão grande de variedade e exigência na qualidade de seu repertório, contando aí com o tempo de processo de construção de um espetáculo e a necessidade de apresentações quase diárias daqueles já constituídos. Supomos como heróicas as atividades de Penante e seu grupo – tendo que variar semanalmente seus espetáculos para uma plateia que lhe procurava como uma das poucas opções de lazer.

Os integrantes da primeira temporada foram em parte artistas locais cujos nomes permaneceram vinculados à vida da cidade; mas Penante trouxe mais artistas de fora, o que em muitos casos também acabou por fixar ainda mais artistas ao contingente local.

Nesse caso estava Augusto Lucci (irmão da célebre atriz Manoela Lucci), que ficou em Manaus, organizou companhia própria e passou a dar espetáculos a partir de 24 de abril, num novo espaço, o Teatro Fênix, inaugurado nos festejos de carnaval daquele mesmo ano.<sup>33</sup>

Em janeiro do mesmo ano, a empresa Penante deu um espetáculo em benefício de Augusto Lucci<sup>34</sup>. Tragicamente, Augusto Lucci morreu no naufrágio do navio Purús, abalroado pelo barco Arary, perto de Manaus, em 8 de julho de 1870.

Penante, entretanto, não terminou o ano de 1870 em Manaus, embora tenha celebrado um contrato de cinco anos com a Província.<sup>35</sup> Um dos possíveis motivos da sua partida precoce, pode ter sido em decorrência da censura feita pelo Jornal do Commercio<sup>36</sup>, sobre a quantia subvencionada à sua companhia, já supracitado anteriormente.

### ***Theatro Beneficente: 1877***

A intensificação de suas digressões entre Norte e Nordeste na década de 1870, com a bem-sucedida passagem pelo Rio em 1875, também mostram outra estratégia do ator e dramaturgo: as publicações de cenas isoladas em periódicos das cidades por onde se apresentava; *Um concerto de rabeca e realejo*, publicado no Recife em 1874, e *Rocamboles*, que foi publicada em Manaus pelo *Jornal do Amazonas* em 26 de maio de 1877, são alguns exemplos hoje localizáveis.<sup>37</sup> Mas há pelo

---

<sup>33</sup> *O Tempo*, 21 de setembro de 1916

<sup>34</sup> *O Cathechista*, 15 de janeiro de 1870

<sup>35</sup> *Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868.

<sup>36</sup> A menção a esta nota de censura é feita pelo *Jornal Amasonas*, em 1 de janeiro de 1870, no entanto a edição do dia 25 de dezembro do *Commercio do Amazonas*, citada pelo *Amasonas*, não foi localizada.

<sup>37</sup> Em 1876, Penante publicou em Manaus mais uma coletânea de cenas, hoje desaparecida, em que figuram as mencionadas publicações avulsas em periódico: *Teatro de Lima Penante*, Typ. do Commercio ?, 1876. Além das citadas, constaram



menos uma dúzia de cenas ou peças de um ato atribuídas a ele por diversos periódicos de ambas as regiões, que estão sem identificação de publicação, lugar, e até mesmo data de registro.

Mesmo com o sucesso de centros maiores, Penante não parou de se envolver com as comunidades por onde passou. Isso lhe valeu a fama de pioneiro em muitas localidades, fosse no litoral nordestino, fosse nas cidades do médio Solimões, como Santarém (Teatro Conceição, 1877) e Óbidos (Teatro Bom Jesus, 1877), ambas no Pará.<sup>38</sup>

Pouco depois Lima Penante surgiu novamente em Manaus, estreando-se no Teatro Beneficente em maio de 1877. Penante retornou em julho e ficou mais tempo a partir daí. Os anos seguintes, mesmo com a parcial ocupação do Teatro Beneficente por grupos forâneos, viram outros grupos locais em desenvolvimento. São mormente artistas vindos nos últimos anos que se juntam com os locais, como foi o caso dos fundadores da Associação Dramática Amazonense.

Em maio de 1877, o *Jornal do Amazonas*<sup>39</sup> apresentou uma cena cômica de Lima Penante com o aviso que nas seguintes edições publicaria as outras que haviam sido enviadas pelo artista. Na ocasião, o texto publicado era o intitulado *Rocambole*, enviado com outros sete exemplares de cenas cômicas da autoria de Penante. Além de ter enviado a redação do *Jornal do Amazonas* suas dramaturgias cômicas, também enviou uma cópia da coletânea de poesias escrita por diversos admiradores de Penante na província do Rio Grande do Norte. segue um pequeno trecho de *O Rocambole*:

“Hoje tudo é Rocambole! Até já se come a Rocambole! Exemplo: sujeitinho que vive à custa alheia e que gosta muito de passar o dia em casa de amigo, sem que este ao menos tenha feito anos, e que não contente em comer devorantemente (sic), faz trinta mil saúdes sob pretexto de... beber! – é Rocambole!” (*Jornal do Amazonas*, 26 de maio de 1877)

Em 26 de agosto de 1877<sup>40</sup>, o espetáculo *FFFF & RRRR*<sup>41</sup>, deixou de ser apresentado por ter sofrido censura da parte do chefe do departamento de polícia. Previamente avisado, o artista Penante não deveria exibir nenhuma peça que não tivesse passado pelo crivo do chefe de polícia interino e o senhor Penante estava sem razão de reclamar a censura feita antes do espetáculo ser apresentado. Penante retrucou ao aviso que lhe foi dado, informando que as peças que seriam apresentadas já haviam recebido o visto de chefes de polícia de outras províncias. O provável motivo da censura da

---

neste volume as seguintes: *Viva a Câmara Municipal e o domingo dos caixeiros* (comédia em 2 atos), *Cri-cri* e *Os occarinistas e eu* (cenas cômicas)

<sup>38</sup>*O Baixo Amazonas*, 26 de julho de 1877

<sup>39</sup>*Jornal do Amazonas*, 26 de maio de 1877

<sup>40</sup>*Jornal do Amazonas*, 1 de setembro de 1877

<sup>41</sup>Apesar da grafia *FFFF & RRRR*, é provável que este espetáculo seja, na verdade a revista escrita por Antonio Pedro Baptista Machado, autor português que se dedicou à escrita de diversos gêneros que vão do drama às operetas e revistas, conforme consta no livro *História do Teatro de Revista em Portugal* (REBELLO, 1984, p. 111)

obra estava em uma referência que Penante fazia ao orifício da porta, segundo o jornal “palavras e gestos haviam dado sentido ofensivo da decência e moral, o que era contra a letra do regulamento”. Além do motivo anterior, constava também uma referência jocosa de que Penante havia feito sobre a procissão de santos.

A companhia que estava sob direção de Lima Penante e Helena Balsemão, apresentou<sup>42</sup> em comemoração a independência do Império.o espetáculo *Beijo de Judas* - consta que a concorrência havia sido enorme nos dois dias de apresentação, no sábado e no domingo, tendo muitas pessoas voltado para casa em razão da bilheteria estar esgotada. Ainda sobre a representação, o autor da nota arrematou com os dizeres: “desempenho das peças exibidas esteve ótimo, pois todos os artistas, ao contrário do que muitíssimas vezes sucede, fizeram seus papéis com desembaraço”.

Em dezembro de 1877 a direção do *Jornal do Amazonas* passou a ser feita pelo partido conservador e esta talvez seja a razão da interrupção de publicações de cunho artístico. Penante só retorna a ser noticiado nos periódicos do Amazonas em sua última excursão à província, em 1886.

### ***Theatro Beneficente: 1886 e 1887***

Sua última excursão a Manaus para uma larga temporada entre 1886 e 1887, foi quase certamente a última atuação fora do Pará. Sua chegada foi precedida de temporadas que o Teatro Beneficente assistiu com alguns dos maiores nomes do teatro no Brasil, e que estiveram com Penante em anos precedentes. Primeiro, passou por Manaus em 1884, Xisto Bahia com seu grupo, e no ano seguinte Manuela Lucci, ambos dispersos pela morte de Vicente Pontes de Oliveira, em 1882.

O grupo de Lima Penante e Helena Balsemão, sempre com elementos locais, iniciou funções em outubro de 1886 e chegou às portas de maio de 1887, sendo quase certamente o último a se apresentar no Teatro Beneficente, que seria desmanchado por ter sido negociado o seu terreno para que a sociedade lusitana erguesse o seu almejado hospital em terreno maior e mais distante.

O segundo semestre de 1886 teve intensa atividade artística no Theatro Beneficente por parte da companhia do artista paraense. Iniciando em outubro daquele ano, a companhia dramática de Lima Penante e Helena Balsemão apresentaram-se inúmeras vezes no teatro da Sociedade Beneficente Portuguesa. Entre comédias, dramas e operetas, destacou-se a paródia de *La Traviata*, apresentada em dezembro de 1886 e, cujas críticas no *Jornal do Amazonas*<sup>43</sup> ovacionaram a encenação, anunciando o “excelente desempenho que apreciamos no Pará”.

---

<sup>42</sup>*Jornal do Amazonas*, 8 de setembro de 1877

<sup>43</sup>*Jornal do Amazonas*, 11 de dezembro de 1886.

Nesta última temporada em Manaus, a empresa de Penante e Balsemão apresentou, em dezembro de 1886<sup>44</sup>, espetáculo em grande gala para a comemoração do aniversário do imperador do Brasil, exaltando também a comunidade portuguesa por razão da comemoração da restauração de Portugal. Para esta data solene a companhia apresenta o drama *O Filho do Povo*, espetáculo inspirado nas lutas dos direitos populares “contra opressão e tirania”, da autoria do escritor português Salvador Marques.

Em janeiro de 1887, a companhia dramática de Lima Penante e Helena Balsemão apresentam a última récita de um drama bem-sucedido em todo o Brasil e em Portugal, *O Paralítico*. E esta foi a última aparição da companhia de José de Lima Penante, no ano de 1887, no território do Amazonas.

Depois disso, Penante recolheu-se a Belém, onde continuou com intensa atividade, agora principalmente como diretor de cena, quer no Atheneu Commercial, quer no Teatro Chalet ou no Teatro Circo Cosmopolita, com o qual sempre teve estreitos laços. Ainda em 1889, na sua terra natal, distribuía ele próprio volumes de mais uma coletânea de sua obra, destacando-se *A Revista de 88 – uma viagem por mar e por terra*. Em 1890 publicou uma versão de *O Filho do Povo*, drama socialista que ele havia executado muitas vezes antes, e a cena cômica *Uma viagem reta por linhas tortas*. (SALLES, ob.cit.).

A última notável contribuição de Penante para o Beneficente e as artes cênicas em Manaus foram em novembro de 1886.<sup>45</sup> O ator providenciou a pintura, ou confeccionou ele mesmo, o arco do proscênio (bambolina), um novo pano de boca, novos cenários e talvez mais, pois matérias de jornal davam conta de “grandes reformas” pelas quais o teatro tem passado, tudo para o “generoso acolhimento do benévolo público desta capital”.<sup>46</sup>

## **Conclusão**

Apesar da forte presença de Penante na cena teatral do século XIX, é visível nos estudos publicados sobre a história do teatro brasileiro que o artista não foi considerado relevante no que diz respeito a trajetória percorrida pelos grandes encenadores, dramaturgos e artistas de teatro do século XIX. No entanto, sua presença massiva em cidades do Norte e do Nordeste faz com que tomemos como necessária a reconstituição dos seus passos nesse período.

Além de ter sido pioneiro nas artes cênicas no Amazonas, ele esteve em outras cidades participando da fundação de companhias e na construção de teatros. Por inúmeras vezes Penante foi

---

<sup>44</sup>*Jornal do Amazonas*, 30 de novembro de 1886.

<sup>45</sup>*Jornal do Amazonas*, 11 de novembro de 1886.

<sup>46</sup>*Jornal do Amazonas*, 25 de novembro de 1886

citado nos periódicos como o “dedicado artista, o incansável amigo das artes, o esforçado...” entre outros adjetivos que sugeriram uma pejoração por parte dos enunciadores.

Sua luta para continuar maestrando seu ofício artístico era o que o aproximava da apreciação do público, embora suas obras fossem consideradas, de certa forma, mambembes, ele estava em cena levando para as populações o divertimento e a crítica social através da arte. Foi um artista fundamental, entre o Norte e o Nordeste promovendo espetáculos em benefício dos grupos que se manifestavam a favor da abolição da escravidão, como também emprestando o teatro que estava sob sua responsabilidade para reuniões com estes propósitos.

Penante tinha conhecimento das críticas que recebia. Talvez por isso se posicionasse com certa humildade, beirando a autodepreciação, em relação ao seu trabalho como dramaturgo. Como é possível observar em dois momentos: no prefácio da obra *Scenas Cômicas*, onde o autor diz “Aí vão minhas fracas produções, filhas só da força de vontade, correr o mundo (...)”. (*Jornal do Amazonas*, 26 de maio de 1877)

Por ser o próprio empresário da sua companhia, Penante tinha liberdade para tratar dos assuntos que julgava serem interessantes ao público, mas que também trouxesse de alguma forma a reflexão dos tempos atuais, sem ter a preocupação mercadológica como prioridade.

Encenava por própria conta e risco as peças que ele mesmo escrevia, com elementos do teatro romântico do início do século XIX, agregados ao realismo e seus temas cotidianos e ao naturalismo com as sutis abordagens sobre as condições econômicas, políticas e sociais do Brasil.

Fazia reflexões sobre a forma como eram interpretados os artistas cênicos na sua realidade Norte/Nordeste, da mesma maneira que os autores dos centros mais efervescentes do teatro faziam.

Mesmo sem possuir grandes recursos, Penante não media esforços para colocar em circulação suas criações artísticas. E assim, vemos a trajetória de um artista que findou esquecido nos autos da história do teatro nacional, mas que deve ser lembrado na história do teatro nortista; não só pelos seus esforços e produções cênicas e dramáticas, mas porque a realidade de Penante, há dois séculos atrás, é também a realidade de muitos artistas e grupos que batalham por reconhecimento do seus trabalhos hoje, e que permanecem à margem das principais produções do país. Não por questões qualitativas, mas por um longo histórico de preconceito geográfico que reflete na forma como o artista nortista se enxerga e se apresenta para o restante do país.

Penante não era apenas um artista crítico, mas um cronista do seu tempo, que escrevia sobre a atualidade e que fornece à história registros da vida amazônica no século XIX, com a liberdade para criticar o *modus operandi* do Estado, dos hábitos e da forma de encarar o “progresso” nacional.

## Bibliografia

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo, Perspectiva / Fapesp, 2001.

PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 1997.

SALLES, Vicente. **O Teatro na vida de José de Lima Penante**. Belém: Micro-Publicações, 2000.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1938.

**Periódicos:**

A Semana Ilustrada (RJ) 1860-1869

Amasonas (AM) 1860-1869, 1870-1879

Correio de Manaós, (AM) 1860-1869

Jornal do Amazonas (AM) 1870-1879, 1880-1889

Jornal do Commercio (AM) 1910-1920

Jornal do Rio Negro (AM) 1860-1869

O Baixo Amazonas (AM) 1870-1879

O Catechista (AM) 1870-1879

O Liberal do Pará (PA) 1870-1879

## CAMINHOS PARA COLEÇÕES LITERÁRIAS NO LETRAS-LIBRAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS<sup>1</sup>

Thallyta Teixeira Silva (UFT)<sup>2</sup>

Thainã Miranda Oliveira (UFT)<sup>3</sup>

**RESUMO:** A presente pesquisa teve como foco a área da Literatura Surda na graduação de Letras-Libras, na Universidade Federal do Tocantins, Campus Porto Nacional. No currículo desse recente curso percebe-se disciplinas específicas para esse estudo, assim, o ambiente linguístico de valorização da Libras, que agrupa surdos e ouvintes de diferentes regiões do Tocantins e estados vizinhos, proporciona manifestações artísticas e culturais. Nesse contexto, esse trabalho discutiu e documentou a produção, circulação e registros dessas produções culturais, no período de 2015 a 2018. Esperou-se, a partir disso, organizar e divulgar as criações literárias selecionadas em ambientes internos e externos da Universidade, teorizar e analisar as produções surdas, incentivar novas manifestações e valorizar a Libras, a cultura e a Literatura Surda.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Surda; Cultura Surda; Registros; Corpus

### LÍNGUA DE SINAIS, CULTURA SURDA E LITERATURA SURDA

As línguas de sinais são visuogestuais e exercidas através de um conjunto de movimentos que envolvem principalmente as mãos, braços, olhos, face, cabeça, postura corporal. Essa construção corporal compõe os principais fatores para a realização dessa língua com aspectos linguísticos fundamentais como, fonética, sintaxe, semântica e pragmática. Ela também se configura como meio de comunicação a fim de possibilitar a troca de informações e a interação social das pessoas surdas (SILVA; KAUCHAKJE; GESUELI, 2003). De acordo com Strobel (2018), a língua de sinais é exclusiva da comunidade surda e carrega consigo marcas culturais únicas apresentadas por seus usuários. Esta é o eixo da comunidade surda, é a partir dela que há o desenvolvimento, interação, convivência social e obtenção de informações. Por meio das línguas de sinais se gera a identidade e interação na comunidade surda e isso desenvolve a cultura surda, uma relação interdependente (ALBA; STUMPF, 2017).

---

<sup>1</sup> Essa pesquisa desdobra-se do Trabalho de Conclusão de Curso realizado pela primeira autora no contexto da graduação em Letras-Libras, na Universidade Federal do Tocantins. Seus registros envolveram disciplinas, projetos de extensão, encontros e seminários da vinculados à instituição.

<sup>2</sup> Graduada em Letras-Libras pela Universidade Federal do Tocantins e atua como tradutora intérprete de Libras e Língua Portuguesa em diversos contextos, mas principalmente, nos educacionais e artísticos. Contato:

<sup>3</sup> Professora no Letras-Libras, Universidade Federal do Tocantins, e mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras, mesma instituição. Contato: miranda.libras@gmail.com

A cultura surda abrange todo um entendimento que está ligado à interação do surdo na sociedade construindo a sua identidade com aspectos ideológicos, linguísticos, religiosos e sociais. Mesmo diante de um processo de afirmação cultural, essa não se mostra homogênea, cristalizada, de pureza essencial, pois cada sujeito surdo constrói sua identidade e representa a si mesmo a partir de suas experiências. A cultura surda, como as demais culturas, desloca-se, fragiliza-se e se hibridiza no contato com outras culturas (CUNHA, 2007). Os costumes gerados ao longo dos anos dentro da comunidade surda têm a sua relevância afirmada pela valorização de sua identidade dentro da sociedade. Eles também trazem elementos literários que contribuem para o enriquecimento cultural.

Através do processo interativo ocorrido entre as pessoas surdas influencia-se a aceitação das identidades surdas e isso se reflete na cultura, e conseqüentemente, nas produções artísticas pensadas por esses sujeitos. No caso da Literatura Surda, foco dessa pesquisa, aceita-se que ela represente as “histórias de comunidades surdas, os processos sociais e as práticas discursivas relacionadas que circularam em diferentes lugares e em diferentes tempos” (MOURÃO, 2011, p. 50). Sobre a relação à cultura surda e Literatura Surdas as autoras Karnopp e Silveira ainda afirmam:

É possível (re) constituir heranças histórico-culturais das comunidades surdas, testemunhando as práticas cotidianas e as ações da comunidade surda através de romances, fábulas, lendas, contos, poemas, piadas, crônicas, mitos, trova e de outras produções (KARNOPP; SILVEIRA, 2014, p.5).

A partir do momento em que o surdo produz literatura, seja ela narrativa, poesia, fábulas, piada etc., ele demonstra a complexidade da língua de sinais conforme descreve Karnopp (2006). A autora retrata também que a literatura explora a quebra do conceito social relacionado à surdez como falta, ausência de algo e com isso, utilizar experiências visuais para reafirmar a diversidade cultural existente em diferentes grupos linguísticos. Assim, essa sinalização mostra por meio artístico as experiências do povo surdo e exalta a necessidade de mais espaços que valorizem a cultura e a Literatura Surda.

A literatura surda traz a possibilidade de o surdo entender o seu mundo e entender quem é, e quem são os seus iguais. Os estudos literários do campo de educação de surdos podem colaborar com a construção da identidade do surdo, que tem a oportunidade de descobrir valores da comunidade surda e também a percepção do próprio ser. Além de colaborar com construção da identidade surda, a literatura surda ajuda as pessoas ouvintes a entenderem o mundo surdo de alguma (ALBA; STUMPF, 2017, p.6).

Ainda sobre a Literatura Surda contribuir para a afirmação social da comunidade surda Strobel (2018) comenta sua capacidade de transmitir as vivências ao longo do tempo, através das gerações, perpetuar a construção cultural da comunidade surda e evitar a perda de importantes aspectos característicos desse povo. Atrelado a essa perpetuação cultural, percebe-se a importância tecnológica de recursos digitais e visuais. Ela foi um fator crucial que possibilitou arquivar as produções do meio visual, Fitas VHS, CD-ROM, CDs, DVDs, plataformas e redes de compartilhamento de vídeos na

internet foram e são alguns desses recursos principais. Agora, tais vídeos podem ser fonte de pesquisa científica para vários estudos nas áreas literárias, linguísticas, sociais etc. e enriquecem a educação de surdos.

Não se sabe ao certo quando surgiu a Literatura Surda, nem no Brasil, nem em outros países, mas especula-se sua naturalidade dentro da comunidade, através de encontros em associações, bares, áreas de lazer, escolas, entre outros lugares, pois estavam juntos e se comunicavam. Nesses momentos eles expressavam-se e conversavam através das mãos sobre suas vidas, experiências e histórias (MOURÃO, 2011). Além da Literatura Surda ser jovem, a comunidade surda também possui um longo caminho em relação às suas pesquisas. Mourão (2011, p.19) descreve que mesmo “existindo obras e autores, é recente o uso da temática Literatura Surda, embora os autores contassem e recontassem as histórias, narrativas, piadas e vários gêneros literários da comunidade surda”.

Leite e Guimarães (2014) descrevem que apesar das obras culturais já serem presentes na comunidade surda, foi somente o ramo acadêmico que desenvolveu pesquisas e análises acerca destes. Coletas de dados e maiores valorizações ocorreram no sentido de preservar a cultura e incentivar novas produções (POKORSKI; MULLER, 2015). Percebe-se, que esse natural percurso da Literatura Surda no Brasil se repete no estado do Tocantins. Muitos sinalizantes, considerados artistas por essa jovem comunidade surda, passaram a reconhecer suas produções como arte literária após ingressarem na formação superior em Letras: Libras.

Com isso pode-se ressaltar o potencial da Literatura Surda Tocantinense ainda pouco explorada. Se aceita, que ela surgiu pela miscigenação de culturas, dada a partir da geração do novo estado, pois se uniu surdos de diversas regiões do Brasil. Portanto, o Tocantins também se tornou um importante polo de interação entre diferentes culturas e comunidades surdas. Nesse estado a comunidade surda ainda está em desenvolvimento e gradativamente conquista direitos já estabelecidos no contexto nacional. Direitos garantidos, principalmente, pela Lei 10.436/2002 (BRASIL, 2002) e regulamentados pelo Decreto 5.626/2005 (BRASIL, 2005).

Nesse sentido, esse presente trabalho coloca em evidência a relevância da Literatura Surda para a sociedade e o seu impacto na comunidade surda, sendo eixo de apoio para o incentivo às lutas por espaço e direitos sociais dos surdos. Ele contextualiza-se na graduação em Letras-Libras, na Universidade Federal do Tocantins, pois como curso possui disciplinas voltadas para a área de Literatura Surda esse espaço torna-se um ambiente propício para produções literárias. Desse modo, essa pesquisa tem como objetivo a coleta de dados e o registro a partir de materiais filmados das produções literárias sinalizadas e mostrar como os discentes do curso de Letras-Libras da Universidade Federal do Tocantins, Campus Porto Nacional, vêm desenvolvendo a suas criações.

Outro intuito da pesquisa é incentivar os registros das produções culturais surdas realizadas e, com isso, proporcionar maior visibilidade aos materiais produzidos. Como descrevem Leite e



Quadros (2014) os poucos registros realizados no curso são de grande importância para a questão do corpus. As produções desenvolvidas tornam-se expressões culturais em língua de sinais, podem influenciar a comunidade surda e motivar mais produções surdas, sendo compartilhadas principalmente através do meio virtual. Assim, para que essas produções alcancem os objetivos, elas precisam ser primeiramente documentadas, pois dessa forma pode-se desenvolver a propagação da diversidade cultural linguística. A coleta desse Corpus, é contemporâneo ocorre no período corrente, reúne vídeos poéticos, narrativos, teatrais, humor e gêneros híbridos, os quais foram gravados e/ou apresentados em distintos momentos da graduação, entre 2015 e 2018.

O conteúdo é especializado e direciona-se exclusivamente a Libras, porém a autoria ocorre entre pessoas surdas e ouvintes, alguns são fluentes em Libras e outros estão em processo de aprendizagem. Todas as produções estão vinculadas ao curso do Letras-Libras e muitas não foram publicadas em domínio público, assim, com a intenção de preservar a identidade e imagem dos acadêmicos, mesmo que a maioria tenha autorizado sua utilização, e como esse trabalho ainda não pretende analisar tais produções realizadas, apenas documentá-las, os vídeos não serão disponibilizados e todas as fotografias foram tratadas e ocultadas facialmente.

## **PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E REGISTROS DA LITERATURA SURDA**

As produções culturais carregam um pouco da realidade do surdo dentro da comunidade surda e do seu convívio social com os ouvintes. Também mostram a sua identidade, cultura e a sua e experiência bilíngue (KARNOPP, 2013). A pesquisadora Müller (2012) ressalta que a caracterização de uma produção cultural como componente cultural surda deve apresentar alguns aspectos, como a utilização da língua de sinais e a inserção na comunidade surda. Essas produções variam de cada indivíduo surdo de acordo com a sua vivência a partir do grupo em que está inserido. Tais produções culturais dentro da comunidade surda tiveram um avanço significativo, tanto em produções como em circulação, a partir da legalização da Libras, com a Lei da Libras, em 2002. Excluir uma língua significa amortizar sua literatura, logo, pensar em manifestações literárias exige liberdade de expressão linguística e cultural. Portanto, ao se valorizar a Libras percebeu-se um aumento na circulação de produções culturais, histórias, memórias e experiências sobre a comunidade surda (MÜLLER, 2012 apud KARNOPP, 2011).

O aproveitamento de manifestações artísticas já existentes em outras culturas por meio de tradução para a língua de sinais permite a acessibilidade desse conteúdo à comunidade surda. Esses materiais traduzidos de acervos literários de diferentes tempos e espaços contribuem para a aprendizagem e conhecimento de outras culturas e incrementam a cultura surda. Um exemplo que a

autora Müller (2012) descreve de materiais que circulam são da Editora Arara Azul, como Alice no país das maravilhas (2002), Iracema (2002) e O alienista (2004).

A apropriação de obras culturais promove alterações em produções já criadas, levando em consideração a vivência e a realidade do indivíduo na comunidade surda. Essas adaptações se assemelham com a história original, porém alguns personagens têm características próprias da identidade surda. Em sua maioria, as produções são em formato digital e livros impressos, a autora cita como exemplo os acervos de Cinderela Surda, Rapunzel surda (2003), Patinho surdo e Adão e Eva (2005), (MÜLLER, 2012).

Já a criação de obras culturais surdas está ligada a conteúdos originais, produzidos a partir de experiências, histórias vivenciadas e ideias que circulam nas comunidades surdas. Os textos literários, sinalizados ou escritos, trabalhados tanto no ambiente de aprendizagem quanto no convívio familiar, contribuem para o desenvolvimento das capacidades imaginativas, reflexivas e emocionais, contribuindo como inspiração para a produção de novas obras (MÜLLER, 2012).

As criações, adaptações, ou traduções da Literatura Surda perpassam diferentes momentos e possibilidades de registro: sinalidade, livros impressão e vídeos. Historicamente essa divisão encontra-se mais marcada, entretanto nos dias atuais, com a consolidação da comunidade surda em ambientes diferentes e o entendimento do sujeito surdo enquanto bilíngue faz que os registros coexistam sem grandes problemáticas. Para Mourão (2016) o termo sinalidade assemelha-se à tradição oral nas línguas orais, a literatura oral repassada de geração em geração. Para os surdos as histórias são passadas de mão em mão em encontros presenciais e ambientes informais.

