

Márcio Páscoa  
Mariana Vieira  
Samara Nina  
Orgs.

REPRESE  
PRESENTA  
SENTAÇÃO  
NTAÇÃO  
ÇÃO E  
O E INTE  
E INTERP  
TERPRE



editora  
UEA



ppg.la

SEGUNDA OFICINA  
laboratório editorial

UEA  
UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DO  
AMAZONAS

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa  
**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal  
**Vice-Reitor**

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva  
**Diretora**

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Síndia Siqueira  
**Editora Executiva**

Samara Nina  
**Produção Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Alessandro Augusto dos Santos Michiles

Allison Leão

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro

Izaura Rodrigues Nascimento

Jair Max Furtunato Maia

Mário Marques Trilha Neto

Maria Clara Silva Forsberg

Rodrigo Choji de Freitas

**Conselho Editorial**



R E P R E S E  
P R E S E N T  
S E N T A Ç Ã  
N T A Ç Ã O  
A Ç Ã O E I N  
O E I N T E  
E I N T E R P  
N T E R P R E T

Márcio Páscoa  
Mariana Vieira  
Samara Nina  
Orgs

## **Representação e Interpretação**

**SEGUNDA OFICINA**  

---

*laboratório editorial*

Samara Nina  
**Projeto Gráfico e Diagramação**

Mariana Vieira  
**Revisão**

Samara Nina  
**Finalização**

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas  
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa  
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

R425  
2020

Representação e interpretação / Organizadores: Márcio Páscoa,  
Mariana Vieira e Samara Nina. – Manaus (AM):  
Editora UEA, 2020.

655 p.: il., color; 21 cm.

ISBN: 978-65-87214-22-1

Inclui bibliografia

1. Interpretação. 2. Linguagem. 3. Semiótica.

I. Páscoa, Márcio, Org. II. Vieira, Mariana, Org. III. Nina, Samara,  
Org.

CDU: 1997 – 78

Todas as imagens constantes nos capítulos deste livro foram fornecidas pelos autores, que se  
responsabilizam pela qualidade e disponibilidade legal das mesmas

*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 38784463  
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
SEÇÃO 1: ARQUIVO MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO	13
Ecos da figura feminina na lírica provençal nas penínsulas itálica e ibérica na Baixa Idade Média Anne Caroline do Nascimento Ribeiro	14
Arte funerária e sociedade: a escultura de Ária Ramos no Cemitério Municipal de São João, Manaus - AM Carla Mara Matos Aires Martins e Márcio Páscoa	29
A Liberdade de Crispim do Amaral (1858-1911) Na revista A Semana Ilustrada (1887) Raul Gustavo Brasil Falcon	43
Representações do feminino nas ilustrações da capa no periódico Revista Feminina Samara Santos Nina e Luciane Viana Barros Páscoa	54
Anita Malfatti, memórias e imagens de si em seu arquivo pessoal Roberta Paredes Vallin	70
O corpo feminino na pintura de Georgina de Albuquerque Anna Caroline Salignac Lima	84
Parto, sacralização e Natureza: uma análise iconológica no Birth Project, de Amanda Greavette Carla Valéria Santos Medeiros	96
O padecimento do olhar artístico e a morte simbólica do sujeito a partir da violência referente a banalização das imagens na pós-modernidade com base em reflexões acerca da Arte como valor de exposição – Mona Lisa: uma obra aurática na mídia Mariana Vieira e Luciane Viana Barros Páscoa	108
Biografias urbanas: visualidades do edifício-monumento Biblioteca Pública do Estado do Amazonas Raquel Souza de Lira e Maria Evany do Nascimento	137
Intertextualidade e outras referências artísticas na obra de Jorge Tufic Diogo Sarraf Soares	152
Memória histórica de Manaus, no romance Dois irmãos, de Milton Hatoum Irlomar Ferreira Martins e Raquel Salgado Marques	169
A revista sirrose na perspectiva do realismo moderno: um diálogo entre o ficcional e o concreto Leilane Oliveira Palma Lopes	182
Despersonalização como proximidade da divindade, em Jorge Luis Borges Daniel Nunes Santos	195
Tramas mnemônicas: sertão e luta em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende Lara Maria Arrigoni Manesco	205
Alegorias de Mefistófeles: diálogos possíveis entre Thomas Mann e Robert Johnson Lucas Passos de Lima e Edoardo Sbaffi	219
A poesia abandona a ciência à sua própria sorte em uma cidade surreal industrializada Lorena Machado Macedo Oliveira	233

O conceito das partes orationis na Tekhnē Grammatikē de Dionísio, O Trácio e na Ars Minor, de Élio Donato	245
Vanessa Loiola da Silva e Carlos Renato Rosário de Jesus	
Linguagem e filosofia: um estudo do discurso filosófico de Sêneca (Epístola LXXV) pela retórica romana	266
Fladmar Vieira Barbosa Júnior e Carlos Renato Rosário de Jesus	
De uoce, de litteris, de syllabis: tradução de excertos e comentários sobre o conceito de som, letra e sílaba na Ars Grammatica (Liber I), de Mário Vitorino	278
Marcela Adriana Monção Catunda, Leillane Regina dos Santos e Carlos Renato Rosário de Jesus	
O pregador e o orator: convergências estilísticas da retórica clássica no Sermão da Sexagésima, de Antônio Vieira	294
Jéssica Natália Souza Santos e Carlos Renato Rosário de Jesus	
Origens do pensamento humano: dos filósofos gregos às primeiras gramáticas ocidentais	307
Natanael da Cunha Costa e Carlos Renato Rosário de Jesus	
Uma breve descrição do sistema sonoro do português arcaico a partir da Grammatica da língua portuguesa, de João de Barros	321
Karina Santos da Silva e Carlos Renato Rosário de Jesus	
Identidade de gênero e sexualidade em livros didáticos em inglês	332
Jaeanne Fabian Guimarães da Silva, Josibel Rodrigues e Silva e Regina Célia Ramos de Almeida	
Os fios para as missangas: uma proposta nova de letramento literário para O menino que escrevia versos de Mia Couto	349
Ataíde Junio Fonseca Martins	
A variedade linguística amazonense e o sentimento de pertencimento	370
Ana Paula de Souza Silva, Adriane de Felipe Rodrigues, Rosângela Maria Monteiro de Souza, Cristiane Almeida de Carvalho e Aline Santos Nobre	
O lugar da Literatura Amazonense no Ensino Médio	387
Luzia Braga Pereira de Melo e Raquel Salgado Marques	
O tratamento pronominal (tu/você) na fala culta manauara	401
Leandro Babilônia	
Gêneros textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental	424
Renner da Silva Carvalho, Ruth Marinho Tavares e Maria Celeste de Souza Cardoso	
Educação Escolar Indígena e Interculturalidade: a prática pedagógica da escola Tururukari-Uka	436
Marileny de Andrade de Oliveira e Silvana Andrade Martins	
Toadas dos Bois-Bumbás de Parintins: análise discursiva da religiosidade	461
Mileny Brandão Silva	
Representação visual e discursiva dos atores sociais na marca na'kau: chocolate amazônico	483
Jackeline Andrade Duarte de Souza e Neiva Maria Machado Soares	
A importância da memória no processo de ensino e aprendizagem da Dança	496
Shaieny Guedes Pires e Caroline Caregnato	
Percepção musical e corporal na perspectiva da linguagem em MERLEAU-PONTY	507
Maria Beatriz Licursi Conceição e Nilo Pedro da Cunha Gonçalves	

- A prática da Guitarra Barroca no contexto ibérico do século XVII: uma análise dos tratados de Amat, Briceño, Doizi, Sanz, Ribayaz e Guerau 521  
Wagner Tiburtino Nazeazeno Silva
- Figuras de linguagem retórico-musicais nas Modinhas de Marcos Portugal e a utilização de ornamentos vocais na sua interpretação 534  
Flávia de Castro Procópio
- A haussmanização do naturalismo: a realidade na pintura exata da vida 550  
Venâncio José Michiles Marinho
- A formatividade em Sagração da primavera, de Vaslav Nijinsky e Tero Saarinem 562  
Carmem Lúcia Meira Arce
- Ensaio sobre Lady Macbeth 577  
Demmy Cristina Ribeiro de Sousa
- Corpo-origem: a mulher ecrástica de Ana Marques Gastão e de Sérgio Nazar David 591  
Karoline Alves Leite e Rita Barbosa de Oliveira
- A questão da autoria na literatura indígena produzida no Amazonas 603  
Francisco Bezerra dos Santos
- A leitura literária pelo viés da estética da recepção 617  
Adrieny Felício
- As estrelas do céu de Drummond: um diálogo entre a literatura e artes visuais 626  
Simone Claudia Picanço Batista

APRESENTA  
APRESENTAÇ  
PRESEN  
PRESEN  
RESEN  
RESEN  
ESEN

Os termos Representação e Interpretação são frequentemente usados, de modo a alargar cada vez mais o seu sentido, emprestando ainda muito de sua força significativa a outras palavras que no fundo se prestam ao mesmo papel. Acontece quando “fazemos a leitura” de uma situação, de dados, de um perfil, sempre evocando um nível específico de interpretação, neste caso o da semiótica. Também usamos como sinônimo de atuação cênica, dizendo que a “representação (não) agradou” por causa de atores, cenografia, texto, direção, dentre outros aspectos. Usos correntes ou verificáveis em dicionários ampliam o que se entende por ambas as palavras, dentro e fora do mundo das artes e das letras. Mas para o livro que aqui se apresenta, houve um foco mais objetivo.

A Representação, se levado em consideração como o termo foi entendido na Antiguidade Clássica e como foi repassado à Modernidade, é a tradução da mimesis, a imitação. Mas a imitação que a mimesis suscita se dá em níveis que também foram diferentes conforme autores, desde Platão e Aristóteles. Para além de ser entendida como a mera imitação de algo existente, na tentativa de reproduzir o visível quantas vezes se deseje, ela é parte integrante da expressão de ideias, comunicação de valores, do testemunho do que se sente perante o físico ou o imponderável. No processo de representação o ser humano busca pelas linguagens que lhe estão ao alcance, pois a representação é feita daquilo que não tem corporeidade ou que fisicamente lhe é impossível dispor. A representação então não imita, no desejo ilusório de se passar por algo que ali não está ou não pode ser visto. Ela também não torna presente mais uma vez o que já se viu, ouviu ou sentiu, como a princípio se pode julgar da etimologia da palavra. Ela então tenta trazer ao mundo sensível o que era inefável, mediado pelo autor da representação. Essa compreensão da mimesis, de tradição aristotélica, reza que o autor da representação sempre influencie o resultado desta porque ele interpreta o que percebe, de acordo com o lastro que lhe dá densidade, pesando para isto uma série de fatores que podem ser psicológicos, antropológicos, sociais, mas que serão sobretudo culturais, os quais sempre incidirão na maneira de se comunicar com o mundo.

Assim, a interpretação primeira é daquele que faz o contato inicial a ideia, seguido por aquele que toma contato com a obra de arte, desde a percepção de sua essência poética, quando a obra é ainda (ou é já) uma quase-obra, porque de algum modo os eventos se emparelharam com a vida num nível interpretável e representável. Desse modo, Representação e Interpretação alternam-se no processo de comunicação de ideias. Isto porque boa parte do que comunicamos através da expressão plástica, musical, cênica e literária, ao que se deveria também acrescentar a experiência olfativa e degustativa, uma vez que o desenvolvimento destas percepções tem pretendido o seu lugar dentre as Artes - a gastronomia ou a perfumaria, por exemplo, que já estão associadas às Artes Visuais pelas subáreas da Moda e da Culinária – tudo isto advém de outras criações prévias. Então, ao lado da Natureza, ou do Natural, como preferem alguns, estão outras obras de arte no mesmo papel de fontes de diálogo do ser humano com o mundo. Nesse caso, nem mesmo se trataria de uma dicotomia entre Natureza e Cultura, como poderiam pensar alguns. A começar pelo fato de que a dimensão da primeira só pode ser compreendida pelo



desenvolvimento da segunda. Mas ainda porque deve ser lembrado que a recorrência de expressões sobre um mesmo evento é parte de uma construção coletiva; ideias, temas, objetos revisitados sempre levarão em consideração o que os precedentes já expressaram sobre eles, de modo consciente ou não. Até porque no processo de criação de uma obra estão envolvidos os meios e estilos pelos quais se executa a obra. Então, no manancial de conhecimentos de que alguém faz uso para seu próprio projeto criativo estão outras obras, partes dela que conservem detalhes e pormenores, técnicas de abordagem, ferramentas de construção, estilos, linguagens, topos, herança estética e cultural, estruturas, conceitos...

Os muitos níveis e situações de interpretação envolvem, é claro, os momentos em que alguém traduz em palavras, aquilo que entendeu de uma criação artística; ou que das palavras traduz para as imagens, os sons intencionados da obra musical, a corporificação e o gesto do performer, etc. Mas também se diz que é a maneira como um músico ou o ator executam a partitura ou a peça que têm diante de si, é o seu ofício de artista. De um modo largo, é como este se manifesta perante o que entende do mundo. Tudo isto é parte importante do processo de representação, porque completa a criação do autor da obra, porque é o entendimento primeiro do que tal autor pretendeu comunicar, sendo por isto costumeiramente chamado intérprete a quem pratica tal ato.

Representação e Interpretação, e todas as suas implicações tão largas quanto profundas, são na verdade o que permitem ao ser humano ser diferenciado de outros seres que lhe acompanham neste planeta, porque é algo que o ser humano faz o tempo todo e o faz para além da possibilidade dos outros seres em fazê-lo.

Este livro nasceu do interesse comum que estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas tiveram por fomentar as discussões de suas pesquisas. O programa, que para isso tem uma única área de concentração de estudos, chamada Representação e Interpretação, conserva três linhas de pesquisa em que convergem os trabalhos aqui apresentados e por isso mesmo foram assim organizados. Sem prejuízo de ordem, estão reunidos em: Arquivo, Memória e Interpretação; Linguagem, Discurso e Práticas Sociais; Teoria, Crítica e Processos de Criação. Todas as expressões artísticas e mais a literária podem se encaixar em quaisquer das linhas, dependendo do modo como são investigadas e tratadas. Como aqui se cuida de tais expressões também ao nível da Linguagem em que trafegam, a Linguística, seja a tradicional ou a relativa às demais expressões, são igualmente consideradas. Na primeira linha podem ser lidos estudos que trabalham com o conhecimento oriundo de algum banco de dados, os modos pelos quais os conteúdos daí extraídos foram compreendidos na sua historicidade e os significados que permitem. A segunda linha trata de aspectos desde o plano cognitivo, passando pelo estabelecimento do idioma, o contexto cultural e social que o cerca e lhe dá a riqueza inerente, os seus usuários e os modos como se desenvolve a linguagem. Na terceira linha se abordam temas relativos ao Projeto Criativo individual ou disseminado coletivamente, o arcabouço teórico que o embasa e o explica, a trajetória da criação, da obra e do gosto, levando em consideração ainda que algumas obras não são monolíticas ou cristalizadas, como na Escultura, mas decorrem no tempo, como na Música.

Para chegar à qualidade desejável, foram convidados para esta obra todos os pesquisadores docentes e discentes, inclusive colaboradores e membros de grupos de trabalho de instituições parceiras de outros estados, como Rio de Janeiro e São Paulo, e egressos que estão dando continuidade à carreira acadêmica. Este livro não teria sido possível sem o interesse e o empenho da Coordenadora do PPGLA, a Profa Dra Luciane Viana Barros Páscoa, tanto pelo suporte administrativo e material, como cientificamente. Agradece-se também à Editora da UEA, seus editores e equipe, seu comitê científico e organizador, pelo interesse em publicar esta obra.

Márcio Páscoa

# SEÇÃO 1

## **ARQUIVO, MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO**

# ECOS DA FIGURA FEMININA NA LIRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

• ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM • A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887) • REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA • ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL • O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE • PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE • O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA • BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS • INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC • MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM • A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO • DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES • TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE • ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON • A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

No campo literário Ocidental, o espaço da mulher foi mantido conciso e regrado desde os primórdios da Antiguidade até o fim da Idade Média. Até mesmo na Idade Moderna, a segurança de um lugar de fala só foi conquistada após longas lutas sociais. Com o surgimento do Trovadorismo e do Amor Cortês, por exemplo, algumas mulheres exerceram a atividade de trobairitz, embora pouquíssimos dos seus versos tenham chegado aos dias atuais, quando estudiosos passam a volver cada vez mais o olhar para a produção literária feminina no medievo. Nos anos em que a figura feminina não podia exercer com a mesma liberdade e prestígio do homem na arte da escrita, as idealizações permaneceram como a forma dominante, mesmo quando a mulher como personagem ganha maior destaque na literatura e passa a ter papel ativo no Amor Cortês.

Tendo em vista as diferentes formas de como a mulher foi descrita por poetas do sexo masculino, visamos, dentro do período que segue do surgimento do Trovadorismo Provençal e suas reverberações, analisar como a figura feminina na lírica trovadoresca chega à região toscana da Itália e a região da Gália, dando origem, respectivamente, ao *dolce stil nuovo* e ao Trovadorismo Galego-português. Desejamos, através desta exposição, fornecer subsídios ao debate sobre como a mulher foi descrita pela visão dos poetas em épocas de exacerbado sexíssimo e misoginia.

Não tencionamos, de modo algum, expor de forma desigual ou privilegiando qual teria sido a melhor forma de tratar da mulher em uma lírica medieval, tendo em vista que o Trovadorismo e suas reverberações tanto na Península Itálica, em específico na Toscana, e na Península Ibérica, em específico na Gália, configuram-se de representações idealizadas do feminino, não importando nesse caso se a figura feminina é vista de forma beatificada ou sensualizada: são representações moldadas por homens do medievo e que não representam especificamente uma mudança no tratamento do valor do sexo feminino na vida real.

Como escopo metodológico, analisaremos tratados sobre a Idade Média ocidental e a cultura do homem medieval através de autores como Le Goff. Sobre a lírica especificamente italiana, realizaremos a leitura dos poemas bem como os postulados que revelam o que foi o *dolce stil nuovo* pelos olhos dos próprios poetas da época, como Dante Alighieri (1265-1321). Já no que diz respeito ao Trovadorismo Galego-português, na falta de tratados específicos sobre a lírica por autores da própria época, contaremos com as colaborações de autores como Spina (2007), Coval (2014) e Cardoso (2017) e suas e suas observações a respeito da figura feminina na lírica galego-portuguesa.

---

1 Instituição financiadora: CAPES. Pós-graduanda em Letras e Artes. Programa de pós-graduação em Letras e Artes-PPGLA/UEA. annecaroline.ribeiro@outlook.com

2 Doutora em Linguística. Professora do Programa de pós-graduação em Letras e Artes-PPGLA/UEA. jucianecavalheiro@gmail.com

## O TROVADORISMO PROVENÇAL

A tentativa de classificar e enquadrar as manifestações literárias na Idade Média sempre dispôs de certa dificuldade, sobretudo entre os séculos V e X, Alta Idade Média. Já entre os séculos XI e XIV, Baixa Idade Média, a literatura é considerada evidentemente mais definida:

no sentido em que uma literatura profana se distancia cada vez mais da produção litúrgica – e mais literária – na medida em que as intenções estéticas são evidentes, a literatura da baixa idade média apresenta caracteres mais precisos, e como tal se torna mais susceptível de uma visão de conjunto e de uma classificação dentro dos quadros estilísticos. (SPINA, p. 32, 2007)

Torna-se possível, a partir do século XI, definir um momento de ruptura e mudança, sobretudo na França e que viria a repercutir na Itália, quando ocorre a passagem da literatura medieval latina para, de fato, uma literatura francesa ou italiana. Sendo assim, comumente afirma-se que a gênese da literatura moderna europeia ocorre na França do século XII e apresenta como expoente o Trovadorismo que emerge então como a primeira manifestação literária medieval<sup>3</sup>. O século XII passa a ser reconhecido por alguns medievalistas, como Spina, como a renascença medieval, o famoso século de ouro da literatura na França, trazendo o alvorecer das criações líricas que começam a se consagrar nas línguas vulgares e também uma nova forma de conceber a figura na mulher na literatura.

O antifeminismo é vigente na Idade Média, e como afirma Jaques Le Goff (2012) é um fato que um medievalista que aborde ou questione as categorias e relações sociais dos sexos, não deve ignorar, mesmo quando, como em nosso caso, se trate da literatura, pois, no devido contexto, a própria produção literária medieval pode ser um reflexo da construção social a qual está inserida. Temos, como útil exemplo, os primórdios da Alta Idade Média, quando a liturgia e literatura encontram-se piamente entrelaçadas e a mulher ainda é vista, em termos sociais e literários, como a figura reprodutora, um bem material que exerce uma função meramente objetificada e reprodutiva, isso quando não é dada pelos doutores da teologia como detentora original do pecado, pois “Desde o Antigo Testamento (especialmente nos Provérbios e no Eclesiastes), a mulher era representada como descendente direta de Eva, corruptora, pois, do homem” (STERZI, 2006, p.135). Nesse caso, literatura e sociedade caminham em equidade. A concepção da mulher como o mau encarnado em sua própria sexualidade ganha status científico sobretudo com os postulados de Agostinho, em 400, e posteriormente com os preceitos Tomasianos, no século XIII, e que perpetuam a imagem da mulher como ser inferior, pois se prega que o homem é, na definição mais concisa, “dotado de capacidades racionais mais vigorosas do que a da mulher, e por causa disso sua alma contém a imagem divina de maneira mais especial.” (LE GOFF, 2012, p. 143).

<sup>3</sup> SPINA, p.17, 1996.

Com o advento do Trovadorismo, ergue-se uma nova concepção do amor e da mulher na literatura<sup>4</sup>, onde a figura feminina passa então ao posto de um ser que deve ser idolatrado, e que em seu nome tem dedicadas trovas de amor. Entretanto, é nessa concepção de mulher idolatrada nas poesias, que encontramos um dos momentos em que a literatura não exprime um exato reflexo da sua sociedade, tendo em vista que essa mudança ocorre apenas na lírica, e não socialmente: no âmbito social, à mulher ainda é atribuído um lugar inferior ao do homem.

Além disso, a explanação da mulher na literatura ainda sofre de mais uma divisão dentro do Trovadorismo. Mesmo que o movimento comesse a percorrer por toda a França, os hemisférios norte e sul possuíam diferentes modos de referência à figura feminina, sejam por questões geográficas e até mesmo culturais, tendo em vista que:

a vida feudal do Norte possibilitou a formação dos cantares de Gesta. A do Sul, mais branda, menos coesa, mais individualista e descaracterizada politicamente pelas influências do direito romano, tornou possível a vida palaciana, o desenvolvimento da cortesia e o culto da mulher casada. (SPINA, 2007, p. 37)

As diferenças entre o Trovadorismo Provençal, no hemisfério Sul, e dos cantares de gesta, hemisfério Norte, apresentam também teor linguístico, visível com a divergência das barreiras dialetológicas, com a língua *d'oil* predominando no Norte e Centro da França e a *d'oc* no Sul. No contexto da literatura produzida no hemisfério Norte, ainda que a mulher tenha ganhado um maior destaque no Trovadorismo, nas canções de gesta esse espaço se restringe ao papel de premiação, pois tudo voluteia, na narrativa cavaleiresca, em torno do herói, e à mulher é compelido o valor de recompensa oferecido ao cavaleiro, “a única recompensa em jogo era a resposta que o cavaleiro receberia da dama de seus pensamentos.” (LOPES, 2009, p.157).

A figura do herói cristianizado une-se ao fascínio que a ação militar<sup>5</sup> influía sobre os homens, sobretudo no Norte da França, e assim, através dos atos contra os de má índole, o cavaleiro encontra-se sempre ao centro da narrativa. À mulher cabe o título de donzela em perigo – que por via de regra deve ser bela e exaurir as principais características do “sexo frágil” – a partida da fantasia erótica, onde “é a sensualidade transformada em ânsia de sacrifício. No desejo revelado pelo macho de mostrar a sua coragem” (PERROY, 1950, p. 148 apud LOPES, 2009, p. 156). Essa concepção, como veremos posteriormente, distancia-se das concepções

---

4 Uma das explicações sobre essa mudança no tratamento dado à mulher na literatura seria o de que: “o florescimento da lírica também se poderia justificar pelas próprias circunstâncias históricas e sociais nas quais se encontravam as mulheres, reclusas em seus castelos, à espera de seus senhores, que partiram para as guerras distantes, e cercadas de uma legião de cavaleiros servidores” (GALINDO, 2015, p. 47)

5 O prestígio dessa instituição militar [os cavaleiros] nas sociedades da época deu origem a uma rica literatura ilustrativa de seus valores morais. Como instituição essencialmente militar, e sem desconsiderar as suas motivações religiosas, a cavalaria existiu em toda a Europa, mas foi na França a sua pátria de origem (LOPES, 2009, p.152)

stilnuovistas do amor, onde em vez de prêmio disposto ao herói, a mulher é o que consubstancia a relação do homem com o conhecimento deífico e o eleva não pelo poder, mas pelo conhecimento cujo Amor inspira.

Enquanto no hemisfério norte predomina-se a concepção da figura feminina como acessório, na Provença há o surgimento de um culto um tanto mais elevado à mulher, no sentido de que ela passa a ser o centro da narrativa. Refletindo também o espaço e as relações sociais no hemisfério Sul, a relação entre trovador e amada retrata o sistema de hierarquia Feudal, onde o trovador serve a sua dama e a ela dedica seus cantares submissos e “fundamenta-se no princípio de que o trovador serve a sua dama como um vassalo a seu suserano, jurando-lhe fidelidade e submissão” (GALINDO, 2015, p. 32). Essa relação também é permeada por uma certa “timidez” e cautela por parte do trovador devido a uma consistente preocupação com a honra de sua amada pois, para firmar o ato de suserania, tinha-se necessidade de que a dama em questão fosse casada. Daí o surgimento dos *senhais*, formas de ocultar o nome da donzela a quem o trovador atendia em favor. Além disso, como os casamentos eram ditados por contratos sociais, era inconcebível na concepção trovadoresca que o amor pudesse existir dentro dos laços matrimoniais, cabendo apenas ao romance adúltero a verdadeira paixão digna de se compor versos sobre. A ilusão literária trazida é a de que a mulher tem o direito de viver o amor fora do casamento, mas sabe-se que esse direito permaneceu restrito apenas aos versos, além de ir diretamente contra os fundamentos religiosos. A relação de suserania também se apresenta em fases<sup>6</sup>, tal como a o sistema feudal em níveis. Sendo assim, como afirma Galindo (2015, p. 29), o Amor Cortês reafirmava seu teor carnal, pois aspirava a um único final: a satisfação física.

Por mais que na França, desde o século XI, estivessem ocorrendo as manifestações literárias em língua *d’oc* e *d’oil*, na Itália o surgimento de uma preocupação com uma escrita lírica inicia-se com maior força no século XII<sup>7</sup>, com o surgimento de três gêneros literários: poesia popular, poesia moral e cívica e, a que infere mais a nossa pesquisa, a poesia lírica.

## **A LÍRICA NA PENÍNSULA ITÁLICA**

Com a decadência das cortes da Provença, no século XII, inicia-se um fluxo dos trovadores atraídos por condições melhores no norte da Itália, promovidos pela corte de Frederico II<sup>8</sup>. Em meio a essa permeabilidade e ao abandono do latim como língua literária, o Trovadorismo ecoa, na Itália, na *scuola poetica siciliana* que se ergue e encontra alicerce junto ao reinado de Frederico II e de seu incentivo às artes e à intelectualidade.

<sup>6</sup> *fenhedor* (tímido, temeroso de se declarar à dama); *precador* (suplicante, corajoso de expor seus sentimentos, por abertura concedida pela dama); *entendedor* (enamorado que recebe permissão e liberdades da dama por meio de dádivas ou prendas de afeto); *drudo* (amante, aceito pela dama em seu leito). (MOISÉS, 1998, p. 19 apud GALINDO, 2015, p. 29)

<sup>7</sup> Um fenômeno denominado retardamento pelos estudiosos da literatura italiana e que ainda hoje é alvo de diversos debates.

<sup>8</sup> Frederico II, rei da Sicília, reconhecido ainda nos dias de hoje como um grande patrocinador das artes e da cultura, considerado um homem de notável intelectualidade.



Embora a lírica Provençal influa características diretas à escola poética siciliana, essa também denota sua carga de ineditismo e, através da renúncia da escrita em línguas *d'oil* e *d'oc* e da predileção por adotar o vulgar siciliano<sup>9</sup> como língua literária, a Itália inicia o processo mais consistente da criação de uma lírica própria. Em sua obra *De vulgari eloquentia*<sup>10</sup>, Dante advoga em favor de uma língua vulgar alternativa ao latim para fins literários e, mais do que isso, defende o vulgar siciliano em detrimento das línguas *d'oil* e *d'oc* por essa ser “mais doce e mais profunda, e que, por outro lado, se encontra mais próxima ao latim.” (MARNOTO, 2001, p. 16).

Para Sterzi, a adesão do vernáculo “veio de par com toda uma nova concepção do amor, que será o tema central, e quase único desta lírica: o que passava também por uma revisão do papel tradicionalmente assinalado à mulher na sociedade” (2006, p. 135). Isso porque, como o próprio Dante assinala em *Vita Nuova*<sup>11</sup>, os primeiros trovadores em língua vernácula o fizeram para tornar possível à mulher amada compreender seus versos, o que não lhes seria possível em latim, tendo em vista que este ensinamento era vedado à mulher. Versejar em latim, seria, portanto, contra as premissas do amor. É também nesse momento de passagem do Trovadorismo Provençal para o Siciliano que se inicia o apartamento entre música e poesia, visto que, assim como na Antiguidade Clássica, a poesia provençal era vocal-musical, e na Itália, com o surgimento do soneto, abandona a musicalidade, anunciando a lírica moderna tal como a conhecemos. A poesia não é mais construída para ser cantada ou declamada, mas para ser escrita e lida. Já em termos literários, na poesia siciliana a concepção sobre a mulher e o amor permanece de acordo com os requintes provençais do Amor Cortês:

I poeti siciliani canatarono d'amore secondo i modelli e gli schemi – anche metrici – dela poesia provenzalle, che già noi conosciamo: persistono in essi la medesima freddezza, i medesimi schemi psicológico, il medesimo modo de intendere il rapporto tra l'amante e l'amata, la stessa raffinatezza formale. Non fu la poesia dei siciliani espressione di um fervido e nuovo sentimento, ma espressione de cultura raffinata e consuetudine di gentilezza.<sup>12</sup> (SANSONE, 1961, p. 20)

---

9 “os sicilianos forjaram uma língua cujo fundo é um modo de falar siciliano local, purificado de seus particularismos e enobrecido por numerosos empréstimos tomados das línguas de oc, e de oil, assim como do latim.” (Bec, p. 28, 1982)

10 Tratado escrito por Dante entre 1302 e 1305, onde o poeta realiza um estudo acerca da eloquência em língua vulgar, buscando entre os dialetos italianos o que seria um “vulgar ilustre”.

11 “E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. (Vita Nuova, XXV).

12 Os poetas sicilianos cantaram o amor segundo os modelos e esquemas – até mesmo métricos – da poesia provençal, que já conhecemos: persistem neles a mesma frieza, os mesmos esquemas psicológicos, da mesma maneira de entender a relação entre o amante e o amado, o mesmo refinamento formal. A poesia dos sicilianos não era a expressão de um sentimento fervoroso e novo, mas uma expressão de cultura refinada e costume de bondade. (Tradução nossa)

A ideia do amor ainda não ganha à complexa cientificidade que irá adquirir com o *dolce stil nuovo*, mas, com o Trovadorismo já extinto na França, inicia-se sutilmente uma mudança sobre a concepção do amor de forma cada vez mais etérea. Sobre a figura feminina, nos dizeres de Marnoto, “a mulher tem contornos esfumados, mostrando-se não raro indiferente. O amor não é vivido enquanto frêmito sensual, mas como perturbação interior.” (2001, p. 19). A provável grande inovação que surge com a lírica italiana, apontada pela autora, seria a riqueza detalhada do estado amoroso de acordo com uma concepção biológica ligada à natureza, em linhas gerais, a contribuição de conhecimentos medicinais enriquecendo a poética siciliana e que seria herdada pelos poetas do *dolce stil*.

Logo a lírica siciliana, atuante em diversas regiões da Itália, fornece alicerce e inspiração aos poetas no centro e no Norte da península, os ciclo-Toscanos, que herdaram não apenas seus temas e a forma do soneto, mas também, incentivados por uma produção em vulgar siciliano, compõem seus versos em vulgar toscano. Ao tratar dos poetas toscanos e seus versos em um vulgar regional, Dante os contrapõe ao *dolce stil nuovo*<sup>13</sup> em *De Vulgari Eloquentia*, salientando a superioridade deste segundo.

Os poetas a quem Dante se referia, um seleto grupo que não ultrapassa sete nomes, torna-se responsável por difundir a, até então, mais filosófica e interior composição literária do amor “ma intenso, questa volta, come una piu intima disposizione verso una elevazione spirituale che valga a suscitare nell’uomo inammoratto le virtù piu nobile e gentile.”<sup>14</sup> (DOTTI, 1963, p. 30). Por mais que tenham herdado contribuições provençais e sicilianas, o amor para os *stilnuovista* não representa apenas uma técnica, mas sim, sobretudo, a principal fonte de inspiração para a escrita, por meio da qual se traduz a interioridade do sujeito. Essa relação é perfeitamente denotada pelo próprio Dante em seu diálogo com Buonagiunta Degli Orbsani no canto XXIV de Purgatório.

I’ mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch’e’ ditta dentro vo significando  
(Purg. Canto XXIV)

O movimento literário tem sua gênese com Guido Guinizelli, nascido em Bolonha e chamado por Dante de “padre suo e degli altri suoi miglior che mai rime d’amor usar dolci e leggiadre.” (Purg. Canto XXVI). É o amor contemplativo apresentado por Guido em sua poesia que funciona como um despertar que estabelece o elo entre a arte e a *scienza*. O grande marco que lançaria as sementes do alicerce stilnuovista sobre a mulher angelical e o amor, teria sido o poema *Al cor gentil ripara sempre amor*.

---

13 No contexto apresentado por Rita Marnoto (2001, p.28.)

14 “Mas, desta vez, mais intensa, como uma disposição mais íntima para uma elevação espiritual que é digna de despertar no homem as virtudes mais nobres e gentis.” (tradução nossa)

Al cor gentil ripara sempre amore  
Com' a la selva augello in la verdura,  
Nè fe' amore avanti gentil core  
Nè gentil core avanti amor natura;  
Ch'adesso che fu il sole  
Sì tosto lo splendore fu lucente,  
Nè fu davanti il sole;  
E prende amore in gentilezza loco  
Così propriamente  
Como clarore in clarità di foco.  
Foco d'amore in gentil cor s'apprende,  
Como vertute in pietra preziosa;  
Chè da la stella valor non discende  
Avanti 'l sol la faccia gentil cosa.  
Poi che n'ha tratto fore  
Per sua forza lo sol ciò che li è vile,  
La stella li dà valore:  
Così al cor, ch'è fatto da natura  
Schietto, puro, gentile,  
Donna, a guisa di stella, lo inamora.  
Amor per tal ragion sta in cor gentile  
Per qual lo foco in cima del doppiero  
Splende a lo suo diletto, chiar, sottile:  
Non li staría altrimenti, tant'è fero.  
Però prava natura  
Rincontra amor como fa l'aigua il foco,  
Caldo per la freddura.  
Amore in gentil cor prende rivera  
Per suo consimil loco,  
Com'adamas del ferro in la minera.  
(Guido Guinizelli, p.30)

Segundo Sanctis (1996, p. 23), neste poema o conteúdo ainda não é transformado completamente, mas já apresenta os fatores científicos de uma mente ávida por conhecimento, que exprime na sua criação a contemplação filosófica: Guido ama a senhora de sua poesia, e é esse amor que o inspira e lhe move a imaginação, e a ciência começa a gerar arte. Não é possível delimitar ou estimar até que ponto o poeta saberia que estava por ascender uma nova lírica e uma nova concepção da composição poética, como o experimentador que era, mas é sem sombra de dúvidas através de seu legado poético que presenciamos as mudanças mais concretas que refletem o sentimento amoroso não mais como frêmito físico, mas acima de tudo inspiração, que, por intermédio da figura feminina, assenta na alma do poeta, já dignificado pelo sentimento, a disposição para a composição poética, como dita na celebre canção citada acima. Sobre a nova lírica, Dotti

recorda que “l’a nobilita de um cuore – Proclama il Guinizzelli- non si eredita, non è prerrogativa di nascita, “dgnità di rede”, bensí virtú morale própria dell’individuo che la possiede, e non transmissibile”<sup>15</sup> (DOTTI, 1963, p. 31).

A nobreza do sangue passa então a se sobrepor a nobreza do coração (gentile cuore), não sendo mais vedada somente a uma aristocracia, agora, já decadente. Segundo Cano “la nobleza e la gentileza, vaciadas de su valor caballeresco, se consideraron virtudes de origen individual y asumieron exclusivamente un sentido moral.” (CANO, 1992, p. 97). Nesse aspecto, muito interessou aos jovens poetas uma nova forma de versar que não compelissem a uma superficial adoração física e superficial às mulheres de aristocratas. Segundo Auerbach (1997), a poesia dos *troubadours* nunca deixou de fato de apresentar uma concepção mais material e de conceito sexual do sentimento, “viam o seu amor, real ou fingido como um simples prazer que logo passaria ou como um estado patológico e pouco natural. Agora pela primeira vez na Europa, o desejo sensual se fundia com as bases metafísicas de uma cultura.” (AUERBACH, 1997, p. 36). O autor, e vários estudiosos desse momento<sup>16</sup>, denotam o débito da poesia provençal com os pressupostos eclesiásticos, principalmente pelo “pecado mortal” que provinha não apenas o teor carnal, como também o adultério promovido pelos trovadores. O estilo novo concilia a lírica com os preceitos clericais trazendo o apogeu da concepção mariana da mulher, a mulher virginal.

É interessante ressaltar que a nova escola poética não nasce *do* seio do povo, que ainda é adstrito aos frívolos romances de cavalaria, mas sim de uma juventude douta que visa trazer à tona uma abordagem mais científica e filosófica na lírica através do amor por meio da poesia em vulgar. Os jovens poetas, versados admiradores e conhecedores dos principais filósofos e teólogos que os antecederam, condensam essa intelectualidade a uma concepção metafísica do sentimento em suas composições poéticas, adaptando sua cultura e conhecimentos filosóficos e teológicos à sua poesia, e não por qualquer motivo a escola encontra-se profundamente insuflada por postulados Aristotélicos e Tomasianos. A concepção aristotélica sobre a *anima*, a sabedoria, e a preconização da Teologia nos postulados do *estagirio*, encontra seu fastígio no *dolce stil nuovo*. Sobre esse casamento da poesia com a filosofia, Macedo afirma

É verdade que o poeta já possuía notável compreensão de que o homem nasce para o saber e de que não havia um limite para tanto. Dante sugere o casamento da poesia com a filosofia, pois para ele a poesia não é mais o gênero responsável por divertir a corte, mas um saber, que unido a elementos da filosofia conduz o homem ao conhecimento de si, bem expresso por Ulisses na Divina Comédia ao dizer: o conhecimento é uma necessidade e pela história humana fomos moldados para tal, considerate la vostra semenza, fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza (Inferno: Canto XXVI, 116-120). (MACEDO, 2012, p. 57)

---

15 “A nobreza do coração - proclama Guinizzelli - não é herdada, não é prerrogativa de nascimento, “dignidade enredada”, mas virtude moral do indivíduo que a possui, e não transmissível.” (Tradução nossa)

16 Vide Marnoto (2001), Sterzi (2006) e Macedo (2012).

A poesia agora posterga de sua idiossincrasia a função de apenas deleitar e entreter as cortes, e o elemento chave de como se decorrerá essa relação está não apenas na linguagem e estilo, mas no papel fundamental do amor e da mulher no desejo do homem pela sabedoria deífica. O motivo da mulher-anjo nasce da ponte que se visa estabelecer entre o poeta e conhecimento, já que a questão da nobreza sanguínea se encontra descartada, e daí surge uma lírica tão rica em metáforas, que amadurecidas posteriormente darão lugar às famosas alegorias dantescas, já não mais no *stil nuovo*. O coração gentil, digno e aberto ao *intelletto d'amore* é uma chave para a compreensão dos ensejos miméticos do eu lírico stilnuovista: O homem que deseja elevar-se à tal conceito de nobreza, nada é sem o sentimento amoroso destinado a uma mulher. Não há mais o que Sanctis chamou de poesia espontânea, mas uma poesia que era antes de tudo, pensada, escrita com intenção. A poesia é, para esses poetas “la bela veste della verità e della filosofia, ‘uso amoroso della sapienza’, como dice Dante nel Convivio.”<sup>17</sup> (SANCTIS, 1996, p. 36)

Atlee (1978) afirma que o conceito de amor provençal teria sido o início de uma sutil metáfora ao amor de Deus, um amor que move o amante, tal como Deus move o intelecto do homem. A afirmação não deve ser descartada, mas acrescentamos o adendo de que é no *dolce stil nuovo* que essa metáfora encontra a mais forte representação e não através da vassalagem, tendo em vista que na nova lírica a mulher passa a ter um conceito mais ativo: ela possui o “intelecto do amor”, movido por ela e através dela e do sentimento que ela propicia, se encontra o real valor, e não apenas através da relação servil. É preciso reconhecer a semelhança entre os dois movimentos, mas respeitando suas devidas divergências.

A mulher adquire características que a elevam a uma condição mais “mariana” do que no provençal: Já não é mais a causadora do sentimento de perturbação e de frêmito sensual, mas a que conduz ao sentimento de contemplação.

É uma dona gentil que incita no amante o intelecto e a gentileza, como Dante bem afirma de sua musa em *Vita Nuova*; é o que inspira e ao mesmo tempo a que se destina a criação poética. Possui características que remetem a castidade, sendo associada à beatitude, sobretudo na poesia dantesca, e a contemplação de sua beleza e gentileza será a chave que abrirá as portas do conhecimento ao homem. Tal princípio já se encontrava indagado e amparado por Tomás de Aquino, quando reflete sobre a relação do conhecimento e do amor espiritual na *Summa teológica* “a contemplação espiritual da beleza ou da bondade é o princípio do amor espiritual.” (TOMÁS DE AQUINO, ST, I-II, q. 27, a. 2, rep.).

## **A LÍRICA NA PENÍNSULA IBÉRICA**

Uma origem exata do surgimento do Trovadorismo Galego-português é algo discutido ainda nos dias atuais, pois a riqueza de influências culturais recebidos nessa península conta com legados germânicos, árabes e, assim como na Itália, franceses<sup>18</sup>.

Não há necessidade, entretanto, de excluir as demais influências, pois a literatura

17 “A bela vestimenta da verdade e da filosofia, “uso amoroso da sabedoria”, como diz Dante no Convivio.” (tradução nossa)

18 Árabe e germânico por motivo de invasões à península Ibérica, e francesa por motivos de proximidade geográfica.

ibérica poderia ter sido acrescida tanto pelas invasões dos povos árabes quanto pela proximidade geográfica com a França, onde ocorria o primeiro movimento literário ocidental da baixa idade média. De qualquer forma, ao final do século XII “inicia-se um período sócio-histórico que altera as relações interpessoais da época, e emerge a necessidade de uma maior expressão literária” (CARDOSO, 2017, p. 152). Surgem então as primeiras cantigas entre os trovadores da região com a forte influência da concepção da mulher segundo o Trovadorismo Provençal como abordado na primeira sessão do presente artigo. Entretanto, no Trovadorismo Galego-português ocorre uma subdivisão, que irá refletir nas representações femininas:

Numa época de grande influência religiosa, o Teocentrismo, a sociedade regida pelo Feudalismo, a Literatura Portuguesa oscila entre posições extremas: de um lado, o lirismo exacerbado, de raiz, pieguice, morbidez. De outro, o sentimento hipercrítico, exagerado a ponto de agredir, ofender, ressaltar “no outro” a chaga ou a sua fraqueza. A sátira, levando ao desbocamento, ao destempero pessoal. (ALGERI e SIBIN, 2007, p. 3)

O Trovadorismo galego português apresenta então a forma lírica-amorosa, que já conhecemos, a satírica, e as de amigo, que traz a “sobrevivência de uma lírica românica primitiva e desaparecida, em que a mulher era o principal agente.” (SPINA, 2007, p. 28). Além disso, todas as formas ainda eram acompanhadas da música, preservando o nome de “cantigas”, além da dança e de serem pensados não a um leitor solitário, mas para grandes públicos (ALGERI & SIBIN, 2007). A primeira cantiga da qual se tem notícias e considerada precursora do Trovadorismo Galego-português é *Cantiga da Ribeirinha*, de Paio Soares de Taveirós, que teria sido dedicada à D. Maria Paes Ribeiro. Por serem cantigas passadas originalmente de forma oral, não se descarta a possibilidade de haver outras cantigas anteriores a da *Ribeirinha*, mas esta é a única da época da qual recebemos transcrição, que mais tarde seria compilada junto à outras nos famosos Cancioneiros<sup>19</sup>.

As cantigas de amor, como no provençal, exaltam um sentimento que além do erótico, remetem também a perturbação do espírito do homem, a relação de senhora e vassalo, amante-mártir e *dame sans merci*. A cantiga era dedicada à uma donzela da aristocracia já comprometida, o que torna o sofrimento do amante mais intenso. Como o amor não pode consumir-se, resta ao poeta a admiração pela sua senhora e ser seu “protegido”, dedicando-lhe as cantigas: uma adoração que se aproxima também de uma elevação mariana da mulher, mas ainda contendo os resquícios da perturbação carnal.

Assim como na Provença e na Toscana, o contexto e a formação social influenciaram na construção da literatura, também na lírica galega as dicotomias de classes sociais moldaram os estilos: a cantiga da mulher nobre geralmente eram as de amor, onde quem falava era o amante em posição de vassalagem à amada, enquanto as de amigo, onde a mulher “recebia voz”, eram as canções das camponesas. Entretanto, ainda era vetada à mulher a posição de autora, e apenas

---

<sup>19</sup> Alguns dos mais famosos são o da Vaticana, Cancioneiro da Ajuda e Cancioneiro da Biblioteca Nacional.

em relação mimética e idealizada que surgiam como a voz do eu lírico. O papel de trovador ainda cabia somente aos homens. As cantigas de amigo apresentam essa carga de divergência no que remete a chegada da lírica na Itália, já que na lírica stilnuovista não se havia dado voz a personagem feminina, mas a idealização e beatificação da mulher. Havia, obviamente, a representação de distanciamento e adoração, semelhante ao culto mariano, mas que se diferenciava do stilnuovismo em diversos aspectos, como no sentimento de perturbação dos sentidos, a finalidade no ato sexual, e o distanciamento inicial de assuntos de cunho teológico e filosófico. Segundo os autores Saraiva e Lopes (1985), a cantiga de amigo teria nascido na área rural “como complemento do bailado e do canto coletivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas onde a mulher goza de maior importância social.” (apud ALGERI & SIBIN, 2007, p.6).

Os temas das cantigas de amigo geralmente circundavam entre os sentimentos como a exaltação de um amor distante, ou a ausência do “amigo”, que seria o amado da mulher, como explanado na famosa cantiga *Ondas do mar de Vigo*, em que a donzela canta a saudade causada pela ida de seu amado ao além mar. Mas o que, de fato, teria feito os trovadores transferirem a voz do eu lírico para o sexo oposto? Olga Coval (2014) levanta algumas hipóteses que vão desde a dignificação da mulher como mãe, filha ou amante, um artifício de sedução, até um mero artifício retórico. De todas as formas, a figura feminina apresentada nas cantigas de amigo caminha sobre uma tênue linha entre a figura beatificada e a figura sensualizada em diferentes cantigas. Salienta-se que nem todas as canções de amigo também portam apenas a voz da mulher, mas também possuem homens como eu-lírico, como na cantiga de Pedro Amigo de Sevilha *Quand’eu um dia fui em Compostela*, que se encontra muito próxima as cantigas provençais no que diz respeito ao interesse sexual dos amantes, mas também exalta a cultura medieval ibérica ao tratar, por exemplo da romaria até Compostela.

Quand’eu un día fui en Compostela  
en romaría, vi ùa pastor  
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,  
nen vi outra que falasse melhor  
e demandei-lhi logo seu amor  
e fiz por ela esta pastorela.

Dixi-lh’eu logo: «Fremosa poncela,  
queredes vós min por entendedor,  
que vos darei boas toucas d’Estela  
e boas cintas de Rocamador  
e doutras dôas, a vosso sabor  
e fremoso pano pera gonela?».

E ela disse: «Eu non vos quería  
por entendedor, ca nunca vos vi,  
senón agora, nen vos filharía  
dõas, que sei que non son pera min,  
pero cuid'eu, se as filhass'assí,  
que tal ha no mundo a que pesaría.  
(Pedro Amigo de Sevilha, p.302)

Nestas cantigas, a escolha lexical revela muito sobre o extrato social da dama que porta a voz lírica, geralmente chamada de pastor, “Ela é muitas vezes a «pastor» ou aquela que «lava camisas» e, ainda, a que vai à «fonte» ou ao «monte” (COVAL, 2014, p. 126). Esse cenário pastoril distancia-se do ambiente das cortês, que prevaleciam nas cantigas de amor a senhoras da nobreza. A beleza da “pastor” e seus atributos físicos também são bem pontuados nas cantigas de amigo tanto quando nas de amor, e geralmente seguiam as características da Laura<sup>20</sup> petrarquina, com cabelos longos, pele branca e olhos claros, além de revelar um ar humilde e “manso”. As jovens representadas nas cantigas de amigo também estavam geralmente em idade de casamento, o que resulta em cantigas que narram o interesse da jovem em cortejar, o que nos denota um costume da época, em que as romarias, eventos cristãos, serviam de encontros sociais para jovens, como visto na cantiga anterior. A presença da natureza e de seus elementos também é constante em cantigas de amigo, na praia onde a dama chora a sua saudade, na natureza testemunha de sua devoção, ou simplesmente na paixão como um sentimento primitivo e espontâneo que foge às cantigas de amor. (ALGERI E SIBIN, 2007, p. 6).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Testemunhando nossa breve peregrinação entre diferentes momentos e locais na Idade Média, nota-se que, de fato, após o século X, a figura da mulher como personagem passa a ter um papel consideravelmente ativo na literatura que nasce com a lírica trovadoresca. Entretanto, ressaltamos mais uma vez a importância de compreender que tais movimentos não representam a forma como a mulher realmente era vista e tratada em âmbitos sociais: a análise aborda representações femininas aos olhos de homens nos movimentos que moldaram a história da literatura ocidental moderna. Mesmo quando a mulher é denominada como figura sacra, não deixa de consistir em uma idealização masculina e um meio para a elevação do próprio homem, e quando tratada de forma sensualizada, entra em conflito com os preceitos eclesiásticos. Torna-se interessante refletir que, se uma mulher de fato houvesse escrito as canções de amigo – muitas apresentavam um teor sexual em suas metáforas – seria uma mulher que perderia um lugar de “respeito” naquela construção social. A voz da mulher é utilizada apenas como um artifício retórico.

Ao final, ensejamos, através dos apontamentos realizados no presente estudo, suscitar reflexões e contribuição sobre o papel da mulher como personagem literário  
20 Laura de Noves, que teria sido a grande musa do poeta Italiano Petrarca.



e suas idealizações sob a visão do homem medieval, e como isso reverberaria nos dias atuais, tendo em vista que, na Baixa Idade Média inicia-se de fato uma leitura contemporânea que rompe com a tradição latina, pois trata-se da época que molda as duas concepções mais estereotipadas da mulher: Maria ou Eva.

## REFERÊNCIAS

ALGERI, Nelvi Malokowsky; SIBIN, Elizabete Arcalá. *A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea*. 2007. Monografia (Especialização em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Disponível em: <[http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes\\_pde/artigo\\_nelvi\\_malokowsky.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_nelvi_malokowsky.pdf)> Acesso em 02 de julho de 2019.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Introdução, tradução, e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue Italiano/Português. São Paulo: Editora Lamark, 2005.

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral, 3º ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

AMIGO DE SEVILHA, Pedro. *Quand'eu un día fui en Compostela* In. A lírica trovadoresca, de Segismundo Spina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996

ATLEE, A.F. Michael. *Concepto y ser metafórico de Dulcinea*. Volumen xv. c. s. i. c. Madrid, 1978.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

CARDOSO, Lara da Silva. *O corpo feminino na poesia Galego-Portuguesa: Comparações entre cantigas de amor e amigo*. Revista Graduando, Feira de Santana, BH, v.8, n. 11, p. 151 – 163, 2017.

COVAL, Olga. Por detrás do palco: a figura feminina nas cantigas de amigo. *Revista Escrita*, Gávea, RJ, n. 19, p. 124-134, 2014.

DOTTI, Ugo. *Il dolce stil novo*. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. Mulher, poesia e música: No tempo dos trovadores e dos cantadores modernos. Londrina: Eduel, 2014.

GUINIZELLI, Guido. *Al cor gentil ripara sempre amor*. In. An Anthology of Italian Poems, 13th-19th Century. Select and translated by Lorna de' Lucche. New York: Alfred A. Knopf, 1922.

LE GOFF, J.; SCHMITT. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2002, 2 vols.

LOPES, Marcos Antônio. *Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria*. Tempo [online]. 2011, vol.16, n.30, pp.147-165.

MACEDO, Tadeu da Silva. *A mulher na visão poética de Dante*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

MARNOTO, Rita. *A Vida Nova, de Dante. Deus, o amor e a palavra*. Lisboa: Edições Colibre, 2001.

SANCTIS, Francesco de. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Editore Salani, 1996.

SANSONE, Mario. *Disegno storico della letteratura italiana*. Milano: Principato Editore, 1961.

SPINA, Segismundo. *Cultura literária medieval*. 3<sup>o</sup>ed. São Paulo: Ateliê Cultura, 2007.

STERZI, Eduardo. *Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese de doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica*. Trad. Pe. Gabriel C. Galache, SJ e Pe. Fidel García Rodríguez, SJ (Dir.). São Paulo: Edições Loyola, 2003. (v. III).

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

**• ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM • A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887) • REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA • ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL • O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE • PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE • O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA • BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS • INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC • MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM • A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO • DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES • TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE • ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON • A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA**

## INTRODUÇÃO

Os cemitérios guardam parte importante da história da cidade. Hillman (1993) chega a associar os lugares que remetem à morte a um dos elementos que ajudam a compor a alma de uma cidade, na forma como refletem a alma de seus habitantes, lembrando-os de sua humanidade por meio de sua mortalidade. As formas ali encontradas como todo produto humano são a cristalização de uma cultura, do modo de ser de uma sociedade. Nesse sentido, a arte funerária representa um rico discurso simbólico e metafórico da compreensão da morte, que varia de acordo com o tempo e a sociedade em questão e constituem aspecto essencial do modo de organização de um povo, de suas próprias perspectivas.

Nesta pesquisa foi proposto, portanto, o estudo de um espécime de arte tumular como fonte para a compreensão histórico-geográfica e cultural da sociedade que ele representa. Para isso, recorreu-se ao método de análise iconográfica proposto por Erwin Panofsky (1939; 1955; [2017, p. 64]). Trata-se de um método de análise que envolve um processo de **recriação** da obra e culmina no que o autor denomina etapa iconológica, um trabalho de interpretação a partir do resgate de suas condições de criação em termos individuais quando possível, mas também tomando seu autor como parte de uma coletividade influenciada por condições geográficas, históricas, sociais, religiosas e afins. Em outras palavras, seria a reconstrução do contexto da obra para a compreensão do que ela representa.

Diante disso, foi realizada uma análise da escultura de Ária Ramos, erigida sobre uma das sepulturas mais famosas do Cemitério Municipal de São João, na cidade de Manaus. O espécime artístico data da segunda década do século XX que marcou o final do período conhecido como a época de ouro da borracha amazônica. Ressalta-se a relevância do estudo tendo em vista a pouca atenção acadêmica recebida pelos cemitérios da capital amazonense, principalmente numa esfera tão específica.

O texto está dividido em três seções que correspondem respectivamente a um estudo da instituição do cemitério moderno, como espaço de preservação da memória da cidade, tanto sua origem na Europa quanto sua transposição para o Brasil e Manaus, seguida por uma contextualização do momento histórico em que se deu a morte de Ária Ramos e, por fim, o foco no monumento em si.

---

1 Pesquisa realizada com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, por meio de bolsa de pós-graduação. Mestranda em Letras e Artes (PPGLA-UEA). carla.airesmartins@gmail.com

2 Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, coordenador o Laboratório de Musicologia e História Cultural.

## O CEMITÉRIO COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA DA CIDADE

Na Europa do século XVIII surge um modo de organização social que renova de forma marcante e definitiva a atitude diante da morte no mundo ocidental. Desde o início da Idade Média, era costume enterrar os mortos no interior e arredores imediatos das igrejas, pois acreditava-se assim estar entregando suas almas aos cuidados dos mártires que garantiriam sua ressurreição no dia do juízo final rumo à salvação divina. Não havia grandes preocupações com a identificação do local exato em que cada morto era sepultado, bastava confiá-lo ao solo sagrado (ARIÈS, 2017, p. 63).

Foucault apresenta o exemplo de Paris, para discutir como, no século XVIII, tal prática passa a ser vista como um sério problema urbano. Crescia a população pobre e a cidade era tomada por medos, angústia diante das aglomerações, dos novos elementos urbanos surgidos com a industrialização, das epidemias, dos cemitérios que se multiplicavam com o aumento populacional, deixando fora de controle a presença dos mortos nas cidades, o que disseminava o pânico dos perigos relacionados à sua proximidade. No centro da capital francesa, o *Cemitério dos Inocentes* estava tão lotado que havia cadáveres empilhados acima do muro do claustro e caindo para o lado de fora, invadindo e causando desmoronamento de casas no entorno. A morte coletiva no chão da igreja passa a ser considerada indigna para o morto e uma ameaça para os vivos (FOUCAULT, 2015, p. 152).

Era necessário que as cidades, ou pelo menos as grandes cidades, se organizassem em torno de uma estrutura regulamentada, unificada e coerente de acordo com padrões higiênico-sanitários estabelecidos por uma medicina social em pleno desenvolvimento. Isso significava, entre outras coisas, que precisava ser estabelecido um limite claro entre a cidade dos vivos e dos mortos. Assim, por volta de 1780 ocorrem os primeiros deslocamentos dos cemitérios para as periferias da cidade. “É nessa época que aparece o cemitério individualizado, isto é, o caixão individual, as sepulturas reservadas para as famílias, onde se escreve o nome de cada um” (FOUCAULT, 2015, p. 158).

Para Philip Ariès (2015, p. 63) essa nova atitude perante a morte é marcada por uma forte preocupação acima de tudo com a **morte do outro**.

Era uma resposta à afeição dos sobreviventes e à sua recente repugnância em aceitar o desaparecimento do ente querido. Apegavam-se a seus restos (...) Vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria cheia de recordações (ARIÈS, 2015, pp. 74-75).

O cemitério torna-se lugar de memória social, onde os vivos realizam uma espécie de culto leigo aos mortos, estes identificados, organizados de modo a figurarem a própria cidade dos vivos, imortalizados enquanto sua individualidade estiver ali preservada. O novo culto aos mortos é fortemente influenciado pela ideologia burguesa que vem substituir os antigos ideais da aristocracia após as grandes revoluções do século XVIII. Tem ainda base essencialmente positivista, com proposta laicizante, apesar do aspecto religioso ainda se fazer muito presente.

A morte, antes domesticada, parte comum do cotidiano da urbe, passa a ser vista como uma ruptura, é também a morte romântica, aquela que artistas e escritores exaltam, dramatizam, desejam impressionante e arrebatadora. Os cemitérios são lugares de reflexão e inspiração para o movimento, que ganha força no século XIX, regado pela melancolia do mal do século, o gosto pelo macabro, o escapismo, o onírico e pessimista. Tudo isso vai se refletir nas formas arquitetônicas e artísticas levadas às cidades dos mortos.

Franco (2010, p. 108) destaca o reaparecimento dos monumentos – antes muito presentes na cultura fúnebre da antiguidade – como forma de externar a lamentação pelo morto, o processo do luto e ainda para ajudar a preservar a identidade daquele que jaz na sepultura. Os monumentos fúnebres ajudam a contar a história da cidade, último legado de suas grandes personalidades, figuras da sociedade que persistem no imaginário urbano. Por isso, quando o espaço urbano em constante expansão volta a alcançar o cemitério, este dificilmente será novamente afastado, pois não se pode conceber perturbar os mortos, removê-los de seu lugar de direito. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a instituição dos cemitérios extramuros representa a morte como ruptura, é ainda um meio de afirmação do lugar dos mortos na cidade dos vivos, parte de sua alma, nas palavras de Hillman (1993, p. 39).

No Brasil, o discurso em defesa da nova configuração urbana já vigente na Europa é repercutido pela classe médica no século XIX, principalmente porque muitas cidades vinham crescendo rapidamente desde a chegada da Corte. Nesse contexto, acreditava-se que “existia um caminho a ser seguido por todas as cidades que buscavam o ‘progresso’, ou seja, uma espécie de modelo geral que primava pelo ‘aperfeiçoamento moral e material’” (COE, 2008, p. 9), o que significava, claro, para os mortos a interrupção dos sepultamentos nas igrejas e a construção de cemitérios a céu aberto em área afastada das cidades.

É então instituída a Lei Imperial de Estruturação dos Municípios em 1828, encarregando as Câmaras Municipais de reorganizar os espaços urbanos de acordo com os padrões de higiene estabelecidos na época para a constituição de cidades mais saudáveis. A lei, no entanto, não previa verbas para a implementação das medidas e ainda haveria forte resistência à criação dos cemitérios públicos, protelada por décadas até que, com as várias epidemias que assolaram diversas cidades do país, os mortos finalmente deixaram de ser sepultados nas igrejas e passaram aos cemitérios públicos, a maioria destes construída na segunda metade do século XIX de acordo com os recursos de que cada municipalidade podia dispor (COE, 2008, p. 16).

Em 1854, foi inaugurado em Manaus seu primeiro cemitério público, preparado de forma improvisada no terreno atrás da Capela dos Remédios, região ainda pouco habitada, por falta de verbas para a construção de uma capela em outro local (ESTRELLA DO AMAZONAS, 24 de junho de 1854, p. 1). É uma situação que contrasta com a do momento em que se inaugurou o Cemitério Municipal de São João no ano de 1891, quando Manaus, enriquecida pela exportação da borracha, vivia um surto de urbanização, sendo equipada com o que havia de mais moderno para as cidades da época (MESQUITA, 2006, p. 121).

Nesse cenário, o novo cemitério – situado num terreno da Vila Municipal, atualmente bairro de Nossa Senhora das Graças, que era então área limítrofe no planejamento urbano da cidade – surge não apenas como uma solução para o destino dos mortos numa cidade que vinha crescendo vertiginosamente, mas também como espaço necessário de afirmação social, declaradamente pensado para receber jazigos e monumentos (NAGEL, 2011, p. 5). Até hoje ele se destaca entre os cemitérios de Manaus por ser um dos únicos em que é possível testemunhar por meio das sepulturas remanescentes como era a morte num período tão emblemático da história da cidade e o único que apresenta espécimes tumulares que atestam o aspecto monumental da morte na *belle époque* manauara.

Quando se fala nos monumentos fúnebres da Manaus da época da borracha, é necessário mencionar a Marmoraria Ítalo-Amazonense, cujo nome figura como responsável por muito da arte tumular presente no Cemitério de São João. Sabe-se que o empreendimento pertencia a Cesare Veronesi (? - 1941), que se instala na cidade em 1898, passando a oferecer serviços relacionados à fabricação e venda de peças em mármore. Com obras premiadas em exposições nacionais e internacionais, a empresa trabalhava tanto com produtos pré-fabricados quanto com encomendas ao gosto do cliente e contava com artistas diplomados por institutos técnicos italianos (A FEDERAÇÃO, 17 de Novembro de 1899, p. 4).