O registro através de livros impressos pode envolver a escrita da língua portuguesa e/ou a escrita das línguas de sinais. A conversação entre as duas línguas promove um alcance maior das produções culturais, pois vai além da comunidade surda (KARNOPP, et al, 2011). A importância da escrita da língua portuguesa concomitante à escrita de sinais para a construção do conhecimento do indivíduo surdo dentro da comunidade vem da necessidade do registro e acesso a informação. A escrita da língua portuguesa tem sua relevância dentro da comunidade surda afirmada por essa capacidade de promover uma troca de conhecimentos.

O desenvolvimento na produção cultural da literatura surda ganhou mais força com o acesso à internet, que reduziu barreiras e distâncias, promovendo uma maior interação entre os surdos no cenário virtual, em comparação com a produção física (KARNOPP; POKORSKI, 2015). As produções culturais surdas tiveram maior alcance gerado pelo avanço tecnológico das últimas décadas. Essas produções começaram a circular no Brasil massivamente promovendo uma expansão e deu força pra que a comunidade surda pudesse desenvolver mais a sua literatura (KARNOPP; POKORSKI, 2015), a internet permitiu que as produções culturais surdas tivessem um alcance

diversificado, mais amplo e registrável em ambientes virtuais. Neste sentido, Karnopp e Silveira afirmam:

As produções literárias em Libras começaram a circular de modo mais frequente a partir de 2000. O avanço tecnológico nos últimos anos facilitou o uso de equipamentos portáteis (como máquinas digitais ou filmadoras), bem como a divulgação e circulação de vídeos em Libras, agilizando assim o registro de piadas, poesias, contos... sobre/de/para surdos. A questão das formas de registro das histórias é um aspecto importante a considerar para a análise da literatura surda, porque é diferente do caso da literatura escrita utilizada em culturas letradas (KARNOPP; SILVEIRA, 2014, p.98).

Nobrega (2018) salienta a importância da tecnologia para as produções surdas:

Assim, dizemos que atualmente, há a tecnologia que favorece o uso dos vídeos, por meio dos quais a pessoa realiza filmagens, através da LIBRAS, de forma espontânea e dinâmica. A partir dessa ideia de que a tecnologia de hoje vem contribuindo bastante, é que a comunidade surda tem se desenvolvido tanto na comunicação com o outro quanto na produção de textos traduzidos, adaptados ou criados pela própria comunidade surda (NOBREGA, 2018, p.9).

O crescimento da produção literária surda alavancou-se nas últimas décadas e é ressaltado pelo aumento da abrangência aos gêneros textuais e a adição de novos métodos de produção e armazenamento de obras devido ao avanço tecnológico e ao acesso ao meio virtual como Youtube, facebook e várias redes sociais, desenvolvendo a auto-representação surda e de marcação da sua diferença e de sua identidade (MULLER, 2012).

Nobrega (2018 apud LEITE, 2010) descreve que vídeos produzidos são de caráter mais dinâmicos e mais fortes que os textos escritos, pois tem a visualização do conteúdo e a percepção de elementos expressões faciais, e isso agrega interpretação diferente. A autora ressalta que vídeo filmado em Libras também é um texto produzido e elaborado com a finalidade de transmitir ideias para a sociedade e mostra que são outra forma de retratar uma produção textual, pois o ser surdo quando ver essas narrativas em vídeos e entende o seu conteúdo, sinalização, ligação, conexão e expressões (NOBREGA, 2018).

## **RELATOS E REGISTROS NO LETRAS-LIBRAS**

Como afirmado em vários momentos desse trabalho, a comunidade surda e a Literatura Surda vivem certo reconhecimento devido a lutas educacionais e políticas, e ao desenvolvimento de pesquisas acadêmicas. Os cursos de formação superior em Letras-Libras, em suas diversas nomenclaturas, foram criados em cumprimento ao Decreto 5.626/2005, são voltadas as pessoas surdas e fomentam tais discussões. O primeiro curso foi criado em 2006 em modalidade à distância pela Universidade Federal de Santa Catarina e hoje, 2018, já são mais de 10 cursos em vários estados

brasileiros. Em suas habilitações, licenciatura e bacharelado, são formados surdos e ouvintes, tanto para a docência, como para a tradução-interpretação.

De acordo com o Projeto Político Curricular, PPC, a Licenciatura em Letras-Libras da Universidade Federal do Tocantins - Campus Porto Nacional, teve início no primeiro semestre letivo ano de 2015, e ao final de 2018 se formou a primeira turma. Sendo o primeiro curso no estado do Tocantins voltado para a área da educação acessível em Libras, essa graduação conta com professores surdos e ouvintes bilíngues, intérpretes de Libras e outros servidores. Também recursos físicos como: sala multifuncional para atendimento especializado e recursos materiais para as produções audiovisuais, computadores e TVs, além de uma proposta de ensino diferenciada para alunos surdos e ouvintes. Nesse contexto, mostra-se um local propício para a produção cultural surda e para o avanço de pesquisas. Dessa forma, as produções encontradas estão organizadas cronologicamente com os semestres, nem todos os semestres possuem produções e/ou registros. Sobre as manifestações artísticas algumas são apenas citadas para documentação, outras são mais detalhas, mas não são valoradas, ou analisadas artística e culturalmente. Questões envolvendo gêneros literários não são levantadas, ou aprofundadas e muitas das nomenclaturas definidas aqui são reflexos das utilizadas pelos acadêmicos.

- *Relatos e registros em 2015-1*

Nesse semestre foi encontrada apenas uma produção vinculada à disciplina de Fundamentos Filosóficos e Sócio-Históricos da Educação de Surdos. Os conteúdos de Oralismo, Comunicação Total e Bilinguismo foram relacionados a uma prática pedagógica que envolveu recursos corpóreos próprios do Teatro. Assim, foram apresentadas, por três grupos, três pequenas peças intituladas conforme os conteúdos. Seguem fotos:

Figura 01: Peça teatral Oralismo



Figura 02: Peças teatral Comunicação Total



Figura 03: Peças teatral Bilinguismo



Fonte: Curso de Letras-Libras

A peça teatral com o tema: *Oralismo* retrata uma sala de aula onde a professora ouvinte busca a todo custo oralizar os seus alunos surdos utilizando métodos similares da época em vigorava esse

período. A segunda peça teatral retrata a história de uma família que tem uma filha surda e mostra as dificuldades enfrentadas devido as barreiras de comunicação na família e na escola inclusiva que não tinha intérprete de Libras. A terceira peça teatral traz a adaptação de um famoso episódio do programa chaves e aborda o conceito de educação bilíngue. Todos se comunicam através da Libras e enfatiza a importância da escola bilíngue.

*- Relatos e registros em 2015-2*

Mesmo não sendo foco principal nessa documentação, pois não configura como produção sinalizada, ocorreu em no mês de outubro I Semana Acadêmica do Letras-Libras realizada que contou com a participação de um cartunista tocantinense. Ele ministrou uma oficina sobre Gibis e os alunos desenvolverem narrativas desenhadas em sala, entretanto não foram encontrados registros, nem das produções, nem da oficina.

*- Relatos e registros em 2016-2*

No início desse semestre foi organizada uma pequena recepção aos alunos, acadêmicos da licenciatura em Teatro do Campus de Palmas da Universidade Federal do Tocantins, ministraram uma oficina de dois dias. Ao final foram criadas pequenas cenas teatrais em Libras que exploraram a temática do medo. Percebeu-se nesse momento uma aproximação entre Libras e Teatro.

Figura 04  
*Teatro do Terror*



Fonte: Curso de Letras-Libras

No mesmo semestre, durante a disciplina de Literatura Surda I, foram desenvolvidas duas narrativas. A primeira criada pelo grupo de alunos ouvintes cujo tema é: *As experiências de Surdovildo* e o segundo de alunos surdos com o tema *A árvore*.

Figura 05: Narrativa  
 As Experiências de Surdovildo



Figura 06:  
 Narrativa A árvore



Fonte: Curso de Letras-Libras

A narrativa *As Experiências de Surdovildo* (figura 5) narra a história de um garoto surdo e em uma noite ele sonhou que escutava tudo, havia muito barulho e ele não estava acostumado com esse acontecimento e queria voltar a ser surdo, e quando ele acorda percebe que tudo era um sonho. A narrativa *A árvore* (figura 6) conta a história de uma surda que planta uma semente na terra e essa semente cresce e se torna uma bela árvore, seus amigos se surpreendem com a bela árvore e a partir daquele momento o local se torna um ponto de encontro dos amigos surdos. Porém, em um momento essa árvore morre e todos ficam tristes. Depois surge outra planta no lugar da árvore morta e todos ficaram felizes, cortaram a árvore morta e cuidaram para que a outra planta se torne uma árvore.

Ainda nesse período também foi ministrado, a disciplina de Língua Brasileira de Sinais I, na qual, os conteúdos envolveram os parâmetros da Libras, entre outros. Dessa forma, desenvolve-se uma atividade literária que explorou poemas curtos, como *Haikus* e *Poemas ABC* e posteriormente tais produções foram reunidas na *Micro Coleção de Poemas Sinalizados Tocantinenses*<sup>4</sup>. Tal corpus compõe a pesquisa de mestrado, em desenvolvimento, de umas das pesquisadoras. Sendo, produções de surdos e ouvintes, totalizando sete poemas, cinco *Haikus* e dois *Poemas ABC*.

#### - Relatos e registros em 2017-1

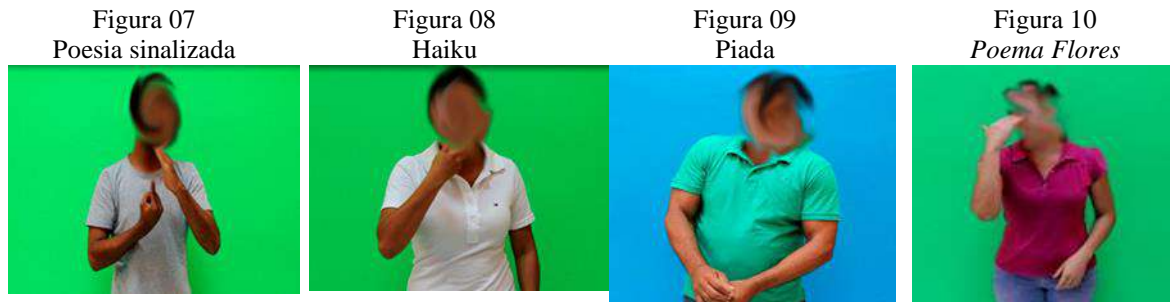
Foram encontrados três momentos de fomento as manifestações literárias surdas, duas vinculadas a disciplinas curriculares e um Projeto de Extensão. Para a primeira turma, no programa de Literatura Surda II, disciplina optativa, apresentou-se os conceitos de poemas curtos Haikus e solicitou a elaboração de alguns em sala de aula. Ao final do cronograma discutiram-se elementos

---

4 Para acesso a coleção ver Micro Coleção de Poemas Sinalizados Tocantinenses, disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLWsQmIdS3seB7Hmr4C5NToep8Fy9xVAgF>

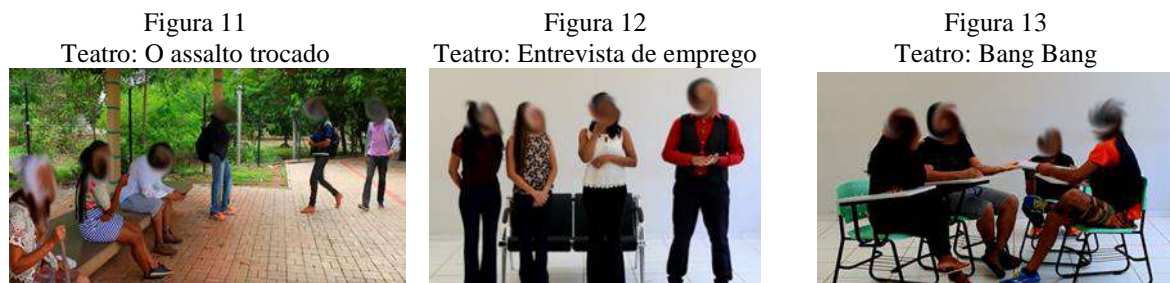
Para discussões teóricas ver Micro Coleção de Poemas Sinalizados Tocantinenses: Corpus, Produção e Crítica Literária, disponível em: (no prelo).

literários e partir disso cada aluno filmou individualmente narrativas, piadas e poemas em Libras. Seguem imagens:



Fonte: Curso de Letras-Libras

Na Introdução aos Estudos Literários, segunda turma, houve inventivo à criação de narrativas individuais, ou em grupo. Nessa turma foi realizada 3 peças teatrais: *O Assalto Trocado*<sup>5</sup> (figura 11), narra a história de passageiros esperando o ônibus e chegam dois assaltantes motorizados, espertamente as bolsas são trocadas e os assaltantes que são prejudicados. A próxima peça (figura 12) criada por surdos e ouvintes retrata com humor um grupo de amigos conversando em Libras, a discussão é como se deve comportar em uma entrevista de emprego. Já O teatro *Bang Bang* (figura 13), narra o contexto de um grupo de amigos que se encontram em um bar para beberem e jogarem cartas.



Fonte: Curso de Letras-Libras

Por fim, o Projeto de Extensão *Teatro e Libras: meu corpo, nossa linguagem*, propôs a formação de um grupo teatral para Surdos e Ouvintes através da parceria entre as licenciaturas Letras: Libras e Teatro. Como resultados das oficinas, uma das participantes criou a história que embasou o espetáculo bilíngue *E se fosse diferente?* e este foi apresentado duas vezes no mês de junho. Seguem uma imagem do espetáculo:

<sup>5</sup> *O Assalto Trocado*, [https://www.youtube.com/watch?v=jNnpw\\_-8XrE](https://www.youtube.com/watch?v=jNnpw_-8XrE)

Figura 14  
Espetáculo *E se fosse diferente?*



Fonte: Curso de Letras-Libras

- *Relatos e registros em 2017-2*

Nesse semestre também foram relatados momentos de valorização da Literatura Surda tocantinense. Houve a continuidade do trabalho de incentivo as produções literárias, com a segunda turma, na disciplina Literatura Surda I.

Figura 15  
Narrativa



Figura 16  
Narrativa



Figura 17  
Narrativa



Figura 18  
Narrativa



Fonte: Curso de Letras-Libras

A narrativa representada nessa imagem (*figura 15*) envolve dois amigos pescando, eles começam a conversar sobre o prazer de pescar e a importância de conhecer novos lugares para praticar a pesca, logo em seguida um consegue pegar o peixe e o outro amigo ajuda e quando abre o peixe encontram um bilhete. Em sequência (*figura 16*), retrata-se uma narrativa com temática triste, a barreira de comunicação para pessoas surdas. Já a próxima história (*figura 17*) sinalizada por alunos



ouvintes, relata um casal se olhando em meio a natureza, os dois se apaixonam e depois o sentimento acaba e eles terminam o namoro. O interessante dessa narrativa é que cada aluno complementa a história, uma produção coletiva e sequencial, um sinalizante finaliza com a uma determinada configuração de mão, e o próximo apropria-se dessa configuração de mão e continua a história até finalizar. As configurações de mão, juntamente, da orientação da palma, ponto de articulação, movimento e expressões faciais e não-manuais, estruturam os Parâmetros, as unidades mínimas das língua de sinais. A narrativa (*figura 18*) conta a história de dois motoqueiros que disputam uma corrida, mas um deles vence por trapaça.

Figura 19  
Narrativa



Figura 20  
Narrativa



Figura 21  
Narrativa



Fonte: Curso de Letras-Libras

Ainda sobre as narrativas produzidas nessa turma, encontra-se (*figura 19*) uma narrativa criada e realizada por dois alunos surdos, na qual um complementa o outro. Eles contam a história envolvendo o amor, a vida, a família e a beleza da natureza. A história criada por duas alunas surdas (*figura 20*) envolve romance e mostra como um relacionamento frustrado machuca sentimentalmente. Por fim (*figura 21*), narrada por dois alunos surdos retrata a dificuldades sociais enfrentadas, sofrimento e *bullyng*. Também retrata em um possível sonho de esperança futura retrata o amor, o pensamento de futuramente ser feliz, casar-se, filhos.

Outro momento marcante para a comunidade surda tocantinense também ocorreu nesse segundo semestre de 2017, o *II Seminário Setembro Azul – Cultura Surda: Uma questão de identidade*, realizado na cidade de Araguaína. Nele oportunizou-se a apresentação de quatro comunicações de alunos surdos sobre temas teóricos ligados à Literatura Surda, a mesa *SurdArte*. Também foi ministrada uma oficina de Literatura Surda com a proposta de difusão entre os participantes e criar pequenos poemas sinalizados. No último dia do evento, também ocorreu o primeiro Sarau em Libras do Tocantins, o *SarauSinal*, nele discentes surdos apresentaram algumas produções artísticas resultantes de atividades anteriormente elaboradas em disciplinas curriculares da graduação e, posteriormente, abriu-se o palco para corajosos surdos e ouvintes improvisarem.

Figura 22  
SarauSinal 2017



Figura 23  
Apresentação SarauSinal 2017



Fonte: Curso de Letras-Libras

Menos de um mês depois, a oficina de Literatura Surda foi novamente ofertada, na Semana Acadêmica Integrada de Porto Nacional. Entretanto não há registros.

- Relatos e registros em 2018-2

Os últimos meses que integram esse recorte foram marcados por 2 apresentações principais: *SarauSinal no III Seminário Setembro Azul: Cultura Surda, Políticas Linguísticas e Relações Sociais*, e o Projeto de Extensão Interdisciplinar de Literatura Surda I e Libras III, intitulado *Narrativas Sinalizadas: Cultura Surda, Preconceito e Inclusão*, que apresentou narrativas em uma escola pública de Porto Nacional. Peças teatrais autorais e uma adaptação em Libras tiveram como objetivo aproximar Universidade da escola e difundir a Libras.

Figura 24  
SarauSinal 2018



Figura 25  
Apresentação SarauSinal 2018



Fonte: Curso de Letras-Libras

Figura 26  
Narrativa



Figura 27  
Narrativa



Figura 28  
Poesia Livre



Figura 29  
Narrativa



Fonte: Curso de Letras-Libras

- *Outros relatos e registros*

Foram encontrados outros vídeos arquivados no setor de mídia do curso, entretanto não foi possível os vincular a alguma disciplina ou projet\*o. Também são desconhecidos seus contextos de apresentações. A aluna surda realiza (*figura 30*) a tradução da piada, com o tema: Morcego, de cultura ouvinte para a Libras. A piada bastante disseminada na comunidade surda A árvore surda é sinalizada (*figura 31*) e finaliza-se com um poema autoral de um aluno surdo (*figura 32*).

Figura 30  
Piada Morcego



Figura 31  
Piada



Figura 32  
Poema Livre



Fonte: Curso de Letras-Libras

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunidade surda tocantinense ainda se organiza e se consolida na tentativa de expandir seus direitos sociais. Um marco nesse caminho foi a criação da formação superior em Letras-Libras, na Universidade Federal do Tocantins. Muitos surdos e ouvintes procuram a instituição para realizarem seus estudos e pesquisas. Movimentos artísticos culturais permeiam as convivências realizadas nesse ambiente, assim, ele se tornou propício para a expansão dessa jovem comunidade surda. Cabe ressaltar a importância de registrar as produções artísticas e culturais da comunidade surda tocantinense, atentando inicialmente às produções no espaço acadêmico. Pois, esse contexto despertou o potencial de criação cultural, tornando-se momento o principal polo estadual.

Da mesma forma, deve-se manter um constante incentivo à produção de manifestações culturais que exaltem e enriqueçam a cultura local. Muitas dessas produções tiveram as orientações das professoras do curso Gésica Suelen, Kátia Rose e Thainã Miranda e em sua maioria vincularam-se as disciplinas da área de Literatura. Entretanto, no decorrer da pesquisa, detectou-se a existências de produções não documentadas, isso representa uma perda cultural. Observa-se ainda que todos os registros foram realizados em vídeos e cabe destacar a importância da tecnologia para arquivar as produções literárias e mostrar o empoderamento da comunidade surda local.

O aumento considerável das produções artísticas realizadas por alunos surdos e ouvintes da graduação mostra uma nova roupagem nos dois últimos anos dessa pesquisa. Recolheram-se 37 produções desse período, os dois os Sarais literários foram computados entanto espaços artísticos e não em quantidade de produções, assim poder ser classificadas: 1 espetáculo teatral; 7 peças teatrais, ou teatros, ou cenas; 12 narrativas; 12 poemas; 3 piadas e 2 sarais. Isso pode indicar certo esclarecimento e interesse dessa comunidade para seus bens culturais, potencializar as produções, exaltar a Literatura Surda local como um bem cultural e apontar um novo cuidado com a documentação e registro.

Sobre as produções se faz necessário comentar alguns aspectos literários, percebe-se forte hibridização de gênero, principalmente entre narrativas e manifestações embasadas no gênero dramático. Pelo caráter expansivo das sinalizações explora-se com maior intensidade gestos e mímicas teatralizadas. Movimentos corpóreos comuns às comunicações humanas são agregados as sinalizações, transformados em significações linguísticas e incorporados a língua de sinais. Tal fenômeno carece de maior teorização linguística e literária, pois para os Estudos Literários pensar em expansão, intensidade, modificação das formas de comunicações rotineiras para sutis e/ou potentes expressões artísticas mostra-se como rico campo.

Outro ponto carente de reflexões e pesquisas são as metodologias para o registro e documentação. Indagações como: as produções artísticas precisam adequar-se aos padrões de registros comuns na comunidade surda, vestimenta lisa, fundo liso, enquadramento a frente do corpo, por exemplo? Ou as produções podem romper com tais padrões e explorar as mesmas ferramentas visuais, como zoom, foco, enquadramento, cor e outras possibilidades para causar efeitos ao espectador? Quais registros conseguem captar com maiores efeitos artísticos e literários as danças das mãos das produções surdas? Algumas dessas respostas podem ser inicialmente discutidas a partir de análises do Corpus aqui recolhido.

Análises, sejam em grupo, sejam em pesquisas de Pós-Graduação, em Monografias, ou artigos, pesquisas de um modo geral, que considerem as produções, a circulação e os registros das manifestações culturais tão imprescindíveis para se preservar a língua de sinais e reafirmar a cultura surda promovendo interação social, como para aprofundar conhecimentos que poderão influenciar novas pesquisas mais aprofundadas sobre a teoria e a crítica literária.

## REFERÊNCIAS

ALBA, Carilissa Dall; STUMPF, Marianne. Literatura Surda: Contribuições Linguísticas para alunos surdos, os sujeitos da experiência visual na área da educação. **Revista Leira Escola**, Campina, v.17, n.1,2017 – ISSN 2358-5870.

BRASIL. **LEI N° 10.436**, DE 24 D ABRIL DE 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais e da outras providências.]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/2002/L10436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm)> Acesso: 30 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. **Decreto n° 5626/05**. Regulamenta a Lei 10.436 que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (Libras). 2005 [on-line]. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm)> Acesso: 30 mar. 2019.

CUNHA, Patrícia Marcondes Amaral da. Cenas do atendimento especial numa escola bilíngue: os discursos sobre a surdez e a produção de redes de saber-poder. In: Quadros, Ronice M.; PERLIN, Gladis. (Org). **Estudos Surdos II**, Rio de Janeiro: Arara Azul, 2007.

KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise. Produção, circulação e consumo da cultura surda brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas. ULBRA, 2011.

KARNOPP, Lodenir. Literatura, Letramento e Práticas Educacionais Grupos de Estudos e Subjetividade. **ETD – Educação Temática Digital**, p. 98-109. 2006.

KARNOPP; Lodenir Becker; POKOSKI; Juliana de Oliveira. Representações na Literatura Surda sobre o modos de ser surdo. **Revista Educação e Filosofia Uberlândia**, v. 29, n especial, p.355 – 373, 2015, 2015.

KARNOPP; Lodenir Becker; Produções culturais em língua brasileira de sinais. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.48, n.3, p.407-413, jul.set.2013.

KARNOPP; Lodenir Becker; SILVEIRA, Carolina Hessel. Humor na literatura surda. **Educar em Revista**, Editora UFPR, Curitiba, Brasil, 2014, p.93-109.

LEITE, Tarcísio. de A; QUADROS, R. M. de. **Línguas de sinais do Brasil: Reflexões sobre o seu estatuto de risco e a importância da documentação**. Editora Insular, 2014. 2V.

LEITE; Letícia de Souza; GUIMARÃES, Lúrian Kézia Leite. **A Literatura Surda e sua Contribuição na Formação de Sujeitos Críticos** Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Centro de Ensino, Pesquisa, extensão e Atendimentos em Educação Especial (CEPAE); Universidade Federal de Uberlândia – UFU. 2014.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura Surda: experiência das mãos literárias**. (Tese de Doutorado em Educação), UFSC, Porto Alegre, 2016.

MOURÃO, Cláudio Henrique. **Literatura Surda: Produções Culturais de Surdos em Língua de Sinais**. (Dissertação de Mestrado em Educação), Porto Alegre, UFSC, 2011.

MULLER, Janete Inês. **Marcadores culturais na literatura surda: constituição de significados em produções editoriais surdas**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

NOBREGA, Carolina Silva Resende. Literatura Surda: Categorizando as produções digitais de textos religiosos em literários e informativos. **Revista Ecos. 24 v. Editora?**. 2018.

POKORSKI, Juliana de Oliveira; MULLER, Janete Inês. **Literatura em Libras: Um olhar para o Paratexto**. Didática e Prática de ensino e na relação com a Sociedade. 2015.

POKORSKI; Juliana de Oliveira. **Representações na literatura surda: produção da diferença surda no Curso de Letras-Libras**. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SILVA, Ivani Rodrigues; KAUCHAKJE, Samira Kauchakje; GESUELI, Zilda Maria Gesueli (orgs.). **Cidadania, Surdez e linguagem: desafios e realidades.** 4. Ed. – São Paulo: Plexus Editora, 2003.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda.** 4. ed. 1. Reimp. – Florianópolis: Ed. UFSC, 2018. 146 p.

## A DIALÉTICA IMOBILIZADA DE *REDOBLE POR RANCAS*: A HISTÓRIA A CONTRAPELO DOS VENCIDOS ANDINOS PERUANOS NA ESTÉTICA SCORZIANA

Thiago Roney Lira Borges<sup>1</sup>

**RESUMO:** A emergência da luta dos camponeses quéchuas peruanos na década de 1950 e 1960 contra os latifundiários e a mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation* configurou o pano de fundo histórico da drástica mudança na trajetória estética de Manuel Scorza, no que concerne à troca do poema pela prosa, e de sua intempestiva mudança na trajetória política quanto à forma de transmitir e intervir na história da luta dos oprimidos andinos, no que tange à passagem do jornalismo à literatura. A combinação dessa dupla mudança procurou responder às exigências de um horizonte histórico problemático em que Manuel Scorza se confrontou na condição de participante e testemunha ocular. Por meio do campo estético, Scorza escolheu a *narração ficcional* como modo privilegiado de ressignificar a História porque teve consciência da vantagem desse tipo específico de narração como contraponto à narração oficial do campo histórico, entre outras qualidades, pela possibilidade de inserção da isotopia do mito como armadura do porvir dos vencidos andinos na estética do realismo maravilhoso. Nesse sentido, um outro modo de conhecer e compreender a história dos camponeses quéchuas se articulou na constituição narrativa de *Redoble por Rancas*, publicado em 1970, primeiro romance da pentalogia *La guerra silenciosa*. O romance scorziano, como procurarei demonstrar, deixa-se ler enquanto *imagem dialética*, na perspectiva benjaminiana, isto é, a narrativa de *Bom dia para os defuntos*, em tradução da edição brasileira de 1972, irrompe precisamente como uma *dialética imobilizada*, no que concerne à memória política dos vencidos como inscrição da história peruana a contrapelo.