Antigamente, estávamos na epocha do ouro, na epocha da felicidade, sob a proteção nababesca dum vento do acaso. E, da epocha do ouro, passamos rapidamente para os fornos dantescos, onde são carbonizadas existências de pobres desgraçados pelas dilacerações da fome [...] [*sic.*] (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de Fevereiro de 1915, p. 1).

Ao se aproximar o carnaval em 1915, os jornais repercutem a preocupação de que aquele seja um ano de silêncio e tristeza no lugar do esplendor das comemorações de anos anteriores. Assim, o empenho da sociedade e dos diversos *clubs* na organização de bailes era como uma afirmação de positividade e animação esperançosas diante dos tempos difíceis que se enfrentavam: “O Carnaval pezar da crise assoberbante, rindo-se mesmo della, eterno zombador que ele é de todas as coisas serias, contará uma brilhante victoria este anno” [*sic.*] (JORNAL DO COMMERCIO, 04 de Fevereiro de 1915, p. 1).

Não. A Crise por certo não há de permittir que Mômô se zangue, sahindo daqui como um deus exilado cuja religião adorável já não imperasse, deixando apenas um rastilho de chamma em meia dúzia de proselyptos incorrigíveis, meia dúzia de amadores de rito tão bello, tão alegre, delicioso, como a delicia, como a alegria, como a belleza [*sic.*] (JORNAL DO COMMERCIO, 31 de Janeiro de 1915, p. 1).

É nessa Manaus que vivia o fim de sua época mais próspera, mas fazia questão de manter os jubilosos costumes de carnaval, que se dá o “doloroso desenlace” de Ária Paraense Ramos, ocorrido numa madrugada de quarta-feira de cinzas, 17

de fevereiro de 1915. A jovem de dezoito anos foi atingida na região do abdome por uma bala disparada acidentalmente durante um baile de carnaval no salão de festas do *Ideal Clube*, um dos mais importantes da vida social da cidade à época. A festa era promovida pelo clube *Paladinos da Galhofa*, “que contava em seu meio com elementos da melhor sociedade amazonense” (JORNAL DO COMMERCIO, 05 de Março de 1995, p. 6).

Quando a tragédia completava um ano, o noticiário rememorava:

Foi já pela madrugada, quando amortecia, por força do cansaço dos foliões o entusiasmo estonteador, allucinante, demoníaco do Carnaval, que se mantivera durante toda a época própria numa febril, numa louca alegria, que o triste acontecimento se desenolou. E o entusiasmo e a alegria morreram logo naquele instante, à vista daquela creatura gentil e moça cuja vida se extinguia aos poucos [sic.] (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de fevereiro de 1916, p. 1).

Muitos mitos circundam a morte de Ária Ramos até os dias de hoje, a maioria dos quais, criados pela posteridade, pelo que se percebe. Um dos mais conhecidos e difundidos é que o disparo que a vitimou teria sido motivado por ciúmes de um namorado preterido. Tal teoria provavelmente surgiu pelo alegado envolvimento de dois rapazes no ocorrido, Mário Travassos e Ilídio Barroco, que chegaram a ser acusados pela promotoria pública, mas foram absolvidos (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de Junho de 1915, p. 1).

Filha do major Lourenço Ramos, Ária era uma figura proeminente e celebrada na sociedade manauara. Sua morte prematura e trágica foi profundamente lamentada e resultou em esforços para que fosse erigido um mausoléu sobre sua sepultura no Cemitério de São João, à qual logo se buscou conseguir certidão perpétua e isenção de taxas sanitárias (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de fevereiro de 1915, p. 1).

Uma comissão de intelectuais e musicistas encabeçada por João Maranhão, Celino Menezes e Abelardo Araújo organizou uma festa artística no *Theatro Polytheama* com o objetivo de arrecadar fundos que possibilitassem a realização do projeto de construção de um monumento póstumo em homenagem à jovem Ária (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de Fevereiro de 1915, p. 1). A serata deu-se em 2 de março de 1915 ocupando duas sessões em que houve exibição de filmes, concerto e récitas. Com o dinheiro arrecadado, foram contratados os serviços de Cesare Veronesi, que encomendou a um artista de Carrara, na Itália, uma escultura que atendesse ao intuito de fazer com que a lembrança da jovem artista fosse “perpetuada por muitos tempos, na branca serenidade do mármore, que expressará assim o carinho com que era tida pelo nosso meio social” (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de Março de 1915, p. 1).



## O MONUMENTO A ÁRIA RAMOS

Na quadra 5 do Cemitério Municipal de São João ergue-se sobre a sepultura de número 13.880, um pedestal redondo de mármore onde se vê a figura de uma jovem mulher de pé esculpida no mesmo material. Os cabelos curtos na altura dos ombros estão partidos para o lado esquerdo e têm mechas da frente modeladas em cachos. Ela usa roupas de tecidos que se percebem leves apesar da rigidez da pedra. A parte de cima tem decote quadrado e é decorada na frente e nas costas com faixas de renda arrematadas de um lado com babados. As mangas, que cobrem parte do antebraço, também terminam em babados. No pescoço um colar faz pender sobre o busto um pingente em forma de cruz. Um cinto marca a região da cintura, abaixo deste a parte superior da saia é decorada com renda e a saia cai até um ponto pouco acima dos tornozelos terminando com babados curtos paralelos na parte inferior. Abaixo da cintura há ainda outro cinto que serve para dar suporte a uma pequena bolsa presa ao lado. Este segundo cinto faz com que a saia fique ligeiramente suspensa na parte da frente deixando entrever uma segunda camada de roupa por baixo. O tamanho da saia também deixa à mostra os sapatos, botinas de salto e cano curto atadas por fios que se erguem acima do cano da bota se entrelaçando por parte das pernas. O pé direito está firme sobre o pedestal enquanto o esquerdo está flexionado atrás do primeiro, apenas com a ponta do sapato tocando o chão.

Ao lado da jovem se encontra ainda esculpido um tronco de árvore ao qual ela se mantém apoiada pelo cotovelo esquerdo flexionado de modo que sua mão esquerda apoia o mesmo lado do pescoço e ela olha em frente. O braço direito, por sua vez, traz um violino apoiado contra este tronco. A mão direita segura o arco do instrumento ao mesmo tempo em que as pontas dos dedos ajudam a apoiá-lo. Parte do tronco de árvore está ainda tomado por ramos de parreiras e um arranjo com folhas e flores de lírio que estão desabrochando. O conjunto escultural conta com aproximadamente 150 centímetros de comprimento e 64 centímetros de largura de uma extremidade a outra.

A figura de Ária Paraense Ramos eternizada em mármore erigida sobre sua sepultura no Cemitério de São João é apresentada à população manauara em cerimônia solene de inauguração realizada na manhã de 23 de julho de 1916, com discursos e orações de grandes nomes da cidade, como o Dr. Adriano Jorge, e execução de músicas apropriadas à solenidade da ocasião por orquestra formada de ex-colegas da jovem, uma das composições uma marcha fúnebre preparada pelo maestro Mozart Donizetti Gondim. A intenção de que fosse inaugurada quando completasse um ano de sua morte não pôde ser concretizada devido a um atraso no transporte da escultura causado por dificuldades de navegação nos portos da Europa (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de Fevereiro de 1916, p. 1).



Figura 1: Título de notícia informando a inauguração do mausoléu de Ária Ramos ilustrada com foto do monumento

Fonte: Jornal do Commercio, 23 de Julho de 1916

Desde então,

repousa a estátua da desventurada Ária Ramos, em tamanho natural, com o braço esquerdo apoiado num tronco de árvore e o direito sustentando um violino, tendo pendente no pescoço uma pequena cruz, cópia fiel da que em vida a não abandonava.

São igualmente cópias fieis, o vestido de um dos últimos que em vida usou, e os sapatos dos que calçava quando se deu a triste fatalidade.

A estátua de mármore estuário de Carrara é obra do professor Augusto Franzoni, nascido e estabelecido na cidade de Carrara. Artista velho e consciencioso, membro da Academia de Bellas Artes daquela cidade e da Comissão de Archeologia de Roma, frequentemente é chamado pelo governo italiano para dar seu parecer sobre obras antigas [*sic.*] (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de Julho de 1916, p. 1).



Figura 2: Escultura de Ária Ramos no Cemitério Municipal de São João  
Fonte: Acervo da autora. Foto de Gabriel Yepez, 2019.



Figura 3: Parte Superior da escultura  
Fonte: Acervo da autora. Foto de Gabriel Yepez, 2019.



Figura 4: A escultura vista de traz  
Fonte: Acervo da autora. Foto de Gabriel Yepez, 2019.





Figura 5: Parte inferior da escultura  
Fonte: Acervo da autora. Foto de Gabriel Yepez, 2019.

No mármore em que está representada, Ária mantém um olhar tranquilo sobre a cidade dos mortos que agora habita. Sua pose relaxada faz crer que acaba de finalizar uma melodia ao violino e agora descansa, mas tem ainda a eternidade para desfrutar de sua arte. Não há pressa. Toda a expressão que lhe foi transmitida colabora para que ela seja ali uma presença serena, de modo a assegurar que se encontra bem apesar do infortúnio de que foi vítima, que a morte não foi capaz de extinguir o que ela era.

A memória que se perpetua de Ária Ramos é em muitos aspectos uma representação da morte burguesa que tanto marcou o século XIX e que, segundo Borges (2002, p. 115), ainda se fazia muito presente na sociedade ocidental até o fim da primeira guerra mundial. “O homem do século XIX aspirava à imortalidade” (BORGES, 2002, p. 122), é o que o leva a buscar eternizar a última morada de seus mortos, preservando o quanto pode sua subjetividade.

Em muitos casos, a preservação da identidade do morto leva a representações de sua imagem em vida na forma de escultura. Clarival do Prado Valladares define

o estilo em que se enquadra esse costume como retratismo estatutário, em que os mortos “aparecem em atitude e trajes de detalhismo realístico” (VALLADARES, 1972, p. 589). Trata-se de um realismo evocador da memória do morto, numa atitude de negação da morte.

Os elementos que remetem às características individuais da pessoa morta, são assim destacados nesse tipo de representação. É o que faz Ária ser representada com as roupas e sapatos que usava, a cruz que sempre trazia ao pescoço, o violino que amava tocar. Dessa forma, estão ali eternizados elementos que remetem a traços marcantes de sua aparência, sua personalidade, sua classe social – afinal a morte burguesa é também em muitos aspectos um modo de afirmação social.

Há ainda ecos do romantismo na descrição que se faz dela após sua morte, trazendo a lembrança das virgens pálidas e inalcançáveis que eram o ideal feminino dos românticos:

Morta (...) dentro de um esquife pequenino tal qual ela, branco como a sua alma de virgem, levaram-na por entre as saudades e o pranto de toda a cidade por que nunca mais a esqueceu e ainda, hoje, a vê leve, e pálida e loira, com uma nuvem subindo ao céu (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de fevereiro de 1916, p. 1).

Pode-se também destacar os simbolismos que envolvem o tronco de árvore sobre o qual a jovem se apoia. Segundo Snider (2017, p. 145), o tronco de árvore na escultura tumular pode estar ali para remeter à árvore da vida, simbolizando o ciclo da vida e o amor de Deus pela criação. Já a parreira é associada ao amor e amizade eternos, bem como à ideia de que o ente querido não será esquecido, apesar da morte (SINDER, 2017, p. 136), enquanto o lírio comumente simboliza pureza, inocência e castidade (SNIDER, 2017, p. 138). Os lírios esculpidos para a sepultura de Ária, pelo estágio de desenvolvimento que apresentam, podem ter a intenção de simbolizar sua alma casta de jovem donzela ceifada em pelo desabrochar da vida.

Para a sociedade manauara era incabível a ideia de deixar morrer no enterro sob o campo santo “na dor intensa daquele momento, a memória doce de Ária Ramos. Era preciso que em todos os tempos, a sociedade pudesse reverenciar a memória da graciosa artista” (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de Julho de 1916, p. 1). O monumento até hoje é um dos mais admirados da necrópole manauara, objeto de culto afetivo por muitos que ainda lamentam o triste destino da moça, sem falar nos que se mostram intrigados e fascinados pelos detalhes misteriosos da ocasião de sua morte.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O século XVIII na Europa estabeleceu mudanças que transformaram para sempre a cultura ocidental. O nascimento da indústria, o crescimento das cidades, o desenvolvimento científico e tecnológico, a ascensão da burguesia foram determinantes para que o meio urbano passasse a se organizar de maneira mais

racional. Uma das transformações ocorridas foi a laicização da morte e da igreja, a retirada dos mortos das igrejas, que eram desde o início da idade média seu lugar sagrado de repouso, numa morte coletiva junto dos mártires.

A criação do cemitério secular significou uma preocupação inédita por muitos séculos com a individualidade do morto, com a preservação de sua identidade mesmo após a morte, sua sepultura transformada numa espécie de segunda casa, que se vai visitar, levar flores, realizar orações, num culto familiar tipicamente burguês que se torna coletivo na medida em que o cemitério passa a ser lugar de memória da cidade. A cidade dos mortos como um espelho da cidade dos vivos é antes de tudo lugar de reconhecimento desses vivos, que tem no cemitério registro de seu passado, de lembrança de sua própria finitude, sua própria humanidade.

Manaus passa a vivenciar plenamente a modernidade dos novos tempos ao se inserir no mercado internacional como capital da borracha, principal exportadora desse produto vital para as grandes indústrias européias e americanas na segunda metade do século XIX. A riqueza produzida pela borracha rendeu grandes obras urbanas à cidade, entre as quais está o Cemitério Municipal de São João, preparado para abrigar a morte bela e monumental tão cultuada naqueles tempos.

Até hoje o referido cemitério resiste guardando registros desse aspecto da *belle époque* manauara, embora com claros sinais de manutenção precária ou mesmo depredação em muitos dos espécimes tumulares históricos. Um dos monumentos mais famosos e admirados é a escultura de Ária Paraense Ramos, cuja morte trágica e prematura com um tiro em pleno carnaval no ano de 1915 nunca foi esquecida pela cidade.

Ária Ramos, esculpida em mármore de Carrara, é a representação de uma cultura fúnebre marcada pela eternização do morto, pela lamentação e dramatização da morte. Construída quando a economia da borracha já se achava em crise, pode ser também vista como o símbolo do fim de uma era, que brilhou em esplendor antes de se extinguir de forma triste e prematura.

## REFERÊNCIAS

*Jornal Estrella do Amazonas*. Cidade da Barra, 24 de junho de 1854.

*Jornal A Federação*. Manaus, 17 de Novembro de 1899.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 31 de Janeiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 04 de Fevereiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 10 de Fevereiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 19 de Fevereiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 23 de Fevereiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 24 de Fevereiro de 1915.

*Jornal do Commercio*. Manaus, 26 de Fevereiro de 1915.

- Jornal do Commercio*. Manaus, 02 de Março de 1915.
- Jornal do Commercio*. Manaus, 17 de Fevereiro de 1916.
- Jornal do Commercio*. Manaus, 23 de Julho de 1916.
- Jornal do Commercio*. Manaus, 05 de Março de 1995.
- ARIÈS, Philip. *A História da Morte no Ocidente: da idade média aos nossos tempos*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BORGES, Maria Elízia. *Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- COE, Agostinho Júnior Holanda. “*Nós, os Ossos que Aqui Estamos, Pelos Vossos Esperamos*”: a higiene e o fim dos sepultamentos eclesiásticos em São Luís (1828 – 1855). Fortaleza: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução e Organização Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FRANCO, Clarissa de. *A Cara da Morte: os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico*. Aparecida - SP: Ideias e Letras, 2010.
- HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. Tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosemberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LOUREIRO, Antonio José Souto. *A Grande Crise*. 2. ed. Manaus: Valer, 2008.
- MESQUITA, Otoni Moreira de. *Manaus: história e arquitetura – 1852-1910*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, Prefeitura de Manaus e Uninorte, 2006.
- NAGEL, Carla Maria Oliveira. *A Morte e o Morrer na “Paris dos Trópicos”*. São Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, julho 2011.
- OLIVEIRA NETO, Thiago; NOGUEIRA, Ricardo Jose Batista. *A cidade de Manaus e a Crise da Borracha: uma breve análise histórica*. Macapá: Revista do Departamento de Pesquisa da Universidade Federal do Amapá, v. 6, n. 3, p. 09-27, set./dez. 2016.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, Edições do Governo do Estado, 2000.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SNIDER, Tui. *Understanding cemetery symbols: a field guide for historic graveyards*. Texas: Castle Azle Press, 2017, 250 p.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1972, 2 volumes.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- **A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)**
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

Durante o século XIX as cidades nortistas de Belém e Manaus viveram o seu apogeu econômico graças à extração e à comercialização do látex da árvore *Hevea Brasilienses*, mais conhecida como seringueira. Com o crescimento da economia ocorreram significativas mudanças no cenário arquitetônico e social na vida dessas cidades que se beneficiaram dessa comercialização. Destacam-se como os maiores símbolos dessa riqueza o Teatro Amazonas, em Manaus, e o Theatro de Nossa Senhora da Paz, em Belém.

Atraídos por esse *boom* econômico que cercou o norte do país, muitos artistas - como decoradores, desenhistas, pintores, escultores - se dirigiram a essas cidades em busca de melhores oportunidades, e entre esses se destaca o jovem pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911). Conhecido por seus variados talentos como ator, pintor, arquiteto, caricaturista, desenhista, cenógrafo, escultor, jornalista e músico, chegou à cidade de Belém aos 18 anos, junto com a Companhia Teatral de Vicente Pontes de Oliveira. Na capital paraense permaneceu seis anos, seguindo então para Manaus, chegando a trabalhar como decorador em ambos os teatros locais. Na cidade de Manaus foi contratado pelo governador do Amazonas, Eduardo Gonçalves Ribeiro, que lhe incumbiu para os serviços de decoração do Teatro Amazonas. Ficou encarregado para a aquisição da mobília, mecanismo do palco, a confecção do pano de boca<sup>2</sup> e a subcontratação dos artistas italianos para a decoração do salão nobre.

No ramo jornalístico, de acordo com Salles<sup>3</sup>, o jornal *O Estafeta*, publicado em 1879, na cidade de Belém, tem como edição e lançamento do próprio Crispim do Amaral. Constam nesse jornal os primeiros traços e desenhos do artista. Com desenhos bem feitos, traços firmes e precisos, desenhava figuras humanas - personalidades da época, e aplicava em segundo plano espaços da cidade de Belém. Influenciado pela litografia do alemão Karl Wiegandt<sup>4</sup> e do caricaturista Ângelo Agostini. No Rio de Janeiro, desempenhou diversas funções como cenógrafo e retomou a sua carreira jornalística, fundando diversos periódicos como *O Malho* (1902), *A Avenida* (1903) e *o Pau* (1905).

1 Mestre em Letras e Artes do PPG-LA da Universidade do Estado do Amazonas. rgustavofalcon@gmail.com

2 Entre os trabalhos desenvolvidos por Crispim do Amaral, atribuem-se os panos de bocas pintados para o Teatro Amazonas - *A Alegoria do Encontro das Águas* (executado aproximadamente no ano 1895); e para o Teatro da Paz - *A Alegoria da República* (1889).

3 SALLES, 1991, p. 09.

4 Hans-Karl Wiegandt (Colônia 1841 - Belém 1908). Artista litógrafo alemão, jornalista e caricaturista. Chegou ao Brasil por volta do ano de 1868, residindo primeiramente em Recife. Início os seus trabalhos como litógrafo em 1869, associando-se com W. de Melo Lins, fundando o jornal *A Careta* - de cunho caricato, sendo ilustrado totalmente por Wiegandt. No seguinte, em 1870, muda-se para o Pará para abrir uma empresa de litografia. A permanência de Wiegandt na cidade belenense marcou o surgimento da imprensa ilustrada através da litografia. De acordo com Martins e tal (2018), Wiegandt foi fundamental para o desenvolvimento da indústria gráfica paraense. Publicou o semanário dominical *O Puraquê* (1878), e trabalhou com diversos artistas, imprimindo trabalhos para Crispim do Amaral, Leon Righini. Com o advento da República, Wiedgandt alcançou maior prestígio, sendo nomeado professor de desenho da Escola Normal e fundou a Sociedade Propagadora do Ensino (1895). Faleceu em Belém no ano de 1908. SALLES, 1992.

Lançada em quatro de julho de 1887, o periódico caricato *A Semana Ilustrada*, inicialmente dirigida por Crispim do Amaral, foi o jornal que teve mais longa duração entre os trabalhos que produziu, permanecendo durante quatro anos em circulação na cidade de Belém. Entre os periódicos existentes naquela época, *A Semana Ilustrada* é um importante registro da vida política do país. Este periódico permeia entre os finais da monarquia brasileira e início da república. O jornal passou por duas fases: a primeira durou cerca de dois anos e publicou cinquenta exemplares, sob a direção inicial de Crispim do Amaral e posteriormente seu irmão, Manuel do Amaral; na segunda fase o jornal contou com apenas dezesseis exemplares, sob os cuidados de diversos caricaturistas. A impressão era feita em pedra litográfica e a tipografia ficava a cargo de A. Campbell<sup>5</sup>, possuindo oito páginas e duas colunas, separadas por um fio de lã. Em todas as edições da revista a capa, a contracapa e as páginas centrais eram dedicadas às ilustrações, e o restante, aos textos.

O periódico *A Semana Ilustrada* conta com cerca de trinta e três desenhos de Crispim do Amaral e mais de 110 de Manuel do Amaral<sup>6</sup>. Os desenhos são de cunho variado, partindo para temas da sociedade paraense, do cotidiano, ridicularizando figuras públicas e cenas jocosas. A identificação dos desenhos se dá pela assinatura geralmente no canto direito do desenho, adotava o pseudônimo de **Puck**. A escolha de **Puck** não é por acaso - é um dos personagens de William Shakespeare no conto *Sonho de Uma Noite de Verão*; um ser mitológico que habita nas florestas, de caráter brincalhão e travesso.

Dentre os desenhos realizados por Crispim do Amaral, destacaremos como objeto de análise a *Alegoria da Liberdade*.

Para Erwin Panofsky<sup>7</sup> a análise de uma obra de arte distingue-se em três etapas: **a descrição pré-iconográfica** (conteúdo temático primário ou natural - factual, expressivo, constituindo o mundo dos motivos artísticos); **análise iconográfica** (conteúdo temático ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias); e a **interpretação iconológica** (significado intrínseco ou conteúdo que constitui o mundo dos valores simbólicos).<sup>8</sup>

---

5 João Archibald Campbell (1840-1924) Jornalista e caricaturista, natural da cidade de Belém, é considerado o grande incentivador da caricatura no Grão-Pará. Filho de escoceses (uns dos primeiros escoceses a se estabelecer em Belém), inicialmente trabalhou como comerciante, mas se enveredou pelo jornalismo cotidiano, comercial e político. Investiu na publicação e manutenção de vários jornais (SALLES, 1992)

6 Manuel do Amaral (1873-?). Irmão mais novo de Crispim do Amaral, trabalhou ao lado de seu irmão na revista *A Semana Ilustrada* e posteriormente se torna o diretor artístico. Na *Semana Ilustrada*, constam mais de 110 desenhos realizados para a revista. Com o pseudônimo de Duc, assumiu o semanário na revista de nº 12 anno 1. O pesquisador Vicente Salles aponta para a problemática biográfica desse artista que foi tão fecundo em Belém. Sabe-se que iniciou a carreira artística ainda no Pará, ao lado de Crispim do Amaral. Estudou na Europa, na academia italiana de San Lucca, em Roma e participou do Salão Nacional de Belas Artes, em 1908. Apesar de não ser muito conhecido entre os irmãos de Amaral, trabalhou com personalidades importantes na história das artes plásticas do norte do país, foi auxiliar de Domenico de Angelis, chegando a trabalhar no Teatro da Paz e na Catedral de Belém. (Idem).

7 Como análise iconográfica e iconológica deste trabalho, utilizou-se como principal referência a teoria da arte de Erwin Panofsky, na qual estabelece os processos de análises e interpretações artísticas.

8 A Iconografia, segundo Panofsky “[...]é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em oposição à sua forma” (PANOFSKY, 1991, p. 47) é necessário então compreender e distinguir o tema da forma.

Publicada na revista A Semana Ilustrada, ano 1 nº 7, no dia 15 de agosto de 1887, a Alegoria da Liberdade de Crispim do Amaral, evoca e enaltece o dia em que o Pará adere<sup>9</sup> à Independência do Brasil. Com a Proclamação da Independência do Brasil no ano de 1822, o Brasil ficou liberto do domínio português. Somente a Província do Grão-Pará não aderiu à Independência do Brasil. Após diversas revoltas populares e a ameaça do governo brasileiro, em 15 de agosto de 1823, na sede do governo provincial, autoridades e representantes do governo do Pará assinaram o documento de adesão ao Império do Brasil.



Figura 1: Crispim do Amaral - A Semana Ilustrada, ano 1 nº 7, no dia 15 de agosto de 1887

Logo no primeiro plano, temos duas figuras humanas, uma de caráter masculino, com vestimentas indígenas (à esquerda) e logo uma figura com traços femininos, com vestimentas clássicas, utilizando um barrete em sua cabeça (à direita). A representação feminina, no primeiro plano da alegoria, está saudando

<sup>9</sup> Com a Proclamação da Independência do Brasil no ano de 1822, o Brasil ficou liberto do domínio português. Somente a Província do Grão-Pará não aderiu à Independência do Brasil. Após diversas revoltas populares e a ameaça do governo brasileiro, em 15 de agosto de 1823, na sede do governo provincial, autoridades e representantes do governo do Pará assinaram o documento de adesão ao Império do Brasil. (CRUZ, 1937.)

o indígena, que porta em uma das mãos o arco e a flecha (representação do povo paraense, identificado pela sua vestimenta onde está escrito “Pará”), liberto do domínio português. Ainda em primeiro plano identifica-se à direita o brasão da cidade de Belém com suas respectivas atribuições<sup>10</sup>, ornado com os símbolos do Império do Brasil<sup>11</sup>. No plano de fundo há representações de diversas pessoas. Entre essas representações, em destaque, há uma figura masculina que anuncia a adesão do Pará ao governo brasileiro. De acordo com Ernesto Cruz (CRUZ, p. 36, 1937) a adesão do Pará ao governo brasileiro não foi tão simples: ainda sob as ordens do governo português, qualquer tipo de manifestação patriótica era motivo de acusação contra o governo de Portugal ao ponto de executarem medidas extremas. Logo após a chegada dos oficiais do governo brasileiro em 11 de agosto de 1823, após os pedidos de obediência ao imperador do Brasil e, os bloqueios dos portos, discutiram na antiga sede da Província do Grão-Pará – reuniram-se membros do governo paraense e do governo brasileiro – e criaram um conselho para deliberar a adesão ao Império. Logo após as votações foi anunciado, em meio a fervorosas manifestações públicas, que o Pará se tornaria parte do Brasil. (CRUZ, p. 37, 1937). No desenho, Crispim do Amaral nos elucida o quão foram intensas as manifestações e louvores ao Imperador Dom Pedro I. Logo acima da alegoria está escrito a data da do ato solene da assinatura de adesão ao governo Imperial. De acordo com Cruz, a cidade toda se agrupava em frente ao prédio do governo:

“Na praça da Fronteira, estavam formados os regimentos de linhas e batalhões de milicianos, enquanto o povo, em sua maioria, ostentando o laço verde e amarelo, não cessavam de aclamar o príncipe Dom Pedro, e os patriotas paraenses que mais haviam destacado nesse movimento redentor.” (CRUZ, p. 77, 1937)

Entre eles há representações de figuras indígenas e figuras masculinas usando vestimentas da época, em modo de festa e felicidade<sup>12</sup>. É possível identificar representações musicais, como a figura de um indígena tocando um instrumento de sopro e uma figura masculina tocando um instrumento dedilhado. Logo abaixo da alegoria encontra-se um pequeno texto referente à imagem:

---

10 **O sol:** o sol poente lembra a hora que Caldeira lançou fundo no local próximo ao que escolhera para dar funcionamento à sua conquista em ter por baixo uma faixa e latim: *rectior cum retrogradus – aguardou a aurora do dia seguinte*. **Os dois braços:** o primeiro sustenta uma cesta de flores e o segundo braço uma cesta com frutas, em alusão que a terra é extremamente fértil. Por debaixo dos braços encontramos a legenda: *ver eat ae ternum e Tutius latente* – em alusão ao Rio Amazonas. **Os animais:** O boi e o asno, estão olhando para o céu. Admiram o Messias, foram colocados no escudo como espécie de evoação à Belém da Judéia. Acompanha a frase em latim: *nequaquam minima est* – significa o nome da cidade de Belém da Judéia. **O Castelo:** Encerra uma alusão ao poderio das armas portuguesas. (PORTAL DA PREFEITURA DE BELÉM)

11 O desenho da moldura representa o café e o tabaco, que eram os produtos bases da economia brasileira.

12 “Depois de ter prestado juramento de fidelidade, dirigiram-se todos os presentes para a Catedral, onde teve lugar solene *Te Deum Laudamus* em ações de graças por tão faustoso acontecimento que constituía aspiração antiga do paraenses” (CRUZ, p. 77, 1937)



“Rugia a tempestada no Cruzeiro...  
Seus filhos, a gemer co’opeso bruto  
Do forasteiro audaz, tyrano, astuto,  
Erguersam-se um dia ao mundo inteiro;

Venceram a tyrannia co’u majestade  
Da pátria que se erquia e se abraçaram  
Os dois povos; um traço além passaram  
Uníssonos saudando a Liberdade!

Logo abaixo da alegoria é possível identificar um bastão em chamas partido, personificando a quebra da “discórdia”- que perdurou a entre o governo português e o governo do Império do Brasil. De acordo com as referências textuais e a aproximação iconográfica, através dos estudos de teoria da arte, podemos identificar que a alegoria proposto pelo autor é a *Alegoria*<sup>13</sup> da Liberdade, durante muito tempo utilizada por diversos autores da antiguidade e da modernidade.

Entre estes artistas, destacamos o autor e poeta italiano Cesare Ripa<sup>14</sup>. Este, na cidade de Perugia, trabalhou para o cardeal Antonio Maria Saviati e para o marquês Lorenzo Salviati, a quem dedica vários trabalhos de erudição. Entre esses trabalhos, Ripa concebeu aquele que foi um dos mais importantes de sua vida: *Iconologia*. Publicado pela primeira vez em Roma, no ano de 1593, a sua primeira edição foi publicada sem ilustração. Somente em 1603 publicou-se a primeira edição ilustrada da obra. O trabalho de Cesare Ripa pode ser considerado como um grande sucesso, levando o autor a receber do duque de Savóia, Carlos Emanuel I, a ordem de São Maurício e São Lázaro<sup>15</sup>. Para Lichtenstein (2005), a obra *Iconologia* representa um esforço considerável para estabelecer e codificar os atributos simbólicos associados a várias ideias e fenômenos, com alusão a fontes históricas e literárias, religiosas e das personificações, das alegorias transmitidas pela tradição antiga clássica e medieval. (p.21, 2005). A recepção de sua obra foi tão grande a partir da primeira publicação que de 1593 a 1630 recebeu outras nove edições em língua italiana, além de diversas publicações em francês, alemão e espanhol que foram publicadas ao longo dos anos. É importante ressaltar que o trabalho de Ripa resgata um universo de personificações que vão desde a antiguidade clássica até os estudos dos hieróglifos do antigo Egito. Na sua obra Ripa desenvolveu de modo literário as personificações das ideias abstratas (a Justiça, A verdade, a Retórica, etc.) e estados psicológicos (inveja, a tristeza, raiva, etc.), as quais serviam

---

13 Para Panofsky (1991), as alegorias são imagens que veiculam a ideia, não são objetos concretos e pessoas concretos e individuais, mas noções gerais e abstratas. Assim as alegorias, em oposição a história, podem ser definidas com combinações de personificação ou símbolo. (PANOFSKY, p.51. 1994)

14 Cujo nome verdadeiro era Giovanni Campani. Nasceu em Perugia no ano de 1560, e faleceu em Roma em 1593. (DUGNANI, p. 62, 2010)

15 A Ordem Militar e Religiosa de S. Maurício foi fundada a 16 de Outubro de 1434 na região da Savoia, por Amadeu VIII de Savoia. Por duas Bulas Papais, a “Cristiani Populi” e a “Pro Comissa Nobis”, do Papa Gregório XIII, foi anexada em 1572 a antiquíssima Ordem Hospitalário de São Lázaro de Jerusalém à de São Maurício, nascendo deste modo a designação até hoje existente. (ORDENS DINÁSTICAS)

de referências inteligíveis e visuais para poetas, escultores, pintores, oradores e até mesmo ourives. Ripa tinha em mente não somente em inspirar pintores e escultores, mas também como um tratado para todos os que se faziam necessário compreender a imagética dos sentimentos.