**Palavras-chave:** literatura hispano-americana, Manuel Scorza, história, imagem dialética.

A realidade ficcional de *Redoble por Rancas*, publicado em 1970, ou *Bom dia para os defuntos* na tradução brasileira, publicado em 1972, primeiro romance da pentalogia *La guerra silenciosa*<sup>2</sup>, possui como enredo principal o surgimento e o avanço vertiginoso de uma cerca nas terras dos camponeses indígenas quéchuas das comunidades do altiplano de Junín, nos Andes Centrais peruanos, acarretando violência de diversas ordens. Quando a cerca invade a comunidade de Rancas, personagem coletivo central, forma-se um foco de resistência que acabará massacrado ao final da narrativa. O romance, contudo, é composto por dois subenredos: o núcleo narrativo [1] centrado na luta de Héctor Chacón e seus companheiros da comunidade de Yanacocha contra o poderoso latifundiário e juiz de direito Dr. Dom Francisco Montenegro; e o núcleo narrativo [2] marcado pela resistência dos camponeses de Rancas liderados por Dom Fortunato contra a opressão

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura da UnB. E-mail: thiagoroney@hotmail.com

<sup>2</sup> Os cinco romances do ciclo, entre *baladas* e *cantares*, como o próprio autor denominou as narrativas que a compõem são: *Redoble por Rancas* (Balada 1 – 1970); *Historia de Garabombo el Invisible* (Balada 2 – 1972); *El jinete insomne* (Cantar 3 – 1977); *Cantar de Agapito Robles* (Cantar 4 – 1977) e *La tumba del relámpago* (Cantar 5 – 1979).

da empresa mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, proprietária da cerca, e da Guarda de Assalto republicana, representante do Estado peruano.

A emergência da luta dos camponeses quéchuas peruanos na década de 1950 e 1960 contra os latifundiários e a mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, a qual Manuel Scorza se confrontou na condição de participante e testemunha ocular, configurou o pano de fundo histórico da composição do romance. O primeiro subenredo simboliza, assim, a luta contra o gamonalismo, a estrutura de poder arcaico de defesa da manutenção do domínio dos grandes fazendeiros peruanos sobre as terras indígenas ligadas à economia agrícola de subsistência comunal, enquanto o segundo subenredo representa a luta contra o imperialismo das multinacionais norte-americanas de mineração que prejudicam a atividade agropastoril regional. A luta pela terra, portanto, une os núcleos narrativos.

A presente comunicação propõe ler a imagem geral de *Redoble por Rancas* como uma *imagem dialética*, de acordo com a perspectiva conceitual de Walter Benjamin, quer dizer, no sentido de apresentação da história dos vencidos andinos na imobilização de dois tempos diacrônicos numa imagem única por meio de uma sincronia entre o presente da ação diegética e a imagem mnêmica de um passado rememorado, construindo, assim, uma memória política dos vencidos como inscrição da história peruana a contrapelo.

Há uma diferença fundamental entre a história, enquanto procedimento científico e epistemológico do passado, e a memória, enquanto forma de rememoração do passado, para Walter Benjamin. Se a história estabelece um fechamento do passado tendo em vista o resultado positivo dos fatos, a memória, por sua vez, considera a realidade do passado *aquém e além dos fatos*, isto é, concebe a realidade *na totalidade do ocorrido*, incluso, assim, *a realidade fracassada, possível, mas não realizada*, que o rastro dos vencidos registrou como resultado negativo. Para a história, essa realidade não tem importância: é a história oculta dos *sem nomes*. Assim, há um *projeto de esquecimento* embutido na história, que, pautado na apatia, configura-se como injustiça. Portanto, a história dos *sem nomes* como justiça deve ser uma história repleta de memória, exige-se uma rememoração.

A rememoração da história tem o potencial de transformar o passado, reavendo as forças da promessa de felicidade – o inacabado – e os sofrimentos – o acabado, e o presente, resgatando a centelha de esperança e de felicidade do passado de uma promessa não cumprida, para uma possível redenção-revolução. O conceito de rememoração é, ainda, vinculado e aprofundado por Benjamin com o *inconsciente* freudiano e a ideia de *memória involuntária* de Marcel Proust a partir do *Em busca do tempo perdido*. Assim, a revolução do conceito de história benjaminiana está intimamente ligada à rememoração enquanto processo de *recordação inconsciente e involuntária* que faz saltar



uma imagem do passado com um saber submerso que pode fazer *despertar* o materialista histórico e o sujeito combatente.

Nesse cenário, a irrupção da memória se torna um acontecimento perigoso para a classe dominante. Primeiro, porque entre os dois tipos de passado, “um que está *presente no presente* e outro que está *ausente do presente*” (MATE, 2011, p. 159, ênfase minha), a memória confere privilégio ao passado ausente do presente. É o passado vencido, sufocado e frustrado em seu projeto de existência que o historiador benjaminiano procura rememorar. Segundo, porque, ao contrário dos historiadores da história “científica”, o materialista histórico não considera o presente como herdeiro inevitável do passado vencedor, portanto, não aceita o caráter de insignificância do passado derrotado e não constituído atribuído pelos historiadores de plantão. Quer dizer, para o historiador benjaminiano, o passado não realizado e ausente do presente não se encontra morto em um ponto fixo no ocorrido, ao revés, encontra-se latente e carente, necessitado de realização. Numa espécie de estado de sobrevida, o passado esmagado anseia acabar com o sofrimento e realizar o desejo frustrado. Em suma, o passado possível não quer ser apenas um presente ausente, mas, como presente possível, almeja se realizar. Assim, a memória se volta para os vencidos ambicionando a *novidade* do passado possível e não realizado como modo de romper a lógica violenta e hereditária do passado presente, ou seja, almeja interromper o eterno retorno característico da catástrofe. A rememoração realiza justamente essa memória. Por isso, na perspectiva dos vencedores, a memória teológica é considerada perigosa.

Nos últimos capítulos de *Bom dia para os defuntos*, especificamente no capítulo 32 – *Apresentação de Guillermo o carniceiro ou Guillermo o cumpridor, ao gosto da freguesia* – do núcleo narrativo [2], centrado na ação de resistência da comunidade de Rancas contra a desapropriação das terras tradicionais a mando da *Cerro de Pasco Corporation*, irrompe em cena de maneira inesperada uma constelação de recordações de guerras envolvendo o Peru; de um lado, contra o estrangeiro – associado à memória oficial; do outro, contra os próprios peruanos e indígenas – associado à memória dos vencidos. A memória surge involuntariamente durante o momento de tensão da chegada da Guarda de Assalto em Rancas, que antecede o processo de desalojamento culminante no massacre dos comuneiros. Representando a voz coletiva dos andinos, o narrador promove uma escavação na sequência das lembranças evocadas, procurando evidenciar as memórias interditas dos vencidos em contraponto às oficiais, resgatando, com isso, as forças pretéritas de luta e resistência no índice em que se liga com o presente da ação. À vista disso, como veremos, a ação de recordação do narrador encontra como ponto de contato teórico preciso o trabalho de *rememoração* na acepção benjaminiana.

É justamente no momento de perigo com a chegada da Guarda de Assalto e devido à apreensão do contexto, quando o comandante Guillermo Bodenaco – responsável pelo desalojamento –

atravessa junto com seu efetivo militar a entrada de Rancas, que irrompe a memória involuntária e começa o trabalho de rememoração do narrador, como se pode observar no seguinte trecho:

Assim estando as coisas, uma manhã, Guillermo, o Cumpridor, se deteve na encruzilhada do caminho entre Cerro de Pasco e Rancas. Guillermo, o Cumpridor, desceu do jipe. Instantaneamente se congelou uma coluna de pesados caminhões repletos de guardas de assalto. Nesse lugar, mais ou menos cinquenta mil dias antes, outro chefe deteve a sua tropa: o General Bolívar, na véspera da Batalha de Junín, livrada nessa altiplanicie. Minutos mais, minutos menos, quase à mesma hora, Bolívar contemplou os verdosos telhados de Rancas. (BDPD, p. 205)<sup>3</sup>

A conjunção entre o perigo da situação e o local da chegada da Guarda de Assalto constitui o gatilho da memória involuntária de maneira similar à *madeleine* proustiana, evocando uma imagem soterrada da revolução republicana peruana, liderada por Simón Bolívar, que aconteceu exatamente no mesmo local, ficando conhecida como a Batalha de Junín. Antes de procurar o índice de uma promessa não cumprida desse passado, o narrador passa a perceber melhor o presente diegético, observando a memória vencedora que se presentifica no agora da ação. A confiança da vitória do comandante Guillermo em mais um “desalojamento” advém, nesse sentido, da herança da memória de outro comandante do passado vencedor: o Major Karamanduka. Por meio de uma “canção” memorial dos vencedores, especificamente uma *valsa* composta com a “voz bem timbrada” do Major Karamanduka anos antes que Guillermo “cantarolasse sentimentalmente a sua memória” (BDPD, p. 210), surge primeiramente a recordação da “voz” dos vencedores e, em seguida, como contraponto, a dos vencidos, perfazendo um momento chave da hibridização bakhtiniana no romance como apontado por Estrada (2002).

O narrador continua apresentando a memória oficial das guerras a partir da canção dos vencedores, intercalando a todo instante com a ação da chegada de Fortunato em Rancas. Para os vencedores, houve apenas onze guerras envolvendo o Peru. Disso resulta uma sequência alucinatória de citações memoriais de cada guerra: a guerra com a Bolívia em 1827; a guerra com a Colômbia em 1828: “perdemos a guerra de 1828 com a Grã-Colômbia: um general que chegou a Presidente atraiçoou outro general” (BDPD, p. 207); a guerra de 1838 novamente com a Bolívia; a guerra contra o Chile em 1837: “Ganhamos a guerra (...), mas o Peru permitiu que o exército chileno, já cercado, se retirasse inteiro, entre marchas triunfais” (BDPD, p. 207); a guerra contra o Chile novamente em 1839: “Perdemos a guerra de 1839, de novo com o Chile: está claro que entre os vencedores se achavam dois futuros presidentes do Peru, Castilla e Vivanco” (BDPD, p. 207-208); de novo outra guerra com a Bolívia: “tornamos a perder a guerra de 1841, de novo com a Bolívia: alguém atirou

---

<sup>3</sup> A partir daqui, usarei nas citações a sigla BDPD para se referir ao livro *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza, primeira edição brasileira, tradução de Hamílcar de Garcia, Ed. Civilização Brasileira, 1972, Rio de Janeiro.

pelas costas no Presidente Gamarra em plena batalha de Ingávi” (BDPD, p. 208); e, assim, segue a enumeração das guerras, evidenciando a derrota do Peru em sua grande maioria.

Quando surge a memória da guerra de 1941 contra o Equador, no entanto, irrompe imediatamente outro tipo de memória, troca-se a perspectiva da voz narrativa dos vencedores pelo momento de contraposição da memória sufocada dos sem nomes. Começa, então, o trabalho de rememoração. A memória dos vencidos evoca as guerras silenciosas no próprio território nacional contra os trabalhadores peruanos e, principalmente, contra os indígenas quéchuas. Assim, de maneira intercalada, continua a narração relacionando a ação presente de Fortunato em Rancas com o passado de guerras, como demonstra o seguinte trecho:

Perdemos a guerra de 1930, com a Colômbia. Pressentimentos amargos trotavam com a língua de fora. Mas entre 1900 e 1911, no Putumayo, se arrancaram 4000 toneladas de borracha ao preço de 30000 seringueiros. Preço bom: sete vidas por tonelada. Cada touceira, cada pedra dessa estepe eram para ele diferentes, inesquecíveis. Ganhamos a guerra de 41 com o Equador: três pára-quedistas tomaram Porto Bolívar. O velho corria que corria. Oito guerras perdidas com o estrangeiro; mas, em compensação, quantas guerras ganhas contra os próprios peruanos? Ganhamos a guerra não declarada contra o índio Atuspária: mil mortos. Não figuram nos textos. Constam, em compensação, os sessenta mortos do conflito de 1866 com a Espanha. O 3º de Infantaria ganhou sozinho, em 1924, a guerra contra os índios de Huancané: quatro mil mortos. Esses esqueletos fundaram a riqueza de Huancané: a ilha de Taquile e a ilha do Sol afundaram meio metro com o peso dos cadáveres. (BDPD, p. 209-210)

Por meio da rememoração, o narrador perpassa os tempos, apresentando os estilhaços de memória de outras guerras sufocadas pela memória oficial da História que vitimaram milhares de vidas indígenas. Com a imagem do acúmulo de ruínas, a narração parece sugerir, além da denúncia de uma história não contada, voluntariamente ocultada pelos vencedores, um índice desconhecido dos vencidos indígenas do passado persistindo no tempo, querendo penetrar um agora, articulando, assim, de modo frágil, o presente com o passado através de um saber oculto que exige um desvelamento, uma leitura, dos sujeitos da ação presente, aqueles que se ligam aos sujeitos das lutas pretéritas pela tradição descontínua da memória dos vencidos. Para dizer em termos precisamente benjaminianos, a partir desse ponto convergente, parece haver um saber *ainda-não-consciente* que permitiria não apenas conhecer algo novo do passado, e assim salvá-lo hermeneuticamente da tradição violenta de transmissão da catástrofe, como também poderia conceder ao presente um conhecimento transformador. Mas, entre tantos ocorridos de guerra, apenas um visou verdadeiramente o agora da ação violenta do desalojamento da comunidade de Rancas, aquele ocorrido que fez emergir a memória involuntária e gerar o processo de rememoração do narrador, a saber, a revolução republicana peruana, isto é, a Batalha de Junín.

Desse modo, considerando a semelhança com a formulação benjaminiana, pode-se afirmar que a memória do ocorrido da Batalha de Junín trouxe consigo um índice secreto que se ligou ao presente e o fez penetrar o agora da ação diegética. Para que essa apelação do ocorrido se transforme

num índice histórico com o presente, onde se pode acessar uma promessa de felicidade a partir do sofrimento dos vencidos no índice em que o passado se mostra *inacabado* para a história, o sujeito histórico em luta na ação da desapropriação das terras andinas, ou nas palavras de Benjamin, o historiador materialista histórico e/ou o revolucionário andino deve *fixar* numa *imagem* a realidade pretérita que acabou de tocar o presente, caso contrário, perde-se as potências do ocorrido que penetrou o agora. Essa imagem única é capturada pelo narrador no momento do desenrolar do desfecho romanesco, onde o narrador se deixar ler como uma voz coletiva por meio de sua onisciência participante, ligado à tradição dos vencidos.

Em contrapartida ao tempo homogêneo e vazio da história dos vencedores, a rememoração pressupõe um tempo *heterogêneo, qualitativo e pleno: o tempo de agora*. Contraproducente, por visar romper e fazer *explodir o continuum* da história oficial, o *tempo de agora* é composto por estilhaços messiânicos do passado possível, isto é, contém e semeia um presente possível, é um tempo de *atualização* de um projeto inacabado que surge de um prófugo encontro imagético entre um passado que não é causa e o presente dado. Diferente do historicismo, que, por meio do princípio da causalidade, transformava os fatos em acontecimentos históricos somente por serem causa, o *tempo de agora* transforma um acontecimento em “fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios” (BENJAMIN, 2012, p. 252). Assim, o historiador benjaminiano consegue captar a “constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘tempo de agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico” (*ibid.*, p. 252).

Nessa perspectiva, na tese XIV, em *Sobre o conceito de história*, Benjamin afirma que

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘tempo de agora’, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como concebeu Marx. (BENJAMIN, 2012, p. 249)

Nessa perspectiva, o *tempo de agora* só pode se apresentar numa *imagem dialética*, isto é, quando a imagem do *ocorrido* encontra um *agora* no presente dado a partir da ambivalência crucial de um índice histórico, construindo uma *imagem única e fugidia carregada de tensões*, a qual aponta a possibilidade de redenção do passado e, ao mesmo tempo, de transformação do presente. Nesse momento, “o presente (...) polariza o acontecimento em história anterior e história posterior.” [N 7a, 8] (BENJAMIN, 2007, p. 513). Em outras palavras, intensificada por um índice histórico decisivo, a imagem dialética é a *imagem imobilizada* do encontro de um agora com um ocorrido, construída num

momento de perigo para a classe oprimida a partir da rememoração dos estilhaços messiânicos de um passado vencido sincrônico ao presente em luta. As imagens dialéticas, como imagens autênticas, encontram morada na linguagem, conforme Benjamin (2007, p. 504). Assim, como imagem única, repleta de *tempo de agora*, a imagem dialética é o fundamento da teoria do conhecimento que cabe aos vencidos.

Em *Bom dia para os defuntos*, a história da luta dos camponeses quéchuas inscrita na estética romanesca scorziana se apresenta como uma grande imagem após a montagem dos fragmentos do quebra-cabeça realizada pelo leitor. O núcleo duro dessa imagem se forma após a leitura dos dois últimos capítulos do subenredo [2]: o capítulo 32 – *Apresentação de Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor, ao gosto da freguesia* – e o capítulo 34 – *O que Fortunato e o procurador de Rancas conversaram*. Neles se apresentam o momento da ação de tensão do desalojamento e, em seguida, o massacre dos camponeses de Rancas. A imagem histórica do romance, no entanto, como vimos mais acima, não é formada apenas por esse presente diegético, diversos estilhaços do passado andino se prefiguram tentando penetrar o agora da história dos ranquinhos por intermédio da rememoração do narrador, transfigurado numa voz coletiva andina. Contudo, somente uma imagem do ocorrido penetra o presente da luta dos ranquinhos: a revolução republicana peruana dirigida por *Simón Bolívar*.

Nesse sentido, por fim, no momento em que o comandante Guillermo desceu do jipe e “instantaneamente se congelou uma coluna de pesados caminhões repletos de guardas de assalto” (BDPD, p. 205), congela-se também, devido à tensão e ao local evocado, uma curiosa imagem capturada pelo narrador a partir de certa aproximação estética, uma imagem que imobiliza o momento de chegada da Guarda Assalto e dos homens da *Cerro de Pasco Corporation* com a recordação involuntária da chegada da tropa de *Simon Bolívar* para a famosa Batalha de Junín, na revolução republicana peruana em 1824, como descreve o narrador aqui: “Nesse lugar, mais ou menos cinquenta mil dias antes, outro chefe deteve a sua tropa: o General Bolívar (...). Minutos mais, minutos menos, quase à mesma hora, Bolívar contemplou os verdosos telhados de Rancas” (BDPD, p. 205). Portanto, a imagem do encontro entre o agora diegético e o ocorrido na Batalha de Junín, mobilizada pela luta dos camponeses contra a violência estabelecida pelo Estado peruano e a mineradora, apresenta a formação de uma *dialética imobilizada* no romance, quer dizer, o narrador scorziano, por meio da estética romanesca, escova a história dos camponeses andinos a contrapelo, em consonância com a filosofia da história de Walter Benjamin.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Org. Willi Bolle; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 1167 p.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história**: Comentários às teses de Walter Benjamin "sobre o conceito de história". Tradução Nélio Schneider. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2011. 440 p.

SCORZA, Manuel. **Redoble por Rancas**. 7 ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. 296 p.

\_\_\_\_\_. **Bom dia para os defuntos**. Tradução Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 227 p.

## O LUGAR DA LÍNGUA PORTUGUESA NO CONTEXTO DE DIVERSIDADE LINGUÍSTICA: SOBREPOSIÇÃO CULTURAL OU ENSINO INTERCULTURAL?

Vagna Isaias Gomes<sup>1</sup>  
Nilmara Gomes<sup>2</sup>

**RESUMO:** Ao considerar que na comunidade indígena a língua materna apresenta fortes influências culturais, o presente artigo é fruto da pesquisa realizada no curso de pós-graduação em Ensino de Línguas em Contexto de Diversidade Linguística da Universidade Estadual de Roraima. Desta forma, analisou-se sobre a relevância do ensino de Língua Portuguesa como ferramenta de inclusão/autonomia social, econômica e política em comunidade indígena, já que, no ensino de LP prioriza-se, quase sempre, regras gramaticais. Sua base teórica sustenta-se na Análise de Discurso Crítica com Fairclough (2008) ao apresentar a noção de língua como prática social. Também tem contribuições de Hall (2006) para quem língua e cultura são sistemas simbólicos que influenciam e são influenciados na formação identitária; Ângelo (2006) para quem a escola indígena é um espaço para que novas gerações valorizem a cultura indígena. A discussão inicia com as noções de língua, discurso e ideologia bem como suas contribuições para o ensino de LP como prática social aos alunos de comunidade indígena. E chega-se ao fim do percurso estabelecido no artigo em que se apresenta as considerações finais na qual afirmamos que o ensino de língua portuguesa somente será relevante em comunidade indígena se pensá-lo a partir da perspectiva intercultural que promoverá o diálogo com a cultura indígena.

**Palavras-chaves:** Língua Portuguesa. Ensino Intercultural. Discurso. Prática Discursiva.

**RESUMEN:** Al considerar que en la comunidad indígena la lengua materna presenta fuertes influencias culturales, el presente artículo es fruto de la investigación realizada en el curso de posgrado en Enseñanza de Lenguas en Contexto de Diversidad Linguística de la Universidad Estatal de Roraima. Tan, se examinó sobre la relevancia de la enseñanza de la Lengua Portuguesa como herramienta de inclusión, autonomía social, económica y política en comunidad indígena, ya que, en la enseñanza de LP se prioriza, case siempre, reglas gramaticales. Su base teórica se sustenta en el análisis del Discurso Crítico con Fairclough (2008) al presentar la noción de lengua como práctica social. Además del Hall (2006) para quien lengua y cultura son sistemas simbólicos que influyen y son influenciados en la formación identitaria; Y Ângelo (2006) para quien la escuela indígena es uno espacio para que nuevas generaciones valoricen la cultura indígena. La discusión empieza con las nociones de lengua, discurso y ideología bien como sus contribuciones para la enseñanza de LP como práctica social para los alumnos de comunidad indígena. Y se llega al fin del trayecto establecido en el artículo en que se presenta las consideraciones finales en ella que afirmamos que la enseñanza de LP solamente será relevante en comunidad indígena se pensada a partir de el diálogo con la cultura indígena.

**Palabras claves:** Lengua Portuguesa. Enseñanza Intercultural. Discurso. Práctica Discursiva.

---

<sup>1</sup> Pós-graduanda em Ensino de Línguas em Contexto de Diversidade Linguística da Universidade Estadual de Roraima.

<sup>2</sup> Professor(a) orientador(a) do Curso de Letras da Universidade Estadual de Roraima.

## INTRODUÇÃO

Com o intuito de desmistificar algumas práticas educativas que levam o aluno a pensar que refletir e entender sobre língua portuguesa se resume a compreender regras gramaticais, regras que muitas vezes ferem o raciocínio do aluno, pois não levam em consideração que a língua é heterogênea. O presente artigo tem como objetivo impulsionar os professores e estudantes de línguas a repensar o lugar da Língua Portuguesa (LP) no contexto de diversidade linguística.

Nesse aspecto, é primordial pensar na pluralidade existente, não só no Brasil, mas de forma particular, no Estado de Roraima. Assim, para a realização da pesquisa, que resultou neste artigo, levamos em consideração que o Estado de Roraima se localiza na tríplice fronteira, Brasil, Venezuela e Guayana, o que o transforma, num lugar propício para pensarmos sobre sua diversidade cultural e linguística, não só pela presença de imigrantes de outros países, mas também pela presença das comunidades indígenas, para quem a língua materna apresenta fortes influências culturais.

Diante disso, a pesquisa teve motivação no seguinte questionamento: é relevante o ensino de Língua Portuguesa (LP) em comunidade indígena, já que, no ensino de LP, priorizam-se, quase sempre, regras gramaticais? À vista disso, nos propomos analisar a relevância do ensino de língua portuguesa como ferramenta de inclusão, autonomia social, econômica e política em duas comunidades indígenas de Roraima.

Para tanto, verificamos qual concepção de língua conduz a prática profissional do professor de LP em comunidade indígena; bem como averiguamos a prática discursiva do professor de LP em comunidade indígena, pois acreditamos que através da prática social do professor teríamos como investigar se o ensino de Língua Portuguesa acontece a partir da perspectiva intercultural. Pois, o ensino de LP somente será relevante em comunidade indígena se pensado a partir da perspectiva intercultural no qual se promoverá o diálogo entre os sujeitos da cultura indígena e não-indígena.

O caminho metodológico foi guiado por Cervo, Bervian: Silva (2007) e Bogdan (1994), os quais defendem uma abordagem qualitativa, pois a mesma permite ao pesquisador, dinamicidade na interpretação dos dados. A coleta dos dados foi realizada através de questionários com 14 questões abertas, uma vez que, para fins da análise que se propôs a fazer, com as perguntas abertas obtivemos respostas livres (CERVO, BERVIAN: SILVA, 2007), que nos permitiram realizar a análise interpretativa dos discursos do público-alvo que se constituiu de duas professoras de Língua Portuguesa, em duas comunidades indígenas do estado de Roraima.

Diante do exposto, é oportuno apresentar a base teórica deste trabalho que tem raízes nos estudos de Fairclough (2008) para quem língua é discurso, logo, é prática social. Em Hall (2006), que colabora ao afirmar que a concepção de sujeito e identidade tem íntima relação com a noção de



cultura. Pois, na interação linguística ocorrem trocas culturais das quais acontecem por meio das manifestações e representações simbólicas. E nos estudos de Ângelo (2006, p. 214), para quem o papel da educação é educar e reeducar a sociedade para conviver com a diferença entre indígenas e não –indígenas.

O artigo é constituído, além desta introdução, pelos seguintes tópicos: o primeiro, abre os horizontes sobre Análise do Discurso Crítica. A partir dos dados coletados, no segundo tópico, apresentamos a concepção de língua dos sujeitos da pesquisa. E no terceiro, lançamos olhares sobre a realidade da perspectiva intercultural no ensino de língua portuguesa em comunidade indígena. Em seguida, apresentamos as considerações finais com nossas impressões sobre o resultado da análise. Posteriormente, expomos as referências do aporte teórico do artigo.

Com base nos autores que sustentaram nossas reflexões durante a análise realizada, constatamos que no ensino de língua portuguesa em comunidade indígena permanece a política linguística da imposição de uma manifestação linguística sobre a outra. Excluindo-se a natureza heterogênea das línguas. Isso reforça o entendimento de que para efetuar-se um trabalho intercultural com a língua é necessário fazer o aluno reconhecer que a língua não é pronta e acabada, mas que se apresenta sobre diferentes prismas que são influenciados por contextos distintos.

## **ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA**

Para discorrer sobre o lugar da língua portuguesa no contexto de diversidade linguística é relevante expormos a concepção que direcionará a linha de raciocínio no presente artigo. Para tanto, façamos uma visita à Análise de Discurso Crítica (ADC). A ADC consolidou-se como disciplina em Janeiro de 1991 quando da realização de um simpósio no qual se encontrava, entre outros estudiosos, Norman Fairclough, destaque da ADC, com sua Teoria Social do Discurso.

Nessa vertente, o linguista é impelido a olhar para os efeitos sociais que os textos, enquanto evento discursivo, causam nas estruturas sociais. Assim, sua ação promoverá as mudanças sociais e discursivas que influenciam nas relações de poder sustentadas ideologicamente pela hegemonia, exemplo de “[...] poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente concebidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais” (FAIRCLOUGH, 2008, p.122). Ou seja, um domínio instável exercido por um grupo sobre os demais.

A natureza crítica da ADC consiste em evidenciar os implícitos nos enunciados e instigar mudanças nas situações de desvantagens, pois “[...] a desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais podem intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação [...]” (RESENDE:RAMALHO, 2011, p. 22). Nesta perspectiva, a linguagem é um modo de interação e produção social, desta forma, a ADC apoia-se a partir de teorias sociais na análise de discurso

linguisticamente orientada, isso significa, que a perspectiva crítica está vinculada à linguagem como prática social que tem em sua essência o objetivo de questionar os acontecimentos para superar relações de dominação hegemônica.

Entende-se por interação o evento discursivo que atualiza vozes anteriores e antecipa vozes posteriores partícipes da cadeia de interações verbais. Nessa perspectiva, o poder é exercido através de práticas discursivas sem o uso da força, mas por meio de técnicas de natureza discursiva para o convencimento ideológico. Do ponto de vista da ADC, ideologia é como “significações/construções da realidade [...] que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção ou transformação das relações de dominação” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 117). Ou seja, ideologia é uma propriedade de estruturas e de eventos num processo dialógico em que as estruturas revelam-se por convenções sociais nas quais os eventos são moldados por estas convenções.

Nesse sentido, não podemos esquecer que a linguagem é essencialmente uma prática e um instrumento de poder. Por isso, é relevante nos estudos sobre linguagem trilhar os conceitos da ADC uma vez que é “[...] uma abordagem científica interdisciplinar para estudos críticos da linguagem como prática social” (RESENDE, 2011, p. 12). E por ser uma prática social pode ser utilizada para estabelecer ou sustentar relações de poder como também para ser instrumento de resistência e contestar representações particulares impostas como verdades absolutas.

A linguagem é manifestada através do discurso, concebido como sistema linguístico no uso contextualizado, pois a linguagem é fixada em “[...] estruturações semióticas e sociais, sem perder de vista a flexibilidade dos eventos comunicativos que permitem a criatividade na produção de textos” (RESENDE, 2011, p. 14). Em outras palavras, para a ADC a linguagem se constitui como o discurso enquanto momento de uma prática social, concretizado em textos, pois, os discursos são diferentes perspectivas de mundo e as práticas sociais aparecem enquanto elemento de conexão entre as estruturas abstratas e os sujeitos dos discursos.

Isso porque, os sujeitos com suas particularidades históricas, sociais, políticas e culturais utilizam-se de discursos, gêneros e estilos peculiares à sua realidade. Desta forma, o termo discurso se apresenta como algo abstrato da prática social ligada à linguagem e também como modo concreto e particular de representar nossa experiência no mundo (RESENDE, 2011). Enfim, podemos afirmar que discurso é o momento da prática social no uso ativo da linguagem em um contexto específico.

A essência dos estudos de Fairclough (2008) está na ênfase dada à linguagem nos fenômenos sociais levando-se em consideração a relação dialógica entre as manifestações linguísticas e sociais que atuam para o controle do poder nas estruturas abstratas. Se os discursos são formas particulares de representar o mundo, eles estão relacionados ao que Fairclough (2008), chama de redes sociodiscursivas de ordens do discurso, pois através dos discursos situados, a linguagem revela como

a sociedade funciona, além de contribuir para a formação de identidades sociais e para identificação de sujeitos e grupos sociais. (RAMALHO:RESENDE, 2011).

Para Fairclough (2008), as enunciações são práticas sociais na luta contra os amoldamentos ideológicos presentes nas manifestações linguísticas orais ou escritas que, por muitas vezes, reproduzem relações de poder. Neste sentido, a linguagem através das práticas linguísticas, com viés social, tem papel importante na transformação social das estruturas. Assim, a prática discursiva, enquanto interação e produção social da linguagem, é o agir ou reagir dos sujeitos, em contextos específicos por meio do discurso concretizado em textos orais ou escritos, ou seja, a prática discursiva ao ser uma forma particular de prática social tem em sua carga semântica a natureza política e ideológica dos discursos produzidos em contextos sociais específicos.

Desse modo, a prática discursiva “[...] envolve processos de produção, distribuição e consumo textual e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais [...]” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 106). Ao produzir um enunciado, o sujeito social é uma construção do próprio enunciado, pois este posiciona os sujeitos na prática discursiva que os molda. Nisto consiste a natureza política do discurso, uma vez que, enquanto prática política é um local de luta e de poder, pois “[...] estabelece, mantém e transforma as relações de poder [...]” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 94).

Para a manutenção ou refutação do poder exercido por aparelhos ideológicos ou grupos sociais, as práticas discursivas revestem-se de ideologia no uso da linguagem. Uma ideologia que interpela os sujeitos e seus efeitos ideológicos constituem sujeitos em que as convenções e os modos nos quais se articulam são um foco de luta. Assim, temos a relação dialógica entre discurso e prática social, dos quais são mediados pela prática discursiva que age contra uma hegemonia exercida mais pelo consenso do que pelo uso da força. Desta forma, as transformações no uso linguístico são fatores que influenciam nas mudanças sociais e culturais e contribuem para modificar as relações e as identidades sociais que fazem parte de estruturas que organizam a produção discursiva. Uma das estruturas é o ensino de línguas, por essa razão, é relevante verificar no tópico seguinte a concepção de língua do professor de LP em comunidade indígena.

Para organização da análise dos dados, denominaremos os sujeitos da pesquisa de **P1** e **P2**. Suas respostas aparecerão no corpo do presente texto, entre aspas e em itálico. A professora **P1** é indígena da etnia Macuxi, fala a língua Macuxi, porém sua língua materna é a portuguesa. Leciona a alunos indígena das etnias Macuxi e Wapichana, em uma comunidade do município de Alto Alegre, noroeste de Roraima, localizado a 87 km da capital Boa Vista. Está cursando Letras com habilitação em Português e concluirá seu curso no primeiro semestre de 2019. **P2** também é indígena da etnia Macuxi, contudo não sabe falar em Macuxi. Como língua materna, aprendeu a portuguesa e a espanhola de forma simultânea. Concluiu sua formação em Letras com habilitação em Espanhol em

2016. Leciona há dois anos a alunos das etnias Macuxi e Taurepang, em uma comunidade do município de Pacaraima, fronteira com a Venezuela, localizado ao norte de Roraima a 214 km da capital Boa Vista.

## CONCEPÇÃO DE LÍNGUA DOS PROFESSORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Para expor as referidas concepções, faremos a análise dos dados com base nas reflexões de alguns estudiosos da linguística. Iniciemos por Saussure (2006), que em seus escritos sobre linguística, entende a língua como um sistema fechado, único e verdadeiro objeto de estudo, em si e por si mesmo. Quando o autor menciona que a língua é social, ele não leva em consideração a ação do sujeito, uma vez que acredita que “a língua não constitui, pois, uma função do falante: é o produto que o indivíduo registra passivamente [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 22). Podemos encontrar vestígios dessa concepção, na resposta de uma das professoras de LP a indígenas, a qual denominaremos de **P1**. Ao perguntarmos se ela considera importante o trabalho com a língua portuguesa em comunidade indígena, responde: “*Sim de extrema importância, pois é por meio do uso correto e da compreensão da língua portuguesa que os povos indígenas podem cobrar a aplicação de seus direitos, inclusive o direito a educação diferenciada*”.

A professora percebe que a língua portuguesa é um instrumento que dá poder a quem sabe utilizá-la. Contudo, ao escrever “*por meio do uso correto [...]*” da língua portuguesa, revela em seu discurso que acredita que a manifestação linguística do indígena é errada. No discurso, constata-se o senso comum que se tem sobre aquele que tem uma manifestação linguística diferente do português formal não terá possibilidades de cobrar seus direitos. Vale ressaltar que o discurso do falar errado está inter-relacionado com o saber utilizar ou não as regras gramáticas.

Diante desse discurso, percebemos que a língua portuguesa não deixou de ser uma imposição ao falante indígena, pois nega-se sua manifestação linguística, quando menciona-se que é por meio do uso correto da LP que o indígena pode cobrar a aplicação dos seus direitos. Da mesma forma, não considera as relações entre língua e sociedade, língua e cultura, mas somente a influência da estrutura sobre o sujeito, como se este não tivesse história linguística. Nos estudos linguísticos atuais, essa concepção é inviável, pois para Hall (2006) a língua é um sistema simbólico, assim como a cultura. E estes sistemas, se relacionam entre si, influenciam e são influenciados na construção da identidade dos sujeitos.

Quanto à importância do ensino de LP a indígenas a professora denominada **P2** corrobora com a ideia de Hall (2006) ao condicionar, a importância do trabalho com a língua portuguesa em comunidade indígena, ao trabalho em parceria com a língua indígena, uma vez que os indígenas continuam a lutar para resgatar sua língua, que um dia foi proibido de ser falada. Assim a **P2** declara:

*“Nesse caso, [a] considero importante junto ao ensino da língua indígena, visto que a língua portuguesa já é falada e dominada pelos falantes indígenas, ou seja, pela nova geração, porém no que se trata de ‘comunidade indígena, língua indígena e cultura indígena’ é importante levar o ensino de língua indígena junto e em parceria com a língua portuguesa, já que os indígenas vêm lutando para resgatar a língua que um dia foi proibida de ser falada”.*

As duas professoras percebem a língua como um instrumento de poder. **P1** revela que sinal de poder é saber usar a língua portuguesa corretamente. Já **P2** entende que o poder da língua se manifesta no trabalho de reflexão sobre as duas línguas. Percebemos neste contexto que às professoras poder tem significados distintos, isso porque, “os significados das palavras não são fixos” (HALL, 2006, p.40) eles mudam conforme as relações de similaridades ou diferenças entre as palavras de acordo com a posição dos seus falantes/usuários, que por sua vez, são influenciados pelos significados da própria Língua ou Língua materna e dos sistemas culturais e sociais nos quais estamos submersos.

Ao perguntarmos às professoras quanto suas concepções de língua, à professora **P1** língua é *“um instrumento de comunicação que nos possibilita comunicamos com outras pessoas, possui um caráter social e cultural, nos permite compreender que cada língua possui suas particularidades”*. Em seu ponto de vista o caráter social e cultural da língua permite a compreensão de que cada língua possui suas particularidades. Na mesma linha de raciocínio, trazemos a fala de **P2** para quem língua *“consiste no meio verbal que o ser humano adquire, aperfeiçoa e faz uso em diversa situação comunicativa”*.

**P2** ao mencionar que a língua é um meio verbal que o humano adquire, aperfeiçoa e faz uso em diversa situação comunicativa reconhece língua como um instrumento de comunicação que se dá através de uma atividade social. Por ser essa atividade social, ela se realiza através das manifestações linguísticas, orais ou escritas, dos sujeitos historicamente situados. E tais sujeitos sofrem influências do contexto no qual estão inseridos. Nesse aspecto, a língua se configura um elemento ideológico uma vez que é determinada pela ideologia, reflexo das estruturas sociais. A língua enquanto enunciado, é a ação de fala do sujeito, contextualizada e pensada, no processo comunicativo, ou seja, língua é discurso porque falar significa construir enunciados (BAKHTIN, 2003).

Partilhando da ideia de língua enquanto discurso, Fairclough (2008) afirma que o discurso é prática social alicerçada nas estruturas sociais. Esse discurso é moldado pela estrutura social e restringido suas relações sociais. Desta forma, percebemos que quando se pergunta às professoras quais suas concepções sobre língua portuguesa, elas trazem em seus discursos as expressões: **P1** *“língua oficial”, “construção da identidade”*; e também enunciados como: **P2** *“A língua portuguesa é rica em suas especificidades de regras que dificulta muitas vezes de ser ensinada”*.

**P1**, que se denomina indígena, reconhece a língua portuguesa como a língua oficial do Brasil, mas quando ela faz a seguinte afirmação, *“Pra mim é nossa primeira língua oficial, mas que no Brasil a língua portuguesa é mais que um simples meio de comunicação, mas é parte da construção de nossa identidade”*, acredita que além de ser um simples meio de comunicação é importante para a construção da sua identidade. Podemos verificar nesta fala que além da língua portuguesa ser a língua oficial do país é um instrumento de comunicação e contribui para a construção da identidade brasileira (uma brasilidade que vai além do não-índio). Neste aspecto, sabemos que o senso comum muitas vezes não entende que o indígena faz parte da nação brasileira e que tem suas particularidades linguísticas e culturais assim como o não-índio.

Vale ressaltar que no contexto brasileiro e conseqüentemente no roraimense, há trocas culturais entre índios e não-índios que podem afirmar ou apagar suas identidades linguísticas. Por isso, ao se falar em identidade é importante pensarmos na heterogeneidade das culturas que coexistem em nosso Estado. Nesse sentido, **P2** ao falar sobre sua concepção de língua portuguesa, a leva ao contexto de ensino e a vê enquanto regras gramaticais que dificultam o ensino do português, *“A língua portuguesa é rica em suas especificidades de regras que dificulta muitas vezes de ser ensinada”*, por outro lado, reconhece a língua como meio de comunicação com diversidade linguística ao mencionar que *“é lindo ver suas diversidades linguísticas que contrapõe suas próprias regras como língua e enriquece o ensino”*.

**P1** entende que a língua portuguesa é um meio de comunicação e também algo importante para construção da sua identidade. **P2** no primeiro momento restringe a língua a regras gramaticais e no segundo mostra que a língua possui diversidades linguísticas que não se vinculam as regras. Aqui podemos perceber que, por mais que as professoras tenham certa noção de que língua vai além de regras gramaticais, seus discursos ainda estão enraizados nos discursos que as formaram. Discursos que enquanto, prática social, representam a política linguística da norma culta que domina a maioria dos estabelecimentos de ensino, uma política que desvincula o pensar a língua da prática social do sujeito que é “[...] 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 [...]” (FAIRCLOUG, 2008, p. 91).

Neste aspecto, notamos que é incoerente trabalhar com o ensino de Língua Portuguesa apenas sob o prisma da norma culta, visto que esta é apenas uma variação linguística, vista como a mais prestigiada. Contudo, este prestígio não pode ser condição para a imposição de uma manifestação linguística sobre as demais. Porque a língua se materializa com a ação dos sujeitos sociais que são moldados pelas práticas discursivas, os quais têm a autonomia de remodelar e reestruturar as práticas discursivas visto que o uso da linguagem não é uma atividade individual e sim coletiva (FAIRCLOUG, 2008).

Enquanto sujeito social no processo de ensino-aprendizagem da língua, além da concepção de língua portuguesa do professor, é válido pensarmos se ele gosta de ensinar língua portuguesa a indígenas, pois este público tem a peculiaridade da sua cultura e da sua língua materna que difere da língua oficial, a língua portuguesa. Assim, **P1** ao ser questionada se gosta de ensinar língua portuguesa para indígenas responde: “*Sim, pois me sinto no compromisso de ajudar na formação dos indígenas mais jovens a melhor compreensão da língua portuguesa*”. Para esta professora ensinar língua portuguesa é um compromisso que ajuda na formação dos indígenas mais jovens para melhor compreenderem a língua portuguesa. Nesta fala da professora **P1**, ela utiliza o termo “*compreender*” que nos leva a lembrar que, ao ensinar língua portuguesa, mais interessante do que se prender à regras gramaticais é levar o aluno a compreender o funcionamento da língua.

Já **P2** responde: “*Sinceramente não. Porque, primeiro, a maioria não gostam e vejo que não tem interesse de aprender ‘línguas’ mesmo vc fazendo e se esforçando em fazer uma aula totalmente diferenciada e isso dá um desânimo total. Segundo, na escola não tem energia, material nem acompanhamento pedagógico, então, o professor tem que ter joga se cintura pra tudo. É bem diferente por exemplo de dar aula para estrangeiros, els [sic] se esforçam mais e são mais curiosos e interessados*” [sic]. A justificativa da professora de não gostar de ensinar português a indígenas se fundamenta no fato da maioria dos alunos não gostar e de não ter interesse em aprender línguas. Ela também deixa claro que a política educacional da escola não contribui para oferecer melhores condições no processo educacional ao mencionar que na escola não tem energia, não tem material como também não tem acompanhamento pedagógico.

Ao desinteresse cabe a reflexão acerca da formação continuada docente em contexto de diversidade, visto que, mesmo sendo alunos indígenas, estão em constante contato com a capital Boa Vista, levando para comunidade usos e costumes dos não indígenas. Desse modo, o professor não compreender a diversidade de usos e costumes inerente a sua sala de aula e se sente perdido, sem saber o que fazer para atrair a atenção dos alunos durante as aulas de LP. Desânimo parece ser algo intrínseco ao sujeito professor na atualidade, tendo em vista as condições de trabalho que não contribuem para o sucesso do planejamento escolar. O professor se sente desvalorizado pelos pares (gestão escolar) e pelos alunos.

Para esta professora, o desinteresse dos alunos indígenas é um fator negativo para lecionar português a indígenas. Quando ela os compara com os alunos estrangeiros “*é bem diferente por exemplo de dar aula para estrangeiros, eles se esforçam mais e são mais curiosos e interessados*” [sic], seu discurso revela que ela enquanto sujeito do processo de ensino-aprendizagem não percebe a diferença pulsante entre os dois públicos discentes. Talvez o fato de ela ter formação em letras com habilitação em espanhol e lecionar em Pacaraima, município que faz fronteira com o país Venezuela, a faz preferir ministrar aula de línguas a aluno estrangeiro do que a aluno indígena.

Do ponto de vista de Fairclough (2008), a língua é o produto de trabalho social e histórico dos sujeitos, assim ao trabalharem-se os conteúdos de português apenas voltando o olhar sobre a manifestação da norma culta ou sobre as especificidades do não-indígena, ficará difícil ao aluno indígena interessar-se em ser um conhecedor e falante da língua portuguesa, pois aquela manifestação não o possibilitará reconhecer-se nas suas relações sociais. Percebemos ainda, que apesar do professor de LP ser um indígena, como é o caso da professora, é necessário que se tenha formação na área do ensino da língua voltada para o contexto indígena.

Isso significa que, ao apresentar a língua portuguesa como uma atividade social e histórica ao aluno é importante inseri-lo no contexto cultural da sua língua e da língua que está aprendendo para o mesmo se reconhecer um falante da língua, mesmo que não seja na variação da norma culta. Contudo, a partir da sua reflexão, perceberá que pode utilizar dada manifestação linguística de acordo com os contextos sociais, e o mais importante, perceberá que sua manifestação não é errada, mas sim diferente da variação linguística que a escola adotou como norma padrão e como língua de instrução que o possibilitará transitar pelos ambientes que a exigem. Sobre a reflexão do uso da língua portuguesa, mais adiante discutiremos sobre seu ensino em comunidade indígena a partir da perspectiva intercultural.

## **PERSPECTIVA INTERCULTURAL NO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA EM COMUNIDADES INDÍGENAS**

Ao considerar que na comunidade indígena a língua materna apresenta fortes influências culturais, questionamos se há diferença no ensino da Língua Portuguesa em comunidades indígenas entre os dias atuais e nos tempos passados, uma vez que constatamos nos discursos das professoras, que no ensino de LP prioriza-se quase sempre, regras gramaticais com o intuito de ajudar o aluno a falar certo. Esta prática é uma herança dos primórdios da educação indígena que apresentava uma política catequizadora e civilizatória uma vez que tinha como objetivo abastecer os índios dos conhecimentos e valores transmitidos pela sociedade ocidental (ÂNGELO, 2006). Contudo, sua língua era crucial para processo educacional que levava à submissão dos alunos à ideologia do colonizador. A imposição deste processo prejudicou os povos indígenas, pois,

destruiu conhecimentos milenares, guardados na memória coletiva de cada povo e importantes para a humanidade. Por isso, muitos povos indígenas [...] perderam parte de elementos culturais como a língua e o território, porque foram obrigados a negar sua identidade para serem tratados como brasileiros (ÂNGELO, 2006, p. 208).

Esta era a política de colonização a qual negava aos povos indígenas a participação na construção histórica do Brasil ao ignorar sua cultura e impor o uso de normas gramaticais e sistemas



de tradução de histórias bíblicas, partindo da perspectiva ocidental. Ou seja, a alfabetização dos indígenas tinha como objetivo somente a leitura bíblica e a imposição cultural. Uma vez que percebemos que durante a colonização a língua indígena era ignorada pela política educacional da época, perguntamos às professoras o entendem por Língua Indígena, pois é importante considerarmos o olhar das professoras à língua indígena para através dos seus discursos para revelar a política educacional e linguística presente no ensino de língua portuguesa a indígena na atualidade.

Diante do questionamento sobre concepção de língua indígena, **P1** respondeu que *“é um instrumento de comunicação da população indígena que carrega consigo a identidade cultural dos povos indígenas”*. Na visão da **P1**, a língua indígena é sinônimo de marca cultural dos povos indígenas. **P2** acredita que *“‘a Língua indígena’, marca cultura que fala mais alto diante de um povo. Mas, que infelizmente vem perdendo espaço, interesse, prestígio e valorização pela nova geração do seu próprio povo”[sic]*. Esta professora também vê a língua indígena como sinônimo de marca cultural dos povos indígenas, contudo, a questão das aspas reforça o discurso de que a língua indígena é pouco utilizada e já não é um instrumento de comunicação entre os indígenas.

Ao falar em língua como marca cultural **P2** a relaciona com poder uma vez que para esta professora a língua marca a cultura que fala alto diante de um povo. Nesse viés, poder e dominação estão interligados, pois através do uso da linguagem o poder contribui para a dominação ou para lutar-se contra a hegemonia de um grupo social. Assim, [...] o discurso como prática política [é um local de luta de poder e um marco delimitador na luta de poder] [...]” (FAIRCLOUGH 2008, p. 94).

Depois de algum tempo de resistência à hegemonia da política educacional que visava impor o ensino da língua portuguesa aos indígenas, a educação indígena passa a ser vista através do prisma dos direitos humanos e sociais o que possibilitou discuti-la sob a ótica da educação intercultural e de afirmação étnica, na qual, além da necessidade de apropriar-se dos conhecimentos da sociedade nacional, é impreterível reconhecer a escola indígena como um “espaço importante para novas gerações com espírito crítico e participativo, que contemple a valorização da cultura indígena” (ÂNGELO, p. 210, 2006).

Contudo, muitas vezes o domínio ideológico é exercido pelo convencimento e através das práticas discursivas na qual o sujeito está imerso. Nesse sentido, percebe-se no discurso das professoras que a marca cultural indígena revestiu-se da hegemonia da língua portuguesa nas comunidades nas quais chegou. Quase que apagando a língua indígena e excluindo a construção das relações interculturais alicerçadas no diálogo entre culturas. Nas palavras de Kondo e Fraga (2013, p.221) a sociedade e a escola “continua a perpetuar práticas excludentes em relação aos povos indígenas [...]”.

Desta forma, constatamos a imposição do ensino da língua portuguesa como língua de prestígio uma vez que os sujeitos do processo de ensino-aprendizagem não entenderam que ao se

pensar em ensino de língua portuguesa no contexto indígena é primordial pensar na promoção do diálogo intercultural entre a cultura do indígena e do não-indígena. Mas o que seria educação no contexto escolar indígena para as duas professoras entrevistadas? Vejamos suas concepções: **P1** *“Entendo que é uma educação que compreende e respeita as diversidades culturais existentes, mas que só foi possível por meio de lutas para tal reconhecimento, no que mostra ainda a deficiência por parte do Estado em entender que educação no contexto escolar indígena merece uma atenção diferenciada”*.

Para esta professora a educação no contexto escolar indígena é uma educação que compreende e respeita as diversidades culturais, vale ressaltar que o respeito à diversidade linguística faz parte do ensino intercultural, contudo nem sempre foi assim, pois o respeito resulta da luta dos povos indígenas para tal reconhecimento. Além disso, a professora responsabiliza o Estado ao reconhecer que ele não supriu nas necessidades do contexto indígena que merece uma atenção diferenciada.

Já a **P2**, apesar de reconhecer que a educação indígena, enquanto ensino diferenciado tem muito que avançar, coloca entre aspas a expressão “educação” indígena”, isso significa que de fato no contexto escolar, a educação indígena não acontece uma vez que depende do professor levar adiante uma prática profissional que priorize a cultura indígena no processo educacional. A referida afirmação pode ser constatada na sua fala: *“Acredito que a ‘educação indígena’ ainda tem muito em avançar na questão de educação, onde vejo que há muitas dificuldades nas práticas dentro de salas de aulas. Entretanto, percebo que priorizam também a sua cultura de forma que isso na prática educacional vai depender muito do professor em levar diante esse fator como marca de ensino diferenciado”*.

Nesse sentido, a cultura de um povo é um instrumento imprescindível para pensar sua educação e sua identidade, pois a cultura se configura como o saber de pessoas e de grupos históricos. Pois, “cada sujeito possui sua identidade cultural, o que não o impede de conhecer e conviver com outras culturas [...]” (TEIXEIRA: RIBEIRO, 2012, p. 289). Para expor suas ideologias o sujeito é levado pela conjuntura dos fatos a escolher uma linguagem adequada para determinado contexto, por consequência a pessoa estará imbuindo-se de dada identidade ao escolher símbolos linguísticos os quais proporcionarão sua interação linguística com seus ouvintes.

De fato, fica a hesitação se há distinção entre a educação indígena, no que tange às práticas dominantes anteriores, entre a educação nos dias atuais em relação ao ensino de Língua Portuguesa em comunidades indígenas; e também se seria relevante um indígena aprender Língua Portuguesa, pois sabemos que direitos foram adquiridos através da luta desses povos que conquistaram o reconhecimento da sua diversidade cultural, das suas experiências sócio-políticas, linguísticas e pedagógicas para a valorização dos seus saberes. Não estaria a língua portuguesa apagando a

identidade indígena? Certamente que não, pois, “o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica [...]” (WOORDWARD, 2000, p 27) o que proporciona o entendimento de que a identidade é social e simbólica, pois a representação de determinados símbolos influenciam sua construção e reconstrução.

Assim, a interação linguística tem a ver com trocas culturais as quais acontecem por meio das manifestações e representações simbólicas dos discursos estabelecidos nas interações sociais, nas quais as identidades são produzidas e mantidas, mas que dependendo das condições do contexto algumas tendem a ser fortalecidas e reafirmadas ou proporcionarão a construção de novas identidades. Por esse ângulo,

a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva [...] A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder (SILVA, 2009, p.81)

Sobre as relações de poder entre o ensino de língua portuguesa em comunidades indígenas é relevante fazermos reflexões sobre a relação dos membros da comunidade com sua língua materna uma vez que esta é instrumento para a construção e reconstrução da identidade indígena ao estudar língua portuguesa. Para tanto, perguntamos às professoras se na comunidade que lecionam, seus membros defendem o uso da Língua Indígena como marca cultural. E também quais suas opiniões enquanto professoras em relação ao posicionamento indígena em relação à Língua Materna. A **P1** respondeu: que os indígenas “defendem o ensino da língua indígena sem problemas, mas também são favoráveis ao ensino da língua portuguesa”. Pois eles acreditam que é um “conhecimento necessário aos povos indígenas”.

Já a **P2**, declara que a responsabilidade de levantar a bandeira cultural através da língua indígena recai toda sobre o professor de língua indígena. Ela enfatiza que “é sempre cobrado dele e não da comunidade em geral, visto que um 95 por cento não falam a língua” [sic]. Uma vez que existe uma tênue relação entre cultura e educação, ao pensar no ensino de Língua Portuguesa a indígenas não se pode pensá-lo desvinculado da cultura indígena. Diante disso, a educação indígena solicita a perspectiva intercultural no ensino da Língua Portuguesa que consiste no “diálogo entre as culturas, à interação e à interlocução, à reciprocidade e ao confronto entre identidade e diferença” (COLLET, 2006, p. 123).

Nesta linha de raciocínio, buscamos informações se o Ensino da Língua Portuguesa leva em consideração o contexto cultural da comunidade, ou é uma disciplina isolada na grade curricular nas escolas nas quais as professoras lecionam. As professoras relataram que suas respectivas escolas levam em consideração o contexto cultural e social da comunidade e a disciplina não é isolada na

grade curricular da escola. Para dar sustentação à pergunta anterior fizemos o seguinte questionamento: Como você planeja e desenvolve seu trabalho com a Língua Portuguesa na sala de aula? E pedimos para as professoras citarem um exemplo de uma aula bem sucedida e de uma aula que não deu certo.

Obtivemos as seguintes respostas: **P1** *“Planejo a partir de observação de alguns elementos e aspectos que ocorrem em sala de aula, mas respeitando todo um contexto cultural, um dos exemplos foi a gênero textual lenda, pois adaptei voltada para a questão cultural dos indígenas”*. A pesar de a professora afirmar que a língua portuguesa não é uma disciplina isolada na grade curricular da escola, revela na sua fala, ao utilizar o verbo “planejar” na primeira pessoa do singular, que não acontece o diálogo com a disciplina de língua indígena. O ensino intercultural se ateu a adaptação de uma lenda a questões da cultura dos indígenas. O diálogo ausente no discurso da professora **P1**, o percebemos na fala da **P2** *“É planejado diretamente e em conjunto coma as outras aula de língua, neste caso por área de conhecimento (CA), português, espanhol e macuxi. As aulas vai de acordo com o nível de ensino, das dificuldades e da grade curricular. As aulas que se tornam difícil são aulas sobre gramáticas. Exemplo de aulas bem sucedidas são as aulas práticas e mais comunicativas. Gosto mais de trabalhar com gêneros textuais”[sic]*.