De acordo, então, com o dicionário de iconologia de Cesare Ripa<sup>16</sup>, a personificação da liberdade é descrita da seguinte maneira:

“Mulher, vestida de branco, segurando um cetro na mão direita, um chapéu na esquerda e um gato no chão. O cetro significa a autoridade da liberdade e o império, que se sustenta; quando quisera os Romanos dar liberdade a um servo, depois de ter raspado o cabelo, o fizeram trazer um *Capello*, e fizeram esta cerimônia no templo de uma deusa que acreditava ser protetora daqueles que compravam o liberdade” [...] (Ripa, Cesare. *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro: Opera Amplianta*. Pádova. 1618)



Figura 2: Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Opera Amplianta. Pádova. 1618

De acordo com a descrição de Ripa, a liberdade é frequentemente representada pela figura da mulher, geralmente vestida de branco (representando a pureza). Embora os elementos alegóricos da liberdade descrita por Ripa não estejam todos presentes na *Alegoria da Liberdade* de Crispim do Amaral, fazem-se presentes em outras representações pictóricas do século XIX.

<sup>16</sup> Neste artigo utilizo a edição de 1618: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro: Opera Amplianta*. Pádova. 1618.

Impulsionados pelo exemplo da revolução Americana (1776) e da Revolução Francesa de (1789), o fim do século XVIII foi profundamente por revoltas populares, guerras civis, e acabou influenciou importantes obras pictóricas no início do século XIX. As obras dessa fase buscavam uma ordem racional, se opondo a superstições e ideais religiosos – “a desilusão com a racionalidade decorrente da não concretização desse mundo melhor e da persistência do caos e das guerras ajudou a fomentar o romantismo francês” (FARTHING, p. 267, 2010). Com base na história política da época construíram-se diversos modelos de alegorias ressaltando a liberdade. *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), de Eugène Delacroix (1789-1863), registra a rebelião de 1830 contra o poder monárquico. Delacroix representa a liberdade pela figura feminina, que ergue a bandeira da França sobre as barricadas pelos rebeldes republicanos. O planejamento da obra e a figura da mulher com o barrete frígio na cabeça remetem a tradição clássica e a pintura histórica – trata-se de uma das mais conhecidas alegorias históricas, no caso de *alegoria da liberdade* nacional francesa.



Figura 3: Eugène Delacroix - óleo sobre tela 2,60mX3,25m. Museu do Louvre, Paris, França.

A Alegoria da Liberdade, antes proposta por Ripa, sofreu então alteração iconográfica pelos artistas do século XVIII e XIX. Imbuídos pelos ideais da Revolução Francesa<sup>17</sup>, passaram a adotar e inserir novos elementos na composição alegórica

<sup>17</sup> Liberté, Egalité, Fraternité



da imagem, refazendo e dando um novo significado e uma nova representação da *Liberdade*, que ecoaria até os dias de hoje; e o novo modelo da *Liberdade* não influenciaria somente os artistas europeus, mas a imagem (Liberdade) ecoaria como um símbolo eminentemente republicano.



Figura 4: Cartaz alusivo à implantação da República<sup>18</sup> - autor desconhecido.  
Dimensões: 32x42,6 cm . 1910 – 1919

A *Liberdade* assumiria não mais um papel nos moldes clássicos ou renascentistas, mas passaria a ser um ideal e símbolo republicanos, servindo para todos aqueles que se opunham a qualquer tipo de regime monárquico. Para Lopes (2011), o recurso aos símbolos republicanos, contudo, era a melhor maneira para substituir a Monarquia. No caso dos caricaturistas e pintores brasileiros o uso das alegorias republicanas servia para a composição de sua sátira à Monarquia brasileira, enfraquecendo ideias monárquicas, uma vez que as duas formas de governo eram consideradas inimigas, e remetia ao público à ideia pretendida na composição das obras. A alegoria feminina da República foi o elemento desse conjunto que mais apareceu nas páginas dos periódicos brasileiros e nas obras pictóricas. Um outro exemplo que podemos destacar é a obra do pintor carioca Pedro Américo em *A Libertação dos Escravos* (1843-1905).

<sup>18</sup> Cartaz alusivo à implantação da República em Portugal. Figura a representação feminina da República, munida de espada, couraça e bandeira, pisando os símbolos do anterior regime (como a coroa, o cetro e o cappello) sobre um globo terrestre. Disponível em: (1910-1919), "Cartaz alusivo à implantação da República", CasaComum.org, Disponível HTTP: [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_149535](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149535) (2018-7-14)



Figura 5: Pedro Américo de Figueiredo. *A Libertação dos Escravos* (1889) - óleo sobre tela 140,5X200cm. Palácio dos Bandeirantes. São Paulo.

Na obra de Pedro Américo, novamente a representação da liberdade evoca os traços dos ideais republicanos franceses. Os artistas academicistas, apesar de enaltecer as divindades da tradição clássica greco-romana, utilizavam-se de atributos ideológicos que estavam em voga no momento (no caso a República), fazendo da alegoria da liberdade uma “nova” divindade pertencendo ao panteão clássico.

Para o Teatro da Paz Crispim do Amaral trabalhou na confecção do novo pano de boca: a *Alegoria da República*, que subcontratou os serviços do atelier do cenógrafo Eugène Carpezat. A *Alegoria da República* foi uma das primeiras representações artísticas republicanas no estado do Pará. A obra alegórica de Crispim do Amaral destaca a população mestiça presente na região amazônica como: caboclos, índios e mulatos, além de personagens greco-romanos e oficiais - saúdam e louvam o novo regime. A representação feminina de Marianne como símbolo da república. A pintura de Amaral evoca e celebra todo o sentimento de mudança do novo regime, destacando-se também na obra as hierarquias militares e indígenas. A figura central é Marianne. Influenciados pela representação francesa republicana, é possível notar nas proximidades de sua cabeça, uma auréola em formato de triângulo, que remete aos ideais da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.

Ao longo da vida de Crispim do Amaral percebe-se a influência dos ideais iluministas franceses, fazendo-os refletir em diversas obras. O curioso a ser notado é como a representação da liberdade sempre será a presença da figura feminina, ecoando desde o passado, descrito por Cesare Ripa, e sofrendo as alterações do tempo. Ainda assim, a obra de Ripa permanece relevante como um grande arcabouço teórico e prático para identificar ou representar as diversas personificações das emoções e alegorias.

## REFERÊNCIAS

CRUZ, Ernesto Cruz. *Noções de História do Pará*. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e Instituto dos Estados Genealógicos de São Paulo. São Paulo: 1937.

DUGNANI, Patricio. *A Herança simbólica na azulejaria barroca: Os painéis do claustro da igreja de São Francisco da Bahia*. Universidade Presbiteriana Mackenzi. São Paulo: 2012.

FARTHING, Stephen. *Tudo Sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LEITE, José Roberto T. *Pintores Negros do Oitocentos*. Rio de Janeiro: E. Emanuel Araújo e Indústria de freios KNORR/MWM motores, 1988.

LOPES MACHADO, Aristeu Elisandro. *O dia de amanhã: a República nas páginas do periódico ilustrado O Mequetrefe, 1875-1889*. Departamento de História- Universidade Federal de Pelotas. V. 30 n° 2. 2011.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PÁSCOA, Márcio. *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.

RIPA, Cesare. *Nova Icolonia di Cesare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro: Opera Amplianta*. Pádova. 1618).

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## FONTES ELETRÔNICAS

*Simbolos de Belém*. Portal da Prefeitura de Belém. Disponível em: <<http://ww3.belem.pa.gov.br/www/simbolos/>>

(1910-1919), "*Cartaz alusivo à implantação da República*", CasaComum.org, Disponível em: <[http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_149535](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149535)> (2018-7-14)

*Ordens Dinásticas*. Disponível em: <<https://www.delegacaoportuguesa-crsaboia.org/ordens-dinasticas>>

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- **REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA**
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## **INTRODUÇÃO**

O presente artigo se propõe a analisar, discutir e ressignificar as representações do feminino através do periódico *Revista Feminina*, levando em conta seu conteúdo voltado para o público feminino e a iconografia presente nas entrelinhas desse objeto.

A *Revista Feminina* foi uma das mais importantes publicações para mulheres no Brasil do início do séc. XX. Fundada por uma mulher, tinha o objetivo de oferecer recreação, mas sua principal intenção era educar as mulheres para os papéis de esposa e mãe, os mais importantes de suas vidas, através de mensagens moralizadoras que conduziam ao comportamento desejado (LIMA, 2007).

Sexualidade, corpo e gênero são temas que causam equívocos, polêmicas e inquietações; o que torna essencial a discussão sobre tais assuntos, a fim de entender como esses aspectos influenciam a vida e o cotidiano das pessoas. Sobre esse assunto, Louro (2008), declara que:

A construção de gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infindavelmente. Quem tem a primazia nesse processo? Que instâncias e espaços sociais têm o poder de decidir e inscrever em nossos corpos as marcas e as normas que devem ser seguidas? Qualquer resposta cabal e definitiva a tais questões será ingênua e inadequada. A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais.

Além desses aspectos, deve-se levar em consideração que a sociedade impõe padrões sociais, comportamentais e sexuais, sendo que esse “É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo” (LOURO, 2008). Esses “padrões sociais” se refletem na história da sexualidade feminina, que mais especificamente no Brasil, passou por grandes transições através do tempo até chegar ao modelo que se vê nos dias atuais.

A mulher, pela sua condição desigual em relação ao homem, por muitos anos viveu sob a tutela, em primeira instância do pai e em segunda do marido, com sua sexualidade normatizada pelos padrões Cristãos, legitimada pela instituição do casamento e pelo cumprimento da função reprodutora (TRINDADE; FERREIRA, 2008).

---

1 Pós-graduanda em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas - UEA. ssnina@uea.edu.br

2 Doutora em História Cultural. Universidade do Estado do Amazonas – UEA. lpascoa@uea.edu.br



Dessa forma, a vida sexual das mulheres, no decorrer da história, esteve embasada em padrões morais, éticos, comportamentais, entre outros, que ensinavam as mulheres a viver em família, a zelar pelo lar, sendo incumbidas de cuidar da casa e dos filhos.

Do ponto de vista acadêmico, é notável que a representação do *ser mulher* em projetos gráficos não vem se traduzindo em estudos no âmbito da pós-graduação, uma vez que, até onde sabemos, não existem pesquisas que analisam essas características tencionando primordialmente compreender como a mulher é representada em projetos gráficos de periódicos femininos do século XIX e XX. Com o intuito de preencher tal lacuna, este trabalho contribuirá tanto para a compreensão da representação de gênero, quanto para o desenvolvimento de projetos gráficos que venham a contribuir esteticamente para a desvinculação da feminilidade dos clichês normatizadores, isto é, por exemplo, o predomínio da cor rosa, maquiagens, sapatos de salto, atributos ligados diretamente a padrões de beleza ou comportamentais que entendem a mulher como emotiva, carinhosa, cuidadosa, subjetiva, incapaz de tomar decisões de fundo racional.

## **O FEMININO**

Inseridas no campo das ciências humanas por Beauvoir e Butler, seguidos por outros pensadores, as discussões a respeito de gênero têm ganhado força nos últimos anos, e, como consequência, têm colaborado de forma expressiva para a compreensão do *ser mulher* fora das abordagens clichês tão comuns à mulher pela sociedade. Posto isso, a partir de reflexões suscitadas pelos autores citados, pretendemos contribuir para a implementação de uma postura analítica em relação aos estudos de projetos gráficos que se preocupam com a representação da feminilidade, o que, acreditamos, pode ter um impacto significativo para a construção de futuros projetos que lidam com tal questão.

Com o intuito de posteriormente problematizar a representação da feminilidade no periódico *Revista Feminina*, iniciaremos por tentar discutir o feminismo e sua concepção. De acordo com Butler (2003), as estruturas jurídicas contemporâneas engessam categorias de identidade nos termos da coerência exigida pela matriz heterossexual. Logo, ainda segundo a autora americana, reafirmar a identidade da “mulher” como sujeito do feminismo não estaria justamente contribuindo para manter a estabilidade das relações hierárquicas entre masculino e feminino que se estabelecem no interior dessa matriz? A presunção de uma identidade feminina pode, inintencionalmente, excluir sujeitos que não se enquadram nas exigências normativas dessa categoria. Afinal, quem é “a mulher”? Como defini-la? Qualquer que seja a resposta, a definição levará a um engessamento identitário no interior das relações engendradas pelo sistema de poder-saber (FOUCAULT, 2013) ao que o feminismo pretende se opor. Butler (2003, p. 23) afirma ainda que:

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento.

Considerando a afirmação de Butler, podemos entender que o conceito de feminilidade é constituído socialmente, isto é, o paradigma heterossexual pressupõe um padrão a ser seguido a fim de garantir àquele que o conserva determinado papel nas relações de poder. Partindo desse princípio, voltamo-nos para a prática do designer que como qualquer outra prática humana está, em certa medida, vinculada às construções sociais hegemônicas, possuindo as ferramentas para reafirmá-las ou questioná-las (MANZINI, 2015, p. 1). É nesse sentido que se articula o tema dessa pesquisa, ao levar em consideração o papel social do design e sua relação com a reprodução (ou não) dos padrões de gênero estabelecidos.

## **A IMPRENSA FEMININA/FEMINISTA**

Desde o início do século XIX já podia ser visto no Brasil, alguns esforços por parte da ainda nascente imprensa feminina, a fim de se lançar como um “lôcus de ampliação democrática”. Essas publicações, destinadas a uma pequena parcela de mulheres já alfabetizadas, defendiam o desenvolvimento das potencialidades femininas dentro e fora de casa, que lhes possibilitaria o domínio de conhecimentos essenciais para uma participação nas questões sociais, políticas e educacionais.

Com a evolução das cidades no início do século XX, a circulação da imprensa periódica, principalmente em São Paulo, assumia uma dimensão mais diversificada, chegando a quintuplicar o número dos jornais diários e quinzenais existentes no período. O ambiente do jornalismo experimentava uma verdadeira ascensão, num clima de bastante otimismo. Articulando-se às novas linguagens, essa imprensa periódica buscava transpor os limites – até então estabelecidos por uma reduzida elite ligada aos círculos de poder – e alcançar a incorporação, por meio de novas temáticas e linguagens, de novos personagens sociais.

A constatação da imprensa como importante fonte histórica tem nos apresentado com a possibilidade de resgatar momentos passados do cenário da nossa vida cotidiana. A imprensa registra, comenta, forma opiniões, distrai; através de suas palavras e imagens reencontramos valores e comportamentos perdidos. A percepção dessa riqueza documental fez aumentar a quantidade de estudos que usam a imprensa como suporte; desses olhares, porém, são em menor número os que se voltam a uma modalidade presente desde o início do século XIX: a imprensa feminina.

Dulcília Buitoni, uma das precursoras no estudo desse gênero jornalístico no livro *Mulher de papel*, fez uma importante e rica retrospectiva da trajetória das publicações para o público feminino, mostrando que já na primeira metade do século XIX, após a tardia incorporação da imprensa no Brasil, surgiram periódicos com foco nas mulheres, em atitudes de corajoso desafio ao alto grau de analfabetismo da sociedade brasileira, especialmente desse grupo.

Na segunda metade do século XIX, a imprensa se desenvolveu e estreitou seus laços com a literatura; José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis tiveram suas obras publicadas nos jornais, sob a forma de folhetins, que estimulavam sonhos e fantasias de homens e mulheres, envolvidos em suas tramas amorosas.

O final do século XIX assistiu a várias outras publicações femininas: *O Domingo*, de responsabilidade de Violante Atabalipa de Bicar e Velasco (Rio de Janeiro – 1874); o *Eco das Damas*, lançada por Amélia Carolina da Silva Couto (Rio de Janeiro – 1879); *A Família*, editada por Josefina Álvares de Azevedo (Rio de Janeiro – 1889). Em Minas Gerais, a partir de 1873, começou a circular *O Sexo Feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha Motta Diniz.

June E. Hahner, que estudou essas publicações da imprensa feminina, refere-se ao pouco destaque que elas têm recebido por parte de estudiosos da imprensa e dos movimentos feministas. Lembra que essas mulheres, através de seus jornais, procuravam encorajar as demais para o crescimento de um potencial sufocado e desconhecido. Acreditavam na educação como recurso mais eficaz para libertar a mulher do domínio que vinha sofrendo há séculos.

Josefina Álvares de Azevedo, já foi uma das “mais vigorosas das vozes femininas surgidas nas décadas de 1880-1890”. Opôs-se à dominação do homem, “sempre um déspota”, e indagou “se nas qualidades da mulher reside a superioridade do casal por que é que, à simples seleção do sexo, se há de conceder atributos de autoridade?” (HAHNER, 2003).

As ideias de Josefina de Azevedo avançaram na defesa da lei do divórcio, que permitiria o rompimento legal de casamentos já desfeitos por acordos mútuos.

Essas publicações críticas e conscientizadas da dominação masculina, porém, não foram as dominantes no gênero. À medida que se caminhava para o final do século, elas reduziam e eram substituídas por outras, mais afáveis, com títulos com nomes de flores, pedras preciosas, animais graciosos, todos metáforas da figura feminina: *A Camélia*, *A Violeta*, *O Lírio*, *A Crisálida*, *A Borboleta*, *O Beija-Flor*, *A Esmeralda*, *A Grinalda*, *O Leque*, *O Espelho*, *Primavera...*

No século XX, as transformações que influenciaram a sociedade brasileira, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo crescimento urbano, aumento da população e de suas camadas médias, melhoria no nível de educação, entre outras mudanças, refletiram-se na modernização da imprensa. Surgiu a grande imprensa, com maiores tiragens, amparada pela publicidade. Intensificou-se o hábito de leitura de jornais e revistas, conforme comprova o aumento das publicações.

De um modo geral, as representações da imprensa feminina brasileira do século XIX, segundo Buitoni (1981), estavam articuladas em torno de dois polos principais: um deles apresentado por revistas que valorizavam a mulher em sua imagem de mãe-esposa; e o outro mais voltado à conquista de direitos e focado na emancipação feminina.

As mulheres ganhavam espaço nas matérias e propagandas das revistas de maior circulação, mas não tinham, então, uma publicação que a elas se dedicasse exclusivamente. Esse espaço veio a ser ocupado pela *Revista Feminina*.



## **A REVISTA FEMININA**

A *Revista Feminina*, publicação “escrita” e dirigida por mulheres, inteiramente voltada ao público feminino, criada no início do séc. XX (1919-1936), não foi uma iniciativa pioneira na imprensa brasileira. Publicada originalmente com o nome *A Luta Moderna* e impressa no formato de um pequeno jornal de apenas quatro páginas e de periodicidade mensal. Designada ao público feminino brasileiro, a revista propunha-se a testemunhar, contribuir e informar as mulheres como intuito de ampará-las na trajetória de sua emancipação no espaço público urbano. Porta-voz das causas femininas, num momento em que o movimento feminista já se fazia ouvir em algumas partes do mundo, a *Revista Feminina* se destacava em virtude de suas manifestações reivindicatórias, que, apesar de manterem um tom moderado, alertavam a necessidade de direitos civis e políticos para a mulher brasileira de todas as classes.

A *Revista Feminina* deve sua existência à determinação e perseverança e Virgilina Salles de Souza, que assim definiu seus propósitos:

nossa revista representa um gesto abnegado de altruísmo. Criámo-lo pela necessidade premente de que se ressentia o nosso meio de uma leitura sã e moral e que, ao lado da parte recreativa e literária, colaborasse eficaz e diretamente na educação doméstica na orientação do espírito feminino. Não tivemos, não temos e não teremos nenhuma pretensão descabida; nosso esforço é modesto e humilde; não pretende ensinar nem reformar; o que pretende é apenas colaborar, na medida de suas forças, para a educação feminina.

A posição social de Virgilina, pertencente a tradicional família paulista, facilitou a transposição da revista entre a elite. Dessa forma pôde alcançar as mulheres de uma classe mais alta, mulheres de fazendeiros, professoras, mulheres de delegados, prefeitos, que faziam parte de seu ciclo social.

A revista salientava constantemente seus ideais altruístas a favor da mulher e ressaltava não se tratar de uma publicação comercial, que visasse a lucros, por isso fazia constantes apelos às leitoras para que compartilhassem de seus ideais e colaborassem conseguindo novas assinaturas.

Todavia, apesar de ter um cunho feminista muitas vezes implícito e velado, esse ideal de empoderamento é perceptível em algumas falas, ora da diretora, ora em ensaios de colaboradores (interessa bastante o fato de a *Revista Feminina* não descartar a presença masculina nas suas páginas). Trata-se, portanto, de um período um tanto quanto instrucional, mas que não deixa de lado a presença de ilustres personalidades literárias, seja em textos originais, ou em escritos reproduzidos.

Colocando-se na condição de instrumento de uma luta por nobres ideais, realizadora de uma cruzada, Virgilina justificava seu trabalho como isento de qualquer retorno pessoal, numa época em que “não ficava bem” às mulheres, principalmente das camadas mais altas, ganharem dinheiro com atividades até então reservadas ao homem.

A própria revista, porém, em 1918, após a morte de Virgilina, ao publicar o discurso pronunciado em sua homenagem, no I Congresso Brasileiro de Jornalistas, esclarecia que:

Com a existência já relativamente longa da *Revista Feminina*, que se encontra no quinto ano de sua publicação, e já perfeitamente consolidada do ponto de vista material, pode-se considerar uma realidade a imprensa feminina no Brasil. Seu corpo de redação, bem como muitas de suas colaboradoras, recebem salário fixo, o que implica o jornalismo feminino como profissão. Sua fundadora, durante seus últimos anos de vida, viveu de seu jornal, fazendo dele profissão exclusiva, o que implica a existência do jornalismo feminino como profissão. (LIMA, 2007, p.228)

A morte de Virgilina não afetou as características da revista, nem diminuiu sua circulação; a figura da fundadora, com seus ideais, serviu de pilar para a continuação de seu trabalho. E três meses após seu desaparecimento, a revista publicava uma foto dos exemplares do mês, expostos publicamente...

20 ou 25.000, como provamos concretamente... para evidência dos cétricos... Com a colaboração de nossas patricias, a *Revista Feminina* chegou a ser uma das revistas de maior circulação de todo o Brasil... (LIMA, 2007)

Interessante, perceber os avanços propiciados pelo desenvolvimento da imprensa no século XX. A criação de uma revista dedicada ao gosto literário feminino levou, à possibilidade de propagação das obras produzidas por todo o país. O caso das “bibliotecas” criadas pela *Revista Feminina* revela que o periódico inovou ao dedicar suas seções a esse público, mas modernizou sobretudo porque por se preocupar com a educação, se dedicou em compor coleções de obras em sua redação que poderiam ser enviados e entregues às leitoras de qualquer parte do país.

Podemos mencionar várias características literárias ou ideológicas a favor da Revista Feminina. Seu conteúdo variado e culto, que possibilitava à mulher ampliar seus conhecimentos e torna-la mais instruída; depois, pela seleção textos literários pautados em autores de credibilidade, voltados à família; por fim, a questão das inovações, dentre elas não se pode deixar de mencionar a criação de instrumentos como as “Bibliotecas” e seções como “Jardim Fechado”, em que as leitoras podiam dialogar entre si e mesmo com a Revista Feminina. Todas essas preocupações mostram que a direção do periódico, formado por Virgilina de Souza Salles; o marido, João Salles; o irmão, Cláudio de Souza; e a filha Adelina de Souza Salles, que assume a direção do periódico após a morte da mãe pode ser considerada uma empresa familiar bastante integrada com seu público.

Podemos observar também que a Revista Feminina, considerada por muitos autores a primeira verdadeira revista para a mulher, inovou e difundiu a cultura e a instrução para a mulher brasileira, com toques de feminismo e um olhar marcadamente literário.

## ANÁLISE ICONOLÓGICA

A análise de imagens requer um tratamento específico, para isso, chamamos ao debate Panofsky (1892-1968), conhecido por sua proposta sistematizada de pesquisa em arte e por ter feito parte do grupo mais famoso de estudos iconográficos do Século XX, o círculo de intelectuais do Instituto Warburg.

A partir do método de Panofsky usaremos a iconologia como forma de verificação das imagens, visto que, essa abordagem se tem quando a obra é assimilada como um documento que evidencia a personalidade do artista ou de uma civilização. Nesse sentido, as obras revelam, em analogia a expressão usada pelo autor “algo a mais”, que seria o conteúdo da imagem. A análise iconológica se caracteriza pela investigação dos significados intrínsecos, ou do conteúdo. O teor de uma obra pode revelar “[...] a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY 2007, p. 52). O autor ainda salienta que

A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à “iconografia” (PANOFSKY 2007, p. 53).

Na análise iconológica, se faz necessário o uso da intuição sintética, a qual é definida por Panofsky (2007, p. 65) como “[...] familiaridade com as tendências essenciais da mente humana”. No entanto, como as demais formas de abordagem, esta também não garante exatidão. Assim, recorre-se à história dos sintomas culturais ou símbolos, que é descrita pelo autor como uma forma de compreender os aspectos sincrônicos e diacrônicos da obra evidenciadas por temas e conceitos específicos de acordo com as condições históricas.

Os objetos a serem analisados a partir da perspectiva iconológica serão as capas da Edição 0032/Ano 1917, Edição 0056/Ano 1919 e Edição 0069/Ano 1920.



Figura 1: Capa da Edição 0032/Ano 1917 da Revista Feminina  
Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/212547/1>

A ilustração remete aos temas e à estética da pintura romântica e pré-raphaelita do século XIX. Temos uma mulher/donzela em primeiro plano sentada à sombra de uma árvore com um vestido longo, de aparência delicada, mas com

decote ousado para os padrões da época, na cor rosa, remetendo ao charme, a amabilidade, sensibilidade e sentimentalidade. Outro detalhe interessante é a estética da composição oitocentista, mas há também o corte de cabelo que é indício dos anos 1920, um tempo de mudanças sociais e políticas, onde era comum o uso do cabelo mais curto e solto.

O livro, mesmo que deixado de lado, nos mostra que ela é culta/letrada, mas talvez seja parte do seu capital simbólico para ter um bom casamento. As cores, assim como as flores, também passam a possuir um complexo código simbólico, já que a maioria da população – ainda mais no Brasil – não sabia ler nem escrever. As cores queriam dizer muitas coisas: desde o preto do luto ao branco da pureza, ao rosa das boas intenções, o lilás da seriedade, o azul da alma limpa. Esses significados estavam em constante transformação. Por isso “o significado de cor é, em grande parte, a história da cor. É um significado adquirido pelo movimento através do tempo” (HARVEY, 2004, p. 17). As flores em seu colo, rosas amarelas, que trazem consigo certa malícia; se oferecida para alguém que não é muito próximo, significa que ela pode ter segunda intenções; mas também, por volta do século XVIII era associada a infidelidade, já na era vitoriana era relacionada a coisas negativas, como inveja ou falta de fervor.

Nota-se também que o ambiente é uma espécie de floresta, ou jardim, devido a presença de mais vegetação, mais flores e algumas árvores que podem ser notadas mais ao fundo, nos remetendo a um ambiente romântico.

O homem à cavalo, provavelmente um militar, visto que em dezembro de 1916, um mês antes, é implantado o Serviço Militar Obrigatório em todas as Regiões Militares do país. De aparência nobre que parece ir em direção à mulher, e ela em sua expressão sonhadora, como se estivesse o tempo inteiro ali apenas esperando por ele. Esse conjunto nos transmite a ideia de que a mulher espera pelo seu “príncipe encantado”, refletindo os anseios permitidos às jovens mulheres no período.

E a mulher como o sexo frágil, que não pôde se voluntariar aos serviços militares por ter seu corpo sem músculos robustos e fortes, tem a sua reclusão voluntária, – onde se conserva pura, casta, recôndita, guardando toda a energia da raça – como diz a própria revista em forma de protesto às normas do regime militar.

EDIÇÃO 0056/ANO 1919



Figura 2: Capa da Edição 0056/Ano 1919 da Revista Feminina  
Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/212547/532>

Essa edição publicada em janeiro de 1919, ainda contém resquícios da Primeira Guerra Mundial que durou até 11 de novembro de 1918. Um conflito que envolveu as grandes potências de todo o mundo.

Temos duas crianças brincando em uma calçada, um garoto e uma garota, que pode nos remeter ao fato de que finalmente as crianças podem sair para brincar sem temer pelas consequências de uma guerra que abalou o mundo inteiro, assim como também podem ser duas crianças trabalhadoras se distraíndo um pouco no intervalo entre suas tarefas, interessante notar que estão descalças, talvez por fazerem parte de uma classe social menos favorecida; a garota faz alguns recortes em algum tipo de papel, criando algo para que possa brincar e distrair o irmão. Há nítida diferença em suas vestimentas também, algo comum na época, ela de vestido e cabelos maiores, enquanto ele de bermuda, camiseta e jaqueta, além de uma boina. Ainda uma cesta para carregar pertences ou até mesmo produtos para que consigam algum trocado ou o que comer ao final do dia aos pés da garota.

Pode ser também o caso de duas crianças em situação de abandono, algo muito comum na época, o problema de infância abandonada, era uma questão crescente desde o final do século XIX, resultado desse do processo acelerado de mudanças sociais em curso como as alterações das relações trabalhistas e da novas condições de vida no ambiente urbano; tanto que ainda no mesmo ano foi criado o Departamento da Criança no Brasil, com o apoio do Instituto de Proteção à Infância sob a indicação de realizar diferentes tarefas como o histórico sobre a situação da proteção à infância no Brasil.

É possível notar uma estética mais próxima do realismo, da representação do cotidiano, o que nos intriga a respeito da natureza da imagem, que pode ser tanto uma ilustração em gravura ou mesmo uma fotografia.



Figura 3: Capa da Edição 0069/Ano 1920 da Revista Feminina  
Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/212547/532>

Nesse número temos a presença de dois elementos principais apenas, a mulher e a criança em seu colo, esta composição tem grande similaridade com a tradição renascentista das representações de Madonna e o Menino, em que se forma uma composição triangular.



Na legenda, a referência ao título da pintura: Collo Materno, de Antonio Fernandes, coleção de Julio Mesquita Filho. Provavelmente, trata-se de um pintor acadêmico de tradição, pelos aspectos formais da obra.

A simbologia das cores nessa capa pode ser explicada por Heller (2013), que diz “Rosa para meninas, azul-claro para meninos” – essa convenção é tão conhecida que muitos acreditam ter sido sempre assim. Mas essa moda começou por volta de 1920. E essas cores de bebê contradizem nossa simbologia cromática: pois o vermelho é masculino, como está vestido o garoto em seu colo – e o rosa é o vermelho em pequena escala, o “vermelho pequenino”, a cor das garotinhas.

A mulher está numa posição de recato, olhando para o infinito, enquanto que a criança olha diretamente o espectador da obra.

Essa edição também tem uma forte crítica ao controle do patriarcado em cima das vestimentas femininas, claro que todas as tendências da Europa influenciavam diretamente o mercado Brasileiro, por isso que as mulheres entraram na década de 20 com corpos ampulheta e saíram com uma silhueta que lembrava um tapete enrolado, os espartilhos da época achatavam o corpo e as mulheres faziam regimes de fome.