Na fala da **P2**, percebemos que ao planejar suas aulas há o diálogo entre as disciplinas de línguas. A professora cita as aulas práticas e comunicativas como exemplos de aulas bem sucedidas. E cita aulas sobre as regras gramaticais como difíceis. Ao que parece não há diálogo entre a abordagem cultural das línguas com o pensar o funcionamentos das línguas em contextos sociais distintos. Diante das respostas vemos a necessidade de trabalhar com o ensino de LP na perspectiva intercultural, pois esta propicia “expressar a coesão étnica de um grupo social, proporcionando fortalecimento da identidade cultural, vai também estimular a aquisição do conhecimento cultural de outros povos [...]” (SILVA, 2001, p. 41-42).

Com isso, ao estudar a Língua Portuguesa o indígena não apagará sua identidade, mas a firmará pela diferença. Pois, as relações humanas são atividades que se dão dentro de um contexto e a identidade emerge como produto de interação de diferentes componentes, de discursos políticos e culturais e de histórias particulares nas quais os falantes servem-se da língua enquanto prática social para suas necessidades enunciativas em que exporão de forma explícita ou implícita suas ideologias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva da Análise do Discurso Crítica a linguagem é um modo de interação e produção social e nesta interação língua é poder, ideologia e discurso revestido de prática social que age nas estruturas de poder para promover a mudança social. A partir disso, ao longo deste artigo,

discorreremos sobre a relevância do ensino de Língua Portuguesa em comunidades indígenas como ferramenta de inclusão, autonomia social, econômica e política. Para tanto, lançamos olhares sobre a concepção de língua que conduz a prática profissional das duas professoras de LP em comunidade indígena, além de averiguarmos suas práticas discursivas para investigarmos se o ensino de Língua Portuguesa acontece a partir da perspectiva intercultural.

Neste sentido, ao verificarmos qual concepção de língua conduz a prática profissional das duas professoras de LP em comunidade indígena, constatamos que as professoras reconhecem a língua como um instrumento de poder, uma atividade social e histórica como também compreendem que os indígenas continuam a lutar para resgatar sua língua, que um dia foi proibida de ser falada. Contudo, o ensino de língua portuguesa não deixou de ser uma imposição ao falante indígena uma vez que não se considera as relações entre língua e sociedade, língua e cultura, mas somente a influência da estrutura sobre o sujeito.

As professoras percebem a língua indígena como sinônimo de marca cultural que fala alto diante dos povos indígenas e a relaciona com poder. Contudo, muitas vezes o domínio ideológico é exercido pelo convencimento e através das práticas discursivas na qual o sujeito está imerso, nesse sentido, percebe-se que a marca cultural indígena revestiu-se da hegemonia da língua portuguesa nas comunidades quase que camuflando a língua indígena e excluindo-se a construção das relações interculturais alicerçadas no diálogo entre culturas.

Por mais que as professoras saibam que língua vai além das regras gramaticais, elas reproduzem práticas educativas excludentes, ao impor o ensino da língua portuguesa como língua de prestígio, sem pensar o ensino de LP no contexto indígena para promover a interculturalidade entre o indígena e o não-indígena. Desta forma, verificamos que suas práticas discursivas, estão enraizadas nas estruturas sociais que representam a política linguística que domina a maioria dos estabelecimentos de ensino, uma política que desvincula o pensar a língua da prática social do sujeito, excluindo-se a perspectiva intercultural no ensino de línguas.

Diante disso, reiteramos que o ensino de língua portuguesa somente será relevante em comunidade indígena se deixar a prática de trabalhar conteúdos de português apenas com o olhar sobre a manifestação da norma culta ou sobre as especificidades do não-indígena. De outro modo, será difícil despertar no aluno indígena o interesse pela língua portuguesa, pois esta manifestação linguística não o possibilitará reconhecer-se nas suas relações sociais. No mesmo sentido, ao pensar no ensino de Língua Portuguesa em comunidade indígena não pode pensá-lo desvinculado do ensino intercultural, pois, este vai além de aulas sobre as regras gramaticais bem do posicionamento da língua portuguesa na grade curricular da escola ou de adaptações de textos a questões da cultura indígena.

Além do mais, é emergencial ao professor de língua portuguesa refletir sobre os sujeitos existentes na sala de aula, além de entender que existe a necessidade mostrar aos seus alunos que na identidade indígena, sua língua é crucial para o processo de ensino-aprendizagem e que suas particularidades linguísticas e culturais fazem parte da nação brasileira e devido a isto, é necessário o estudo da língua portuguesa uma vez que neste haverá trocas culturais que fortalecerão sua identidade linguística, além de ter a possibilidade de adentar mais na cultura linguística do não-índio e nas suas estruturas sociais .

Vale ressaltar que não há intuito de desqualificar a prática profissional do professor, assim, nosso objetivo foi promover reflexões sobre as facetas da língua portuguesa e sensibilizar quanto à necessidade de trabalhá-la na perspectiva intercultural. Pois, entendemos que ao mesmo tempo que língua é produto, é instrumento social que envolve poder, ideologia e mudança social, e a todo tempo é retomado por seus falantes.

## REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, F. N. P.de. **A Educação Escolar Indígena e a Diversidade Cultural no Brasil in Formação de professores indígenas: repensando trajetórias.** Organização: Luís Donisete Benzi Grupioni. Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006. p. 207-215.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** BEZERRA, P. (trad.). 4ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2003.
- BERVIAN, P. A.; CERVO, A.L; SILVA, R. da. **Metodologia Científica.** 6. ed. São Paulo. Pearson Prentice Hall, 2007.
- BOGDAN, R; BIKLEN, S. **Investigação Qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos.** Porto Portugal: Porto Ed. 1994.
- COLLET, C.L. G.. **Interculturalidade e educação escolar indígena: um breve histórico in Formação de professores indígenas: repensando trajetórias.** Organização: Luís Donisete Benzi Grupioni. Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006. p. 115-129.
- FAIRCLOUGH, N. MAGALHÃES, I. (trad.). **Discurso e mudança social.** Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2008.
- HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP e A, 2006.
- RAMALHO. V. e RESENDE, V. M. **Análise de discurso (para a ) crítica: O texto como material de pesquisa.** Campinas, SP. Pontes Editores, 2011.
- RAUPP, E. S. **Ensino de Língua Portuguesa: uma perspectiva linguística.** Publ. UEPG Ci. Hum., Ci. Soc. Apl., Ling., Letras e Artes. Ponta Grossa, 13 (2) 49-58, dez. 2005.

RESENDE, V. M e RAMALHO, V. **Análise do discurso crítica**. 2. Ed. São Paulo. Contexto, 2011.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. 2. ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

SILVA, G. F. **Multiculturalismo e educação intercultural: vertentes históricas e repercussões atuais na educação**. In: FLEURI, R.M. (Org.). **Educação Intercultural: mediações necessárias**. Rio de Janeiro: RJ. DP&A Editora, 2003. p. 17-52.

TEIXEIRA, C. S e RIBEIRO, M. A. A. **Perspectiva intercultural no ensino de línguas**. Revista Litteris: n. 9, 2012.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 7-72. Disponível em: [https://docs.wixstatic.com/ugd/3d3c16\\_38620675c0124725ba71df68227a9511.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/3d3c16_38620675c0124725ba71df68227a9511.pdf). Acesso em 21 de abril de 2018.

## A AGNAÇÃO COMO RECURSO TRADUTÓRIO EM UMA PERSPECTIVA SISTÊMICO-FUNCIONAL NA ANÁLISE DO CONTO “O LEGADO” DE VIRGINIA WOOLF

Vivian Gomes Monteiro Souza

**RESUMO:** A retextualização como processo tradutório considera que a análise dos textos é possível de acordo com a perspectiva do tradutor e do contexto situacional e contexto cultural da audiência. A responsabilidade do tradutor consiste em proporcionar a funcionalidade do texto em sua transposição considerando as convenções, o estilo, e as especificidades da língua nativa impressas no texto de partida. Desse modo, este estudo busca demonstrar como a Agnação, advinda da Linguística Sistemico Funcional, contribui para o processo tradutório, visto que essa ferramenta considera válida as diversas alternativas constituintes do sistema linguístico em seu eixo paradigmático ao formular um discurso, destacando o potencial de seleção e organização dos significados para (re) textualizá-los. De caráter qualitativo, essa pesquisa é composta por uma base teórica-metodológica e faz uso de excertos do conto “O legado”, *The legacy*, de Virginia Woolf (2017) para indicar as implicaturas semânticas decorrentes do ato tradutório. Os resultados demonstraram que cada escolha lexical na estrutura sintagmática em um texto possui potencial semântico baseado nos objetivos do escritor, e por isso é de suma importância que o tradutor tenha conhecimento das inúmeras expressões semelhantes nos sistemas multidimensionais das línguas (inglês e português).

**Palavras-chave:** Agnação; Linguística sistemico-funcional; Tradução; Virginia Woolf.

### Introdução

Os estudos da tradução sofreram mudanças notáveis durante as últimas décadas. Antigamente, os processos tradutórios possuíam um caráter pedagógico no qual não abarcava o contexto social correlacionado com a gramática. Contudo, a partir de meados de 1990 têm-se uma nova concepção do que seria de fato a tradução com base em uma perspectiva funcionalista. Esta corrente teórica viabilizou não só uma visão nova acerca da tradução, mas também um novo entendimento do uso da língua, a partir da noção de que a língua é reconhecida como um sistema organizado em camadas que contemplam a fonética, a fonologia, o léxico-gramatical, e a semântica imbricados em um contexto. De acordo com Halliday (2004), o sistema realça o potencial da língua para atuar como um recurso para construir significados e construir uma realidade.

Em função do desenvolvimento significativo do Funcionalismo, Halliday embasa seu estudo com a criação da Linguística Sistemico-Funcional (LSF), e a gramática funcional. Com isso, têm-se ferramentas que possibilitam a análise e a interpretação da língua em termos de como é usada. A LSF ganha notoriedade em diversos vieses teóricos, estando em desenvolvimento no campo da tradução, da multimodalidade, da análise do discurso, da avaliatividade, entre outros.

Desse modo, o presente trabalho visa demonstrar de que forma os recursos linguísticos da LSF contribuem para os processos tradutórios da versão Inglês-Português por intermédio da (re)



contextualização, oportunizando a descrição de diferenças e semelhanças desses dois sistemas linguísticos para alcançar uma tradução satisfatória. De abordagem qualitativa, pretende-se explorar os benefícios da LSF e da Gramática Sistemico-Funcional (GSF), sobretudo a ferramenta da Agnação, para apresentar a aplicabilidade desta no conto “O legado”, *The legacy*, de Virginia Woolf (2017).

### **1. Uma panorama acerca do processo tradutório.**

O termo “tradução” implica em múltiplas análises. Em referência a uma questão epistêmica, a origem do termo está enraizado no latim, *translatio*, que significa “transferência”<sup>1</sup>. Pode se reportar a um texto, a um processo, ao ato de traduzir, ou inúmeros outros fenômenos, sendo expressos de modo verbal ou não-verbal. Jakobson, em torno de 1959, buscava ter acesso ao significado do signo e afirmou que “o significado de um signo linguístico é a sua tradução em, mais adiante, um signo alternativo” (NORD, 2012, p. 76). Tal noção ocasionou, despropositadamente, a definição de três maneiras traduzir e de interpretar um signo, sendo a intralingual ou reformulação, a interlingual ou propriamente dita, e a intersemiótica ou transmutação, vindo a ser, respectivamente, uma tradução realizada por signos na mesma língua, uma tradução voltada para uma outra língua, e uma tradução baseada em um sistema de signos não-verbais.

A partir dessa perspectiva funcional, têm-se uma nova concepção do processo tradutório, na qual se distingue dos pensamentos conservadores que prezavam por uma tradução reproduzida “palavra por palavra”. Essa distinção entre a tradução “palavra por palavra” e a tradução “sentido por sentido” muito se relaciona com fidelidade, e fluência. Há aqueles que se referem a uma tradução fiel sendo aquela que mantém o sentido isolado de cada termo do texto fonte para o texto alvo. Contudo, isso pode provocar um desfalque no texto final, pois há fatores que devem ser levados em conta no momento de (re) textualização, como as questões culturais implícitas na língua que principiam em situações diversas: a usualidade, o sentido, a funcionalidade. Já a tradução “fluente” diz respeito à conformidade de convenções gramaticais e sintáticas para a língua alvo, sem desprezar a intenção do autor original em suas colocações lexicais, nem o modo como o texto foi estruturado, para que haja harmonia entre ambos textos durante esse processo intercultural. Diante disso, há a necessidade de aproximar o texto do leitor, e não o inverso, consumando assim uma discussão existente desde a Antiguidade, como vê-se em Cícero, 46 a.C com *De Optimo Genere Oratorum*, diversas especulações

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://latin-dictionary.net/definition/37507/translatio-translationis>.

sobre como traduzir, visto que não há uma tradução perfeita, e sim aquela que satisfaça os receptores do texto de acordo com os aspectos culturais, contextuais e interacionais.

Hans Vermeer em meados de 1900 discorre acerca da mesma temática ao desenvolver a teoria de *Skopos*.<sup>2</sup> Neste estudo, o linguista realça que há um sistema de valores e convenções imbricados no discurso, e ao considerar a Tradução como uma atividade comunicativa de signos verbais e não-verbais, o *Skopos* que deve reger as estratégias a serem utilizadas pelo tradutor, seja a tradução literal, seja a tradução funcional. De acordo com Nord (2013), função ou funcionalidade se refere ao que o texto é, ou que busca ser em um determinado momento para um receptor particular. Enquanto a intenção diz respeito ao ponto de vista do produtor do texto. Essas duas características correlacionadas constroem a coerência intratextual durante a (re) textualização, pois segundo Vermeer (2014), quando a audiência é capaz de interpretar um discurso, adaptado e coerente com sua realidade cultural, o propósito do texto de partida é alcançado, e mantêm-se a identidade deste.

## **2. A figura do tradutor no processo de (re) textualização.**

A ligação entre texto e leitor é responsabilidade do tradutor. Por isso este deve possuir pleno conhecimento da língua de origem e da língua alvo, bem como a cultura dessas sociedades. O tradutor é o indivíduo encarregado de reconhecer e analisar criticamente os elementos que podem causar más interpretações e equívocos, e portanto, possui importantíssimo papel social como criador de sentido, ainda que sua presença não deva transparecer no texto reescrito, como exprime Esteves (2005, p.4):

O tradutor deve se conscientizar dos efeitos do texto que produz. Mesmo que não goze de tanta liberdade ou autonomia, o tradutor é um produtor de sentidos e precisa estar atento para os efeitos do que escreve. O processo de tradução, em todas as suas fases, é um processo de negociação. Negociam-se sentidos, éticas, visões, efeitos, preços, prazos e modos de trabalho. Quanto mais o tradutor estiver ciente dessa negociação, mais capacitado estará para atuar nela. A negociação é “minimalista”, mas não deixará de surtir seus efeitos.

Visto isso, para refletir acerca do fazer tradutório, faz-se necessário considerar quem reescreve, por quê, sob quais circunstâncias, e para qual audiência. Assim é possível levantar hipóteses a respeito das motivações dos produtores do texto ao construir o discurso, e possivelmente, identificar as ferramentas utilizadas para tornar este texto acessível em um novo código linguístico. O tradutor é a figura indispensável durante esse período de “mudança”, e por isso atua não só como reescritor, como também leitor.

---

<sup>2</sup> Termo designado do Grego, que significa “propósito”.

Vasconcellos (2009) aponta que durante esse processo, diferentes significações são produzidas ou textualizadas a partir das relações das metafunções ideacionais e interpessoais que se desenvolvem no nível semântico do sistema linguístico. Através da textualização é possível verificar como em um grupo de termos textualizados quais se adequam melhor que outros em determinado contexto. Essa noção permite diversas interpretações acerca do texto, como defende Halliday (2009, p.589), “Eu prefiro encarar um dado texto como um número indefinido de textos possíveis ou como possíveis ‘*textualizations*’ da mensagem de seu autor.” O processo de retextualização, ou *retextualisation*, consiste portanto na reconstrução do texto para um sistema linguístico distinto, motivada, sobretudo, pelos componentes ideacionais já textualizados no texto de origem.

Segundo Vasconcellos (2009), por meio da tradução como retextualização, o texto adquire sua expansão máxima, ultrapassando os limites linguísticos no qual foi concebido. Assim passa-se a pensar como a tradução exprime o que há de mais relevante no texto de partida, e o que os caracteriza. Vale ressaltar que o processo de (re) textualização nunca será idêntico se comparado com dois ou mais tradutores devido a arbitrariedade dos signos, e as diversas possibilidades de construção e análise dos textos. O ponto de vista desses profissionais, conjuntamente com sua competência linguística, irão compor seus repertórios ao elaborar um discurso. Por conseguinte, quanto maior for o conhecimento do falante, maior será sua habilidade em interagir com fatores textuais e contextuais, fator de suma importância para o processo tradutório.

### **3. Apontamentos acerca da Linguística Sistêmico-Funcional.**

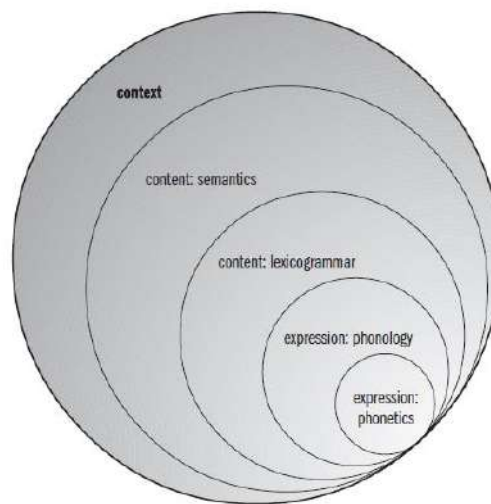
A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) surgiu com M.A.K Halliday por volta de 1960 com a necessidade de formular uma teoria que buscasse realçar as funções comunicativas da linguagem em relação com o contexto, e com a gramática. Aqui, a linguagem é considerada primeiramente funcional; A estrutura é vista em segundo plano, pois valoriza-se mais o sentido e a aplicação deste em um discurso, visto que há inúmeras situações comunicativas em que a análise da estrutura gramatical não é o suficiente para interpretação integral. Contudo, essas duas questões, função e estrutura, são indissociáveis; Para compreender e produzir é necessário que haja uma estrutura organizada da língua. Desse modo, Fuzer e Cabral (2014) sintetizam essa abordagem a partir do significado dos termos “sistêmico” e “funcional”:

É *sistêmica*, porque vê a língua como redes de sistemas linguísticos interligados, das quais nos servimos para construir significados, fazer coisas no mundo. Cada sistema é um conjunto de alternativas possíveis que podem ser semânticas, léxico-gramaticais ou fonológicas e grafológicas. É *funcional* porque explica as estruturas gramaticas em relação ao significado, à função que a linguagem desempenha no texto. (FUZER; CABRAL; 2014, p. 19)

De maneira geral, as teorias anteriores a esta tendem a considerar a gramática como uma entidade isolada do sentido e do contexto de usualidade. A LSF explora a língua na maneira como é usada, e a compreende como um sistema sócio-semiótico, no qual a forma e a função são exploradas de acordo com a intenção do falante no meio social, visto que por meio da linguagem o indivíduo pode construir sua realidade e compartilhar experiências.

Esse processo, como foi dito anteriormente, se desenrola de maneira organizada em camadas. No nível fonético, têm-se o som como base, interligado como os recursos fisiológicos para fala e audição. No nível fonológico, o *sounding*, trata-se da organização do som em estruturas formais, como as construções silábicas e os padrões melódicos e rítmicos. O *wording*, consiste na camada do léxico-gramatical que abarca tanto a gramática quanto o vocabulário. Já na camada da semântica, se refere a construção de sentido, *meaning*, através das experiências e relações interpessoais. Salienta-se que todos esses níveis estão imbricados em um contexto para suprir o propósito da perspectiva sistêmico-funcional, como pode ser visto nesta representação:

Figura 1: *Stratification*



Fonte: HALLIDAY, 2004, p. 25

À vista disso, o texto não é analisado somente em torno dos elementos léxico-gramaticais, o texto é um agrupamento de significados no qual possui uma relação interna e dinâmica com o contexto, pois “quando as pessoas falam ou escrevem, produzem um texto; o texto é um rico fenômeno multifacetado, que ‘significa’ em muitas maneiras diferentes.” (HALLIDAY, 2004, p.3). Há uma negociação entre os aspectos culturais e situacionais, e as escolhas linguísticas para a construção do texto, sendo inviável, também, dissociar essas duas instâncias.

Para isso têm-se estabelecido o contexto situacional e o contexto cultural. O primeiro, oferece suporte para a ação social, as possibilidades de organização do texto, e os papéis dessas estruturas.

Têm-se registros que indicam esse contexto, através do campo (*field*) que sugere o que está sendo desenvolvido; das relações (*tenor*) que revela quem ou o que está envolvido no processo de comunicação e como estão relacionados; e do modo (*mode*) revelando o papel da linguagem e como se dá a organização do texto, escrito ou falado, por exemplo. O segundo citado, está relacionado à maneira como as sociedades expressam significados de acordo com sua cultura, apresentando especificidades de cada língua, envolvendo o processo histórico e a ligação disto com os falantes.

Sabe-se que há diversos gêneros, e conseqüentemente, inúmeras formas de organizar a linguagem em torno de um propósito. Por exemplo, em um determinado fenômeno comunicativo que exija formalidade, como em uma petição, será utilizado uma tipologia característica desse texto, enquanto em um contexto distinto, como a utilização das placas de trânsito, a tipologia será outra, bem como a intenção do falante. Assim, reafirma-se a necessidade de fazer uso da perspectiva hallydayana para compreender o texto como um processo contínuo de escolhas que irão intervir diretamente na construção da realidade.

#### 4. O recurso da Agnação.

As escolhas são as modeladoras do texto. Em virtude desse fato, existem inúmeras formas diferentes de expressar uma “mesma” unidade semântica. A agnação é o recurso que lida justamente com isto, verificando as ligações entre diversas sentenças que possuem sentido aproximado, mas não a mesma estrutura gramatical. É importante ressaltar que cada alternativa escolhida resulta em uma variação semântica, os agnatos, pois é sabido que não há precisão sinonímica entre todos os elementos, como pode ser visto a seguir:

Tabela 1: Exemplos práticos da Agnação

Ele fez.	Foi feito por ele.
Ele tocou.	Foi tocado por ele.
Eu adoro dançar.	O que eu adoro é dançar.
Mas eles gostam de pizza.	Mas de pizza eles gostam.
Alguém rasgou o desenho.	O desenho foi rasgado.

Fonte: Souza (2019).

Diante desses exemplos, pode-se perceber que ao alterar a estrutura da frase, o texto ganha um novo teor, há uma intenção que rege a nova construção do texto; Dependendo da situação comunicativa, “eu adoro dançar” talvez não tenha o mesmo valor que “O que eu adoro é dançar”, devido a especificação com ‘o que’. Atenta-se também que “ele fez” não é agnato com “ele tocou”,

essa relação é denominada como *enation*, em que há uma substituição gramatical, ou lexical ou fonológica em um padrão específico, resultando em um *enate pair*:

Tabela 2: Exemplos práticos de *Enation*

Ele fez a tarefa.	Ele corrigiu a tarefa.
Ele fez a tarefa.	João fez a tarefa.

Fonte: Souza (2019).

O conhecimento desse recurso é importante para os estudos da tradução pois assim como há inúmeras alternativas para uma determinada expressão na própria língua fonte, pode-se dizer o mesmo em relação à tradução dessa expressão para outras línguas, ou seja, há também inúmeras alternativas para essa mesma expressão na língua alvo devido ao potencial sistêmico de ambas as línguas em foco (MATTHIESSEN, 2001, p.83). Essas “escolhas” resultam em novas concepções, e durante o processo tradutório é essencial que a ideia original do texto de partida, bem como os fatores estritamente ligados a ela, como intensidade, abordagem etc, permaneçam inalteráveis. O tradutor, então, necessita ter a sensibilidade para reconhecer que dificilmente uma entidade semântica será igual a outra, e gradativamente, essas alterações estruturais, que possuem alto grau de similitude no eixo paradigmático, podem acarretar em mudanças significativas no texto como produto final.

Nesse mesmo viés, Morinaka (2010), ao discorrer sobre a tradução literária, aponta que uma retextualização “pode revelar percepções diferentes em relação ao perfil ideacional que é responsável pela construção e representação da narrativa e dos personagens”. Woolf (2017, p. 58) expressa:

There were thousands of Sissy Millers - drab little women in black carrying attaché cases. But Angela, with her genius for sympathy, had discovered all sorts of qualities in Sissy Miller. She was the soul of discretion; so silent; so trustworthy, one could tell her anything, and so on.

O sentido dicionarizado de *drab* apresenta como sinônimos *dull*, *monotonous*, *cheerless*, os quais poderiam ser equivalentes em português a tedioso, monótono, desanimado. *Sympathy* é definida no dicionário<sup>3</sup> por uma relação entre pessoas ou coisas que ambas são afetadas; harmonia de interesses e objetivos; uma expressão de tristeza sobre uma perda de outra pessoa, sinônimo de compaixão, pena. O tradutor reescreve o texto desta forma:

<sup>3</sup> MERRIAM-WEBSTER, Staff. **The Merriam Webster Dictionary**. 11 ed. Springfield: Merriam Webster Inc., 2016.

Havia milhares de Sissys Millers – uma mulherzinha apagada, vestida de preto e carregando pasta porta-documentos. Mas Ângela, com seu gênio para compreensão humana, tinha descoberto todos os tipos de qualidades em Sissy Miller. Ela era a discrição em pessoa; tão silenciosa; tão confiável, que se podia contar-lhe qualquer coisa, e assim por diante. (WOOLF, 2017, p.59)

Pode-se compreender que neste caso o termo “apagada” apresenta uma similaridade semântica com “*drab*”. Contudo, levanta-se a hipótese se essa construção possui a mesma intensidade, e se reflete integralmente a personalidade da personagem do texto de partida. Nesse excerto, a personagem Sissy Miller está de luto e conta, na passagem seguinte, sua relação próxima com a personagem Ângela. Assim, é necessário pensar de que forma essas escolhas estão relacionadas com o contexto da obra e o contexto de uso da língua alvo, visto que em muitas situações a expressão “apagada” se refere apenas a aparências. Dentre outros possíveis agnatos, têm-se por exemplo “sem graça”, e os demais sinônimos para *drab* mencionados anteriormente.

Outro trecho que merece atenção diz respeito ao “gênio para a compreensão humana” como correlato de *sympathy*. Compreende-se que estas expressões são contextualmente agnatas por terem o mesmo intuito ao construir o texto, mas o resultado apresenta um distanciamento, visto que a “compreensão humana” possui um sentido mais amplo e complexo se comparado com outras possibilidades como compaixão, piedade. Além disso, vale ressaltar que a tradução não literal neste caso é coerente devido as práticas usuais do português, em que “simpatia” remete a estima, afeição, apreço, admiração<sup>4</sup>, tal noção que atenuaria o sentido no texto de partida.

Matthiessen (2001) afirma que os agnatos compõem os “textos sombras”, estes que também são relevantes para a tradução. Uma tradução existe em comparação ao *background* de textos sombras, e essas possíveis alternativas são definidas pelo potencial sistêmico da linguagem. Por conseguinte, a agnação atrelada ao eixo paradigmático integra uma parte crítica do ambiente da tradução. Vê-se a seguir uma outra passagem do texto literário.