Mesmo antes da Guerra, a silhueta chamada Eduardina começou a declinar e por volta de 1914, as roupas femininas já seguiam a linha mais natural. Durante os anos de guerra, a moda foi conservadora, mas as saias se ergueram para cima dos tornozelos para facilitar a vida das mulheres que agora trabalhavam fora de casa ou eram enfermeiras. Quando a guerra acabou, as bainhas subiram e a cintura alargou. Os vestidos eram como retângulos curtos, decotados e muitas vezes sem mangas. Alguns historiadores de moda sugerem que para compensar a perda de vidas na I Guerra, a moda feminina tinha que ser sexualmente provocadora para impulsionar o índice de natalidade, o que gerou uma maior liberdade sexual, o que nos remete novamente à capa dessa edição da mulher com uma criança ao colo.

## CONCLUSÃO

As imagens são como uma produção humana, fruto do contexto histórico que influencia sua existência, ao levar em conta o imaginário coletivo analisado pela história que é um dos conteúdos que favorecem a compreensão das diferentes sociedades, o estudo das imagens estabelece um vínculo consistente na perspectiva da História Social e das Mentalidades.

Constatamos que a *Revista Feminina* se dedicou a refletir sobre o papel da mulher na sociedade dos anos de 1920 e 1930. No entanto, seu posicionamento não foi único, uma vez que, indo contra os discursos morais sobre maternidade e honra feminina no casamento, publicados pela revista, através dessas páginas pudemos ver o esforço de muitas mulheres engajadas na luta pela independência feminina.

Como coloca Michelle Perrot, a ideia de que as mulheres tenham ocupado, ao longo da maior parte de sua história, um papel de seres subordinados e dóceis não encontra sustentação material.

As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos. (PERROT, 1985: 2012).

E assim, para Perrot (1985: 2012), elas têm outras práticas cotidianas, formas concretas de resistência – à hierarquia, à disciplina – que derrotam a racionalidade do poder, enxertadas sobre seu uso próprio do tempo e do espaço.

A atuação ativa das mulheres em veículos da imprensa autônoma são manifestações materiais destas resistências à opressão. E também um indicativo que posiciona a imprensa alternativa como um significativo causador de mudanças de classe e de apropriação da camada pública.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de Papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

D'INCÃO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In: DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2016.

GAGE, John. *Colour and culture: practice and meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

\_\_\_\_\_. *La couleur dans l'art*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do Sexo Feminino: A luta pelos direitos da mulher no Brasil*. Santa Catarina: Mulheres. 2003.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Unesp, 2004.

HELLER, Eva. *A Psicologia das Cores*. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. "Imprensa feminina, revista feminina". *Projeto História*, número 35, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/2219/1320>>. Acesso em: 03/10/2019.

LOURO, Guarcia Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, L. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Textos Didáticos, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002, p. 7-42.

TAVARES-GOMES, Izabel; VANIN, Iole Macedo. Beauvoir, Wittig e Butler: Os olhares de tornar-se aquilo que somos, ou não. *Anais do Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*, V. 1, 2017, ISSN 2238-9008.

TEDESCHI, Losandro Antonio. *História das mulheres e as representações do feminino*. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008. 144 p.

TRINDADE, Wânia Ribeiro; FERREIRA, Márcia de Assunção. Sexualidade feminina: questões do cotidiano das mulheres. *Texto Contexto Enferm*, Florianópolis, 2008 Jul-Set; 17 (3): 417-26.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- **ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL**
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

Voltar ao arquivo pessoal da artista Anita Malfatti [1989-1964] salvaguardado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP é uma atitude necessária aos pesquisadores que tomam a artista e o modernismo brasileiro como objeto de estudo, como também é uma experiência das mais interessantes para o arquivista e o pesquisador interessado, dada sua riqueza documental e memorialística. É sobre esse retorno que tratarei nas linhas que se seguem.

Esse texto, importante ressaltar, encontra-se imantado em minha dissertação, defendida em 2015 pelo Programa de Pós-graduação Culturas e Identidades Brasileiras do próprio Instituto (IEB/USP), com orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Intitulada Cadernos-diários de AM<sup>2</sup>: uma trajetória desenhada em Paris, a dissertação teve como objeto de pesquisa os cadernos de desenho que compõe o arquivo pessoal da artista e, conseqüentemente, o acervo do Instituto e, como objetivo, compreender a trajetória da artista através dos rastros/pistas, em forma de desenhos e alguns poucos escritos, deixadas por ela nesses cadernos durante os anos em que esteve em Paris, entre 1923 a 1928.

No entanto, os cadernos, ou melhor, os cadernos-diários [conforme defendi em minha dissertação], inserem-se em um recorte de análise maior, o arquivo pessoal de AM, constituído ao logo de sua vida. Um dos objetivos desse texto, portanto, é dar visibilidade a esse arquivo composto por uma documentação de natureza variada, desconhecido de grande parte de pesquisadores e do público em geral, para em seguida perceber, refletir e questionar as imagens de si construídas pela artista no processo de constituição de seu arquivo pessoal. Ir ao encontro dessas imagens requer compreendê-las em diálogo com aquelas construídas por outros olhares que atribuem muitas camadas de significação sobre a vida e a obra da artista.

Após dois anos do centenário da emblemática exposição de AM ocorrida na capital paulista em 1917, intitulada Exposição de Pintura Moderna, contar uma história sobre a artista a partir de fragmentos de memórias presentes em seu arquivo pessoal significa ampliar o léxico de compreensão sobre seu pioneirismo, suas escolhas e vontades, suas crenças, suas incertezas, suas pesquisas, seus confrontos, suas relações familiares e sociais e, conseqüentemente, sobre sua atuação no campo artístico desde a primeira viagem de estudos para a Alemanha em 1914 até sua morte em 1964.

Uma tarefa nada fácil hoje em dia. Isso porque, de acordo com Ana Paula Simioni em seu texto para a exposição “Anita Malfatti – 100 anos de arte moderna”<sup>3</sup>, intitulado “Do centro as margens - uma revisão necessária”

---

1Universidade Federal do Amazonas - UFAM. robertaparedesvalin@gmail.com

2 Ao longo do texto será utilizada a abreviatura AM em referência à Anita Malfatti.

3 Realizada pelo MAM/SP, com curadoria de Regina Teixeira de Barros, a exposição celebra o centenário da exposição de Anita Malfatti em 1917, marco na historiografia do Modernismo. Esteve aberta entre 7 de fevereiro a 30 de abril de 2017.

(...) a Anita Malfatti que nos chega hoje é resultado de um conjunto de camadas discursivas acumuladas em um século de sua presença nos meios artísticos brasileiros. Não há como recuperar um olhar puro, neutro ou original para sua produção e suas obras, mas sim como revê-las à luz de novos paradigmas, sempre sujeitos a atualizações e críticas. (SIMIONI, 2017, p.14).

Nesse sentido, voltar ao arquivo pessoal da artista pode ser um caminho possível para perfurar essas camadas e olhar de forma atualizada e crítica para a sua vida e obra. Retornar à sua documentação pessoal implica também, entre tantas outras coisas, rever e confrontar as muitas imagens que se construíram da artista - artista frágil, mártir, vítima, heroína, paranoica, todas forjadas entre grupos opostos, polarizados entre a tradição e o moderno após a exposição de 1917 – com aquelas em que ela mesma optou por tornar imantada no seu arquivo<sup>4</sup>.

A principal biógrafa de AM, Marta Rossetti Batista (1942-2008), ao estabelecer um contato estreito com a artista desde 1962 [quando ainda era uma jovem estudante de arquitetura da FAU/USP], que perdurou até muitos anos depois de sua morte em 1964 através da proximidade com familiares da artista [em especial suas sobrinhas], foi quem desbravou esse território íntimo, caminhando entre os documentos que compõem seu arquivo de forma pioneira. Essa trajetória foi exposta por Batista no texto de apresentação do livro Anita Malfatti no tempo e no espaço – Biografia e estudo de obra, de sua autoria, publicado em 2006. Também foi pela proximidade conquistada pela historiadora com a família Malfatti que o IEB se tornou detentor da guarda do acervo da artista, doado por seus familiares em 1989<sup>5</sup>.

Batista teve um papel decisivo como mediadora nesse processo, uma vez que já era docente do IEB nessa época. Ela o recupera a fim de torna-lo acessível ao público, o que de fato ocorreu. Nota-se, portanto, que essa relação se consolidou institucionalmente no final da década de 1980, porém já se revelava, pouco a pouco e de forma dispersa, nas produções acadêmicas da pesquisadora<sup>6</sup>.

Em uma empreitada de fôlego que culminou na mencionada biografia sobre a artista, Marta Rossetti Batista recorreu e agenciou novamente o arquivo pessoal de AM e o apresentou reunido, coeso e de forma ampliada, não mais disperso em produções científicas, publicações e exposições. Uma vez que Anita Malfatti e sua obra se tornaram objeto de estudo recorrente ao longo de toda a vida acadêmica da historiadora, a publicação da biografia firmou definitivamente essa “espécie de parceria” profissional, de vida, entre essas mulheres<sup>7</sup>.

4 Nesse sentido, o presente artigo se soma aos esforços de pesquisadores em compreender o arquivo pessoal como autobiografia, a exemplo de Fraiz (1998) e Simioni (2014).

5 Um dado curioso e que merece atenção recai ao ano de 1964. Nesse mesmo ano Anita Malfatti falece ao passo que Marta Rossetti Batista obtém o título de graduada em Arquitetura pela FAU/USP, dando início à sua carreira como pesquisadora e historiadora.

6 Cito aqui a dissertação de mestrado intitulada Anita Malfatti e o Início da Arte Moderna no Brasil, defendida em 1980, e, de certa maneira, sua tese Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris – Anos 20, publicado em livro, dentre outros muitos artigos, curadoria de exposições centrada sobre a obra da artista e o Modernismo Brasileiro, textos para catálogos de exposições envolvendo a artista e demais ações da pesquisadora.

7 Sobre isso ver os artigos decorrentes O arquivo Marta Rossetti Batista: mulheres, memória e história e O arquivo Marta Rossetti Batista: indícios de um fazer historiográfico, escritos em coautoria com Marina Mazze Cerchiaro e Morgana Souza Viana, ambos resultados do processo de extroversão do arquivo Marta Rossetti Batista (salvaguardado pelo IEB/USP) ao longo dos anos 2013 e 2014.

## O ACERVO

Com documentação variada, o arquivo pessoal da artista é extenso e se encontra dividido entre dois setores do IEB - Arquivo e Coleção de Artes Visuais - de acordo com a especificidade dos documentos: textuais ou visuais. Salvaguardados no Arquivo estão os documentos textuais e na Coleção de Artes Visuais os plásticos/visuais, em um total de aproximadamente 2000 documentos. Na Coleção de Artes Visuais o número de documentos se reduz, perfazendo um total de 22 placas de metal (matrizes de gravuras), 17 cadernos de desenho, 25 quadros sinóticos e aproximadamente 40 desenhos preparatórios. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2010).

Todo esse conjunto documental salvaguardado em ambos os setores do IEB se entrelaça em vários níveis. As conexões foram construídas e impulsionadas de tempos em tempos à medida que o arquivo pessoal da artista foi retomado por olhares atentos, investigativos e insistentes de pesquisadores interessados em desbravar e desvelar esse território íntimo. É o caso, para citar apenas um dos muitos exemplos, dos cadernos de desenho, de parte de sua correspondência e de um conjunto de fotografias que, direta ou indiretamente, reconstróem um cenário que insere a artista em um espaço e tempo definidos: Paris (com duas breves passagens pela Itália), década de 1920, período em esteve como bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo.

O diálogo entre esses documentos fica evidente quando direcionamos atenção para o processo de criação das obras datadas desse período. A exemplo podemos mencionar a tela Ressurreição de Lázaro, produzida em Paris ao longo dos anos de 1924 a 1928. A tentativa de reconstituição do itinerário de criação da obra foi e ainda é possível a partir do confronto entre uma série de esboços e estudos para a referida tela presentes nos cadernos de desenhos, da correspondência entre Anita e Mário na década de 1920 [tendo sido a maior parte delas trocadas no período em que a artista esteve em Paris] e do conjunto de fotografias de obras salvaguardadas em museus italianos que a artista tirou durante dois períodos em que esteve na Itália, ainda durante o Pensionato. Além da reconstituição da criação da tela em questão, esses documentos confrontados permitem que nos aproximemos, por exemplo, dos motivos pessoais e profissionais [muitas delas expostas nas cartas a Mário de Andrade] que levaram a artista à escolha de um tema bíblico. Um projeto que começa a ser pensado nos idos de 1924, passa a ser desenvolvido e estruturado durante os anos seguintes, e é tido como finalizado pela artista em 1928.<sup>8</sup> (BATISTA, 2006).

O esforço de articulação, confronto e reconstituição desses fragmentos de memória de AM me levou a corroborar com o que afirmou a historiadora Marta Rossetti Batista quando na biografia de AM de sua autoria disse que Ressurreição de Lázaro foi a obra-tese entregue pela artista para cumprir com suas atividades como bolsista do Programa Pensionato Artístico de São Paulo.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Durante o período em que esteve na França pelo Pensionato Artístico de São Paulo, Anita Malfatti esteve por dois momentos distintos na Itália (1924 e 1927), os quais foram fundamentais no diálogo com a pintura tradicional italiana dos séculos XIV e XV e definitivos para a finalização do trabalho.

<sup>9</sup> A tela Ressurreição de Lázaro, de Anita Malfatti, encontra-se hoje salvaguardada pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo.

## AS ESCRITAS ENVIADAS

Do conjunto de 17 cadernos de desenho, 9 deles trazem índices diretos do período em que a AM esteve em Paris, em sua terceira e última viagem ao exterior. A maioria deles é de porte pequeno e médio, com páginas amareladas, ocupadas pela artista de forma não organizada, não linear. Merecem especial atenção porque revelam um movimento assíncrono de elaboração e reelaboração de um pensamento em processo, às voltas com a criação, permitindo-nos uma aproximação com o seu projeto estético. São também documentos que legitimam historicamente sua trajetória artística. (VALIN, 2016).

Em minha dissertação (2015), conforme o destaque dado nas linhas acima, defendi que esses cadernos de desenho alcançam a dimensão de cadernos-diários de criação e, de certa maneira, de formação. São, nesse contexto, diários à revelia, fora dos padrões formais esperados, especialmente por não terem quaisquer vestígios de datas e não conterem uma narrativa linear. Porém, aproximam-se da ideia de “diário” porque são espaços reservados, íntimos, em que a artista refletiu sobre si e sobre a sua obra, deixando marcas que desvelam o percurso de uma poética que se inicia no desenho,

Nesse trabalho, a criação foi entendida como um processo e não como um momento pontual, ligado à ideia de fim e atrelado unicamente a uma obra acabada. Seus documentos pessoais corroboram para a construção desse sentido, pois os cadernos acolhem desenhos de nus a partir de modelo [croquis rápidos e trabalhos mais elaborados, por certo, feitos em sua passagem pelas academias], feitos em sua maioria entre 1923 e 1924, e alguns poucos, mas de grande importância, esboços e estudos para obras, com destaque para as telas *Mulher do Pará* (1927 c.), *La rentrée* (1925/27 c), *Puritas* (1927 c.) e *Ressurreição de Lázaro* (1927/28).

Se a relação entre esses cadernos-diários [espaços de experimentação], as cartas trocadas entre AM e Mário de Andrade e as obras da artista, por um lado, revelam, portanto, um pensamento artístico em processo e legitimam historicamente sua trajetória artística, por outro, apontam incongruências entre os relatos pessoais emitidos pela artista e a reconstrução de sua trajetória feita pela pesquisadora Marta Rossetti Batista ao articular esse conjunto documental. A história atrelada à tela *Mulher do Pará* é um bom exemplo dessas idiosincrasias. Versões desencontradas sobre o tema, em última instância, revestem a mesma de uma interessante e convidativa contradição, que ganha espaço e fica evidente na biografia da artista

A pintora contaria, várias vezes, que, em uma de suas viagens, o navio sofrera um desarranjo e atracara em Belém do Pará. Passeando pela cidade, Anita depara com uma estranha mulher que tomava sol em uma sacada, vestida com roupão transparente, sandálias e cabelo muito armado. Voltara no dia seguinte e lá estava a mulher; anotara rapidamente a cena (há um desenho muito esquemático da figura, em um dos seus cadernos de desenho). Muito mais tarde, em Paris, resolvera desenvolver o tema. (BATISTA, 2006, p.350-351).



Nesse seu trabalho, Batista tenta esclarecer, em uma nota de rodapé, alguns pontos sobre essa questão. Ao recorrer aos artigos de jornais que trataram de noticiar as exposições da artista inauguradas no final da década de 1920 [período em que Malfatti já se encontrava no Brasil], comumente acompanhadas de entrevistas, a pesquisadora se deparou com uma fala recorrente da artista em que dizia que a tela havia sido desenvolvida nos Estados Unidos [portanto aquela mesma cena que presenciou quando o navio atracou no Pará] e que foi levada a Paris muito provavelmente à época do Pensionato Artístico de São Paulo. Portanto, a cena que testemunhara no Pará, segundo a artista, ocorrera no trajeto de sua viagem de estudos para os Estados Unidos, em 1914. Na contramão dessa afirmação, para a pesquisadora essa é uma trajetória longe de estar correta.

Esses desencontros, essas escritas enviesadas, revelam-se na articulação de três práticas inerentes aos arquivos pessoais: modos de registro, construção de memórias e processos de rememoração.

## **AS IMAGENS DE SI**

A memória, “como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional”, de acordo com o Historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1992, p. 22). Dentre os vários suportes/vetores/referenciais/ativadores da memória estão também os arquivos pessoais (MENESES, 1992).

São muitas e complexas as abordagens sobre esses tipos de arquivos. Compreendê-los como um ato autobiográfico é uma delas (FRAIZ, 1998), ou seja, compreendê-los como uma “biografia de uma pessoa escrita por si” (STARONBINSKI, 1980, p.14; SIMIONI, 2014), ainda que de modo singular, a partir de documentos reunidos ao longo de uma vida.

Todavia, pensar o arquivo pessoal como um projeto autobiográfico implica enveredar-se por um caminho investigativo no qual os interesses apontam para o seguinte questionamento: como esses agentes interessados na construção de suas próprias memórias constituíam seus arquivos, emprestavam um sentido, davam coerência e solidificavam seu eu, suas imagens? (FRAIZ, 1998).

Em um de seus textos célebres, *Práticas da Memória Feminina*, Michelle Perrot (1989) lança uma questão sobre os arquivos pessoais de mulheres, sobretudo no contexto histórico entre final do século XIX e início do século XX, que vale ser confrontada quando a artista analisada nesse trabalho é AM, e que ainda nos permite aproximarmos de algumas respostas para os questionamentos levantados logo acima. Ela afirma que “os modos de registros das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade [e que] o mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória” (PERROT, 1989, p.15). Diz ainda que as escritas biográficas femininas, em especial às de antigamente, reforçam suas vidas em seio privado, cujos temas versam sobre a rotina do lar, como esposas, mães, dotadas de habilidades domésticas. Em síntese, segundo a autora, a esfera pública não era um espaço destinado às mulheres.

No entanto, de modo bastante particular e à revelia dessas autobiografias femininas marcadas pelo silêncio acerca da presença da mulher na esfera pública, como aponta Perrot (1989, p.15), AM, como também sua contemporânea Tarsila do Amaral, alcançou ampla projeção pública na primeira metade do século XX. Ambas lograram reconhecimento como protagonistas do modernismo, fazendo do contexto brasileiro uma experiência na contramão de quase todas as demais experiências internacionais modernistas. (SIMIONI, 2014, p. 12).

Diante do lugar simbólico ocupado pela artista, tão logo é possível encontrar uma chave de compreensão para o que chamamos aqui de escrita autobiográfica de AM, apreendida no limite de seu arquivo pessoal<sup>10</sup>. Ao reunir documentos, ao constituir suas memórias, Malfatti parecia ter muita clareza sobre o quê preservar. É possível notar uma intenção, certo controle no engendramento dessa escrita autobiográfica singular que reflete sua condição, seu lugar na família e na sociedade: mulher, artista, cosmopolita, filha de imigrantes de classe média na capital paulista, amiga, irmã, artista e educadora.

Se olharmos para o conjunto de fotografias preservadas sejam elas registros de momentos em família na capital paulista ou no interior já no fim da vida, de momentos que aludem aos passeios feitos durante suas viagens ao exterior (sozinha ou acompanhada) ou de obras suas ou de artistas célebres, perceberemos que elas enfatizam a Anita filha, irmã (para seus familiares a “Babinha”), a amiga e artista cosmopolita<sup>11</sup>.

---

10 Podemos imprimir uma leitura/análise do arquivo pessoal de Anita Malfatti semelhante à feita por Ana Paula C. Simioni (mesmo que o objeto analisado por Simioni seja um álbum e aqui nesse artigo trata-se do arquivo pessoal como um todo), quando a mesma identificou uma intenção em Julieta de França ao preservar suas memórias: “*Souvenir de ma carrière artistique* distancia-se por completo dessas modalidades de autobiografias “femininas”. Sua vida é narrada de um modo muito diverso: opta por destacar sua atuação como artista, dedicada à vida pública (...). Assim, o álbum parece responder a uma motivação fundamental: o desejo de ser reconhecida como uma artista de mérito, profissional, que não obteve o lugar público almejado em função de questões alheias à qualidade de sua obra”. (SIMIONI, 2014, p.20).

11 Ao todo, conforme mostra a tabela no início do artigo, o Fundo Anita Malfatti contém 279 fotografias. Para uma consulta inicial, consultar o Catálogo Eletrônico do IEB/USP: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaUnidadesLogicasInferiores.asp?Setor\\_Codigo=1&Acervo\\_Codigo=8&Unidades\\_Logicas\\_Codigos=9080](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicasInferiores.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=8&Unidades_Logicas_Codigos=9080).



Figura 1: Fotografia. Anita Malfatti na França.  
Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti.



Figura 2: Anita Malfatti passeando em Paris.  
Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti.

Os dois cadernos de recortes também preservados em seu arquivo pessoal, no formato brochura com capa dura, nas cores preta e verde, armazenam muitos fragmentos de artigos de jornais e revistas sobre sua trajetória artística e trazem também as listas de assinaturas de suas exposições em cartaz nos anos 1917, 1920, 1921 e de 1935. Todos esses fragmentos se comportam como claras evidências da intenção de AM em preservar a imagem de uma profissional: uma artista.

Esses recortes, dispostos lado a lado, ou mesmo uns por cima dos outros nesses cadernos, respeitam certa ordem cronológica. Em síntese, tratam de suas exposições [individuais, coletivas ou retrospectivas], suas aulas de pintura, sua atuação à frente de associações artísticas, além de entrevistas veiculadas nos mais

diversos jornais e periódicos do país na época, cujos temas eram sua produção, seus projetos e arte em geral. Na maioria deles o que sobressai são artigos com um tom favorável a artista. (PIRES e VALIN, 2018).



Figura 3: Páginas do caderno de recortes de Anita Malfatti  
Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti.



Figura 4: Lista de presença de uma das exposições de AM presente no caderno de recortes.  
Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti.

Ao preservá-los reunidos, agrupados respeitando uma organização que, de forma geral, segue uma lógica própria e tem uma intencionalidade<sup>12</sup>, a artista objetiva criar uma imagem de si, de alcance público, para a história (SIMIONI, 2014, p.18): uma artista moderna [em que o “ser moderna” estava atrelado à ideia de ser uma artista livre, pintar a seu modo, sem seguir escola alguma<sup>13</sup>] e reconhecida no seu tempo. (BATISTA, 2006).

Dentre os muitos exemplos possíveis de serem citados sobre essa intencionalidade presente no arquivo pessoal da artista, e além dos que foram apontados nesse texto até o momento, um conjunto de manuscritos também merece destaque. Escritos de próprio punho ou registrados em máquina de escrever, indexados no catálogo eletrônico do IEB como “biográficos e artísticos”, esses documentos fazem referência aos períodos em que AM esteve fora do país, às aulas que ministrou ao longo de sua vida, à lista de obras e materiais, e às muitas conferências sobre arte dadas pela artista.

Desse conjunto, os que remontam aos momentos fora do país e os referentes às conferências dadas pela artista, por estarem reunidos em versões, alguns deles somando mais de uma, conferem uma forte característica memorialística ao seu arquivo pessoal. É o caso, por exemplo, de Lilly e Berlim 1913, que contém versões A e B<sup>14</sup>; do depoimento intitulado [Paris: Michel e Flê, Sacha e Fifi], com versões A, B e C<sup>15</sup> e; em certa medida, a aclamada conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1951, publicada sob o título “A chegada da Arte Moderna no Brasil”, com versões A, B e uma versão final datiloscrita<sup>16</sup>.

---

12 Os cadernos de recortes apresentam de forma recorrente uma forma de organização na qual a lista de assinaturas de exposições de determinado ano vem acompanhada de um conjunto de recortes de jornais sobre a mesma exposição e sobre a artista, veiculados nos mais variados jornais e periódicos, naquele mesmo ano. Cf. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM 05.02.0000 e; AM 05.09.0000.

13 Essa espécie de definição do que para Anita Malfatti era ser uma “artista moderna”, ou seja, uma artista livre, sem seguir escola alguma e, portanto, pintar a seu modo, perpassa alguns de seus manuscritos e também a biografia da artista de autoria de Marta Rossetti Batista.

14 Cf. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-02.01.0001(versão A) e; AM-02.01.0002(versão B).

15 Cf. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-02.01.0005(versão A); AM-02.01.0006(versão B) e; AM-02.01.0007(versão C).

16 Cf. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-02.02.0009 (versão A); AM-02.02.0010(versão B) e; AM-02.02.0015 (versão final – ainda não indexada no sistema).



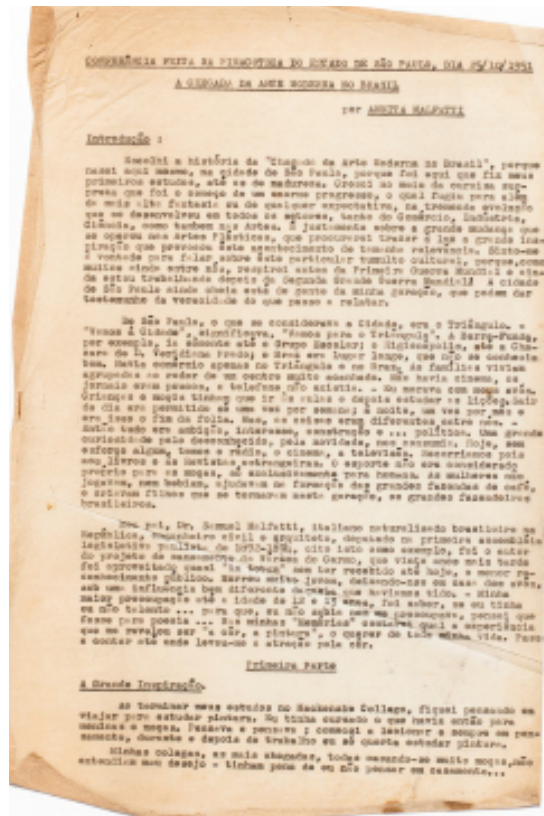


Figura 5: Primeira página da versão final datiloscrita “A chegada da Arte Moderna no Brasil”  
Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti.

A preservação desse conjunto documental, pelas suas características pode ser compreendida como índices de investidas da artista [que ocorrera em vários momentos de sua vida] no sentido de um projeto de construir suas memórias<sup>17</sup>. É possível também pensar que o caderno de AM, encontrado este ano após 30 anos desaparecido, seja outro fragmento dessa intenção<sup>18</sup>.

A correspondência com o amigo escritor Mário de Andrade também merece especial atenção por se tratar de um conjunto de documentos igualmente com grande teor memorialístico. Entre ativas e passivas, elas dão conta em grande parte de um período de vida e de produção artística visto com desconfiança por parte de seus pares artistas e críticos da época e também historiadores da arte [interessados em legitimar a história do modernismo brasileiro] e que ficou por muito tempo relegado ao esquecimento. Essas missivas inserem a artista em redes de sociabilidade, revelam laços afetivos, diálogos artísticos, traços de personalidade e de sua condição socioeconômica [já que recebia uma bolsa subsidiada pelo governo paulista e essa condição norteava seu modo de vida na cidade], crenças, posições no campo artístico, e expõem conflitos pessoais que ao contrário de demonstrarem

17 Essa ideia foi levantada primeiramente por Batista na biografia da artista, e o presente artigo corrobora com essa compreensão acerca do conjunto documental mencionado.

18 O caderno mencionado foi redescoberto esse ano pelo pesquisador Carlos Pires, em meio ao arquivo da designer Emilie Chamie também de posse do IEB/USP. Dentre as muitas informações valiosas que possui, destacam-se desenhos [estudos de perspectiva], provavelmente realizados no período em que Anita Malfatti esteve na Alemanha, entre 1910 a 1913 e, dentre outras coisas, um relato pessoal, descritivo e divertido sobre sua primeira exposição em 1914.

uma artista fragilizada, sugerem processos de superação, apoiados em grande parte em sua crença na Ciência Cristã<sup>19</sup>. Nessas cartas é possível apreender a(s) imagem(s) de uma artista, ou melhor, da vida de uma artista crítica de si e de seus pares, envolvida por conflitos, mas atenta e estudiosa.

A imagem de AM como artista, porém, não se resume somente pela definição de pintora. Ao preservar seus dezessete cadernos de desenho, a maioria deles com referência ao período francês como já mencionado nesse artigo, e recheados de esboços de nus e alguns poucos estudos de obras, Anita Malfatti almejava também ser reconhecida com uma desenhista [e por seus desenhos foi aclamada no Brasil e no exterior]. Suas cartas e algumas anotações dão conta de celebrar seu entusiasmo pelo desenho e sua realização enquanto desenhista.

A dimensão que o desenho toma na poética da artista se mostra evidente em um dos manuscritos que compõe seu arquivo pessoal. O documento alude à sua exposição de desenhos realizada em 1957, e que se estrutura a partir de perguntas e respostas, perfazendo um total de três. Em uma delas, a partir de um questionamento sobre o porquê de expor desenhos, de forma breve e precisa responde à questão da seguinte forma: “(...) Naturalmente resolvi o desenho por ser a base de toda a atividade plástica (...)”<sup>20</sup>.

Desta forma, não só as pinturas a definiam como uma artista moderna, mas seus desenhos também a lançavam a esse posto, revelando uma artista que se mostrou atenta ao modernismo particular e mais brando que caracterizava a Escola de Paris.

O empreendimento de escrever a biografia de AM fez com que Batista se detivesse à passagem da artista pela França. Para essa escrita, a historiadora se debruçou sobre o arquivo pessoal da artista e valendo-se então das cartas, cadernos de desenho, fotografias, catálogos, convites de exposição, nos é possível dizer que seu interesse foi mostrar como a artista moldou sua produção artística na Escola de Paris, na década de 1920, e como transitou e circulou sua produção nos espaços institucionalizados da arte na ocasião.

A biografia, portanto, reflete o que está evidente no arquivo pessoal da artista. Cristaliza, em suma, a imagem de uma artista estudiosa e cosmopolita, pintora, mas também uma desenhista aclamada, que em meio às experimentações, muitas dúvidas, normatizações e escolhas soube encontrar caminhos possíveis para sua poética, e buscar meios para sobreviver no campo artístico nacional e internacional.<sup>21</sup>

---

19 Cf. Dossiê Ciência Cristã, Fundo Anita Malfatti. Para uma consulta inicial, acessar: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor\\_Codigo=1&Acervo\\_Codigo=8&Tipo\\_Consulta=Unidade\\_Logica&Unidades\\_Logicas\\_Codigos=9083&Numero\\_Documentos=](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=8&Tipo_Consulta=Unidade_Logica&Unidades_Logicas_Codigos=9083&Numero_Documentos=)

20 Cf. Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti, código do documento: AM-02.02.0012.

21 Essa proximidade fica bem clara no trecho da carta de Anita a Mário, de 1928, que Batista traz como epígrafe de um dos subcapítulos da biografia sobre a artista: “Continuo trabalhando livremente sem seguir escola nem professor algum. Estou, portanto, bem dentro da minha época. Não me preocupo com originalidade. Isso vem por si [...] É na cor que sempre busco dizer o que mais me comove. Na composição, a forma e os volumes estão sujeitos às leis da ciência e da pintura. Meus quadros não são coisas do acaso. Resolvo todos os meus problemas com antecedência. Depois executo rápido. Quando me deixo levar pela tentação do improvisado é um não mais acabar de desesperos e dúvidas”.

Outra característica marcante do arquivo pessoal de AM é a presença de documentos que dizem respeito à sua atuação como educadora, voltada para o ensino da pintura, do desenho, das artes decorativas e da História da Arte para um público infantil, juvenil e adulto<sup>22</sup>. São manuscritos referentes à estrutura das aulas, anotações, temas a serem trabalhados, cartões de divulgação e alguns recortes de jornais fixados em cadernos, os quais versavam sobre a abertura de cursos, divulgavam as aulas bem como traziam análises de críticos sobre os métodos empregados pela artista no ensino da pintura e do desenho, claramente com vieses modernistas. (BATISTA, 2006, p. 372).

De acordo com Batista (2006), “poucos documentos ficariam sobre este outro provável pioneirismo da primeira modernista brasileira: o ensino do desenho e da pintura às nossas crianças, procurando desenvolver-lhes a criatividade, respeitando seu universo próprio”.

Ao longo de toda a sua vida sua atuação como educadora foi a que mais lhe deu prazer e trouxe apoio financeiro.

Nessas breves linhas, portanto, o esforço foi de voltar ao acervo de Anita Malfatti do IEB/USP e dedicar atenção às memórias da artista ali presentes, em especial porque nesse arquivo pessoal se evidencia um processo de constituição e um esforço por parte de Malfatti de construir e deixar uma imagem de si. A presença do eu, em seu arquivo pessoal, é simultaneamente testemunhal e autoral, como uma autobiografia, ainda que singular. Ao constituir esse arquivo a artista “constrói sua expressão individual, sua imagem, seu eu”. (FRAIZ, 1998, p.75).

Tal emaranhado de fragmentos de memórias deixados pela artista, semelhante a uma autobiografia, como um prisma, refletem imagens forjadas intencionalmente. É necessário mostrá-las, ou melhor, sugerir-las, para que possamos perfurar o conjunto de camadas discursivas acumuladas pela história do modernismo brasileiro sobre a artista, conforme apontou Ana Paula Simioni e mencionada no início desse texto<sup>23</sup>.

Essas múltiplas imagens refletidas em seu arquivo pessoal demonstram também o esforço da artista em constituir uma trajetória de vida e artística a partir de documentos, na qual ser uma artista moderna [não só uma pintora, mas também uma desenhista] e uma arte/educadora moderna, com passagens pelo exterior voltadas para formação e vivências artísticas, e estar em meio à família e amigos, demonstram a tencionam o estabelecimento de uma narrativa ideal.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, M. R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço – Biografia e estudo da obra*. São Paulo: Editora 34, 20063.

CERCHIARO, M. M; VALIN, R. P. *O arquivo Marta Rossetti Batista: mulheres, memória e história*. In: VIII Seminário Nacional do CMU - Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento, Campinas, São Paulo, julho 26-28, 2016. Anais, p.1-11.

---

22 Cf. Para uma consulta inicial acerca dos manuscritos referentes à artista como professora de pintura, desenho e História da arte, acessar: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor\\_Codigo=1&Acervo\\_Codigo=8&Tipo\\_Consulta=Unidade\\_Logica\\_Inferior&Unidades\\_Logicas\\_Codigos=9073,9092&Numero\\_Documentos=](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=8&Tipo_Consulta=Unidade_Logica_Inferior&Unidades_Logicas_Codigos=9073,9092&Numero_Documentos=)

23 Ver nota 3.



CERCHIARO, M.M; VALIN, R. P; VIANA, M. O arquivo Marta Rossetti Batista: indícios de um fazer historiográfico. In: História da Arte: coleções, arquivos e narrativas. Bragança Paulista: Editora Urutal, 2015.

\_\_\_\_\_. Entre fragmentos e narrativas: arquivos, mulheres e modernismo brasileiro. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v.XLI, n.114, primavera, 2019, 181-202. Disponível online. URL: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie>.

FRAIZ, P. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema, *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21., julho, 1998, 59-88. Disponível online. URL: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2060>

MENEZES, U. T. B. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.34, 1992.

PERROT, Michelle. *Práticas da Memória Feminina*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 9, n.18, p.9-18, ago.89/set.89.

PIRES, C; VALIN, R. P. *Os cadernos de Anita Malfatti no IEB*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 2, n.71, abr. 2018. p. 325-338. Disponível online. URL: <http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10898/1516>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Memórias Insuspeitas de uma Artista Brasileira: Julieta de França e a escrita de si. In: Amanda Bonan; Lia Baron e Nara Reis. (Org.), *Julieta de França. Lembrança de Minha Carreira Artística* (Rio de Janeiro: Coletiva Projetos Culturais / FUNARTE, 2014), 11-18.

\_\_\_\_\_. *Do centro as margens - uma revisão necessária*. In: MUSEU DE ARTE MODERNA, Anita Malfatti – 100 anos de arte moderna, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. (Catálogo de exposição).

STARONBINSKI, Jean. “*The Style of Autobiography*”. In: OLNEY, James (org.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, p.14.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Instituto de Estudos Brasileiros. Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2010.

VALIN, R. P. *Cadernos-diários de Anita Malfatti – uma trajetória desenhada em Paris*. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. *Os cadernos de desenho de Anita Malfatti. Um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v.1, n.63, abr. 2016. p. 242-257. Disponível online. URL: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/8630/showToc>

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- **O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE**
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

A história do homem foi retratada como a universal, estipulando um lugar inferior às ações femininas ao longo dos séculos. Para as mulheres, o único ambiente era o privado e o doméstico, onde se tornaram excluídas dos maiores eventos da história. A atuação feminina em vários campos sociais era quase nula, ainda mais no mundo artístico. Até o século XIX, as mulheres eram apenas mães, irmãs ou esposas dos grandes artistas, mas nunca produziam arte seriamente.

A criação era um feito masculino, já que para mulheres era permitido apenas copiar ou interpretar, nunca criar. Ao se tratar da pintura, a mulher só podia “pintar para os seus, esboçar retratos de crianças, buquês de flores ou paisagens” (PERROT, 2019, p. 101). O estudo das artes, que estava vinculado à educação elitista, era ministrado de forma superficial para as alunas femininas, pois “A pintura era uma prenda e não uma carreira” (SIMIONI, 2002, p. 150) e também porque as moças eram proibidas de contemplarem um modelo nu, portanto, só podiam reproduzir paisagens e a natureza morta.

Mesmo com a deficiência do estudo e as implicações sociais da censura, algumas mulheres se colocaram contra a divisão dos papéis sexuais e se destacaram também no mundo artístico. Uma das vozes de resistência, que escolheram retratar além das paisagens, foi Georgina Albuquerque. Nascida em 1885, na cidade de Taubaté, Georgina de Moura Andrade Albuquerque foi uma das principais mulheres brasileiras a se estabelecer como artista no século XX. A pintora e professora começa sua formação aos quinze anos de idade, tendo como professor o pintor italiano, Rosalbino Santoro, que morava em sua casa. Em 1904, muda-se para o Rio de Janeiro, e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), onde se torna aluna de Henrique Bernardelli (1858-1936). Após casar-se com Lucílio de Albuquerque, muda-se para Paris, vivendo no exterior por cinco anos.

Em Paris, Georgina passa a frequentar tanto a *Ecole National Supérieur des Beaux-Arts*, com uma vertente mais tradicional, como a *Academia Julien*, mais liberal. Em 1911, ao retornarem ao Brasil, o casal promoveu uma grande exposição com suas obras no Salão Nacional de Belas Artes. Georgina se destacou no cenário artístico de seu tempo, tornando-se a primeira mulher a participar de um júri acadêmico. Expôs seu trabalho regularmente na Exposição Geral de Belas Artes, tendo como temas principais o nu, o retrato e a paisagem. No entanto, o que predomina em suas pinturas é a representação do feminino.

Como dito antes, a mulher não podia produzir nada além do permitido, por isso a representação do corpo feminino nas pinturas era feita de acordo com o imaginário do homem. O olhar masculino em relação à mulher era de superioridade e distância, no qual a representação, em sua maioria, era estereotipada.

---

<sup>1</sup>Programa Pós-Graduação Letras e Artes (PPGLA – UEA). carolinesalignac@hotmail.com

Ao descreverem as mulheres, serem seus porta-vozes, os historiadores ocultaram-nas como sujeitos, tornaram-nas invisíveis. Responsáveis pelas construções conceituais, hierarquizaram a história, com os dois sexos assumindo valores diferentes; o masculino aparecendo sempre como superior ao femi-nino. Este universalismo que hierarquizou a *diferença* entre os sexos, transformando-a em *desigualdade*, mas-carou o privilégio do modelo masculino sob a pretensa neutralidade sexual dos sujeitos. (COLLING, 2014, p. 21)

Retratadas com corpos frágeis, submissos, que espelhavam a pureza plena, como a vasta reprodução da mulher virgem, como culto Virgem Maria. Não foi em vão que boa parte da iconografia do século XIX reproduziu as figuras familiares da mãe com seus filhos. E se não fossem as mães doces, a mulher fatal era o tema das pinturas, emanando promiscuidade, erotismo e pavor.

A nudez feminina é um objeto de fascínio sob a ótica do artista homem, no entanto, “dadas as convenções da pintura clássica, o nu feminino, na maioria dos casos, é reduzido a um ‘objeto sexual’” (O’NEIL, 1997, p.83). Já a representação masculina se constituía em transmitir uma potência tanto física como a sexual, sua imagem estava relacionada ao poder e a soberania. “Os nus masculinos estão vigilantes e expressam ação no espaço público; são também usados para representar o que alguns acreditam ser a força mais poderosa de todas: Deus” (O’NEILL, 1997, p. 84). Ou seja, o corpo masculino estava acima do corpo feminino não apenas no aspecto social e público, mas principalmente no religioso.

Ao longo dos anos, estabeleceu-se um dualismo referente às imagens masculinas e femininas, em que para o homem se tinha as características como “mais alto, bom, positivo, mente, cabeça e espírito, frio, razão, controle, luz, imutável, duro e independente” (WILSHIRE, 1997, p. 105) e para as mulheres se tinha “mais baixo, negativo, mau, corpo (sensualidade), ventre (sangue), emoção (o irracional), quente, escuridão, mudança, coisas efêmeras, macio e dependente” (WILSHIRE, 1997, p.105). E não havia como a representação dos corpos escapasse das designações de cada sexo.

Perante o olhar patriarcal, a mulher era representada como objeto de desejo ou como alegoria, mas nunca como sujeito independente. O cenário muda quando a artista mulher reivindica o poder sobre o corpo e sua feminilidade. Representar o corpo feminino “celebra o erotismo autônomo da mulher, separado de um modelo do desejo masculino baseado em necessidade, representação e falta” (DALLERY, 1997, p.68). Ao retratar o corpo, a mulher é “liberada da objetificação e fragmentação do desejo masculino” (DALLERY, 1997, p. 68). A artista feminina descontrói e reinventa a mulher na tela, no qual o corpo deixa de ser pornográfico e submisso e passa a ser celebrado, visto com respeito e identificado como sujeito de seu destino.

Georgina de Albuquerque apresenta a mulher numa perspectiva feminina, inserindo-a como protagonista de suas telas. A artista, então, abre possibilidades para novas discussões sobre a questão de gênero e o lugar da mulher tanto na sociedade como nas artes visuais. Dessa forma, analisaremos a representação do corpo feminino nas telas *Sessão do Conselho de Estado* (1922), *No cafezal* (1926) e *Flor de Maracá* (1922).

## O CORPO DOMINANTE

As representações da mulher ao longo dos anos estabeleceram uma visão androcêntrica, no qual o papel feminino se resumia em ser boa mãe e boa esposa. A mulher era louvada unicamente por ser a *Rainha do Lar*, enquanto os homens dominavam os lugares públicos e políticos, exercendo o poder e trancafiando o corpo feminino no privado.

Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. Poderíamos arrolar e multiplicar as citações que conclamam as mulheres a não se misturarem com os homens, permanecendo em sua função caseira e materna. As transgressoras destas normas tornam-se homens, traíndo a natureza, transformando-se em monstros. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro (COLLING, 2014, p. 24).

Raras eram as pinturas que se propusessem a estabelecer a mulher em um papel elevado, pois era antinatural a *fêmea* se igualar ao *macho*. O corpo feminino era aprisionado pela hierarquia patriarcal e condenado a um silêncio cultural, em que a sociedade via a mulher como um ser mais fraco e submisso, sem possibilidade de ser um indivíduo semelhante. As representações do feminino também refletem a visão social a seu respeito

Uma pintura, como entidade material, pode ser um objeto de percepção. No entanto, muitas pinturas têm uma natureza dual. Não são apenas coisas em si e por si, mas também apresentam um ‘caráter representacional’ – ou seja, pretendem se referir a algo fora delas (O’Neill, 1997, p.p. 83-84).

Georgina de Albuquerque rompe com esse sistema, ao retratar um evento histórico importante, elevando a figura feminina em uma posição de poder ao invés da masculina. Ao se tratar da Independência do Brasil, logo se imagina a cena icônica da tela *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, ou as imagens de Tarciso Meira no filme *Independência ou Morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Não se tinha a perspectiva de Maria Leopoldina ao retratar a Independência, embora ela fosse autorizada por decreto a ser governante do país na ausência do marido.

A inovação de Georgina está justamente na desconstrução na pintura de evento histórico, evidenciando o protagonismo feminino. A tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922), exposta em comemoração ao centenário da Independência, revela uma nova interpretação que condiz com período de grande disputa social sufragista no país. A artista

Em vez de abordar um evento histórico e triunfal como uma cena de batalha tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heroica aí representada: uma mulher (SIMIONI, 2002, p. 143).

Ao deslumbrar a obra, mesmo que de forma superficial, percebe-se quem é a personagem em destaque. A princesa Maria Leopoldina é o foco da cena, rodeada pelos cavalheiros do Conselho dos Procuradores Gerais das Províncias do Brasil, presidida por José Bonifácio de Andrade e Silva, no qual se discutia a necessidade da independência do país. Leopoldina está sentada no canto esquerdo da tela, segurando o que se acredita ser a carta para D. Pedro I, enquanto ouve José Bonifácio.

Na Tela, Georgina centrou a cena na princesa Leopoldina, indicando o seu papel de articuladora política, visto como fundamental para o evento celebrado. O modo com que o faz também deve ser destacado: ela não está ao centro, com uma espada, e tendo abaixo os homens (ou o povo, se se quiser), tal qual aparecia nas pinturas alegóricas ou naquelas em que o herói era um homem. Essa heroína é serena (contrariando a noção da mulher como um ser sem controle sobre suas paixões); não se coloca acima dos homens (mas eles lhe rendem homenagem, ainda que estejam mais altos); não faz a guerra, mas articula; não dá “o grito”, mas o engendra, sua força é intelectual. (SIMIONI, 2002, p. 153)

Rompe-se o estereótipo misógino da dominação fálica, no qual se permitia apenas o homem assumir a postura de herói. A mulher, dissociando-se do papel secundário de ser apenas mãe ou esposa, é reconhecida como heroína nacional, pois é a figura central em uma reunião para se discutir o destino de uma nação. Ela é retratada como igual, não acima ou inferior, mas seu poder social está no mesmo nível do homem. Georgina expõe a posição do corpo feminino como político, recebendo reconhecimento por seus méritos nos eventos históricos.

## **O CORPO NO TRABALHO**

Nas primeiras décadas do século XX, a sociedade brasileira passava por grandes mudanças, incluindo as discussões sobre o lugar social da mulher. Embora tivesse que passar por inúmeros obstáculos, a mulher conseguiu atuar em espaços reservados apenas para homens.

Nas plantações de café no século XIX, por exemplo, tinha-se a participações de mulheres que variavam desde os 12 até a idade avançada. E embora trabalhassem durante o dia nas plantações, ainda tinham a responsabilidade das atividades domésticas.

Assim, o trabalho “dentro de casa” – limpeza, preparo dos alimentos, cuidado dos filhos, indústria doméstica – complementava aquele “fora da casa” – na roça de subsistência ou nos cafezais. O trabalho no interior da casa ocupava a mulher o ano todo; o trabalho na roça ocorria, principalmente, nos meses de outubro a maio. [...] Para os fazendeiros, as mulheres colonas eram interessantes no sentido de que, como mães, poderiam gerar, criar e cuidar de futuros trabalhadores, além de participarem, sempre que possível, do trabalho na roça de subsistência e no cafezal (SILVA, 2011, p. 558).

A mulher se torna apenas um instrumento de trabalho com a função de engendrar novos trabalhadores e ainda atuar no campo. O poder se focalizava na figura masculina prepotente do pai e patrão. Mesmo se libertando da esfera privada, a mulher ainda é dominada no trabalho, sofrendo com a mesma desigualdade e exploração. Tinham o salário inferior e ainda eram constantemente assediadas sexualmente.

No entanto, o corpo feminino escondido nos cafezais com a vestimenta suja de terra se sobressai na ponta do pincel de Georgina de Albuquerque. Na tela *No cafezal* (1926), obra produzida para celebrar o bicentenário início da produção cafeeira, a artista realça o trabalho feminino nos campos de café ao invés do masculino. Na pintura, têm-se oito camponesas que lavram a terra, todas trajando roupas campestres de cores claras com enxadas nas mãos. Percebe-se o movimento de seu trabalho, enquanto a única figura masculina descansa com o instrumento parado, observando-as trabalhar. A imagem heroica masculina do trabalhador é trocada por um simples espectador parado, quase imperceptível comparado com a movimentação feminina das camponesas.

As mulheres são as protagonistas, pois, diferente de outras obras que retratam a colheita do café – como, por exemplo, o quadro *Florada de café – Fazenda Santa Gertrudes*, de Antonio Ferrigno (1903), que enaltece a imensidão da fazenda ao invés das camponesas – Georgina eleva suas personagens ao primeiro plano e minimiza o cenário ao ponto de ser quase esquecido por quem contempla a tela. São as mulheres que dominam a obra.

Quebra-se a tradição de representar corpos binários, tornando-os andrógenos. Os rostos estão indefinidos, a identidade de cada um se dilui no meio do grupo, quase não se percebe o gênero das personagens na tela, exceto por suas roupas.

As vestimentas possuem evidente relevância para a composição dos quadros. Índice de classe social na modernidade, as roupas são aqui pensadas cuidadosamente, especialmente na medida em que são signos que articulam classe e gênero. Os tipos de roupas escolhidas para compor os personagens na representação indicam o lugar social ao qual pertencem essas mulheres, e também o homem presente na cena, sendo um importante aspecto distintivo de classe e gênero (NOGUEIRA, 2016 p.24).

O corpo masculino não é tido como herói ou o ser superior em contraponto com o feminino. O único homem, na tela, é posto no mesmo nível de trabalho das mulheres, no entanto, torna-se quase um espectador, com sua enxada parada, observando as camponesas capinando. Outra ruptura é a representação da mulher, que normalmente era pintada como a jovem delicada, a burguesa presa no ambiente doméstico com os filhos ou a prostituta em poses vulgares. Na obra de Georgina, a mulher está atuando em um ambiente definido naturalmente masculino, o trabalho braçal.

Georgina trouxe outro olhar no tocante à relação entre gênero e trabalho, rompendo com o ideal social de que mulheres só serviam para atividades sem esforço, dentro do lar. Sua pintura apresenta a ideia de que a mulher pode habitar qualquer lugar público, deixando de ser reconhecida como um simples e frágil amuleto de casa.

## **O CORPO DESNUDO**

No passado, o corpo feminino foi domesticado, doutrinado, subjugado e violentado. Sua nudez explicitava como a sociedade enxergava o corpo feminino por dois véis: puro e impuro. Quando sua imagem não invocava a inocência da Santa Maria, seu corpo era imoral o bastante para ser nomeada de *mulher fatal*. Ainda assim, as duas vertentes da mulher enalteciam a satisfação sexual masculina.

A beleza do corpo desnudo era considerada maldita, tornando-se um símbolo sexual e pornográfico. De sujeito, o corpo feminino nu passou a ser apenas um objeto de desejo, produzido e idealizado de acordo com o imaginário masculino. Sua nudez servia como prazer visual, construído com formas e trejeitos para seduzir quem a contemplava.

Como símbolo de Beleza, o nu foi empregado para normatizar todo um sistema de proporções e percepções; os artistas, predominantemente do sexo masculino, modelaram os cânones que dão conta da feminilidade e da sexualidade feminina. Modelos que propõem não só definições individuais para o corpo feminino, como também determinam regras específicas do ver e ser visto (SENNÁ, 2007, p. 132).

Até o século XIX, as telas da nudez feminina eram uma produção exclusivamente masculina. O sistema patriarcal era obcecado pelo corpo da mulher, e exercia seu poder ao explorá-lo, moldando-o e domesticando-o para o próprio satisfazer um público predominantemente de homens.

A atuação sexual era latente nas pinturas clássicas, no qual o nu feminino representava um “objeto”, enquanto o nu masculino era exibido como um “agente”. A nudez era explorada para ser vista por olhos de um espectador masculino, pois “os nus femininos eram, muitas vezes, contorcidos para oferecer uma visão frontal ou a de aspectos laterais ou posteriores provocativos para o espectador externo” (O’NEILL, 1997, p. 85).

A representação do nu feminino só tomava outras formas quando as artistas mulheres se propuseram a desenhá-lo com olhar feminino sobre si mesmo. A



pintura sobre o corpo se tornou um ato de autoconhecimento que romperia com um corpo idealizado ou oriundo de uma mentalidade misógina. No entanto, embora a artista tentasse estabelecer essa nova visão diante do corpo, árdua foi a batalha para que a mulher conseguisse passar de objeto para agente.

No Salon, os júris, inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassem com os cânones da feminilidade, pelos temas: naturezas mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira; e pelo estilo. Nem nu nem pintura de história. O nu, este tabu absoluto, foi a conquista das mulheres no século XX [...] (PERROT, 2019, p. 102).

Ao transgredir as noções preestabelecidas de como a obra da mulher-artista deveria ser moldada, a pintura do nu feminino sob o olhar da artista, passa a ser valorizado, desconstruindo a visão tradicional masculina. Em *Flor de Maracá* (1922), Georgina de Albuquerque, com uma discreta ousadia, celebra o corpo nu da mulher em união com a natureza. Seguindo os padrões impressionistas, a obra se utiliza de sombras coloridas, predominando os tons lilases e azuis.

O tema é tratado com pinceladas variadas, retratando uma moça nua sentada no jardim, enquanto mexe distraidamente nas flores. Embora estivesse nua, não há vulgaridade ou erotismo. Seu corpo não se encontra dentro de um interior doméstico, como era comum até para as representações dos nus artísticos, mas está em um ambiente externo, exposto, não mais escondido por ter medo de ser imoral. A modelo, pintada em cores mais claras, contrasta na natureza, como se estabelecesse uma relação única entre corpo e mundo.

A mulher não é mais um objeto, torna-se algo vivo. A relação retratada por séculos entre a mulher e a natureza é quebrada, no qual se comparava a imagem da mulher com a terra, em representações como a mulher-mãe e a terra-mãe. O corpo feminino era comparado à terra virgem, que deveria ser conquistado, explorado, cobiçado, possuído e descoberto. Além disso, a mulher só estaria em equilíbrio com o mundo e a sociedade se cumprisse com seu propósito: gerar filhos.

Na tela, a modelo está sozinha, sem a presença de filhos ou marido, está em uma posição íntima de paz e calma, relacionando-se apenas com as flores. Sua pose não serve para destacar suas curvas e formas, nem o seu sexo é explorado para atrair o olhar masculino. Sua nudez lhe pertence e é algo natural, íntimo. Assim, é como se a mulher tomasse o controle de sua sexualidade, libertando-se.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O corpo feminino foi domesticado ao longo dos anos em um espaço social de opressões, no entanto, ao ser representado sob uma ótica transgressora possibilitou uma nova interpretação da condição feminina, que carrega um signo de resistência e oposição. O corpo livre de estereótipos, no qual é explorado para satisfação masculina, torna-se um instrumento político.

Ao estabelecer a mulher como sujeito, a artista reivindica o lugar de seu corpo na sociedade, assim como também rompe com o discurso dominante patriarcal e seus critérios para a criação artística. Revisar a história da arte, centrando na produção artística feminina, é ter conhecimento da própria história cultural e social, pois é um resgate da herança deixada por mulheres, que se destacaram em um cenário tenebroso para o seu gênero.

Portanto, olhar as pinturas de Georgina de Albuquerque é refletir o contexto histórico da mulher como artista e a representação feminina nas produções artísticas. Georgina foi uma desbravadora em seu tempo, trabalhando com diversos gêneros de pintura, desde a natureza morta até os nus. Utilizou-se de técnicas, explorando as incidências luminosas, vibração cromática e paletas de cores sóbrias para desenvolver pinturas com temas da vida cotidiana. E, principalmente, ultrapassou as barreiras que limitavam a atuação feminina em seu tempo.

Suas telas representam não apenas a conquista em se consolidar como artista em uma sociedade patriarcal, mas também a ressignificação do corpo feminino como político e cultural. Sob a ponta de seu pincel, as personagens abandonam seu papel de meramente objeto e tornam-se sujeitos que celebram o próprio corpo.

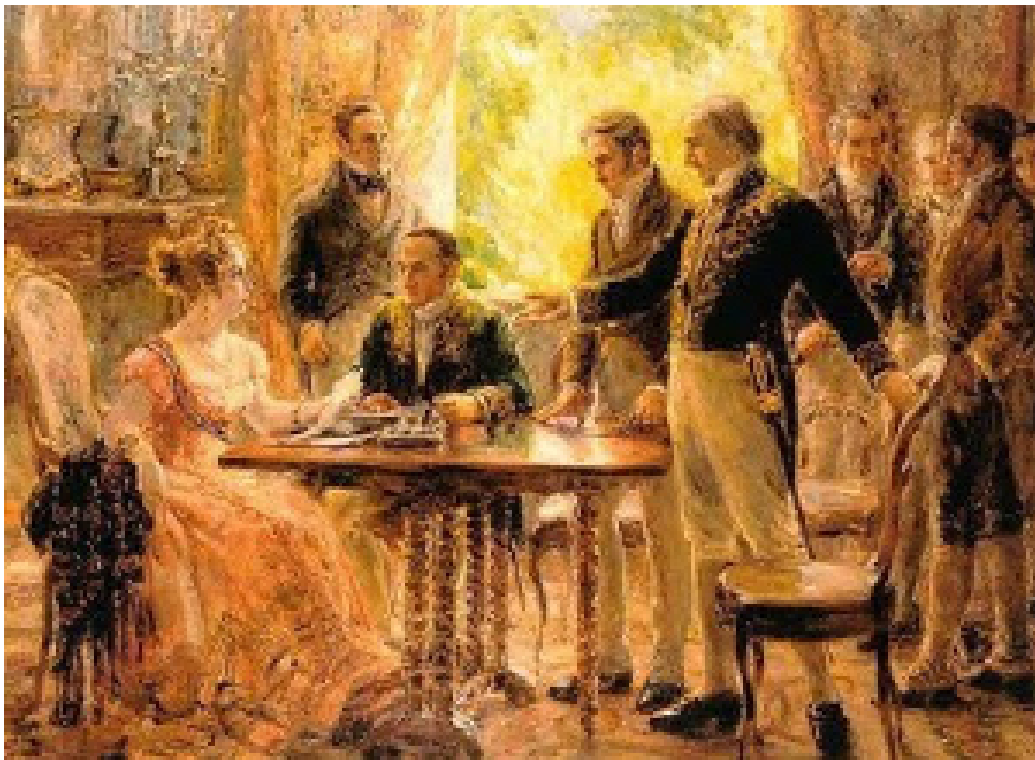


Figura 1: Georgina de Albuquerque. *Sessão do Conselho de Estado*, 1922, óleo sobre a tela, 210x265 cm, Museu Histórico Nacional.



Figura 2: Georgina de Albuquerque. *No cafezal*, 1926, óleo sobre a tela, 100x138 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 3: Antônio Ferrigno. *Florada de café*, Fazenda Santa Gertrudes, 1903, óleo sobre a tela, 96x147cm, Acervo Sociedade Rural Brasileira, SP.

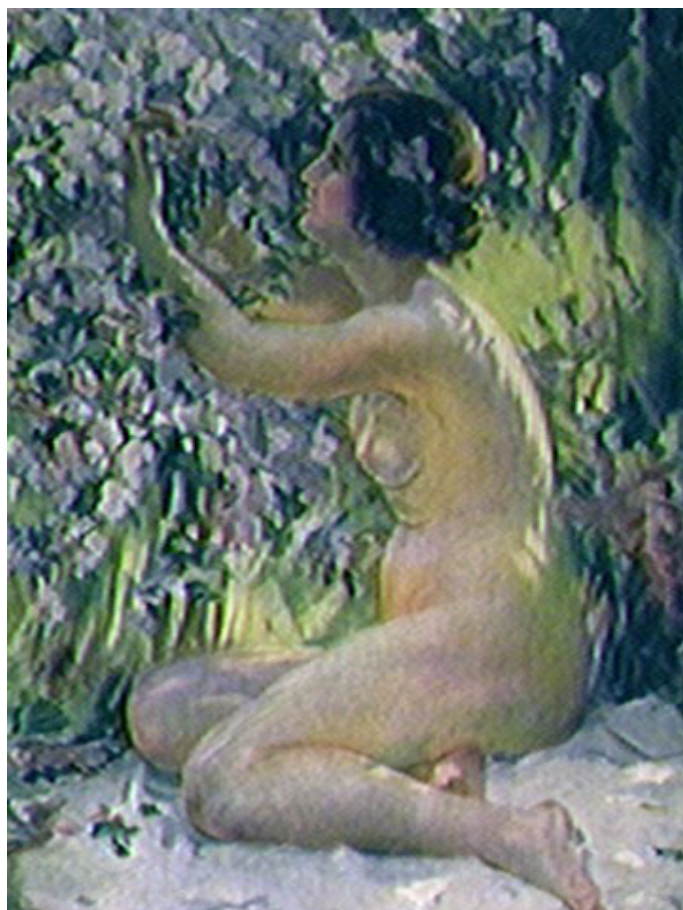


Figura 4: Georgina de Albuquerque. *Flor de Maracá*, 1922, óleo sobre a tela, 150x130 cm.

## REFERÊNCIAS

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história*. Dourados/MS: UFGD, 2014.

DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: *Écriture Féminine*. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo e conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

FLORADA de café, Fazenda Santa Gertrudes - Araras, SP. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66287/florada-de-cafe-fazenda-santa-gertrudes-araras-sp>>. Acesso em: 30 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7

GEORGINA de Albuquerque. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21325/georgina-de-albuquerque>>. Acesso em: 21 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. São Paulo, 2016. 130 p. (Dissertação – mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

O'NEILL, Eillen. (Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R (org). *Gênero, corpo e conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. In: ASSIS, Maria Elizabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (org). *Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres*. Recife: Massangana, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 2002, v.17, n. 50, p.143-159.

SENNA, Nádia da Cruz. *Donas da beleza: A imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. São Paulo: 2007. 195 p. (Tese – doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a boia-fria. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- **PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE**
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## **INTRODUÇÃO**

Amanda Greavette é uma pintora canadense formada pela Ontario College of Art and Design e mãe de quatro filhos. Teve suas obras exibidas em exposições individuais e em grupo e por elas recebeu, entre outros, em 2011 o prêmio Woman of Distinction – Arts, Culture and Creativity e em 2008 o Prêmio de excelência por ‘Self-Portrait at the End of the Day’, da galeria Muskoka Arts and Crafts em evento anual intulado Spring Show.

Ademais, a artista está relacionada à movimentos sociais, sendo líder da Liga La Leche, instituição sem fins lucrativos que promove o aleitamento materno e é, ainda, membro fundadora de um grupo de defesa do consumidor de obstetrícia na sua cidade. Greavette possui um trabalho em pinturas a óleo em tamanho natural intitulado “The Birth Project”, que tem como tema principal mulheres, nascimento, maternidade e principalmente o parto humanizado.