This he had given her; this-enameled dolphin with ruby eyes- she had pounced upon one day in a back street in Venice. He could remember her little cry of delight. To him, of course, she had left nothing in particular, unless it were her diary. Fifteen little volumes, bound in green leather, stood behind him on her writing table. Ever since they were married, she had kept a diary. (WOOLF, 2017, p. 56)

No processo de retextualização é preciso considerar que cada escolha lexical possui um valor, podendo variar de um sistema para outro, dado que os conjuntos de agnatos também variam de acordo

---

<sup>4</sup> POLITO, André Guilherme. **Michaelis Dicionário de Sinônimos e Antônimos**. 3 Ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

com a funcionalidade determinada pelos falantes. A análise da tradução do excerto contribui para esta reflexão.

Isto ele tinha dado para ela; disto – o golfinho esmaltado, com olhos de rubi – ela tinha se atirado em cima, um dia, numa viela em Veneza. Ele se lembrava de seu gritinho de prazer. Naturalmente, para ele não tinha deixado nada em particular, exceto, talvez, seu diário. Quinze pequenos volumes, encadernados em couro verde, estavam atrás dele, em cima da escrivaninha dela. Desde quando se casaram, ela mantinha um diário. (WOOLF, 2017, p. 57)

O primeiro aspecto a ser evidenciado é o “gritinho de prazer” em correspondência de *little cry of delight*. O recurso da agnação, como visto no decorrer do estudo, lida com as associações que também são abstratas. Por se tratar de uma expressão, há mais liberdade para a transposição para a língua alvo, visto que dificilmente as expressões permanecem inalteráveis em ambos contextos. Ainda que o “prazer” na língua portuguesa tenha como primeira definição no dicionário como “deleitar-se; sensação agradável oriunda de satisfação de um desejo”<sup>5</sup>, o contexto de uso relaciona-o para satisfação sexual. Nesse excerto, supõe-se que “prazer” poderia ser equivalente a “alegria”, posto que se trata de uma situação de entusiasmo e deleite. Nota-se também que ao utilizar “vuela”, o tradutor imprime seu conhecimento de mundo a respeito da organização de Veneza, tal concepção que reconhece “as determinações sociais mais amplas de como o texto significa” (MORINAKA, 2010, p.78)

Referente a estrutura do texto, aponta-se para uma nova possibilidade de construção de sentido, “um texto sombra”:

Isto ele tinha dado para ela; disto – o golfinho esmaltado, com olhos de rubi – ela tinha se atirado em cima, um dia, em uma ruela em Veneza. Ele podia se lembrar do gritinho de felicidade dela. Para ele, claro, ela não deixou nada em particular, a não ser que fosse seu diário. Quinze pequenos volumes, encadernados em couro verde, estavam atrás dele na escrivaninha dela. Desde que eles se casaram, ela tinha mantido um diário. (SOUZA, 2019)

O texto acima não apresenta variações muito distantes se comparadas em uma disposição no eixo paradigmático, nem representa uma tradução ideal. Contudo, revela uma nova percepção, que gradativamente, pode moldar novos sentidos, e um novo teor a obra, apesar de enunciar a “mesma coisa” que os excertos. Yallop (2001) considera que em um mundo que tudo é único, não existe garantia de equivalência, seja na tradução de manuais técnicos, seja na tradução de textos literários. O que é possível encontrar são semelhanças, pontos em que, como humanos, pode-se discernir vínculos e relacionamentos. A equivalência não é fixa, e o questionamento diz respeito aos quais

<sup>5</sup> HOUAISS, Antônio. et al. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. Ed. São Paulo: Moderna, 2015.



tipos de similaridade são aceitáveis em um contexto particular para um propósito específico, pois “a equivalência é construída não por uma identidade absoluta, mas por uma rica diversidade de semelhanças.” (YALLOP, 2001, p. 242).

### **Considerações finais**

A Linguística Sistêmico-Funcional mostrou-se como uma teoria vantajosa para os estudos da tradução. Através desse conhecimento, é possível aperfeiçoar o modo como se observa os textos, facilitando a compreensão sobre o que o texto diz de fato, e o que não foi dito – levanta-se hipóteses sobre quais elementos serviriam melhor para um determinado contexto, qual motivo que um termo foi selecionado e não outro. Além disso, na perspectiva-funcional o falante ocupa uma posição de importância, bem como o tradutor, pois as escolhas individuais prevalecem, e é reconhecido que a tradução carece de uma teoria para auxiliar no processo e para justificar as seleções linguísticas.

É sabido que o processo de (re) textualização não é simples, e por isso, o amparo da LSF é primordial para entender como o texto se estrutura, e como construí-lo em uma nova língua levando em consideração as questões ideológicas, textuais e contextuais. Reitera-se que o objetivo deste estudo não foi classificar a qualidade da tradução de “O legado”, mas promover uma reflexão relevante acerca das questões que permeiam o ambiente tradutório que, possivelmente, em uma primeira leitura não seriam sinalizadas.

De modo geral, a agnação é um recurso que verifica a aplicabilidade de determinadas construções linguísticas que variam conforme o propósito do escritor, e seu conhecimento acerca do potencial sistêmico da língua. Ademais, a agnação contribui para que o tradutor pondere até qual limite certas seleções linguísticas representem a mesma ideia quando comparadas entre si, e o quanto se aproximam ou se distanciam do texto de partida.

### **Referências**

ESTEVES, L.M.R. **Algumas Reflexões sobre a ética na tradução.** Estudos linguísticos XXXIV, p.340-344, 2005.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução a Gramática Sistêmico Funcional em Língua Portuguesa.** 1. ed. São Paulo: Mercado de Letras, 2014.

MARTIN, J.R; WHITE, P.R.R. **The language of evaluation – Appraisal in English.** New York: Palgrave Macmillan, 2005

MATTHIESSEN, Christian. **The environments of translation.** In \_\_. Exploring translation and multilingual text production: beyond content. New York: Mouton de Gruyter, 2001, cap.3, p. 41-

124.

MATTHIESSEN, Christian; HALLIDAY, Michael. **An introduction to Systemic Functional Grammar**. United Kingdom: Hodder Arnold, 2004.

MORINAKA, Eliza. **Estudos da Tradução e Linguística Sistêmico Funcional**. Sitientibus, Feira de Santana, n. 42, p.73-85, jan./jun.: 2010.

NORD, Christine. **Functionalism in translation studies**. In \_\_. The Routledge Handbook of Translation Studies. New York: Routledge, 2013, cap.15, p. 201–212.

REISS, Katarina; VERMEER, Hans. **Towards a general theory of translational action: skopos theory explained**. New York: Routledge, 2014.

VASCONCELOS, Maria Lúcia. **Systemic functional translation studies (sfts): the theory travelling in Brazilian environments**. São Paulo: Revista D.E.L.T.A, v. 25, 2009.

WOOLF, Virginia. **A arte da brevidade: contos**; seleção e tradução de Tomaz Tadeu. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

YALLOP, Colin. **The construction of equivalence**. In \_\_. Exploring translation and multilingual text production: beyond content. New York: Mounton de Gruyter, 2001, cap.8, p. 229-248.

## REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE GRADUANDOS DA UFPA SOBRE A PESSOA SURDA: DA COLONIALIDADE À DECOLONIALIDADE

Waldma Máira Menezes de Oliveira - UFPA<sup>1</sup>

Ivanilde Apoluceno de Oliveira - UEPA<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo é analisar as Representações Sociais de graduandos da Licenciatura em Educação do Campo - LEDOC da UFPA sobre a pessoa Surda e, de forma específica: identificar os sentidos atribuídos pelos graduandos sobre a pessoa Surda antes e depois da disciplina Libras e elucidar as RS sobre a pessoa surda no âmbito da *colonialidade* e da *Decolonialidade*. A problemática consiste em investigar: quais Representações Sociais (RS) os graduandos de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Pará possuem sobre o Surdo? E, qual o possível efeito da disciplina de Libras na (re) construção de representações dos graduandos sobre o Surdo? O trabalho fundamenta-se em autores como Oliveira (2015); Lopes (2007), Walsh (2009), Mota Neto (2016) entre outros. Realizou-se uma pesquisa de campo de abordagem qualitativa com ênfase na Teoria Processual de Moscovici (2009). Os entrevistados foram 05 graduandos da LEDOC/UFPA, que cursaram a disciplina Libras. Na sistematização e análise dos dados, utilizou-se a técnica da Análise de Conteúdos com ênfase na categorização. Nos resultados observou-se que os sujeitos pesquisados possuíam representações sociais acerca da pessoa Surda que mantinham o pensamento colonial de inferioridade do ser deficiente e ressignificaram na disciplina para uma perspectiva *decolonial* atrelado a diferença linguística.

**Palavras-chave:** Colonialidade. Decolonialidade. Representações Sociais. Pessoa Surda. Licenciatura em Educação do Campo.

### 1. Sinalização Inicial

O Curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEDOC) do Campus Universitário do Tocantins/Cametá, da Universidade Federal do Pará - UFPA tem por base o pensamento educacional de Paulo Freire e faz uma interface com a Educação Especial por meio da oferta da Libras, que é uma disciplina obrigatória em todos os cursos de licenciatura no Brasil (2005).

---

<sup>1</sup> Professora Assistente II da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda em Educação pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Mestra em Educação pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Coordenadora do Grupo de Estudos Surdos na Amazônia, da Especialização em Educação Inclusiva no Campo e da Divisão de Inclusão Educacional – DIE da Universidade Federal do Pará – Campus Cametá. E-mail: [waldma@ufpa.br](mailto:waldma@ufpa.br)

<sup>2</sup> Pós-Doutora em Educação pela PUC-Rio. Doutora em Educação pela PUC-SP/UNAM/UAM-México. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação e Coordenadora do Núcleo de Educação Popular Paulo Freire da Universidade do Estado do Pará. E-mail: [nildeapoluceno@hotmail.com](mailto:nildeapoluceno@hotmail.com)

Segundo o Projeto Pedagógico do Curso – PPC, a disciplina Língua Brasileira de Sinais – Libras é obrigatória, correspondendo à 68h, com base no cumprimento legal (Brasil, 2005). A disciplina visa proporcionar a formação inicial sobre os aspectos linguísticos da Libras e a marcação cultural, identitária e educacional da pessoa Surda.

Para Santos e Campos (2013, p. 242) “a disciplina apresenta como objetivo, inclusive no texto da Lei, uma melhor formação de professores para a atuação em salas de aula inclusivas que, possivelmente, terão a presença de alunos com os mais diversos tipos de deficiência, incluindo a surdez”.

O Decreto 5.626, de 22 de dezembro de 2005, destaca a inclusão da Libras como disciplina curricular nos cursos de formação de professores. Assim, no Art. 3º estabelece que:

Art. 3o A Libras deve ser inserida como disciplina curricular obrigatória nos cursos de formação de professores para o exercício do magistério, em nível médio e superior, e nos cursos de Fonoaudiologia, de instituições de ensino, públicas e privadas, do sistema federal de ensino e dos sistemas de ensino dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

§ 1o Todos os cursos de licenciatura, nas diferentes áreas do conhecimento, o curso normal de nível médio, o curso normal superior, o curso de Pedagogia e o curso de Educação Especial são considerados cursos de formação de professores e profissionais da educação para o exercício do magistério.

§ 2o A Libras constituir-se-á em disciplina curricular optativa nos demais cursos de educação superior e na educação profissional, a partir de um ano da publicação deste Decreto (BRASIL, 2005).

O marco da inserção de disciplinas sobre a educação especial nos currículos de formação docente, neste caso a Educação dos Surdos, deu-se após a promulgação da Lei nº 10.436, que reconhece a Língua Brasileira de Sinais como língua oficial dos surdos. Em seu Art. 4º, expressa a obrigatoriedade de as instituições de formação docente inserirem em seus currículos a disciplina Libras.

Com a implantação da Libras nos cursos de formação de professor, espera-se que o processo de inclusão seja praticado com mais eficiência, haja vista que os futuros docentes terão conhecimento sobre a história dos surdos e aos aspectos teóricos da língua, podendo atuar positivamente na construção do conhecimento dos discente, além de facilitar a comunicação entre alunos e professores.

Para tanto, o objetivo geral deste artigo é analisar as Representações Sociais de graduandos da Licenciatura em Educação do Campo - LEDOC da UFPA sobre a pessoa Surda e, de forma específica: identificar os sentidos atribuídos pelos graduandos sobre a pessoa Surda antes e depois da disciplina Libras e elucidar as RS sobre a pessoa surda no âmbito da *colonialidade* e da *Decolonialidade*.

A problemática consiste em investigar: quais Representações Sociais (RS) os graduandos de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Pará possuem sobre o Surdo? E, qual o possível efeito da disciplina de Libras na (re) construção de representações dos graduandos sobre o Surdo?

## 2. Metodologia sinalizada

Nesta investigação, realizamos uma pesquisa de campo de abordagem qualitativa. De acordo com Ludke e André (1986, p. 11), “[...] a pesquisa qualitativa tem o ambiente natural com sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento”.

Chizzotti (2009, p. 79) afirma que a abordagem qualitativa “[...] parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”.

Este estudo tem por base a Teoria das Representações Sociais, com o foco na educação inclusiva e nas representações dos alunos universitários sobre a educação de surdos, isto é, na maneira em que elaboram e partilham simbologias significantes e construtivas acerca desse sujeito.

As pesquisas com a Teoria das Representações Sociais tiveram sua origem no século XX, com Moscovici (1981), e desdobram-se em quatro abordagens:

- (1) processual ou sociocultural representada por Denise Jodelet, principal colaboradora de Moscovici; (2) perspectiva relacional, mais sociológica, inaugurada por Willem Doise; (3) a estrutural desenvolvida por Jean-Claude Abric com ênfase no aspecto cognitivo-estrutural; e (4) dialógica de Marková voltada para a dimensão simbólica (SOUZA, 2009, p. 161).

Na análise das Representações Sociais sobre educação de surdos, utilizamos a abordagem processual, desenvolvida por Moscovici (1981; 2009) e aprofundada por Jodelet (1998). Esta abordagem visa “conhecer os processos de formação de uma representação social com o objetivo de buscar suas condições sociais de produção assim como as práticas sociais que as geram e as justificam” (ALVES-MOZZOTI; MAIA; MAGALHÃES 2010, p. 5).

A Representação Social é entendida como “[...] forma de conhecimento prático, de senso comum, que circula na sociedade. Esse conhecimento é constituído de conceitos e imagens sobre pessoas, papéis e fenômenos do cotidiano”. (RANGEL, 2004, p. 66)

Os processos de formação das Representações Sociais compreendem a *Ancoragem* e a *Objetivação*, os quais fomentam a construção do núcleo figurativo, que, por sua vez, é constituído estruturas figurativas e simbólicas (MOSCOVICI, 2009).

Nascimento (2013, p. 52 e 50) explica que:

[...] a ancoragem é atribuição pela sociedade de uma escala de valores e preferências para um objeto social em função das interações sociais. [...] a objetivação pode-se ser vista nesse processo de formação das representações sociais como um recurso que o pensamento utiliza, denominado de naturalização, para tornar concretos, reais, conceitos abstratos.

Os participantes da pesquisa foram 05 graduandos da Universidade Federal do Pará do *Campus* Cametá, que fizeram a disciplina de Libras, no mês de agosto de 2018. Os entrevistados assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) permitindo a publicação de informações. Assim, os entrevistados estão codificados de E1 a E5.

Na sistematização e análise dos dados, utilizou-se técnicas da Análise de Conteúdos de Bardin (2010) e trabalhou-se “o material acumulado, buscando destacar os principais achados da pesquisa” (LUDKE; ANDRÉ, 1986, p. 48), criando-se categorias temáticas.

### 3. Sinalização: da Colonialidade a Decolonialidade na Surdez

Todos os grupos subalternizados foram colonizados a partir da raça<sup>3</sup> e ela está presente em todas as colonialidades, como: colonialidade do saber; do poder; do ser e cosmogônica. Em específico, trataremos neste artigo, a problemática da colonialidade do ser surdo. Segundo Souza (2017), a colonialidade é:

Um instrumento intersubjetivo histórico e coletivo de opressão que opera em várias dimensões da coletividade humana, ou seja, é processo de subalternização epistêmica, política, ontológica, linguística, sexual, racial, entre outros segmentos. Os fenômenos da colonialidade do poder, ser e saber invadem todos os aspectos das relações sociais, atua nas mentalidades, nos saberes, nos corpos, nas territorialidades das populações latino-americanas. (SOUZA, 2017 p. 140)

Desse modo, a colonialidade do ser abarca a diferença forjada dos povos e grupos desde a colônia até os dias atuais. Para Walsh (2009, p. 15), “[...] essa diferença não é simplesmente assentada sobre a cultura, tampouco é um reflexo de uma dominação enraizada em questões de classe”, mas sim, a base central de raça.

De acordo com Chaibue e Aguiar (2014, p.2) “apesar de não ser baseada em raça, a comunidade surda também vive atualmente uma situação de colonialidade, pois seu processo histórico, cultural e linguísticos são desvalorizados mediante um discurso multicultural”.

---

<sup>3</sup> Para Walsh (2009, p.16) a matriz da colonialidade afirma o lugar central da raça, do racismo e da racialização como elementos constitutivos e fundantes das relações de dominação.

Portanto, a “colonialidade do ser” para se referir à subalternização dos surdos é a colonização dos corpos. O eurocentrismo parte de uma visão de normalidade, que exclui as pessoas deficientes. Mas as perspectivas decoloniais trabalham pela afirmação das corporeidades. É preciso superar a dicotomia cartesiana (europeia) corpo e mente. Os corpos sentem e pensam. Os corpos das pessoas com deficiência (especialmente físicos, cegos, surdos, Down) desafiam a ideia de normalidade eurocêntrica.

Assim, esse sujeito foi marcado e representado por uma visão clínico terapêutica, ou seja, a colonialidade do ser ao fabricar o sujeito com deficiência, neste caso, o surdo como subalterno aos outros, que marcou a diferença colonial pela perda auditiva.

Tentar romper, descolonizar<sup>4</sup>, ressignificar e transformar tal concepção, partindo de uma ótica socioantropológica, decolonial<sup>5</sup> e intercultural crítica, constitui-se uma praxiologia extremamente árdua. Olhar o outro pelo prisma da diferença linguística, identitária e cultural se torna uma ação marcada pela alteridade, isto é, pelo reconhecimento da singularidade existencial de cada sujeito.

Dussel (2000) assinala que a invenção do outro foi fabricada pela negação desse como outro no decorrer da história. No caso da Pessoa com Deficiência, em específico a pessoa surda, houve uma negação e uma invisibilidade em seus processos formativos, educativos e culturais. Para o autor, faz-se necessário pensar o outro pela diferença e não pela igualdade, rompendo com o colonialismo que criou uma referência e a partir dela se pensou o outro, mas Dussel afirma-se em um campo decolonial ao pensar o outro pelo outro.

Lopes (2007) corrobora o pensamento de Wrigley (1996) ao mencionar que, foi somente “no final do XVIII que a surdez se torna um espaço de cultura e, por isso, de interesse para uma reflexão de cunho filosófico” (LOPES, 2007, p. 47). A partir desse momento, o sujeito surdo começa a ser problematizado e conceituado por sua diferença linguística e não somente pela sua deficiência. Assim, a surdez se efetiva no lugar da diversidade, pluralidade e da cultura. Dessa forma:

Não se trata, portanto, de simplesmente negar a surdez para começarmos a fazer um discurso da diferença surda; trata-se de pensar outras formas de significação que permitem a criação de elo entre semelhantes. É preciso compreender que uma distinção cultural sempre passa pela diferença (LOPES, 2007, p. 52).

---

<sup>4</sup> Descolonizar e Decolonizar são entendidos pelos autores pós-coloniais como sinônimos. A orientação decolonial proposta por Walsh, busca questionar, rever as “[...] estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade”. (WALSH, 2009, p.24).

<sup>5</sup>A decolonialidade designa o questionamento radical e a busca da superação das mais distintas formas de opressão perpetradas contra as classes e os grupos subalternos pelo conjunto de agentes, relações e mecanismo de controle de discriminação e negação da modernidade /colonialidade. (MOTA NETO, 2016, p. 17)

No momento em que a sociedade ancora o surdo pelo ato de não ouvir e o materializa como incapaz, impossibilita-se de observar outros elementos que constituem o sujeito surdo, como: a Língua Brasileira de Sinais, apreensão do mundo por suas experiências visuais, o ser sujeito bilíngue, entre outros. O selo da diferença não coloca o surdo enquanto ser superior e não aceita a marcação na inferioridade, o selo da diferença conceitua o surdo por sua singularidade.

Somando-se a isso, a autora pontua que “[...] os movimentos surdos, em prol da conquista de um espaço surdo, dos direitos de os surdos terem uma língua e de serem reconhecidos como um grupo cultural acentuaram-se no Brasil, a partir da década de 1990” (LOPES, 2007, p. 52).

É nesse bojo de luta pelo reconhecimento de sua identidade linguística que surge a Resistência Surda<sup>6</sup>. Dessa forma, compreendemos que “[...] ao se organizarem, os surdos lutam e resistem aos modelos dos saberes e à própria ordem dos discursos oficiais” (LOPES, 2007, p. 52). A resistência e militância surda ancoram-se em um posicionamento decolonial, posto que a “[...] decolonialidade não é pensada exclusivamente por intelectuais, mas é forjada, também, no interior das lutas e dos movimentos sociais de resistência em todo mundo”. (MOTA NETO, 2016, p. 19).

#### **4. Da colonialidade para decolonialidade: Resignificações de RS de graduandos da LEDOC sobre o surdo**

Para você, quem é o surdo? A pergunta pode ser respondida, automaticamente: aquele que não ouve. Tal fala se revela em uma gama de Representações Sociais, em que o não ouvir materializa: na falta, no dano, na ausência, na deficiência e na limitação. Desse modo, a representação se enraíza em uma concepção ouvintista.

A concepção ouvintista foi demarcada e vivenciada, no percurso histórico da surdez, no qual “constata-se o enfoque principalmente clínico-reabilitador impôs-se durante muito tempo a quaisquer outros. De certa maneira, ele dificultou a compreensão da surdez fora de uma lógica normalizadora” (LOPES, 2007, p. 50). Em prol dessa concepção, a sociedade colocou os surdos em um mundo à parte e à margem da normalidade ouvinte.

Para iniciar as análises dos dados atrelando ao sentido e significado dos graduandos sobre a pessoa surda, partiu-se do pensamento de Skliar (2010) ao mencionar que “a temática da surdez, na

---

<sup>6</sup> Klein (1999) escreve sobre resistência surda ao ouvintismo. Ela argumenta que os surdos participam das lutas, movimentos a favor da língua de sinais, matrimônios surdos e a criação de associações dos surdos.



atualidade, se configura como território de representações que não podem ser facilmente delimitados ou distribuídos em ‘modelos de surdez’” (SKLIAR, 2010, p. 9).

Em âmbito nacional, algumas pesquisas apontam a dificuldade da inclusão de alunos surdos, ao elucidar que a educação inclusiva desconsidera as especificidades linguísticas dos surdos, não dispondo de práticas pedagógicas que favoreçam a sua aprendizagem e não possibilitando um ambiente efetivamente bilíngue (LACERDA, 2000; LIMA, 2011; DORZIAT, 2009).

Corroborando a esse pensamento, Skliar (1998) pontua que o fracasso na educação de surdos ocorreu pela não aceitação e o não uso da Língua de Sinais na escola. Portanto, aprender Libras é processo fundamental na acessibilidade comunicacional e na inclusão educacional do surdo.

Ao iniciar a disciplina, diversos dizeres eram mencionados sobre a pessoa surda. O dizer mais eloquente foi: como vou trabalhar com uma pessoa que não pode me ouvir?

Assim, o medo do outro que não ouve e possui uma língua diferente era a principal adversidade na prática educativa dos professores que estavam recebendo formação inicial. A barreira comunicacional foi tratada como único elemento que impossibilitaria a inclusão do educando surdo, todavia, faz-se necessário afirmar que:

A inclusão educacional não é somente remover barreiras comunicacionais, como também, atitudinais, arquitetônicas, etc. É repensar um fazer educativo pautado na diferença como alteridade, na dialogicidade e na heterogeneidade na classe escolar (OLIVEIRA, 2015, p. 208).

Educação com princípios na alteridade, conforme afirma Oliveira (2015);

A educação inclusiva traz em sua essência a convivência de sujeitos plurais em um ambiente educativo, em que partindo da diferença como alteridade, os sujeitos *com* ou *sem* deficiência (grifos da autora), possam aprender e construir suas identidades através do encontro dialógico, amoroso e afetivo com o outro. (OLIVEIRA, 2015, p. 178)

O medo do diferente, neste caso, no que não ouve, está associado a ideias preconceituosas em relação a pessoa surda, como, por exemplo, que é incapaz de aprender, não tem como se comunicar, entre outras. Por isso, iniciou-se a disciplina com o intuito de ressignificar RS estigmatizadas e preconceituosas acerca do outro/surdo e mostrar a importância do conhecimento dos docentes da Libras.

Vale pontuar que as RS são base para a reflexão e ação sobre o objeto e o sujeito. Para tanto, Moscovici (2009) considera que, nas representações sociais, não existe uma linha que divide o universo exterior e o do indivíduo (ou grupo), que o sujeito e o objeto não são totalmente heterogêneos

em seu campo comum. O objeto está inserido num contexto ativo, movediço, pois é, parcialmente, concebido pela pessoa ou pela coletividade como prolongamento de seu comportamento e, para eles, só existe como função dos meios e dos métodos que permitem conhecê-lo.

O autor ainda afirma que a representação social é a preparação para a ação, pois não só serve de guia para os comportamentos, mas também porque remodela e reconstitui, internamente, os elementos que circulam no ambiente, no qual o comportamento deve acontecer. Ela possibilita dar significados ao comportamento, integrá-lo numa rede de relações na qual está ligada ao objeto, viabilizando, ao mesmo tempo, noções as teorias e o fundo de observações que tornam essas relações possíveis e eficazes.

Com base nesta afirmação, inferimos que: dos 05 graduandos que participaram da pesquisa, todos demarcaram suas RS (prévia) sobre a pessoa surda no Campo da colonialidade e, com o término das aulas, os alunos ressignificaram para o Campo da decolonialidade.

#### **4.1 Colonialidade na Surdez**

De acordo com Chaibue e Aguiar (2014) a colonialidade do surdo estar enraizada em um discurso neoliberal e multicultural que fundamenta a interculturalidade funcional. Assim, o surdo é ofuscado pelo discurso da diversidade e da igualdade, com intuito de mascarar as suas diferenças.

Somando-se a este pensamento, Walsh (2009) assinala que o reconhecimento e respeito à diversidade cultural é apenas uma dominação que perpetua, “[...] ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual, a interculturalidade funcional” (WALSH, 2009, p.16).

A política multicultural dos dias de hoje vai para além do reconhecimento da diversidade, pois “[...] é uma estratégia política funcional ao sistema mundo moderno e colonial; pretende ‘incluir’ os anteriormente excluídos dentro de um modelo globalizado de sociedade, regido não por pessoas, mas pelos interesses do mercado”. (WALSH, 2009, p. 20)

Atrelada ao multiculturalismo a interculturalidade funcional é assumida de acordo com Walsh (2009), como uma estratégia para favorecer a coesão social, assimilando grupos socioculturais subalternizados à cultura hegemônica, à cultura do silêncio e ao daltonismo cultural, já que “[...] a interculturalidade funcional não questiona as regras do jogo e é perfeitamente compatível com a lógica do modelo neoliberal existente”. (WALSH, 2009, p. 21)

Com base no pensamento multicultural e pela interculturalidade funcional, a RS do sujeito surdo foi forjada inicialmente em uma colonialidade do ser, pautada na falta, no dano, na ausência,

na deficiência e na limitação. Não ouvir conferiu o selo da diferença atrelado à inferioridade a esses sujeitos.