O projeto consiste na documentação de um nascimento real – alguns presenciados pela artista, outros por fotografias cedidas por voluntários – como inspiração das pinturas e parte da perspectiva do nascimento como um evento que exerce influência sobre a construção identitária da mulher estabelecendo, ainda, uma espécie de metaforização do nascimento com a natureza.

Assim, Amanda utiliza o parto como pano de fundo para explorar sentimentos que ao mesmo tempo o envolvem e o extrapolam; como dor, euforia e transformação, além de intentar ir de encontro à desinformação a respeito do parto assim como, uma vez que a artista acredita na arte como comentário social, contribuir para conscientização pública sobre as questões que cercam o nascimento.

No processo de parir uma criança, muitas mudanças estão dissolvidas, pois o parto marca uma transição que envolve mudanças sociais e biológicas. Sociais, uma vez que acontece uma redefinição do papel na sociedade do homem e da mulher enquanto pais, responsáveis por outro indivíduo, de certa forma, autônomo e por outro lado exclusivamente dependente. Biológico, pelas mudanças no corpo da mãe, tanto nos períodos antes e durante a gravidez, como depois na readaptação e para atender às necessidades do bebê. Assim, segundo Kitzinger (1978), o parto, uma vez que influi sobre a relação de dois indivíduos enquanto par e também no meio social no qual ambos estão envolvidos, precisa ser entendido como um importante processo social.

Desde a gravidez, a mulher elabora uma imagem idealizada ao mesmo tempo de si mesma como mãe, e do bebê como filho, esse processo atua sobre uma construção identitária para a qual o parto também serve de cenário, enquanto momento de transição no qual a concretização da idealização acontece. Nesse movimento de transformação, exatamente entre a gravidez e o parto, há uma sacralização da figura da mulher no papel de mãe.

Sendo o parto um acontecimento social, a forte característica religiosa das sociedades reverbera, conseqüentemente, sobre ele. Isto posto, é possível mapear

<sup>1</sup>Mestranda do PPGLA – UEA. Pesquisadora bolsista da FAPEAM. carlaa.vsm@gmail.com.

diversos tipos de ritos religiosos ligados à gravidez e principalmente ao ato de parir. No cristianismo, por exemplo, já no início, o texto de Gênesis III, 16, à mulher, Deus diz “grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos”. O que estabelece uma via de relação com uma ordem divina e a dor do parto, como castigo – importante frisar – para a primeira se estendendo a todas as outras mulheres.

Ademais, temos a mais importante representação de uma mulher dentro do texto bíblico em Maria, a mãe do messias. Segundo afirma o historiador Jaroslav Pelikan a figura de Maria definiu a feminilidade na teologia cristã (PELIKAN, 2000 p. 15), o que, por consequência inevitável, influenciou a forma como a mulher e sua identidade de mãe é vista. De modo que maternidade é, seguindo os moldes de Maria, a virgem, desligada do ato sexual, para permanecer como um tema sagrado ligado à noção de mulher que, apesar de ainda humana, transcende o natural para se conectar ao divino.

Sob estas concepções, analisamos a forma como as pinturas da artista expressam, simbolicamente, a sacralização do parto humanizado como acontecimento de transformação e emancipação da mulher e, ainda, abre a discussão para o parto como processo social que desde à gravidez influi sobre a organização dos indivíduos na sociedade.

Metodologicamente, o estudo consiste numa análise iconológica das pinturas, sob os conceitos do filósofo e crítico de arte alemão Erwin Panofsky de modo que o artigo será dividido em duas partes. A primeira se debruça sobre o parto humanizado enquanto processo que possibilita uma emancipação da mulher em relação às decisões sobre o seu corpo e trabalho de parto segundo buscando, ainda, estabelecer a relação entre as pinturas de Amanda Greavette e contexto em que estão inseridas. O segundo momento abarca a interpretação da obra sob o ponto de vista cultural, no que tange à sacralização da maternidade afim de estabelecer interrelações que ampliem o seu significado.

## **O PARTO HUMANIZADO E EMANCIPAÇÃO DA MULHER**

O parto é um processo de marco dentro da concepção do ser humano. É através deste processo que há a possibilidade de continuação da espécie, de modo que giram em torno – e estão em seu âmago – profundas questões por toda a história e em todas as culturas. Em suma, existem duas formas de realização desse procedimento; o parto normal, no qual o bebê, “empurrado” pelas contrações uterinas, nasce pelo canal vaginal e a cesárea, que consiste em um processo cirúrgico para a extração do bebê por meio de um corte transversal no abdômen.

Ambos os procedimentos são intensos e possuem riscos, entretanto, por inúmeros motivos, entre eles a rápida recuperação da mulher, a diminuição da mortalidade e complicações assim como os benefícios para o recém-nascido, a recomendação da Organização Mundial da Saúde (OMS), estabelece que somente até 15% dos nascimentos podem ser operatórios. Esta determinação acontece pois o parto cesariano apenas é necessário enquanto há risco para a saúde materna ou fetal, sendo esses casos, ainda segundo a OMS, totalizando apenas esses 15% (OMS, 1996). No Brasil, contudo, em índice da Agência Nacional de Saúde Suplementar (ANS), consta que 55,6% dos 2,9 milhões de partos realizados anualmente são cesáreas. Na saúde suplementar, essa distorção é de mais de 80%.



Neste ponto cabe o questionamento: se a cesariana – com exceção dos casos em que há necessidade médica – ocasiona riscos desnecessários à saúde da mulher e do bebê, com significativo aumento da probabilidade de problemas respiratórios para o recém-nascido além triplicar o risco de morte da parturiente, por qual razão alcança índices tão elevados?

Para refletir a esse respeito é necessário perceber o parto, a maternidade e o nascimento, como elemento entendido de diferentes formas a depender do contexto sociocultural no qual está inserido. Assim,

em cada cultura e em cada momento histórico existe um modelo a partir do qual as mulheres se situam em relação à maternidade e através do qual será regidas suas condutas. Tornar-se mãe no século XXI em uma cultura industrializada definitivamente não é a mesma coisa que ser mãe em uma pequena comunidade rural do século passado, assim como a maternidade na cultura ocidental denota diferenças em relação à cultura oriental. (ARTEIRO, 2017, p.14)

Partindo dessa perspectiva, conclui-se, pelos números, que o nascimento precisou se readaptar às especificações da sociedade atual para responder às pressões sociais em jogo mais do que se beneficiou dos avanços científicos e médicos propriamente ditos. Houve, então, um movimento de retirada do que antes era uma experiência quase que exclusivamente caseira e entre mulheres e levando-a para o ambiente desacolhedor hospitalar no qual, por exemplo e em termos gerais, a posição de parir já não era a mais confortável para a mulher e sim a mais facilitadora ao médico enquanto intermediador.

Dentro desse universo de hormônios artificiais e ferramentas de aceleração das etapas do trabalho de parto – sem falar na violência obstétrica – o parto de certa forma se resignificou em si mesmo, isto é, em seu processo de realização e com ele também a posição da mulher.

Nos partos caseiros,

O papel das parteiras ia além do atendimento dos partos, pois levavam em conta as demandas das mulheres também como esposas e mães. Assim, o foco do acompanhamento não estava apenas no processo de parturiação, mas também nas demais esferas da vida das mulheres. (SALIM, 2014, p.22)

De modo que houve, então, uma cultura de negligência às necessidades e cuidados dos quais a mulher precisava nesse processo, o que repercutiu negativamente a percepção sobre o nascimento e o parto. A gravidez fica, por consequência, às margens de ser encarada como uma patologia e a mulher vítima nesse exercício, sobre o qual o médico figura como agente possibilitador. Para Olufemi Oladapo, do Departamento de Saúde Reprodutiva da OMS, por outro lado, “a gravidez não é uma doença e o nascimento é um fenômeno normal, que se pode esperar que a mulher complete sem intervenção”.

É com esse cenário de pano de fundo que o parto humanizado surge como processo libertador e emancipatório. Apesar de possuir várias versões, o parto humanizado consiste basicamente na compreensão do parto como experiência humana e, estabelece para os profissionais que atuam no seu processo de realização mudanças na postura e conduta diante do sofrimento humano, especificamente o da mulher. Segundo Carvalho (2017),

A humanização do parto e do nascimento se assenta no seguinte tripé: protagonismo feminino; atendimento à gravidez e parto por equipe multidisciplinar e procedimentos fundamentados na Medicina Baseada em Evidências (MBE).

O que é indubitavelmente diferente da maneira como historicamente o parto é encarado, pois conforme frisa Diniz (1997),

O modelo anterior da assistência médica, tutelada pela Igreja Católica, descrevia o sofrimento no parto como desígnio divino, pena pelo pecado original, sendo dificultado e mesmo ilegalizado qualquer apoio que aliviasse os riscos e dores do parto.

Foi então, partindo da premissa, na qual o parto era uma experiência excruciante que a mulher deveria sofrer como expiação, que houve uma espécie de apagamento da prática, o que culminou em mitos sobre o parto e fomentou a desinformação a respeito do assunto. Apesar de muitas mulheres optarem pelo parto caseiro, o parto humanizado, não pretende afastar a parturiente dos avanços científicos ou do cuidado hospitalar, mas trata-se de um claro movimento de retomada do protagonismo da mulher no processo.

Se a cultura do parto na atualidade girou em torno de adequação às comodidades e preferências do hospital e do médico, usando artifícios para acelerar ou deixar mais lento o trabalho de parto, no parto humanizado, as indicações do corpo da mulher, bem como suas vontades, são entendidas como prioridade. A mulher – junto ao feto – protagonizando esse processo, é levada a se conectar com sentimentos complexos e sensações físicas que a fazem se vestir de uma autonomia sobre seu corpo e identidade.

De modo que entendemos

identidade como um processo contínuo de produção de si mesmo, composto a partir da rede de relações que se estabelece entre o indivíduo e o mundo, determinado pelos conteúdos que definem essas relações, de onde se despregam as representações que a formam (FRIEDMAN apud KIMURA. 1997, p. 340)

Na série de pinturas à óleo que compõe “The birth Project”, de Amanda Greavette, partos humanizados reais, sejam eles hospitalares ou caseiros, são usados como fonte de inspiração para as obras. Alguns são presenciados pela artista, outros feitos através de fotografias enviadas por voluntários ou pessoas que encomendam obras.

A pintura intitulada “Holding Space”, é uma obra na qual é possível refletir sobre questões de identidade e emancipação ligadas à liberdade de escolha da mulher na experiência de parir. Trata-se de uma obra encomendada e mostra uma mulher dando à luz ao que se chama de *waterbirth*, ou nascimento na água, dentro de uma piscina inflável, acompanhada por duas pessoas que lhe assistem no seu processo de trabalho de parto. Há, ainda, uma espécie de halo colorido envolta de todo o espaço, dando a entender o acontecimento como algo glorioso, heroico ou santificado.



Amanda Greavette - The Birth Project  
Título: 'Holding Space'  
Dimensões: 32 x 32"  
Data: 2015  
Oléo sobre tela  
Peça encomendada

O *waterbirth* não é um parto convencional, mesmo em hospitais renomados, pois não há estrutura para atendê-lo além de, remontando às questões já levantadas, não atendem à praticidade que tem sido tendência no modo de lidar com o parto atualmente. De modo que tê-lo retratado mostra o respeito à opção da mulher, a preocupação com algo que pudesse ser mais confortável ao recém-nascido e fala sobre um poder da mulher de tomada de decisão sobre seu corpo e experiência. A artista descreve que o parto retratado na pintura aconteceu dentro de um hospital, sendo o primeiro parto realizado dentro da água, tanto naquele espaço como em todo o Ontario, província mais populosa do Canadá. Tal esforço, em certa leitura, explica a presença do *halo* em volta de todo o acontecimento exprimindo momento de glória após árdua batalha para realizar o parto segundo o desejo da mulher.

Ainda enquanto a esses aspectos, podemos analisar o “Belief in birth”:



Título: Belief in birth'  
Data: 2015  
Óleo sobre tela

Nesta pintura, a cama de hospital, assim como as roupas das três pessoas que assistem o parto e o fato de a mulher abaixada à esquerda estar de luva faz saber tratar-se de um parto realizado no ambiente hospitalar. Entretanto, a posição usual na qual geralmente acontece um parto normal é deitada com elevação das pernas, enquanto que a mulher retratada no quadro está de bruços apoiada sobre os braços e pernas estendidos. O que novamente revela um respeito à vontade de mulher que pode ter propiciado, inclusive uma percepção mais aguçada sobre os indicativos do corpo para uma facilitação do nascimento.

Na parte superior há, ainda, a presença de uma mulher que, pelas características das roupas como a cor e a diferenciação do uniforme dos profissionais do hospital, acompanha a parturiente de modo mais familiar e para além disso, ela é a única pessoa que toca a parturiente sem luvas, indicando uma intervenção mais íntima, particular. Ademais, outra vez há o *halo* de luz, agora apenas sobre a cabeça da mulher, reiterando os conceitos de sacralização e atribuição de glória ao parto.

### **A SACRALIZAÇÃO E A RELAÇÃO DO PARTO COM A NATUREZA**

Para Eliade (1992), diferentemente do indivíduo imerso na consciência moderna para o qual os atos fisiológicos constituem nada além do que si mesmos, “para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um sacramento” (1992, p14.), isto é, um acontecimento que estabelece uma via de contato com o sagrado.

Muitos são os mitos e superstições que cercaram – e ainda cercam – a mulher da gravidez ao parto. Nesse sentido, Kitzinger (1978) considera o parto humano um ato tanto social quanto cultural, no qual um contexto de costumes interfere em um conjunto de processos fisiológicos que ocorrem espontaneamente.

No ocidente, com a forte influência do cristianismo sobre os pensamentos, comportamentos do indivíduo e os mecanismos sociais, a maternidade e o próprio ato de dar à luz em si, tornou-se processo sacralizado no inconsciente coletivo. Com início em Gênesis, na história de Eva e mais fortemente na forma como foi representado e carregado de significação o momento no qual uma mulher virgem

fez nascer o messias. Nesse ponto, com o que se pode chamar de desvinculação da gravidez com o ato sexual – que seria profano – o nascimento é contato com o divino e a mulher, criatura hierófona<sup>2</sup>.

Na arte, quando o papa Constantino estabeleceu a Igreja Cristã como um poder do Estado em 311 d.C. e a relação entre arte e religião se estreitou. No que diz respeito à pintura sacra, a virgem Maria é figura protagonista, seja ao lado do menino Jesus ou de João Batista.

Nesse sentido, dentro da iconologia cristã – mas não apenas nela, aparece também na arte sacra da Grécia Antiga, Roma Antiga, hinduísmo, budismo, islamismo – há um importante símbolo diferenciador das figuras divinas das pessoas naturais; o *halo*, auréola ou nimbo. Em pinturas, o *halo* consiste numa forma circular de luz que circunda a cabeça, ou ainda o corpo inteiro, de uma pessoa atribuindo-lhe característica de santidade. Essas formas, uma vez que representam luz inicialmente, aparecem muito comumente nas cores dourado, amarelo ou branco.

Para Correia,

Não podemos considerar o parto como um simples ato biológico; também ele tem múltiplas influências do funcionamento psicológico e do ambiente sócio-cultural.

Podemos perceber em diversas obras que compõe o projeto de Greavette a utilização de uma forma circular colorida utilizada para representar esse elemento da iconografia religiosa. Há, assim, uma ressignificação do ato de dar a luz como um ato sacralizado e, principalmente, a imputação de ser elevado e em contato com o divino à mulher. Então – assim como a história conta sobre Maria – ao mesmo tempo que a mulher está no mundo natural ou profano, a experiência do parto a transforma em divindade, revelando um movimento pendular entre sagrado e profano dentro dessa construção.

Isso, de certo modo, também remete ao fato de o *halo* conferir heroísmo e elevação, como na Grécia Antiga, quando os homens, enquanto dentro da batalha, eram representados por Homero com uma luz sobrenatural em volta de suas cabeças, ou ainda à realeza, como na arte asiática, na qual os monarcas se representavam com o *halo* em suas moedas.

---

<sup>2</sup> Hierofania é um tempo utilizado por Mircea Eliade para o ato de manifestação do sagrado.



Amanda Greavette - The Birth Project  
 Título: 'Há uma luz em você'  
 Eu caí dentro  
 Há uma luz em você  
 Eu caí dentro, caído também  
 Pare, ouça,, sinta  
 Pare, ouça, sinta  
 Pare, ouça se sinta ,  
 Acredite, acredite'  
 (Great Lake Swimmers) - 2012  
 óleo sobre tela

No quadro acima a mulher é retratada em trabalho de parto, um ponto de luz está sobre a barriga estabelecendo uma marca de atenção e o *halo* colorido está envolta mais do que apenas de sua cabeça, mas em posição de enquadramento que sugere abarcar o acontecimento inteiro com sacralidade e glorificação, Pode-se dizer ainda que há a intenção de expressar sinestesia através da mistura de cores quentes e frias, com o amarelo, cor quente, bem atrás de sua cabeça, partindo para o verde frio que inspira calma para chegar numa fusão de amarelo novamente, vermelho e roxo.

Há, por fim, nas pinturas que compõe “The Birth Project” uma profunda relação de ligação entre a maternidade e o parto em si, com a natureza. Um modo de explorar uma espécie de conexão entre o momento do parto humanizado enquanto uma forma de regresso ao que é natural, instintivo, espontâneo e orgânico.



Amanda Greavette- The Birth Project  
 Título: 'Under the Moon'  
 'Under the moon, in the great, black night  
 With no lodestar in sight  
 And wait for it, there are only two of us now  
 This great, black night scooped out (and the fire glow)  
 Listen, the darkness rings,  
 Listen, the darkness, the darkness rings  
 Take off your things and listen  
 The darkness rings' (S. Harmer)  
 Data: 2012  
 Óleo sobre tela



Na obra “Under the Moon”, podemos verificar a partir de uma análise pré-iconográfica, uma figura feminina em primeiro plano; em uma perspectiva frontal, cuja retratação, através da observação de elementos como a expressão facial da mulher, mostra uma parturiente sentindo dor durante as etapas do trabalho de parto. É possível observar ainda que esta figura está sobre um ninho e em segundo plano, uma lua cheia que, neste caso, funciona como o *halo*.

Podemos analisar a figura, tal como uma ave-mãe, que espera o momento para conceber sua cria. Amanda Greavette, nessa obra, atribui assim uma espécie de aproximação materna com a natureza, aproximação esta já calcada no inconsciente coletivo ao pensar a natureza como mãe, por exemplo.

No entanto, a concepção natural, pode ser analisada como um regresso à essa mãe primitiva, que através das dores retorna ao seu elo com o orgânico, com o natural, de fato com a natureza. Não por acaso, Greavette insere nesta obra apenas elementos naturais; diferente de outras obras, como em ‘Belief in birth’ ou em ‘Holding Space’ em que vemos representações de matérias sintéticos, como a piscina ou as luvas, aqui vemos representações essencialmente orgânicas. Outro ponto onde se faz necessária a análise é em relação à lua, que diferente do que sugere o título “Under the moon” – em tradução literal “sob à lua”, se posiciona uma perspectiva secundária em relação à mulher.

Em conclusão, todos os aspectos analisados nas obras de Amanda Greavette, quando vistos sob o contexto sociocultural das questões que circundam o modo de realização do processo de trabalho de parto, possibilitam uma análise que se volte a compreender o parto humanizado enquanto ferramenta emancipatória da mulher. Ainda nesse sentido, quando o trabalho de parto para de ser visto como experiência medonha resultado de um castigo divino, ele é sacralizado, e este ponto é fortemente expresso pelo halo como símbolo “hierofanizador” e imputador de glória.

Por fim, os elementos naturais fortemente representados simbolicamente dentro das obras, desembocam em uma reconexão do momento do parto com o orgânico frisando, através da simbologia, mas enfaticamente, que o parto é um acontecimento normal.

## **CONCLUSÃO**

Apesar de existirem – ou terem existido – sociedades matriarcais que fogem à dinâmica da dominação masculina e, embora os movimentos feministas tenham surgido e chancelando significativas mudanças ao longo dos anos, o patriarcalismo foi, quase sempre, o modelo seguido no ocidente e exerce forte influência sobre os costumes e disposição dos deveres sociais hodiernamente.

As mulheres, então, estiveram – ou melhor, foram colocadas – em todas as áreas da sociedade, em posição de inferioridade em relação aos homens. Em uma abrangência que cobre desde à organização familiar, até às relações sociais. Seus corpos, entendidos como instrumentos de reprodução ou desejo foram, a depender de sua posição social ou momento histórico e político no qual estavam inseridas, sacralizados, interditados ou objetificados permanentemente sob o

poder masculino. Quando impossibilitadas de estudar, escrever ou falar, foram condenadas a um silenciamento demasiadamente forte que, mais do que calar, parecia intentar lhes tirar a boca.

Todas essas questões desembocaram sobre a forma sobre a qual as mulheres, assim como toda a sociedade, estabeleciam suas crenças e preconceitos sobre o parto. De modo que, no geral, o momento do nascimento de um bebê – e com ele, uma mãe, um pai e toda uma nova estruturação familiar – fora entendido como experiência apenas e essencialmente dolorosa, da qual a mulher, se possível, deveria fugir. Nessa perspectiva, surge o parto humanizado para reconstruir as percepções a respeito desse momento, bem como possibilitar uma via de construção identitária e emancipação da mulher, uma vez eu a estabelece como protagonista do processo.

Pode-se concluir, dessa forma, que em suas obras, mais especificamente na série “The Birth Project”, a artista através de pinturas inspiradas em partos humanizados reais, realiza uma espécie de comentário social ao tratar desse tema. De modo que, quando visto sob o pano de fundo das especificidades socioculturais da atualidade, bem como o trato histórico inclusive no tocante à influência da religião, o parto humanizado pode ser entendido como ferramenta emancipatória da mulher. Assim, fomentando o que a própria artista denomina cultura visual do nascimento, Amanda transforma o parto, processo social, em processo artístico e este vocaliza uma expressão, de certo modo crítica, em relação ao parto convencional e invasivo. Faz isso no intento de provocar uma mudança tanto no nível individual quanto no social das concepções a respeito do parto.

Amanda retrata a sacralização, por meio da humanização nesse método de parto natural. Em suas pinturas ela procura conceber a mulher, não como àquela digna do castigo divino, ou mesmo o ser em condição frágil, mas como a própria divindade, seja às colocando em posição de destaque, seja através da utilização do *halo* como simbolismo do divino. Greavette, à sua forma, posiciona a mulher como centro de sua própria sacralização e não atribuindo uma santidade advinda de uma condição, como no caso de Maria de Nazaré, que é sacralizada por ser mãe de Jesus. Compreendendo, sob esta leitura, o próprio parto como momento de transcendência do natural para o contato com algo de ordem divina.

Por fim, ainda nesse movimento de correlação entre parto humanizado e o que é de outra ordem que não a profana, as pinturas retratam uma metáfora da natureza sobre o ato de parir e o materno. Esse elo explora uma aproximação do nascimento e do trabalho de parto com, por exemplo, a fertilidade das árvores frutíferas.

Amanda trabalha conceitos já internalizados no inconsciente coletivo, tais como a própria aproximação entre a mulher e natureza. Importante frisar, no entanto, que uma não é a representação da outra, mas estão ambas em posição de coexistência. De igual forma, a figura feminina não figura como um elemento discrepante dentro de um quadro natural, mas a harmonia entre os elementos que a muito foram afastados e agora tornam a se encontrar, em última análise, fundindo-se; parto, sacralização e natureza.



## REFERÊNCIAS

- ARTEIRO, Isabela Lemos. *A Mulher e a Maternidade: um exercício de reinvenção*. Pernanbuco, 2017. Disponível em <[http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/973/5/isabela\\_lemos\\_arteiro\\_ribeiro\\_lins.pdf](http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/973/5/isabela_lemos_arteiro_ribeiro_lins.pdf)> Acesso em 10 de julho de 2019.
- BADINTER, E. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CARVALHO, Clarissa. *Meu parto, minhas regras: A construção do comum na rede parto do princípio*. Florianópolis, 2017. Disponível em <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503623174\\_ARQUIVO\\_textocompleto.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503623174_ARQUIVO_textocompleto.pdf)> Acesso em 10 de julho de 2019.
- CAMPOS, Maria Amélia Tostes. *A maternidade para as mulheres comuns contemporâneas*. Belo Horizonte, 2013.
- CORREIA, Maria de Jesus. *Sobre a maternidade*. 1998. Disponível em <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aps/v16n3/v16n3a02.pdf>> Acesso em 11 de julho de 2019.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GRADVOHL, Silvia Mayumi. *Maternidade e Formas de Maternagem desde a Idade Média à Atualidade*. 2014. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/penf/v18n1/v18n1a06.pdf>> Acesso em 11 de julho de 2019.
- GREAVETTE, Amanda. *The Birth Project*. Ontario, 2017. Disponível em <<http://amandagreavette.com/>> Acesso em 5 de julho de 2019.
- KIMURA, A. F. *A construção da personagem mãe: considerações teóricas sobre identidade e papel materno*. Rev. Esc. Enf. USP, v.31, n.2, p.339-43. 1997.
- KITZINGER, S. *Mães: Um estudo antropológico da maternidade*. Lisboa: Presença, 1978.
- OMS Maternidade Segura. *Assistência ao Parto Normal: um guia prático*. Genebra, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Trad. M. C. F. Keese e J. Guinsburg 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.
- SALIM, Natália Rejane. *Contextos de nascimento: experiências, sentidos e práticas de cuidado*. São Paulo, 2014. Disponível em <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP\\_6ebe5285c7a2698e983491f7e39e6f7b](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_6ebe5285c7a2698e983491f7e39e6f7b)> Acesso em 10 de julho de 2019.
- Violência Obstétrica: “Parirás com dor”. Dossiê elaborado pela Rede Parto do Princípio para a CPMI da Violência Contra as Mulheres. 2017. Disponível em <<https://www.senado.gov.br/comissoes/documentos/SSCEPI/DOC%20VCM%20367.pdf>> Acesso em 9 de julho de 2019.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- **O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA**
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## **INTRODUÇÃO**

Novais Baitello Junior (2014) explica que nossa relação com as imagens inicia de maneira fóbica, ou seja, nossa relação com elas é originada de um medo, mais precisamente, o medo primordial da morte. Deste modo, as imagens ritualizam este medo, ou seja, o evocam e o atualizam constantemente, visto que elas foram desenvolvidas com o intuito de negar a morte. Desde a antiguidade, foi o temor a morte que nos conduziu a viver em reverência e reafirmação a determinados símbolos, pois, a partir desta evocação, viveríamos para sempre simbolicamente. Símbolos são sínteses sociais que resgatam à memória um conjunto de imagens e vivências de todos os tipos. Portanto, para que os nossos ancestrais conseguissem fugir do esquecimento advindo da morte, recorria-se a cultura, pois compreendia-se que graças às imagens, não haveria morte cultural, em outras palavras, não haveria esgotamento e, a partir disso, não haveria o esquecimento, o descarte.

A nossa relação com as imagens originalmente, ainda em conformidade com Baitello Junior (2014), acontece a partir do que compreendemos como mídia. A palavra mídia é originada do latim, *medium* – palavra utilizada literalmente em língua portuguesa: *médium* – que significa meio. A influência latina à língua anglicana trouxe para a escrita a grafia mídia, utilizada até os dias atuais. Meio de campo, espaço intermediário, aquilo que fica entre uma coisa e outra, estas são as traduções livres que podemos fazer a partir da palavra mídia. Atualmente, a mídia representa estritamente os meios de comunicação, mas para que tracemos o verdadeiro alcance da representatividade midiática, precisaremos compreender a comunicação como algo que se inicia muito antes da imprensa e do rádio, por exemplo.

Harry Pross (1987) propôs uma interessante classificação aos sistemas de mediação da comunicação através do que compreendemos como mídia. Pross (1987) classifica o corpo como mídia primária, na qual o orador transmite sua mensagem através de seu corpo: capaz de infinitas possibilidades comunicativas, a partir, por exemplo, dos olhos, da testa, da postura da coluna e da cabeça, das sobrancelhas, dos ombros, do modo de andar, das mãos e articulações, dos odores, dos ritmos e repetições, dos sons articulados, além das articulações sonoras próprias das línguas naturais, constituindo signos através da fala. Sob esta perspectiva, toda comunicação humana é iniciada na mídia primária. A mídia secundária, em conformidade com Pross (1987), é caracterizada como meios de comunicação que conduzem a mensagem ao receptor, sem que este precise de uma ferramenta para capturar o significado dessa mensagem: a escrita, a imagem, o impresso, a vestimenta, a gravura, a fotografia, o mapa e os desdobramentos destes tipos de meios, são exemplos desta classificação. Deste modo, na mídia secundária apenas

---

1Mestranda em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Bolsista FAPEAM. marianavicardoso@gmail.com

2 Doutora em História Cultural. Universidade do Estado do Amazonas – UEA. lpascoa@uea.edu.br

o emissor é capaz de utilizar ferramentas para prolongar seu tempo de emissão e espaço de alcance. Por último, Pross (1987) classifica como mídia terciária os meios de comunicação que não operam sem aparelhos de emissão e de recepção. Exemplos deste tipo de mídia são a telegrafia, a telefonia, a radiofonia, a indústria fonovideográfica, o cinema e a televisão.

Retomemos ao que fora supracitado sobre a forma como originalmente nos relacionávamos com as imagens para que agora nos debrucemos melhor sobre estas origens. Como mídia primária, nosso corpo compreende uma riqueza comunicativa incalculável a partir da quantidade de nossos músculos ou linguagens faciais, por exemplo. No entanto, para que esta comunicação se realize faz-se necessário que o emissor e o interlocutor estejam no mesmo espaço e tempo. Em outras palavras, a mídia primária exige um limite espacial e temporal para que se realize, e este limite é do aqui e agora. Deste modo, o ser humano compreendia que após sua morte não haveria mais a possibilidade de transmissão comunicativa, o que o perturbava. Como um inquieto animal, o homem aprendeu, portanto, com outros animais, a deixar marcas em objetos para com isso, informar sua presença em sua ausência. A partir desta marcação em pedras, ossos e árvores, o homem deixa seus sinais e desenhos usando objetos que não sejam apenas o seu corpo, criando assim, outros meios para se comunicar, o que Pross (1987) denominou como mídia secundária, criadora de culturas que poderiam vencer a morte.

Defrontar-se com a morte trouxe ao homem a invenção da cultura, o desenvolvimento de mundos e formas paralelos, ficcionais, conduziu-o às regras de jogos imaginativos e aos espaços e tempos do lúdico, nos quais, com os quais e para os quais este mesmo homem passou a viver, reinventando-se a si mesmo. E os seres que ele cria nesta realidade paralela recebem tal investimento de crença que passam a determinar mesmo a vida do homem. Assim, o mundo da cultura possui esta característica: criar seres que atuam sobre os criadores (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 67).

A atuação da cultura sobre seus criadores pode ser lida como uma coação social que ocorreu a partir da criação de mitologias e, mais tarde se alastrou sob o aspecto de instâncias políticas de dominadores de diversos tipos. A partir destas instâncias há uma violência velada, característica desta coação, que abre espaço para a atuação da cultura a partir das imagens propagadas na mídia terciária: representações e realidades simuladas, abstrações vazias e fantasmas efêmeros que assujeitam o indivíduo a um objeto, rompendo com a sua subjetividade e causando o padecimento do olhar, a dificuldade na leitura e apreciação, o que Flusser (1998) caracterizou como uma das grandes catástrofes do homem: o furacão da mídia.

Este artigo objetiva compreender, portanto, ainda que parcialmente, a atual influência da banalização das imagens na crescente perda da capacidade de apreciação artística e como esta influência acaba por violar a subjetividade do sujeito contemporâneo a partir da Arte como valor de exposição no mundo tecnológico.