Desse modo, os graduandos pesquisados representaram o sujeito surdo no selo da diferença aqui descrito se fundamenta no: estigma, preconceito e na marginalização sobre o *Outro/surdo*, conforme descrito no quadro a seguir:

**Quadro 1 – RS na Colonialidade**

COLONIALIDADE			
Entrevistados	Para você quem é o surdo?	Ancoragem	Objetivação
E1	<i>Aquele que não ouve.</i>	<i>Não ouvir.</i>	<i>Porque falta um sentido biológico que prejudica em tudo.</i>
E2	<i>O que não escuta e nem fala.</i>	<i>Não escutar.</i>	<i>Porque ele não sabe ouvir e por isso não sabe falar.</i>
E3	<i>Aquele que apresenta ausência dos sons.</i>	<i>Ausência dos sons.</i>	<i>Não sabe identificar sons, porque não escuta.</i>
E4	<i>Aquele que não fala</i>	<i>Não falar</i>	<i>Porque não se esforça para falar</i>
E5	<i>Deficiente</i>	<i>Deficiente</i>	<i>Porque não ouve. Tendo perda de um sentido</i>

Fonte: elaboração das autoras.

Os dados descritos no quadro anterior foram problematizados no decorrer de toda disciplina, haja vista que o ato de não ouvir foi ancorado enquanto limitação e se objetivou no prisma da ausência, da dificuldade, da normalidade e da colonialidade. A normalidade, segundo Skliar (2006, p. 17) tem como propósito “em sua origem, a pretensão de ordenar a desordem originada pela perturbação dessa outra invenção, dessa outra fabricação, dessa outra produção que chamamos habitualmente de ‘anormalidade’”.

Para as entrevistadas E2 e E4, o surdo é surdo-mudo, em virtude de não ouvir e nem falar. Pesquisadores da área da Surdez<sup>7</sup> ilustram que tal nomenclatura foi descrita desde a Grécia antiga e é difundida até os dias atuais. Para tanto, tal marcação se situa no campo da colonialidade. Vale pontuar que os surdos apresentam a mesma capacidade fonética de produzir sons com o aparelho fonador, porém precisam ser estimulados em tenra idade.

Corroborando com a RS marcada na colonialidade E1e E3 inferem a pessoa surda na visão clínica/Patológica – aquele que não ouve – o que interfere em seu desenvolvimento psicológico, social, educacional e cultural. Assim, objetivam suas RS na ausência de um sentido (auditivo).

<sup>7</sup> Lacerda (2009), Skliar (1998), Oliveira (2015)

O Entrevistado E5 responde que o surdo é deficiente. Ao mencionar que o sujeito surdo é deficiente ancora sua representação na limitação e na ausência de um sentido (audição). Todavia a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) elucida que o termo correto é Pessoa com Deficiência (PcD)<sup>8</sup>, haja vista que: antes do outro ser deficiente ele é uma pessoa, isto é, ele é um sujeito social que apresenta outros elementos que formam sua identidade e, não somente sua deficiência.

Jodelet (1998) define RS como uma forma de conhecimento, socialmente, elaborado e partilhado, que tem um objetivo prático e concorre para a estruturação de uma realidade comum a um conjunto social. E essas representações envolvem concepções historicamente construídas. Desta forma, o olhar da colonialidade adquirida pelos sujeitos em práticas sociais cotidianas, com o término da disciplina foi substituída por outras RS, com base na compreensão da decolonialidade, na qual o outro é visto como outro, em sua dimensão integral, como sujeito de capacidades, histórico, social e político.

#### **4.2 Decolonialidade na Surdez**

Chaibue e Aguiar (2014) mencionam que se faz necessário pensar em uma decolonialidade sobre o ser surdo, para que a colonialidade imposta sobre eles seja rompida no que tange sua identidade, sua cultura e sua educação. De acordo com Walsh (2009) decolonialidade é:

Um trabalho que procura desafiar e derrubar as estruturas sociais, políticas e epistêmica da colonialidade – estruturas até agora permanentes – que mantêm padrões de poder enraizados na racialização, no conhecimento eurocêntrico e na inferiorização de alguns seres como menos humanos. (WALSH, 2009, p. 24)

A perspectiva teórica Decolonial permite reforçar a importância de análises que conjuguem os aspectos da dominação e da resistência ao projeto colonialista, no caso da surdez, colonialista/ouvintista<sup>9</sup>. Para alcançar uma concepção decolonial da Surdez entende-se como

---

<sup>8</sup> Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (BRASIL, 2015, p. 1)

<sup>9</sup> Cabe aqui ressaltar que o termo “ouvintismo” baseia-se na ideia de “colonialismo”, uma relação de poder desigual entre dois grupos ou mais grupos na qual “[...] um não só controla e domina o outro, como ainda tenta impor sua ordem cultural ao (s) grupo (s) dominado (s). (Mery, 1991, apud Wrigley, 1996, p.76).

primordial romper com o discurso hegemônico da surdez<sup>10</sup>, colonial ancorado no daltonismo cultural<sup>11</sup>, para finalmente olhar o surdo em sua diferença linguística, identitária e social.

Os entrevistados ao representarem o surdo nessa categoria configuram-se um olhar para o outro no campo da Alteridade. Falar de alteridade é falar de diferença, respeito, responsabilidade para com o outro, é perceber o “outro” por sua diferença e não como inferior (FREIRE, 2004).

Compreende-se o conceito da alteridade quando “o ser capaz de apreender o outro na plenitude da sua dignidade, dos seus direitos e, sobretudo, da sua diferença. Quanto menos alteridade existe nas relações pessoais e sociais, mais conflitos ocorrem”. (BETTO, 2000, p. 7)

Ao destacar as RS sobre a pessoa surda no campo da diferença linguística foram expressas nas falas dos sujeitos alguns aspectos da singularidade do sujeito surdo: visuais; bilíngues e usuários da língua de sinais, conforme o quadro 2 a seguir.

**Quadro 2 – RS na Decolonialidade**

DECOLONIALIDADE			
Entrevistados	Para você quem é o surdo?	Ancoragem	Objetivação
E1	<i>Aquele que tem uma língua – Língua Brasileira de Sinais.</i>	<i>Língua Própria.</i>	<i>O surdo é o usuário da Libras que é uma língua reconhecida pela Lei de 2002.</i>
E2	<i>É um sujeito visual.</i>	<i>LIBRAS.</i>	<i>Característica da Língua – visuo-espacial.</i>
E3	<i>É um ser bilíngue.</i>	<i>Bilíngue.</i>	<i>Bilíngue, pois sabe a Língua de Sinais (LIBRAS) e sabe o português.</i>
E4	<i>É um ser que fala pelas mãos</i>	<i>Falar</i>	<i>Fala de modo diferente, ele fala com as mãos.</i>
E5	<i>Um ser eficiente</i>	<i>Eficiência</i>	<i>Porque ele sabe duas línguas (LP e LSB).</i>

Fonte: Elaboração das autoras.

A compreensão dos sujeitos na decolonialidade oportuniza a reavaliação e problematização de RS normalizadoras e possibilita a ressignificação de si diante do outro, a percepção do outro e a modificação de RS negativas acerca do educando surdo. Desse modo, E1 e E4 ao mencionarem que o surdo é usuário da Libras faz uma marcação na potencialidade do sujeito e não na ausência. A Libras

<sup>10</sup> O qual foi um discurso muito forte durante sua trajetória histórica – sair do discurso clínico-terapêutico que medicaliza a surdez procurando curá-lo e corrigir os defeitos da fala na modalidade oral. (SKLIAR 1998).

<sup>11</sup> Segundo Candau (2008, p. 28) o daltonismo cultural “[...] tende a não reconhecer as diferenças étnicas, de gênero, de diversas origens regionais [...]” e que contribui para uma educação monocultural.

é uma língua “reconhecida como meio legal de comunicação e expressão” (BRASIL, 2002). A Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS é entendida como:

**Parágrafo Único** – [...] forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil. (BRASIL, 2002, p. 1)

E1 ilustra a língua do surdo como elemento formativo de sua identidade, ação está já descrita por Lopes (2007). A marca da diferença como alteridade, que considera o “outro” como diferente não como oposto ao “normal”, mas como é, em seu modo mais singular, é reconhecê-lo a partir da consciência de sua diferença (SKLIAR, 2006). A partir desse pensamento, ilustra-se que a Língua Brasileira de Sinais – Libras – é elemento imprescindível na constituição do sujeito surdo.

E2 ao dizer que “*o sujeito surdo é um ser visual*”, compreende o visual como uma das especificidades do surdo, no sentido de que: “[ter] experiência visual significa a utilização da visão, (em substituição total a audição), como meio de comunicação” (PERLIN; MIRANDA, 2003, p. 218). Mas isto não significa que a pessoa surda não utiliza os seus demais sentidos no processo de conhecer o mundo.

A ancoragem presente na fala de E2 revela a visão do surdo como elemento formativo identitário e educacional. As RS de E3 e E5 consideram o sujeito surdo como um ser bilíngue e que deve ter uma educação bilíngue. Uma educação bilíngue defende que a pessoa surda seja educada, conjuntamente, com a Língua de Sinais e a Língua Portuguesa (modalidade escrita). Nessa perspectiva, o Bilinguismo:

[...] contrapõe-se ao modelo oralista porque considera o canal viso gestual de fundamental importância para a aquisição de linguagem da pessoa surda. E contrapõe-se à comunicação total porque defende um espaço efetivo para a língua de sinais no trabalho educacional; por isso advoga que cada uma das línguas apresentadas ao surdo mantenha suas características próprias e que não se ‘misture’ uma com a outra (LACERDA, 1998 p. 10).

Utilizar a Língua de Sinais para se comunicar é, também, uma forma de afirmação de identidade surda. A partir da metodologia Bilíngue, o surdo deixa de tentar seguir o processo de aquisição de conhecimento do ouvinte e passa a desenvolver sua identidade no contato com seus pares, com os alunos ouvintes, com o intérprete educacional e com os professores.

Este estudo evidenciou que as RS de E1, E2, E3, E4 E E5 foram resignificadas do campo da *Colonialidade* para *Decolonialidade* ilustrando-se que “Ser surdo é viver permanentemente

reivindicando um outro olhar do outro sobre si e viver permanentemente suspeitando do seu própria olhar sobre si mesmo”. (LOPES, 2007, p. 56).

Assim, o sujeito surdo deve ser visto enquanto um grupo político, identitário e linguístico presente na sociedade. Tal visão não anula o campo clínico/patológico, todavia, enfatiza que:

Não há uma forma única de ser surdo e não há uma essência acima de qualquer atravessamento cultural; há, sim, representações, códigos, sentimentos compartilhados por um grupo de pessoas, todos forjados nas experiências vivenciadas por sujeitos surdos diferentes e em espaços distintos. (LOPES, 2007, p. 88)

As RS dos entrevistados, então, superaram a representação de colonialidade e firmaram-se no princípio da Decolonialidade, ao reconhecerem o surdo a partir do que é, bem como ao compreenderem que os entrevistados idealizam uma prática educativa de convivência direcionada para as diferenças socioculturais e individuais do sujeito surdo. (OLIVEIRA, 2015)

## 5. Sinalização final

Observamos que os sujeitos pesquisados possuíam uma RS acerca da Surdez no campo da *Colonialidade* e que foram superadas e ressignificadas para a *Decolonialidade*.

Este estudo oportuniza a reflexão sobre a importância da inserção da disciplina Libras nos cursos de graduação, em especial, nos cursos de licenciatura, visto que o futuro professor irá se deparar, tão logo, com aluno (s) surdo (s) em sua sala de aula. Também, há de ser destacar a questão do conhecimento do ensino de Libras como conhecimento científico-prático na graduação, conhecimento que fornecerá subsídios (mesmo que gerais ou superficiais) para o futuro professor atuar em sua prática pedagógica.

O ensino de Libras proporciona ao estudante (ouvinte) o contato com concepções diferenciadas sobre as pessoas surdas, assim como o contato com as especificidades de sua vida cotidiana e ao processo de comunicação por meio da Libras, possibilitando-lhe ressignificar suas representações acerca da Surdez e contribuir para mudanças atitudinais e comunicacionais com o educando surdo, favorecendo o processo de inclusão escolar.

## Referências

ALVEZ-MAZZOTTI, Ana Judith; MAGALHÃES, Edith Maria Marques; MAIA, Helenice. **Representações sociais de trabalho docente: significados atribuídos a dedicação por professores das séries iniciais e seus formadores**. Disponível: <<http://www.estudosdotrabalho.org/anais-vii-7-seminario-trabalhoret-2010>>. Acesso em: 10/02/2019.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2010.

BETTO, Frei. **Reflexão Pós – Modernidade e novos paradigmas**. Instituto Ethos. Ano I – nº 3, novembro de 2000.

BRASIL. **Decreto Lei n. 10436 de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a língua de Sinais e outras providências. Disponível em: [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/2002/L10436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10436.htm). Acesso em: 28/02/2019.

BRASIL. **Decreto n. 5.626 de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras. Disponível em: [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004.../2005/ decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004.../2005/ decreto/d5626.htm). Acesso em: 28/02/2019.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm). Acesso em: 28/02/2019.

CHAIBUE, Karime; AGUIAR, Thiago Cardoso. **A colonialidade sobre o surdo**. Revista virtual de Cultura Surda. Ed. nº 13/setembro de 2014 – ISSN1982-6842. Disponível em: <http://editoraararaazul.com.br/site/admin/ckfinder/userfiles/files/4%C3%82%C2%BA%20Artigo%20para%20Revista%2014%20de%20autoria%20de%20KARIME%20CHAIBUE%20e%20THIAGO%20CARDOSO%20AGUIAR.pdf>. Acesso em: 28/02/2019.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2009

DOZIART, Ana. **O outro da educação: pensando a surdez com base nos temas Identidades/Diferença, Currículo e Inclusão**. Vozes: Petrópolis-RJ, 2009.

DUSSEL, Enrique. **Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 38.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: JODELET, D. et al. (Orgs.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 47-67.

KLEIN, Madalena. **A formação do surdo trabalhador**: discursos sobre a surdez, a educação e o trabalho. Dissertação (Mestrado em Educação)– Programa de Pós-graduação em Educação/PPGEDU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

LACERDA, Cristina Broglia. O intérprete de língua de sinais no contexto de uma sala de aula ouvintes: problematizando a questão. In: LACERDA, C. B. de; GÓES, M.C.R. de. (Org.). **Surdez: processos educativos e subjetividade**. São Paulo: Lovise, 2000, p. 51-84.



- LACERDA, Cristina Broglia. **Um pouco da história das diferentes abordagens na educação de surdos. Caderno cedes**, vol. 19, n 46. Campinas, 1998.
- LIMA, Niédja Maria Ferreira. **Inclusão escolar de surdos: o dito e feito**. In: DORZIAT, Ana. *Estudos surdos diferentes olhares*. Porto Alegre: Mediação, 2011, p.141- 170.
- LOPES, Maura Corcini. **Surdez e Educação**. Belo horizonte: editora Autêntica, 2007.
- LUDKE, Menga, ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**, SP EPUD, 1986.
- MOSCIVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MOSCIVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 5 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- MOTA NETO, João Colares da. **Por uma pedagogia Decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. Curitiba: CRV, 2016.
- NASCIMENTO, Ivany Pinto. **Articulações sobre o campo das representações sociais**. In: ORNELLAS, M. L. S. *Representações Sociais e educação: letras imagéticas*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- OLIVEIRA, Waldma Maíra Menezes de. **Representações Sociais de educandos surdos sobre a atuação do Intérprete Educacional no Ensino Superior**. Belém: Universidade do Estado do Pará, 2015, 236f. [Dissertação de Mestrado].
- PERLIN Gladis e MIRANDA WILSON. **Surdos: o Narrar e a Política In Estudos Surdos – Ponto de Vista: Revista de Educação e Processos Inclusivos nº 5, UFSC/ NUP/CED, Florianópolis, 2003.**
- RANGEL, Mari. **A pesquisa de Representação Social como forma de enfrentamento de problemas socioeducacionais**. Aparecida São Paulo: Ideias e Letras, 2004.
- SANTOS, Lara Ferreira dos; CAMPOS, Mariana de Lima Isaac Leandro. O ensino de Libras para futuros professores da educação básica. IN: **Tenho um aluno surdo, e agora?** (Org.) LACERDA, C.B.F; SANTOS, L.F. EdUfscar, 2013. P.237-250
- SKLIAR, Carlos. A inclusão que é “nossa e a diferença que é do “outro”. In: RODRIGUES, David. **Inclusão e educação: doze olhares sobre educação inclusiva**. São Paulo: Summus, 2006, p. 16-34.
- SKLIAR, Carlos. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: SKLIAR, Carlos (Org.). **A surdez: um olhar sobre a diferença**. Porto alegre, Mediação, 1998, p.07-32.
- SKLIAR, Carlos. Uma perspectiva sócio-histórica sobre a psicologia e a educação dos surdos. In: SKLIAR, Carlos (Org.). **Educação & exclusão abordagens socioantropológicas em educação especial**. Porto Alegre: Mediação, 6ed. 2010, p. 73-111.

SOUZA, Roseane Rabelo. **Representações sociais de professores sobre a inclusão escolar de alunos com necessidades especiais.** 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Pará. Disponível em: <[www.page.uepa.br/mestradoeducacao](http://www.page.uepa.br/mestradoeducacao)> Acesso em: 04/02/2019.

SOUZA, Sullivan Ferreira de. **Colonialidade do Saber no Ensino de Filosofia: Um estudo em duas Universidades Públicas de Belém.** 2017. 266f. Dissertação (Mestrado)– Universidade do Estado do Pará, Belém, 2017. Disponível em: <[www.page.uepa.br/mestradoeducacao](http://www.page.uepa.br/mestradoeducacao)> Acesso em: 04/02/2019.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver.** In: CANDAU, V. M. (Org.) **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

**MARCAS DA RESISTÊNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA - SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E JORGE DE SENA: CORRESPONDÊNCIAS - 1959-1978**

Zina Grangeiro Pinheiro (UFAM)<sup>1</sup>

Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como propósito apresentar um breve estudo sobre aspectos que testemunham a resistência na luta contra a ditadura salazarista encontrados nas cartas pertencentes aos espólios de dois grandes vultos da literatura portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena e organizadas por Maria Mécia de Freitas Lopes no livro *Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena: correspondência - 1959-1978* (2006). Parte dessa obra epistolar é comentada à luz das ideias de Foucault no texto “A escrita de si” (2004), e de Etienne de La Boétie no “Discurso da servidão voluntária” (2001). Na visão poética de Sophia, “o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética” (1962, p.91). Tal máxima representa a consciência desses dois intelectuais que imprimem para a posteridade a resistência do pensamento livre. Jorge e Sophia estiveram conectados intelectualmente num conluio literário, compartilhando suas obras e dificuldades, inclusive as diversas tentativas de manter a edição de revistas literárias, constantemente fechadas pela PIDE. O presente artigo compõe o resultado parcial da investigação registrada no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, no qual sou voluntária, e cadastrada no Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, Poesia em Língua Portuguesa.

**Palavras-chave:** Resistência; Correspondência; Censura; Ditadura; Salazarismo.

**ABSTRACT:** This article aims to present a brief study on aspects that testify to resistance in the struggle against the Salazarist dictatorship found in the letters belonging to the spoils of two great figures of Portuguese literature, Sophia de Mello Breyner Andresen and Jorge de Sena and organized by Maria Mécia de Freitas Lopes in the book *Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena: correspondência - 1959-1978* (2006). Part of this epistolary work is commented on in the light of the ideas of Foucault in the text "The writing of itself" (2004), and of Etienne de La Boétie in the "Discourse of voluntary servitude" (2001). In Sophia's poetic vision "the poet is led to seek justice by the very nature of his poetry. And the search for justice has always been a fundamental coordinate of all poetic work" (1962, p. 91). This maxim represents the consciousness of these two intellectuals

---

<sup>1</sup> Bacharel em Biblioteconomia pela UFAM, Pós- Graduada em Gerontologia e Saúde do Idoso pela Universidade do Estado do Amazonas UEA/Unati, Graduanda do Curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras – FLET da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, voluntária no PIBIC; E-mail: [zinashalom@gmail.com](mailto:zinashalom@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora Doutora do Curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Líder do GEPELIP. Pós-doutoranda do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. E-mail: [ritapsocorro@gmail.com](mailto:ritapsocorro@gmail.com)

who impress posterity on the resistance of free thought. Jorge and Sophia were intellectually connected in a literary collusion, sharing their works and difficulties, including the various attempts to keep the edition of literary magazines, constantly closed by PIDE. This article composes the partial result of the research registered in the Institutional Program of Scientific Initiation Grants - PIBIC, of the Federal University of Amazonas - UFAM, in which I am a volunteer and registered in the Group of Studies and Research in Portuguese Language Literatures - GEPELIP, Poetry in Portuguese Language.

**Keywords:** Resistance; Correspondence; Censorship; Dictatorship; Salazarismo.

## 1 Introdução

O livro *Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena: correspondência - 1959-1978*, organizado por Maria Mécia de Freitas Lopes, representa bem mais que conversas amistosas entre os poetas Sophia e Jorge, pois trata de momentos tempestuosos que os poetas atravessaram em suas vidas, tanto no plano político quanto familiar. Num clima de repressão, situações comuns do cotidiano passam a ser desafiadoras. Havia entre os dois uma reciprocidade que se estabelecia em meio a opiniões divergentes, e mesmo naquilo em que não havia consenso, a amizade era verdadeira e baseada no respeito e alteridade. Católica progressista, Sophia talvez não representasse uma ameaça ao regime, como parte de sua poesia. Entretanto, em *Contos exemplares*, “O jantar do Bispo” e “Retrato de Mônica”, fica clara a denúncia contra as injustiças e as conveniências de quem concorda cegamente com um regime opressor. Jorge de Sena é direto, atual e extremamente realista em *Os Grão-Capitães* (1976), narrativas ficcionais que conferem um testemunho da sua própria vida, em que denuncia a realidade portuguesa em meio ao regime fascista.

A visão de Sena acerca do momento histórico coaduna com a compreensão de que a política compõe o cenário material de um mundo cheio de incertezas e hostil. Pensamento este que compartilha o lado subjetivo do escritor, exteriorizado em suas obras. Sophia se relaciona com o mundo exterior na cosmovisão do concreto, no documentário *O nome das coisas* (2007) a mesma afirma fazer poesias com substantivos concretos (2007, online), como se estivesse antes naquele lugar e só por isso pudesse descrevê-lo com propriedade e clareza, o lugar da poesia despersonalizada, a poesia que simplesmente surge do nada e que Sophia apenas a descreve.

Ao compartilhar os pensamentos em comum ou as diferenças, Sophia e Jorge refletem a escrita de si que segundo Foucault(2004, p.5) se estabelece “como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade”, e entre esses ícones da literatura a escrita transformou a suas vidas “em forças e em sangue (*in vires, in sanguinem*)”.

Duas vidas que se mantiveram íntegras em meio a tirania que tentou calar, de diversas maneiras, a voz da liberdade, da justiça e dos movimentos sociais. Etienne de La Boétie, em seu *Discurso da servidão voluntária* (2001, p.12), questiona qual a razão de tantos homens, tantas cidades suportarem um tirano, com o poderio que a ele é dado por esses mesmos homens; um questionamento feito também por Jorge de Sena durante a ditadura de Salazar, por isso foi tolhido em seu direito de expressão, indo então para o exílio. Sophia de Mello Breyner Andresen também empreendeu essa luta, pela liberdade de expressão, a poesia era o seu grito de liberdade. Os poetas denunciavam os desmandos da ditadura através de suas obras literárias.

Viver sob um regime político autoritário por 41 anos, poderia provocar o risco de apagar as ideias e expressões de qualquer pensador livre, e limitar a sua percepção de liberdade. A despeito da censura no contexto de uma ditadura travestida de nacionalismo, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) teve grande influência, tornando-se uma das mais importantes poetisas portuguesas contemporâneas. Desde 1944 publicou poemas e contos para a infância e a juventude. Participou ativamente da oposição ao Estado Novo, como sócia fundadora da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Após a Revolução de abril de 1974 foi candidata à Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista de 1975. Suas obras denotam uma sólida cultura clássica em que transparece sua paixão pela cultura grega. Autora premiadíssima, traduziu poemas de Camões para o francês, e de outros autores portugueses. Sua obra representa uma voz de liberdade. Sophia foi contemporânea de alguns poetas portugueses consagrados como Eugênio de Andrade, Ruy Cinatti, Miguel Torga e Jorge de Sena. Com Jorge de Sena, a amizade, segundo Sophia, se estabelecia apaixonadamente crente no seu próprio valor (ANDRESEN, 2010, p.17 *apud* GRECCO), perpetuada pelas correspondências trocadas a partir da ida de Jorge Sena para o Brasil em 1959.

O poeta Jorge de Sena teve sua estreia com o livro de poemas *Perseguição*, em 1942. Licenciado em Engenharia Civil desde 1944 pela Universidade de Porto, trabalhou na Junta Autónoma de Estradas de 1948 a 1959, até se exilar no Brasil após ter se envolvido numa tentativa de golpe de estado conhecida como Golpe da Sé.

A mudança para o Brasil lhe proporcionou um encontro mais produtivo com a literatura. Naturalizou-se brasileiro em 1963, dedicou-se ao ensino de Literatura, doutorou-se em Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, São Paulo em 1964, e na mesma data obteve o diploma de Livre-Docência. Mudou-se para os EUA em 1965, por causa do golpe de estado no Brasil em 1964, pois temia vivenciar as mesmas repressões que em Portugal. Na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara (UCSB), estabeleceu-se como professor de Literaturas de Língua

Portuguesa. Jorge Sena correspondeu-se com Sophia até 1978, ano de seu falecimento. Neste ano de 2019, estes dois poetas completariam 100 anos de nascimento, tendo Sophia nascido em 6 de novembro de 1919 e Jorge nascido em 2 de novembro de 1919.

## **2 Sophia e Jorge de Sena x Cenário Nacional português**

Sophia e Jorge viveram parte da infância e adolescência em meio a ditadura militar e juventude na ditadura de Oliveira Salazar, eram nativos de regimes totalitários, poderiam ter se habituado, entretanto, a leitura de mundo e a vida inconformada com a aridez das ideias não permitiu que ficassem calados, em o *Rei de Ítaca*, Sophia expressa a sua indignação com o momento de inércia da falta de atitude do povo que se deixou dominar:

A civilização em que estamos é tão errada que/ nela o pensamento se desligou da mão/ Ulisses rei da Ítaca carpinteirou seu barco/ E gabava-se também de saber conduzir/Num campo a direito o sulco do arado (ANDRESEN, 1977, p.209).

O historiador Fernando Rosas analisou o domínio ideológico autoritário de Salazar, ao ponto de estar “mergulhado no quotidiano das pessoas (ao nível das famílias, da escola, do trabalho, dos lazeres), com o propósito de criar esse particular homem novo” (ROSAS, 2001, p. 1031). Rosas afirma que o Estado Novo nasceu em meio ao cenário europeu de crise global, quando o sistema liberal não pode resistir às revoluções sociais. Luís Reis Torgal sustenta que o Estado Novo surgiu então da placenta dos nacionalistas e autoritários (2001, p.391), “um projeto totalizante de reeducação dos espíritos” como um unguento para a nação à espera da salvação vinda de uma figura messiânica. O projeto usava a propaganda para reafirmar e manter o regime que, exceto pelas diferenças culturais, sociais e de natureza política, se assemelhava aos fascismos europeus desse período, segundo Fernando Rosas (2001, p.1032).

Entre tempos sombrios a geração de Sophia e Sena conviveu com algumas fases literárias em Portugal, Orfismo, Presencismo, Neorrealismo, Modernismo. Sophia de Melo e Jorge de Sena eram modernistas que se mantiveram à parte desses movimentos, possuindo seus próprios estilos, entretanto, faziam experimentações com alguns processos artísticos dessas correntes. Jorge de Sena aos 18 anos esteve em contato com a Revista Presença, quando fez uma análise de um poema de Álvaro de Campos, mas a sua produção literária alavancou após seus 35 anos, quando partiu para o exílio no Brasil e desde se dedicou às atividades acadêmicas nas áreas de literatura e cultura portuguesa.

Nas séries dos Cadernos de Poesia, Sophia esteve no cerne da poesia experimental portuguesa, sua verbalização compõe metaforicamente o imagético, havendo traços surrealistas em alguns poemas e o tema do real em contraponto com as questões relevantes à sua época.

## 2.1 Marcas da resistência à servidão voluntária

Etienne La Boétie no seu *Discurso da servidão voluntária*, contempla uma vasta reflexão acerca da dominação e subjugação de um rei sobre seu povo, um *Discurso* que apresenta verdades e semelhanças com o mais longo regime totalitário na Europa Ocidental, a ditadura salazarista, tanto pelo autoritarismo quanto pela servidão voluntária dos portugueses naquele período. La Boétie nos ajuda a entender as consequências da servidão voluntária quando escreve que:

Resta dizer uma única coisa, a qual não sei como falece natureza aos homens para desejá-la. É a liberdade, todavia um bem tão grande e tão aprazível que, uma vez perdido, todos os males seguem de enfiada; e os próprios bens que ficam depois dela perdem inteiramente seu gosto e sabor, corrompidos pela servidão (LA BOÉTIE, 2001, p.15).

La Boétie assevera que nenhum indivíduo, com fôlego de vida, é capaz de viver sob a égide de uma dominação sem que dela queira se libertar:

Todas as coisas que têm sentimento sentem a dor da sujeição e suspiram pela liberdade; as alimárias, feitas para servirem o homem não são capazes de se habituar à servidão sem protestarem desejos contrários (LA BOÉTIE, 2001, p.13).

A servidão moral era o elemento principal do salazarismo para se manter no poder, tecido nas imagens persuasivas criadas pelo chefe da propaganda do governo, António Ferro. Ferro procurou imprimir a mensagem de que ninguém sabia quem era o jovem Oliveira Salazar: “Ninguém, afinal, o conhecia, a não ser os seus discípulos e os colegas, a não ser as ruas íntimas e discretas de Coimbra, corredores da universidade onde os passos se perdem” (ROSAS, 2013, p.49). A intenção era apresentá-lo como um homem solitário, acima das intrigas, sem alianças políticas, um salvador da pátria, o que remete ao sebastianismo, ideia propagada em Portugal, logo após o desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer Quibir, de que este rei retornaria para tornar o país rico economicamente.

Nas inúmeras produções de Sena, iremos encontrar o elemento combativo, a tomada de posição crítica frente as forças dominantes na ditadura. Jorge de Sena sempre se opôs ao saudosismo português e a tudo que funcionasse a favor do domínio salazarista. Na peça de teatro *O Indesejado* (1951), faz uma sátira a D. António, uma figura que se vincula à criação de outro mito português, tendo em vista que ele foi aclamado "defensor de Portugal" pelo fato de ter participado em algumas expedições de conquista da África e depois ter lutado contra o domínio filipino. Sena critica a vida nos meios literários em Portugal de 1940 a 1950 marcada pela mediocridade, mesquinhas, opressão

política, censura, uma denúncia à banalidade da vida naqueles tempos de inércia política e social. Sobre o cansaço de Sena diante desse ambiente caótico Eugênio Lisboa destaca o poema escrito em 1970, “É tarde, muito tarde da noite”:

É tarde, muito tarde da noite,  
trabalhei hoje muito, tive de sair, falei com várias gente,  
voltei, ouço música, estou terrivelmente cansado.  
Exactamente terrivelmente com a sua banalidade  
é o que pode dar a medida do meu cansaço.  
Como estou cansado. De Ter trabalhado muito,  
ter feito um grande esforço para depois  
interessar-me por outras pessoas  
quando estou cansado demais para me interessarem as pessoas.

É tarde, devia Ter-me deitado mais cedo,  
há muito que deverá estar a dormir.  
Mas estou acordado com o meu cansaço  
e a ouvir música. Desfeito de cansaço  
incapaz de pensar, incapaz de olhar,  
totalmente incapaz até de repousar à força de  
cansaço. Um cansaço terrível  
da vida, das pessoas, de mim, de tudo.  
E fumo cigarro após cigarro no desespero  
de estar tão cansado. E ouço música  
(por sinal a sonata para violino e piano  
de César Franck, e depois os Wesendonck Lieder)  
num puro cansaço de dissolver-me  
como Brunhilda ou como Isolda  
no que não aceitarei nunca  
I amor che muove il sole e l altre stelle.  
Nada há de comum entre esse amor de que estou cansado,  
e o outro que não ama, apenas queima e passa , e de cuja  
dissolução no espaço e no tempo em que vivo  
estou mais cansado ainda. Dissolvam-se essas damas  
que eram princesas ou valquírias, se preferem, no eterno.  
Eu estou cansado de não me dissolver  
continuamente em cada instante da vida,  
ou das pessoas, ou de mim, ou de tudo.  
Qu ai-je á faire de l eternal? I live here.  
Non abbiamo confusion. E aqui é que  
morrerei danado de cansaço, como hoje estou  
tão terrivelmente cansado.  
(LISBOA,1990, p.115)

O escritor La Boétie, no seu *Discurso*, escolheu fazer analogias aos gregos como Homero e Ulisses, para não citar os nomes dos que governavam com mãos injustas a França do século XVI. Sophia, embora não tivesse intenção nenhuma de ocultar nomes, zoomorfiza Salazar em um poema apresentado no seu *Livro sexto*, “O velho abutre” numa referência direta a Salazar:

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas  
A podridão lhe agrada e seus discursos  
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas  
(ANDRESEN,1962, p.87)



A obra de La Boétie foi criada após a derrota do povo francês pelo exército de seu país e pelos fiscais do rei, que queriam aumentar o imposto sobre o sal. La Boétie questiona a dominação do rei da França, que mesmo sendo um só, detém o poder sobre muitos franceses, e por outro lado La Boétie fala de liberdade e de sua indignação com a opressão sofrida pelo povo francês. A crítica de La Boétie não se encaixa somente para a ditadura de Salazar, mas representa um elemento atemporal que diz respeito a governos cujo poder viola os direitos civis e individuais. No *Discurso* encontram-se aforismos e premissas das quais os indivíduos que muitas vezes são forçados a viver sob uma opressão, não podem fazer oposição, têm como consequências, torturas e até a morte. O *Discurso* de La Boétie ainda é brando, traz uma reflexão sobre a passividade humana:

Entre nós, homens, a fraqueza é tal que frequentemente precisamos obedecer à força; há necessidade de contemporizar, nem sempre podemos ser os mais fortes. Portanto, se uma nação é obrigada pela força da guerra a servir a um, como a cidade de Atenas aos trinta tiranos, não é de se espantar que ela sirva, mas de se lamentar o acidente; ou melhor, nem espantar-se nem lamentar-se e sim carregar o mal pacientemente e reservar-se para melhor fortuna no futuro (LA BOÉTIE, 2001, p.12).

A passividade dos portugueses não impediu Sophia de lutar pela liberdade dos presos políticos, não se furtou a ser um instrumento de conscientização, tanto nos meios literários quanto nos religiosos. Esteve presente na vida de pessoas que tiveram a sua liberdade tolhida, não se acomodou diante da máquina estatal repressora e violenta. Essa atitude de Sophia lembra o conceito de liberdade preconizado por Sartre:

Mas que é passividade? Sou passivo quando recebo uma modificação da qual não sou a origem - quer dizer, não sou nem o fundamento nem o criador. Assim, meu ser sustenta uma maneira de ser da qual não é a fonte. Só que, para sustentá-la, é necessário que eu exista, e, por isso, minha existência se situa sempre para além da passividade. "Suportar passivamente", por exemplo, é uma conduta que *tenho* e compromete minha liberdade tanto quanto o "rejeitar resolutamente". Se hei de ser para sempre aquele-que-foi-ofendido", é preciso que eu persevere em meu ser, quer dizer, assumo eu mesmo minha existência. (SARTRE, 1997, p.30)

Nem Sophia nem Jorge de Sena comprometeram as suas liberdades, pelo contrário, tiveram em mente assumi-las de uma maneira nunca vista nem imaginada. No poema "Cantiga de Abril", escrito em 1974, Sena faz indagações num tom de protesto em que resume todos os anos de repressão, dizendo; "Não hei de morrer sem saber qual a cor da liberdade!".

**CANTIGA DE ABRIL**

Às Forças Armadas e ao povo de Portugal  
Não hei-de morrer sem saber qual a cor da liberdade

Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Quase, quase cinquenta anos/reinaram neste país/  
e conta de tantos danos/de tantos crimes e enganões/  
chegava até à raíz//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//

Tantos morreram sem ver/o dia do despertar!  
Tantos sem poder saber/com que letras escrever,  
com que palavras gritar!//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Essa paz de cemitério/toda prisão ou censura/  
e o poder feito galdério,/sem limite e sem cautério/  
todo embófia e sinecura.//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha.//  
Esses ricos sem vergonha/esses pobres sem futuro/  
essa emigração medonha/e a tristeza uma peçonha/  
envenenando o ar puro//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Essas guerra de além-mar/gastando as armas e a gente/  
esse morrer e matar/sem sinal de se acabar/  
por política demente//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Esse perder-se no mundo/o nome de Portugal/  
essa amargura sem fundo/só miséria sem segundo/  
só desespero fatal//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Quase, quase cinquenta anos/durou esta eternidade/  
numa sombra de gusanos/e em negócios de ciganos/  
entre mentira e maldade//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
Saem tanques para a rua/sai o povo logo atrás:/  
estala enfim, altiva e nua/com força que não recua/  
a verdade mais veraz//  
Qual a cor da liberdade?/É verde, verde e vermelha//  
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA,1989)

A liberdade para Sophia está no desejo de que toda perseguição seja transformada em exercício poético, e que a realidade fique presa no poema (OLIVEIRA, 2012, p.164). No livro de Sophia, *O nome das coisas*, o poema “25 de Abril” é um marco à liberdade preconizada chegando de maneira sobrenatural:

Esta é a madrugada que eu esperava  
O dia inicial inteiro e limpo  
Onde emergimos da noite e do silêncio  
E livre habitamos a substância do tempo  
(OLIVEIRA, 2012, p.168)

As emoções manifestadas por Jorge de Sena e por Sophia de Mello Breyner Andresen remetem à ideia de La Boétie de que, quando se encontra a liberdade não significa que se encontrou a felicidade, refere-se a alguns preferirem o seu próprio jugo, tendo-o como única opção de vida. Talvez seja opção um círculo vicioso do qual o homem não possa se livrar, um vício no qual o opressor acostumou o oprimido. La Boétie (2001, p.14) avalia os povos que se deixam oprimir, afirmando que tudo fazem para serem esmagados e ironicamente comungam com o tirano, quando simplesmente poderiam deixar de servi-lo.

Nesse contexto vicioso, há de se compreender o indivíduo que não cultivou o hábito de pensar em ser livre algum dia, e que certamente não saberia lidar com a liberdade que de pronto lhe é concedida. Na carta de Sophia a Sena em março de 1978, data em que esteve envolvida com um cargo eletivo para a Assembleia Constituinte, há no tom da conversa um desânimo com a reação popular depois do 25 de Abril, uma certa decepção que remete ao que La Boétie considera a automutilação do “povo que se sujeita, que se degola”(2001, p.14). Assim se refere Sophia a respeito de seu desânimo: “Da política nem falo. Ou melhor falo. É uma política dominada pela exterioridade, pela vaidade e pela leviandade machista (2006, p.141).

### **3 A correspondência entre Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena**

#### **3.1 A violência preventiva do Estado Novo**

Jorge de Sena desde cedo tinha uma intensa atividade intelectual, escrevia com criação poética e dramaturgia um elenco de críticas ao governo autoritário de Salazar, por isso não encontrava espaço para viver no regime totalitário. Sena foi alvo da violência preventiva do salazarismo, considerado subversivo e pornográfico pela censura com a publicação de 21 sonetos no livro *As evidências* em 1955.

O chamado Estado Novo, preconizado por Salazar utilizava-se de dois tipos de violência para silenciar as vozes de oponentes, a preventiva e a punitiva. A violência preventiva era “silenciosa” ou supostamente “invisível”, suas ações eram de acordo com:

[...] a censura prévia aos órgãos de informação e espetáculos, as escutas telefônicas e interceptações de correspondência por parte da polícia política, a delação pelos informadores, o controlo selectivo que a polícia política fora incumbida de exercer sobre os candidatos à função pública, desde 1935/1936, à organização corporativa e ao emprego também em muitas empresas privadas. A mensagem subliminar era clara: “porta-te bem, alguém pode estar a vigiar o teu comportamento”. O outro pilar da violência preventiva era o “sistema de ordem pública” [...] rearmado e modernizado pelo regime salazarista desde 1933 (ROSAS, 2013, p.197).

Em vários momentos Sophia relata a ação silenciosa da violência preventiva. Um desses momentos está registrado na carta de janeiro de 1960 em que assim comenta com Sena: “O pior é a luta contra este ambiente exterior, uma luta em que se perde força e tempo (ANDRESEN, 2006, p.32).

Na carta que Sophia escreve a Sena quando está em Paris em março de 1962, ela relata o clima sombrio na Europa naquele momento. Ela e Augustina Bessa-Luís, poetisa, delegada representante de Portugal na COMES (Comunidade Europeia de Escritores), estavam em meio à pressão política externa, sendo ambas vigiadas pelos olhares e questionamentos de intelectuais e imprensa ali

presentes. Sophia comenta que a voracidade com que se posicionavam, beirava a agressividade do próprio fascismo a que se opunham. Sophia temia não poder voltar a Portugal, suspeitava estar sendo seguida, por isso se absteve de esboçar qualquer opinião política.

Nessa carta Sophia relata que deu a uma senhora de Florença o livro *Mar novo*, e esta acusou-a de escrever poesia “tão alheia aos problemas portugueses” (2006, p.41). O que tal senhora não sabia era o contexto em que foi escrito o livro e que nele os poemas continham críticas ao Estado Novo e referência ao assassinato de Garcia Lorca pelos responsáveis pela ditadura na Espanha, dentre outros textos de denúncia das ingerências dos governos de ditaduras. Houve, então, uma leitura equivocada dos poemas por parte daquela senhora.

A respeito da obra de cada autor, Antonio Candido (2006, p.22) escreve que; “achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”. Daí o significado de *Mar novo*, escrito para chamar a atenção sobre a corrupção do governo, revelar verdades, uma poesia escrita para registrar a sua indignação. Fernando J. B. Martinho faz uma observação pontual sobre o livro *Mar novo*:

[...] vem pela primeira vez a público em 1958, ou seja, no ano em que terão lugar as eleições presidenciais em que Humberto Delgado é o candidato da oposição, e em que virá a lume a famosa carta do Bispo do Porto ao ditador, a qual ajudará inegavelmente a convencer da iniquidade do regime um largo número de católicos. *Este é o tempo/Da selva mais obscura // Até o ar azul se tornou grades/E a luz do sol se tornou impura//Esta é a noite/Densa dos chacais/Pesada de amargura//Este é o tempo em que os homens renunciam.*

Este e outros poemas do livro, com a tão clara chamada para uma concreta situação temporal, a de uma terra privada de liberdade, tornada, toda ela, uma imensa prisão, testemunham o processo de ruptura, na segunda metade dos anos 50, face ao regime salazarista de alguns setores da intelligentsia católica, que de algum modo Sophia e Francisco Sousa Tavares, pela sua cada vez mais empenhada intervenção cívica antecipam. (MARTINHO *apud* ANDRESEN, 2003, p.11 e 12).

A escolha do nome do livro em questão é uma homenagem a um projeto arquitetônico que também levava o nome de Mar novo, do irmão de Sophia, o arquiteto João Andresen, em co-autoria com o pintor Julio Resende e o escultor Barata Foyo, projeto que ganhou o primeiro prêmio no concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique que seria construído em Sagres, mas que não foi construído por intervenção de Salazar.

Contando todos os anos de ditadura foram 48 anos (1926-1974) segundo Rosas (2013, p.13) começando na “Ditadura Militar (1926-1933), o Estado Novo salazarista que dela saiu (1933-1968) e a ponta final do marcelismo (1968-1974)”. Foram 38 anos o período de Oliveira Salazar como chefe de Governo em que esteve apoiado pela Igreja católica, que conquistava espaços e crescia em meio a barganhas, como ensino religioso obrigatório nas escolas públicas primárias (ROSAS, 2013,

p.267). Salazar se aproveitava do fenômeno religioso como elemento estabilizador da sociedade. Sophia sempre foi muito religiosa, teve grande influência entre os católicos progressistas, alcançou visibilidade entre os religiosos quando esteve na Vigília de São Domingos, em 1969, e na vigília na Capela do Rato, em 1972.

Escreveu um poema para ser cantado na vigília de São Domingos, que foi incorporado aos grupos de esquerda segundo a historiadora Eloisa Aragão (2017, p.140), adotado até os dias de hoje: “*Vemos, ouvimos e lemos; não podemos ignorar!*”.

O momento vivido pelo o autor de uma obra, é de grande importância para o entendimento de sua mensagem, a sua vivência, um acréscimo valioso sobre sua história. Nesse aspecto a influência de João Cabral de Melo Neto na escrita de Sophia, contribuiu para que ela tivesse uma nova maneira de ver a vida, fonte de inspiração para o seu sexto livro publicado em 1961, *O Cristo Cigano*. Sobre esse livro Sophia escreve a Sena em janeiro de 1960, sob seu estado de espírito no momento dessa criação:

Estou muito dispersa mas às vezes não sei como escrevo “uma coisa” muito construída em que não tinha quase pensado. Foi assim que acabei *O Cristo Cigano*. Lembra-se?. Está pronto, nem sei como. É diferente das minhas outras coisas. O mundo da *Poesia*, do *Dia do Mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* foi ultrapassado. Porque é que escrevo versos? Aliás agora não faço versos como dantes. Faço “uma coisa”. (ANDRESEN, 2006, p.32)

A literatura de Sophia vai sendo transmutada, se reinventando na sua humanidade, no seu contato com a natureza, com a sociedade e as injustiças sociais. *O Cristo Cigano* remete a uma tragédia social, de um cigano que foi morto injustamente, por trás desse tema a visão de Sophia injeta ideologia, crença, revolta contribui com seu conhecimento de forma intencional. Sophia desempenha na literatura social o papel da ativista, descortinando mazelas:

[...]a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. É aí que se situa a literatura social, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniquidades (CANDIDO, 2004, p.180)

Em uma de suas cartas a Sena, a expressão de Sophia de revolta resume toda a impressão do que é viver sob a pesada mão de um ditador; “os fascistas têm mãos horrorosas [...]”. Nem você pode imaginar o que é esta presença do ódio” (ANDRESEN, 2006, p.39-40).

### 3.2 A violência repressiva do Estado Novo

A estrutura hermética da máquina estatal, quando não conseguia silenciar qualquer manifestação contrária ao poder, aplicava a violência punitiva, da repressão direta em nome do restabelecimento da ordem na sociedade. Segundo Rosas (2013, p.203):

A violência repressiva da polícia política mostrou ser capaz de tudo o que fosse necessário para atingir os fins do regime [...]. A tortura do sono, a “estátua”, os espancamentos com vários tipos de instrumentos de agressão, o isolamento prolongado, a chantagem e a humilhação dos presos, a prisão arbitrária sem culpa formada nem condenação judicial (ROSAS, 2013, p.203).

Salazar utilizou um discurso político corporativo com a desculpa de regulamentar a economia. Para conseguir apoio de setores empresariais a providência seria coibir a liberdade sindical e acabar com o direito a greve. Uma política com apoio das oligarquias e classes médias para a chamada “cura” da nação:

Essa “cura” da nação contaminada ideologicamente e moralmente pela “anti-nação”, essa imposição da “verdade” contra a maioria da pátria doente e decaída, havia de se fazer, necessariamente, pela violência esclarecida das minorias, pela força, como uma cruzada, como um golpe de bisturi extirpa o tumor, como um missionário que contraria, castiga ou corrige o bárbaro da barbárie (ROSAS, 2013, p.191).

Sena denunciava a violência desse regime, através de peças teatrais, crônicas e críticas ao governo em revistas e manifestos, e uma intentona, o chamado Golpe da Sé, culminou na sua última tentativa para depor Salazar antes de exilar-se no Brasil. Sena sai de Portugal para ter condições de trabalhar com liberdade, de acordo com a carta de Sophia:

Por isso, apesar das saudades, estou contente de os saber aí. Espero que aí encontre tempo, paz, liberdade e disponibilidade para poder antes de tudo trabalhar na sua obra. Que você possa escrever a "obra do meio da vida". (ANDRESEN, 2006, p.32)

### 4 A resistência no exílio

A sensação de estar exilado de sua terra natal por alguma questão que envolva conflitos políticos, guerras, acidentes naturais, tira da pessoa a autonomia que sempre teve no seu lugar de origem, levando-o a se adaptar à nova forma de vida. Segundo Edward Said (2003, p.59) “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente”.

A tristeza em torno da impossibilidade do retorno, com toda certeza pode produzir o esvaziamento da identidade. O tempo concorre com os estímulos da memória e o vínculo com o lugar de origem pode ou não ser mantido ou de outra forma pode ser totalmente esquecido.

Quando Said (2003, p.47) escreve que “ver um poeta no exílio — ao contrário de ler a poesia do exílio — é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par”, parece referir-se ao próprio Jorge de Sena, cujas obras transcendiam sua condição de exilado. Nas cartas observa-se o testemunho do exercício laborioso de intelectualidade desse poeta:

Os meus contos melhores, na opinião dos amigos daqui, que os têm lido, são os que tenho escrito e estou escrevendo: uns para *Novas Andanças*; outros, para um livro agora impublicável em Portugal (não recordo se já falei dele), *Os Grão-Capitães*. Estes são, além de implacável libelo contra a sociedade portuguesa das últimas décadas, uma exemplificação do manifesto que as prefacia, em que proclamarei o “realismo fenomenológico” e integral... São, tematicamente, estilisticamente, pelas situações, etc. terríficos. [...] Com efeito, repentinamente, desde meados de Março a fins de Abril, compus uma gigantesca tese sobre Camões (300 páginas de máquina), em que joguei todas as minhas teorias de técnica literária e camonianas... Tinha de ser entregue até 30 de Abril, data do concurso de livre-docência em Belo-Horizonte, na Universidade de Minas Gerais (SENA, 2006, p.46-47).

Com dificuldade e com menos frequência Jorge de Sena enviava as suas correspondências à Sophia. Isso o mantinha informado acerca das ações truculentas da PIDE. A despeito das más notícias, havia entre eles um testemunho dos avanços das publicações e ações dos intelectuais, revelando a intrepidez de Sophia, como na ocasião da reedição da revista Távola Redonda e de outras revistas, informações que acendiam as esperanças de liberdade.

Na carta de Jorge à Sophia no dia 04 de junho de 1962, ele relata sua rotina e as relações com os intelectuais do Brasil:

Aqui Sophia, é como aí...é preciso usar navalha, e aguentar as navalhadas: só que se está menos só, e a luta é mais de igual para igual...Acabo de ser excluído, “legalmente”, do concurso de “livre-docência”, perdendo o trabalho e a paciência (SENA, 2006, p.49).

Em meio a um mercado editorial hostil e comercialmente fechado, Jorge tem suas obras mais significativas condenadas ao esquecimento, impublicáveis em Portugal, e engavetadas pela censura do Estado Novo. Said descreve o intelectual relegado ao isolamento pelas corporações como:

[...] *outsider*, tenho tido em mente quão impotentes nos sentimos tantas vezes diante de uma rede esmagadoramente poderosa de autoridades sociais — os meios de comunicação, os governos, as corporações etc. — que afastam as possibilidades de realizar qualquer mudança. Não pertencer deliberadamente a essas autoridades significa, em muitos sentidos, não ser capaz de efetuar mudanças diretas e, infelizmente, ser às vezes relegado ao papel de uma testemunha que confirma um horror que, de outra maneira, não seria registrado (SAID, 2005, p.16).

A indiferença das editoras faz de Sena um *outsider*, um escritor cosmopolita já com meio século de vida cujo papel intelectual *a priori* não provoca mudanças, mas registra a consciência crítica dos fatos com notável sensatez política e sempre contrário a posições maniqueístas, características marcantes em suas obras.

As conversas de Sophia e Jorge de Sena nas correspondências são paulatinamente um testemunho da efervescência política e cultural em Portugal nos anos da censura. Paralelamente aos acontecimentos em Portugal, o exílio de Jorge de Sena se tornou também uma preocupação diante das mudanças políticas ocorridas no Brasil em 1964 o que motivou a sua ida para os Estados Unidos em 1965, até o ano de seu falecimento em 1978 em Sta. Bárbara-Califórnia com 58 anos. Sophia faleceu em Lisboa em 2004 com 84 anos.

### **Considerações finais**

A literatura está relacionada aos contextos históricos e sociais indistintamente, até mesmo a sua relação entre o real e a ficção, produz testemunho histórico-social subjacente, remete às vertentes culturais e artísticas de uma época que evoca o passado de determinadas sociedades. Bloch traz à baila a importância das cartas privadas e das confissões das quais pode-se extrair o melhor conteúdo biográfico de cada tempo e de cada personagem daquele tempo.

O historiador Marc Bloch foi preso e fuzilado pelos nazistas, e a sua obra principal ficou inacabada, *Apologia da História* que trata da história dentro da história, pois se sabe que até mesmo o historiador não escapa da reflexão acerca do registro do pensamento e da documentação que vai além do passado trágico.

As cartas de Sophia e Jorge são apontamentos que contribuem para que suas histórias de vida, não caiam nas mãos de biógrafos ruins, como observa o historiador Bloch. O testemunho por cartas privadas descortina os mundos que Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena vivenciaram - a hostilidade de um governo truculento e autoritário, bem como, traz um painel parcial da criação intelectual, literária e poética de cada autor.

### **REFERÊNCIAS**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Contos exemplares**. Lisboa: Editora Moraes, 1962.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Livro sexto**. Lisboa: Editora Moraes, 1962.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nome das coisas**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

ARAGÃO, Eloisa da Silva. **Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto "O jantar do bispo" e a atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)**". São Paulo: Tese de doutorado: programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, 2017.



BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História:** ou ofício de historiador. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura.** In: Vários escritos. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. **Sophia:** poema de mil faces transbordantes. Manaus: Editora Travessia, 2012.

O nome das coisas: Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Documentário** Panavideo para a RTP2, 2007. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=s0MhPfK1OjY>>. Acesso em: 15 março 2019.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: MOTTA, Manuel de Barros [Org.]. **Foucault:** ética, sexualidade, política. Textos traduzidos por: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. **Correspondências - 1959-1978:** as cartas de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena. Vértice (Lisboa), v. 170. p. 05-120, 2014.

LA BOÉTIE, Étienne. **Discurso da servidão voluntária.** Tradução: Laymert Garcia dos Santos. Comentários: Claude Lefort, Pierre Clastres e Marilena Chauí. 4.ed. bilingue. São Paulo: Brasiliense, 2001. 239 p., (Elogio da Filosofia).

LISBOA, Eugénio. Jorge de Sena: perfil do homem e da obra. In: O objecto celebrado: miscelânea de ensaios, estudos e crítica. Universidade de Coimbra, 1999.

LOPES, Maria Mécia de Freitas (Org.). **Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena:** Correspondência - 1959-1978. 2. Ed. Editora Guerra & Paz, 2006.

MARTINHO, J. B. Fernando. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Mar novo.** Ed. Assírio & Alvim, 2003.

ROSAS, Fernando. **O salazarismo e o homem novo:** ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, 1031-1054.

ROSAS, Fernando. **Salazar e o poder:** a arte de saber durar. Lisboa: Editora Tinta da China, 2013.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio.** In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** as Conferências Reith de 1993. tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada:** ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SENA, Jorge de. **Os Grãos-Capitães**. 5 ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

SENA, Jorge de. **O indesejado**. 4 ed. Lisboa: Edições 70. 1986.

TORGAL, Luís Reis. **Estado Novo, Salazarismo, Fascismo e Europa**. In: MATTOSO, José et.al.

TENGARRINHA, José (org.). **Histórias de Portugal**. 2. ed. rev. e ampl. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal, PT; Instituto Camões, 2001.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. Centro de Documentação 25 de Abril. **Obras de Jorge de Sena "40 anos de servidão"**. Edições 70, 1989. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=t12>. Acesso em: 04 de abril de 2019.