Compreendemos o olhar artístico como sendo o olhar de produção e fruição, um espaço por vezes mudo que contém vozes múltiplas, ecos que se constroem e se misturam a vozes outras em uma enorme cadeia ecológica e performática. Assim, este artigo se divide em quatro grandes sonoridades que reúnem diversos tons em três tópicos: no primeiro eco, explicaremos a constituição da subjetividade do sujeito a partir da relação eu-outro através de Bakhtin, para que em busca do segundo eco, no segundo tópico, possamos dialogar a formação subjetiva e a relação do indivíduo com as imagens, a partir de Flusser, Baitello Junior, Walter Benjamin e Susan Sontag. No terceiro eco, apoiados em Marc Augé, Foucault e reiterações de Walter Benjamin e Baitello Junior, refletiremos sobre como a relação antes discutida influencia a forma como o sujeito pós-moderno apresenta certa dificuldade em sua apreciação artística transformando locais de fruição em não lugares. Estas reflexões possibilitam que, no derradeiro eco, dialoguemos sobre a relação do sujeito pós-moderno com a Arte, antes apreciada e agora reproduzida como as demais imagens, perspectiva desenvolvida a partir de reflexões acerca da obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, na atualidade, baseadas em Walter Benjamin (2017), Baudrillard (1996), Gombrich (1989) e Francastel (1983).

### **RELAÇÃO EU-OUTRO OU UMA AJUDA PARA OLHAR O MAR QUE SOMOS:**

A partir do século XVIII no âmbito do mundo ocidental, a ideia de constituição do ser encontra-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade. De acordo com Bravo (1998), se até então o que prevalecia era uma tendência à unidade na concepção de mundo, a partir do final do Século das Luzes a alteridade passa a aderir a uma nova concepção em que prevalece a heterogeneidade na estética da representação artística. Esta nova concepção refletia que a subjetividade se constitui a partir de um reflexo, como em um espelho, no qual o *eu* reflete sobre si a partir da visão que o outro projete nele, em uma troca reflexiva simultânea.

Deste modo, de acordo com Baudrillard (1988), a questão da alteridade se constitui a partir da chamada relação *eu-outro*. Essa relação é uma experiência que compreende interação, dependência e reconhecimento. Assim, a construção do *eu* – enquanto sujeito, indivíduo – é constituída apenas em contato com o *outro* (podendo ser outro indivíduo, a coletividade ou, ainda, o próprio *eu* em um diálogo interno). Assim, a alteridade se desenvolve a partir de um movimento *duplo*. Não se tratando necessariamente da duplicação de um sujeito, mas tal como a identificação de alguém por meio de um espelho, o eu não apenas se reconhece e interage com o *outro*, como também se (re)configura pondo-se no lugar deste *outro* para se complementar e retornar a si. Como afirmamos, trata-se também de uma relação de dependência, e por isso o seu percurso se caracteriza como duplo, visto que o *eu* só se reconhece como sujeito diante da visão que o outro tenha dele. Podemos ilustrar a explicação deste movimento a partir do seu caráter cíclico:



O esquema acima ilustra, deste modo, o caminho percorrido pelo *eu* em direção aos olhos do *outro*, no qual ele se encontra, se identifica e pode retornar a si, permitindo que o *outro* faça o mesmo percurso, em uma troca dialógica. Esta concepção se estabelece em Bakhtin (2003), no ensaio *O autor e a personagem na atividade estética*. O pensador russo aponta que a relação criadora do autor com a personagem é construída sob o princípio de exotopia. A partir deste princípio tanto o autor quanto a personagem são consciências, uma está fora da outra, podendo enxergar apenas a outra consciência – em comparação com a sua – como um todo completo. O primeiro movimento desse princípio estético é a compenetração: neste movimento o autor-criador vivencia o espaço social de sua personagem, coincidindo com ela, o que está ilustrado no esquema supracitado. Após a compenetração, deve haver o retorno a si mesmo para, a partir de seu lugar, complementar o horizonte da personagem e o do próprio autor-criador. Bakhtin (2003) esclarece que é através deste acabamento do *outro* que há o acabamento do eu. Desse modo, na atividade estética sempre existirá “um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio lugar (...).” (AMORIM, 2006, p. 102). Logo, podemos ilustrar o princípio de exotopia com um trecho de *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. (...) Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejou, pediu ao pai: – Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2006, p. 15)

A partir da leitura acima, junto com Bakhtin (2003), ainda em *O autor e a personagem na atividade estética*, concordamos que o *eu* configura sua subjetividade através do contato com subjetividades outras, advindas do espaço social, criando nessa relação singularidades que funcionam como espelhos, que contribuem para que o eu olhe para si e para o que está ao seu redor a partir dos olhos do *outro*. Destacamos que, quando o locutor assume o papel discursivo eu, confronta-se com *outro eu*, reconhecendo-se em uma oposição que o configura como sujeito a partir da interação tal qual um jogo de espelhamento linguístico. Bakhtin (2003b) observa que a linguagem – e aqui entenderemos esta linguagem também como expressão artística – é uma realidade social avaliativa, ou seja, uma criação dialógica que cria o espaço possível para a relação *eu-outro*, pois apenas na linguagem há a possibilidade de um sujeito intitular-se como o eu do discurso e isto só ocorre porque este sujeito identifica *outro eu*, seu interlocutor.

O movimento duplo, característico da relação eu-outro e acima ilustrado, vem do alemão *döppelgänger* e significa aquele que caminha ao lado ou companheiro de estrada, temática presente desde a mitologia egípcia até a cristã. Para Chevalier e Gheerbrant (2005), a imagem simbólica do duplo está relacionada à oposição, à dualidade, à multiplicação bipolar, ao conflito, ao desdobramento, ao combate e ao progresso. O duplo se vincula ao número dois que, por sua vez, simboliza “o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 346). Segundo Bravo (1998), essa dualidade e individualização se dá devido ao caráter mimético do duplo, pois o *eu*, ao desdobrar-se, cria cópias que desenvolvem subjetividades outras – diferentes deste eu antes da fragmentação – são essas fragmentações que se individualizam e criam identidades próprias, não se prendendo à mesma essência, mas constituindo-se a partir delas, aos olhos delas, tornando-se, assim, *outro*.

Bakhtin (2003) evidencia que por vezes esse movimento duplo não se completa devido a uma das partes – o *eu* ou o *outro* – realizarem movimentos de opressão num processo de marginalização e silenciamento de um dos enunciatários. Quando este silenciamento é completo caracteriza-se o que o pensador russo chama de dialética sujeito-objeto. Essa dialética, ainda segundo Bakhtin (2003), é construída a partir do caráter alegórico presente no discurso e ocasiona a morte simbólica do sujeito. É sob essa perspectiva que poderemos agora nos debruçar sobre a relação do indivíduo pós-moderno com as imagens.

## **A RELAÇÃO DO INDIVÍDUO COM AS IMAGENS OU O PADECIMENTO DO OLHAR**

Havia na Roma Antiga, uma cerimônia civil tida como rito religioso, chamada de *triumphus*, feita para homenagear publicamente o *dux*, comandante militar de uma guerra notavelmente bem-sucedida, e para exibir as glórias deste triunfo romano. Aqueles que recebiam esta distinção eram denominados triunfadores, *triumphatores* em latim, e quando morriam eram representados em seu próprio funeral por um ator contratado que usava uma máscara e uma toga. Esta máscara era confeccionada como um retrato do morto homenageado e em latim dava-se a ela o nome de *imago*. Acreditava-se que a *imago* outorgava uma segunda existência advinda de uma realidade mimética, concedendo assim, uma presença no que sem ela seria ausência. A palavra imagem, advinda da concepção da *imago* latina, guarda esta referência fantasmagórica de sua origem etimológica, pois, objetiva eternizar comunicações a partir de suas retratações. Segundo Baitello Júnior (2014), o objetivo da utilização das imagens na pós-modernidade, no entanto, se rompe a partir da geração de uma produção massiva capaz de reafirmar o medo da morte antes refratado pela *imago*:

A produção massiva de imagens dirige-se aos nossos olhos, que progressivamente se transformam em receptadores de superfícies planas. Uma vez que elas se dirigem aos nossos olhos e eles se tornam viciados em bidimensionalidades, desaparecem para

eles as profundidades. Passamos a coproduzir, a partir da ‘imagem’ primordial, imagens mortas, sem interioridade e sem visceralidade, sem dimensões além da casca, sem vida interior. Por medo da morte, o homem produziu imagens. E as imagens produzidas para afastar e esquecer a morte acabaram por trazê-las para mais perto e por antecipá-la, acabaram por trazer sua materialidade vazia, a máscara de cera de uma imagem. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 66)

Esta massiva produção de imagens é possibilitada a partir da popularização do acesso de uma ferramenta do que chamamos antes de mídia secundária: a fotografia. Segundo uma pesquisa internacional publicada no site *InfoTrends*<sup>3</sup> em agosto de 2017, neste mesmo ano, por exemplo, foram produzidas e acumuladas em câmeras, *tablets* e *smartphones* cerca de 1.200 trilhões de fotos e em 2013 este número já era de 660 bilhões de imagens. Se no século XIX, com a criação da fotografia, a retratação dos momentos indicava a nobreza dos eventos e certo *status* social da população que usufruía desta tecnologia. Em contrapartida, na atualidade estas produções massivas acontecem devido a acessibilidade técnica e mercadológica da era digital, além do crescimento geométrico das redes sociais, o que causa uma coerção social a partir da entrada da fotografia na mídia terciária.

A compulsão para a reprodutibilidade conduz a uma inflação de superfícies e a uma crescente perda das profundidades e profundezas, marcas inconfundíveis e indelévels do corpo. Assim sucumbem os corpos, na perda da dimensão de profundidade. E porque sucumbem os corpos, transformam-se as pessoas em imagens das imagens, superfícies das superfícies. Corpos de imagens e imagens de corpos já não se distinguem sob o imperativo compulsório da reprodutibilidade, abrindo caminho para outra ordem social. A nova sociedade não mais vive de pessoas, feitas de corpos e vínculos, ela se sustenta sobre os pilares de uma infinita ‘*serial imagery*’, uma sequência infindável de imagens idênticas. O admirável e desejável já não é mais a diferença, mas a absoluta semelhança. Não mais a capacidade criativa e adaptativa é o que se sobressai, mas sim a necessidade de pertencimento. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 70) (grifos do autor).

A partir da *serial imagery*, exposta por Baitello Junior (2014), é gerada a necessidade de inclusão social a partir de uma coerção. O sentimento de pertencimento a uma sociedade orgânica, antes vivenciado nas propagandas nazifascistas da Segunda Guerra Mundial sob o nome de *Wir-Gefühl*, que em tradução literal seria sentimento-de-nós, por exemplo, atua novamente a partir da necessidade de aceitação do indivíduo nesta sociedade imagética. Esta coerção não atua contra outros indivíduos, como no caso do período nazifascista supracitado, no entanto, atua demasiadamente contra as profundezas do próprio sujeito. Portanto, esta coerção impõe ao sujeito certos comportamentos uniformizados que definem sua subjetividade a partir das imagens que ele consome.

---

3 Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/12-trillion-photos-to-be-taken-in-2017-thanks-to-smartphones-chart-2017-8>>. Acesso em: 27.07.2019



Susan Sontag (2005) salienta que antes a fotografia era parte de um evento e após a dificuldade das grandes câmeras e das trocas de filme terem sido superadas, a fotografia passou a ser considerada como o evento em si. Atualmente, ainda em conformidade com Sontag (2005), ao invés de o evento ser considerado o local em que estamos ou que atividade desenvolveremos em determinado local, a comprovação fotográfica passa a ser um verdadeiro evento. Dificilmente a sociedade demonstra importância às atividades que estão sendo fotografadas. A fotografia oferece, assim, evidências irrefutáveis de que uma viagem foi feita e de que um passeio foi divertido, ou uma obra artística foi apreciada. A comprovação de que somos seres capacitados, viajantes, inteligentes, sociais, políticos e até a comprovação do que comemos e vestimos passa a ser o registro fotográfico, gerando, deste modo, uma espécie de aprisionamento imagético educativo, um modo de vida aceito por todos.

Humankind lingers unregenerately in Plato's cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth. But being educated by photographs is not like being educated by older, more artisanal images. (SONTAG, 2005, p. 1).<sup>4</sup>

Sontag (2005) aponta que a fotografia dá aos acontecimentos cotidianos uma importância que as pessoas apreciam por não se sentirem mais elas mesmas importantes na sociedade. Sob esta perspectiva, podemos afirmar que a intenção moderna de dar a fotografia um caráter de importância, guarda, de certo modo, referência com a ideia da *imago* latina, antes comentada. Sontag (2005) acrescenta que isso acontece porque depois que o evento – aqui compreendido como o acontecimento fotografado – houver terminado, a foto ainda existirá conferindo a este evento um tipo de imortalidade e importância, ultrapassando limites percíveis de espacialidade e temporalidade. Walter Benjamin (2017a) indicou que o século XX é caracterizado por uma importante mudança: da sociedade, que antes deste século, produzia suas imagens de forma artesanal para uma sociedade cujas máquinas reproduzem imagens sem a necessidade de grandes processos manuais. De acordo com Flusser (1989), portanto, o uso da fotografia na pós-modernidade, realiza um movimento performático, a fotografia passa a ser a grande representação de uma encenação, a qual tomamos como verdade absoluta. Assim, o objeto fotográfico que antes era tido com a finalidade de prestar importância a determinados eventos passa a ser tão massivo que banaliza as ações humanas à visibilidade como comprovação de cada ato. Esta banalização acaba por alienar até mesmo o modo como interpretamos as leis e condutas sociais, por exemplo:

A violência passa a significar apenas a visibilidade da violência ou então a ter uma estreita e estranha relação com o fenômeno tão contemporâneo da visibilidade. Só é violência o que se vê, e não se

---

<sup>4</sup> A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade. No entanto, ser educado por fotografias não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais. (SONTAG, 2005, tradução nossa).

considera violência quase nada do que ocorre nos subterrâneos da vida social, da esfera familiar ou das relações interpessoais. Assim, costuma-se considerar ‘violência’ apenas aquilo que choca, escandaliza, traumatiza o nosso senso comum, já tão anestesiado pelos inúmeros registros diários da criminalidade, das catástrofes, dos eventos policiais e da violência social. Apenas a violência bruta encontra espaço nos veículos de comunicação de massa, na chamada mídia informativa. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 35)

Walter Benjamin (2017) alerta sobre o que seria uma espécie de violência lapidada. Segundo o pensador alemão, este tipo de manifestação violenta é constantemente veiculado a sociedade por meio de práticas cotidianas – desde leis até hábitos socialmente aceitos – que reforçam símbolos de tolhimento e marginalização. Sob esta perspectiva, a ação de fotografar e realizar outros registros audiovisuais para que assim fique comprovada uma violência sofrida, torna a violência uma espécie de espetáculo de imagens convencionalmente aceito pela sociedade, o que corrompe diversas vítimas à coerção social da exposição para que haja crédito ao seu relato.

Outro caso evidente de marginalização social por meio da violência refinada a qual Benjamin (2017a) se referiu, é a união da produção massiva de imagens com as estratégias da produção e da economia predatória. Como, por exemplo, estipulação de roupas femininas no chamado tamanho único e a intensa produção de imagens que reforçam este estereótipo nas grandes mídias. Além de diversos outros casos que realizam constantemente uma coerção de decisões de consumo, como lugares para visitação, formas de comportamento e de como se relacionar socialmente. Tais situa es vivenciadas pelos indivíduos pós-modernos constroem, assim, um arquétipo de violência lapidada e invisível capaz de romper com a subjetividade destes sujeitos.

Benjamin (2017a) explica que a partir do advento e acessibilidade da fotografia, o sujeito liberta-se da necessidade de reproduzir imagens apenas artesanalmente, passando a produ o rápida e objetiva das máquinas fotográficas. As reflexões visionárias de Benjamin (2017a) eclodem em *tablets* e *smartphones* com câmeras fotográficas cada vez mais desenvolvidas e com memórias com cada vez mais *gigabytes*, o que facilita e incentiva o acúmulo de cada vez mais imagens. O pensador alemão destacou que o advento da imagem fotográfica instituía uma nova era, a era da visibilidade, na qual haveria uma sede pela massiva reprodu o do olhar, o que iria rebaixar a obra de Arte, que antes era medida pelo seu valor de culto, a um valor de exposi o. Em outras palavras, Benjamin (2017) destaca que há uma ironia dialética nessa reprodu o em massa, uma ironia que reforçaria o caráter mercadológico e diminuiria, sobremaneira, a visão do sujeito sobre si, e sobre o mundo – social e artístico – que o cerca. Logo, o processo acelerado de reprodu o fotográfica estabeleceria uma rela o dialética que invade o mercado e chega até o teor artístico, banalizando-o. A partir disso, ocorre a morte simbólica do sujeito, que não conseguindo enxergar a si e ao mundo que o cerca, torna-se têm uma imagem, mero manequim político, habitante de um espaço vazio, um não lugar, uma vitrine social.

## **A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO E O ESPAÇO ARTÍSTICO COMO NÃO-LUGAR OU VITRINES SOCIAIS – O CONSUMO QUE NOS CONSOME**

Há na produção massiva de imagens a partir da acessibilidade das câmeras digitais um caráter coercitivo somado a um sistema de organização panóptica da sociedade, fundamental no estabelecimento do modelo capitalista. Michel Foucault (1987), salienta que a organização panóptica retrata uma prisão modelar, na qual os prisioneiros eram dispostos em celas individuais, postas em círculo ao redor de uma torre central que, com base em um cálculo de abertura das janelas, as posicionavam em um regime de visibilidade. Deste modo, todos os prisioneiros estavam visíveis àquele que os vigiasse, entretanto, este movimento não era recíproco. Diante da onipresença da torre central, com vigias protegidos por biombos e persianas, os prisioneiros tinham apenas a impressão permanente de serem vigiados. Foucault (1987) explica que muito além desta organização se configurar como uma estratégia arquitetônica inserida no regime prisional, a organização panóptica constitui um dos traços característicos da sociedade disciplinar. Em nossa leitura, portanto, a era da visibilidade imagética transforma todos os indivíduos em prisioneiros, constantemente vigiados pelas necessidades mercadológicas ora impostas, visto que é necessário ser através de imagens que atendam ao preceito da visibilidade associada ao consumo.

Sob esta perspectiva, o panoptismo é a forma de poder que atua sobre o sujeito a partir da vigilância individual e ininterrupta de outros sujeitos também aprisionados a ideia do ser através do parecer imagético contido em redes sociais, por exemplo. As ações violentas e autoritárias do mercado a partir das imagens propagadas compõem, deste modo, o que Foucault (1987) denomina como a tríplice da organização panóptica – vigilância, controle e correção – o que representa uma forte característica das relações de poder presentes nas sociedades pós-modernas. Como antes explicado, este estado de vigilância que controla e dita a identidade de cada ser, acaba por destruir o olhar do eu. De acordo com Pêcheux (2015) o sujeito está intrinsecamente ligado às formas discursivas com as quais ele se relaciona, como um processo advindo das formações ideológicas. Compreendemos, deste modo, que as imagens constantemente apresentadas a este sujeito realizam importantes formas discursivas que antes eram realizadas a partir da comunicação de proximidade feita por outros indivíduos.

A era da visibilidade (...) nos transforma a todos em imagens, invertendo o vetor da interação humana, criando a visão que se satisfaz apenas com a visão. A comunicação de proximidade, interpessoal, familiar, fraternal, importante dispositivo de equilíbrio para tensões e conflitos individuais, vem sendo crescentemente suprimida pelas relações escravizadoras da era da visibilidade. (BAITELLO JUNIOR, 2014. p. 42)

A partir desta constante relação dos indivíduos apenas com este *outro* – imagem, o sujeito, de acordo com Pêcheux (2015) se assujeita a este discurso, operacionalizado

por processos ideológicos e materializados na linguagem. Em outras palavras, o indivíduo se efetua como sujeito pela identificação com a formação discursiva na qual ele se constitui. O que faz, portanto, com que os indivíduos ao se assujeitarem às formações discursivas das imagens, incorporem historicamente os processos ideológicos que elas reafirmam e/ou refratam. Deste modo, a relação *eu-outro*, antes explicada, não é realizada completamente, o que agride sobremaneira a subjetividade do *eu*. Ao buscar o *outro*, o *eu* encontra, por exemplo, a tela escura de seu celular, as inúmeras fotografias e propagandas anunciando estereótipos de corpos, ações e identidades. Este *outro* – as imagens – não interage com o *eu*, mas o devora, impondo-lhe um padrão ao invés de possibilitar a construção dialógica de sua alteridade.

Assim, este *outro* – enquanto acúmulo imagético em massa – realiza a perda da individualização do *eu*, sob a criação do que podemos nomear vitrines sociais: estereótipos de estilos de vida impostos ao indivíduo a partir de imagens que dialogam com os interesses mercadológicos. Esta imersão do indivíduo nesta relação *eu-imagem* torna-o o que Bakhtin (2003) nomeia sujeito-objeto e nós nomearemos aqui como sujeito-virtual, não mais um sujeito ativo, também uma mera imagem como o *outro* com o qual tanto se relaciona. Há, portanto, a morte simbólica do sujeito, a perda de si mesmo, devido a opressão vivenciada pelo *outro*:

A separação, o desligamento, o ensinamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas na *fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. (...) Ser significa *conviver*. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemorável (...). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem território soberano, está todo o sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *para o outro nos olhos ou com os olhos do outro*. (BAKHTIN, 2003b, p. 341) (grifos do autor).

Ainda em conformidade com Bakhtin (2003), a morte simbólica do sujeito acontece quando o *eu* perde não apenas sua subjetividade, mas também os espaços onde reavê-la. Em outras palavras, ainda que as imagens realizassem a objetificação, ou como antes afirmamos, a transformação do eu em apenas um sujeito-virtual sem corpo e identidade própria, haveria uma forma de resistência a esta opressão: os lugares em que este sujeito realizasse a identificação com outros sujeitos, para que assim, houvesse a reconstrução de sua alteridade. Cabe, portanto, compreendermos como estes lugares de identificação se desfazem na pós-modernidade.

Marc Augé (2012) explica que na pós-modernidade há a construção de lugares e não lugares. Para o antropólogo francês, lugares são espaços que formam o sujeito em sua identidade, relações subjetivas e históricas<sup>5</sup>. Sob este viés, um espaço que

---

5 A utilização do termo **relações históricas** é de Marc Augé (2012, p. 73), em se tratando a história no sentido antropológico: espaço e tempo personalizados e comuns a uma comunidade. O autor explica que a partir destas relações históricas há a criação de **lugares da memória**, ou seja, lugares que remetem a uma memória coletiva formando aspectos de sua identidade e cultura.

não é identitário, nem relacional e nem histórico para a formação do indivíduo, não ampara nenhuma sociedade orgânica, marginalizando diversos grupos sociais. Em conformidade com Augé (2012), o não lugar é amplamente oposto ao lar, ao que seria um espaço de origem e de conforto, ou seja, o não lugar é um espaço que objetifica os seres, retirando sua individualidade e suas referências enquanto sociedade.

Espaços como, por exemplo, aeroportos, *shopping centers*, grandes clínicas hospitalares, redes de supermercado ou restaurantes uniformizados pelo mundo inteiro além do trânsito das metrópoles e cadeias de hotéis, são espaços em que a singularidade é nula. Nestes espaços somos identificados apenas como clientes ou trabalhadores, papéis que podem ser desenvolvidos por qualquer outro indivíduo sem expressar nenhuma preferência ou característica cultural. Augé (2012) explica, ainda, que os não lugares são o maior produto da organização capitalista, organização esta, de acordo com o autor, que acaba por minar a formação subjetiva do sujeito em aspectos temporais, espaciais e linguísticos. Os não lugares criam, deste modo, uma espécie de glossário comum à todos, uniformizando até o modo de comunicação dos indivíduos, palavras como *check-up*, *fast-food*, *coffee break*, *check-in* e respostas rápidas sobre a forma de pagamento de uma compra, por exemplo, são as únicas trocas linguísticas realizadas nos não lugares em todo o mundo. Estes espaços, portanto, não são habitáveis porque não aceitam aqueles que não estejam uniformizados ao parâmetro capitalista que classifica os indivíduos como mão-de-obra e/ou consumidor.

Sob esta perspectiva, Dean Maccanell (1999), na obra *The tourist: a new theory of the leisure class*, explica que o acúmulo e a massiva produção de imagens fotográficas estão destruindo progressivamente a ideia que os indivíduos carregam acerca do que seja um lugar, como antes explicado a partir de Augé (2012). Segundo Maccanell (1999) o que ocorre é a sacralização mecânica da imagem como único ícone identitário. Sob este viés, as pessoas buscam realizar viagens e passeios, por exemplo, para poderem ser fotografadas em espaços onde outras pessoas já o foram. Marc Augé (2012) destaca que este tipo de conduta acontece também nos espaços antes destinados a apreciação artística:

(...) ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, definitivamente, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo o próprio espetáculo (AUGÉ, 2012, p. 81).

Ocorre, deste modo, a banalização do espaço – social e artístico – a partir da atual necessidade de visibilidade. Ainda sob este viés, Carril (2013) em uma pesquisa realizada pela Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, buscava levantar as principais motivações dos brasileiros acerca das publicações de fotos de viagens em duas importantes redes sociais cibernéticas: o *Facebook* e o *Instagram*. Os resultados da pesquisa apontaram que 92 % dos participantes

se sentiam mais estimulados a visitarem cidades, museus e espaços artísticos depois de verem publicações de imagens em redes sociais. A pesquisa mostra, ainda, que quando os participantes realizaram estes passeios, sua única intenção era de fotografar determinados espaços, comidas, roupas e eventos. Portanto, tal intenção não gera experiências de trocas culturais, fundamentais para a saúde mental e social dos sujeitos pós-modernos, o que os torna cada vez mais ansiosos e sedentos por mais visualidade.

Um exemplo ainda maior destas reflexões no universo das Artes ocorreu em junho de 2018, quando a famosa cantora americana Beyoncé em parceria com o rapper Jay-Z, lançaram o videoclipe da música *Apeshit*, gravado no Museu do Louvre, em Paris. Em entrevista<sup>6</sup>, o diretor do museu declarou que quando questionava os visitantes sobre a motivação para conhecerem o Louvre, a maioria apontava que era devido ao videoclipe supracitado. O resultado de semanas após o lançamento do videoclipe foi histórico: o museu conseguiu a cifra recorde de 10, 2 milhões de visitantes, a maior de qualquer museu até hoje. Apesar de os números serem consideráveis, o Louvre teve que se adaptar a realização de um novo passeio guiado: um passeio que recriava as cenas do videoclipe de Beyoncé e Jay-Z, já que, segundo o diretor do museu, era o único interesse das pessoas com as suas câmeras de celulares a postos, imitando as poses realizadas pela cantora durante o videoclipe. Assim, percebemos que a reprodução de imagens gera um acúmulo de repetições e de padrões sociais:

As imagens que povoam nossos meios imagéticos se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo das imagens presentes no grande repositório. (...) Não mais as coisas, mas seus atributos imagéticos é que são consumidos. (...) Consumimos imagens em todas as suas formas: marcas, modas grifes, tendências, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, ícones, logomarcas. Até mesmo a comida está sendo desmaterializada por meio das imagens. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 74).

O consumo exacerbado das imagens cria, deste modo, um processo de formação de não lugares, o que sinaliza o derradeiro ato da morte simbólica do sujeito. Marc Augé (2012) aponta que este processo faz com que espaços em que eram para acontecer trocas dialógicas acerca da produção e fruição artística se transformem em espaços de passagem, sem significado, onde apenas é necessário que se fotografe, se registre. Assim, há o padecimento do olhar, visto que o *eu* não mais se reconhece e por isto não consegue reconhecer a necessidade de apreciação do espaço em que convive. Deste modo, por se sentir oprimido, o indivíduo sente a necessidade de rápido consumo do opressor: as imagens. Do latim, *consumere*, o conceito de consumo das imagens é o de comer, devorar, destruir, extenuar, matar.

Devido a esta sede de consumo imagético o padecimento do olhar compõe uma espécie de incapacidade fruidora diante da Arte. Como antes comentado, Walter

---

6 Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-france-tourism-louvre/beyonce-and-jay-z-help-paris-louvre-to-record-number-of-visitors-idUSKCN1OX1B3>>. Acesso em: 27 de junho de 2019.

Benjamin (2017), considerava de forma crítica e visionária que, na modernidade, as obras de arte perderiam seu valor devido ao advento da reprodutibilidade técnica, o que direcionaria as Artes apenas a um valor de exposição. O resultado desta troca de valores seria o de redução do horizonte perceptivo do indivíduo comum, levando-o a vivenciar o que Benjamin (2017) nomeou como estetização da política, movimento realizado por classes dominantes para que haja a perda do interesse do indivíduo em se aproximar da Arte, causando-o uma espécie de analfabetismo social a partir de opressões da violência velada ao seu olhar que antes deveria ser de apreciação.

Vilém Flusser (1998) caracterizou a mídia como um furacão que seria uma das grandes catástrofes causada e vivenciada pelo homem, capaz de deturpar seu olhar diante de si e do mundo em que habita. De acordo com o filósofo alemão, a pós-modernidade e a mídia terciária acabariam com os sentidos de espacialidade, devido a diminuição de fronteiras – aqui fomos além, afirmando também ser a criação de não lugares a partir da banalização espacial recorrente da necessidade de visibilidade. Além disso, Flusser (1998) previa que a mídia acabaria com os sentidos de temporalidade e espacialidade devido à quebra da relação do indivíduo com a apreciação estética. Em outras palavras, a relação de fruição de expressões visuais, antes tida como momento de apreciação que demandava tempo, é rompida a partir de uma desenfreada necessidade de consumo, causando o padecimento do olhar e o que, como já dito, Benjamin (2017) previu como a substituição do valor de culto da obra de Arte pelo valor de exposição. A partir destas destruições, das noções de espaço e de tempo, Flusser (1998) salienta que o homem destruiria a si mesmo. Esta morte simbólica do sujeito, é resumida a partir das reflexões de Novais Baitello Junior:

Como o alimento das imagens é o olhar e como o olhar é um gesto do corpo, transformamos o corpo em alimento do mundo das imagens – refiro-me aqui a um dos tipos de ‘iconofagia’ possíveis (...) –, inaugurando um círculo vicioso. Quanto mais vemos, menos vivemos, quanto menos vivemos, mais necessitamos de visibilidade. E quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos capacidade de olhar. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 116)

A morte simbólica do sujeito caracteriza-se, portanto, como uma desconfiguração do eu que torna-se uma imagem virtual. Resta-nos compreender, por fim, como este sujeito virtual se relaciona com a Arte e quais são as maiores modificações nesta troca de valores, antes explicada por Benjamin (2017), como característica da pós-modernidade. Baudrillard (1996) salienta que o advento e estabelecimento da era tecnológica impossibilitaria a troca simbólica das formações sociais modernas a partir da fruição artística. A partir desta impossibilidade, não ocorreria apenas a morte do sujeito, mas também, de acordo com o pensador francês, a morte da Arte, já que ela iria adequar-se mimeticamente a representação da morte subjetiva do *eu*. A troca do valor de culto da Arte, explicada por Benjamin, para o valor de exposição, aponta, assim, para a troca que o sujeito realizou consigo mesmo. Para melhor compreendermos tais reflexões, nos debruçemos agora sobre a relação que os sujeitos da pós-modernidade estabelecem com um rosto familiar desde o Renascimento: *Mona Lisa*.



## A ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO: *MONA LISA*, UMA OBRA AURÁTICA E O VERDADEIRO ATO DE VIOLÊNCIA NA PÓS-MODERNIDADE

Antes mesmo de o Museu do Louvre conseguir um número recorde de visitas relacionadas com a gravação do videoclipe de Beyonce e Jay-Z, já havia um rosto feminino responsável por muitas visitas ao museu parisiense: *Mona Lisa*<sup>7</sup>. Sassoon (2009), explica que nossa atual relação com o quadro de Leonardo Da Vinci representa o maior grau de uma espécie de fetiche artístico. O autor, utilizando o viés antes exposto por Walter Benjamin (2017), salienta que após a modernidade ter invertido o valor das obras ao valor de exposição, *Mona Lisa* ganha uma popularidade ainda maior que faz com que todos queiram vê-la e muitos se frustrem com o verdadeiro tamanho da obra.

Esta ansiedade de muitos visitantes por fotografarem a *Mona Lisa*, vê-la e, por vezes, frustrar-se com seu tamanho, representa, sobremaneira, a atual relação que os sujeitos virtuais estabelecem com a pintura de Da Vinci: um fetiche de consumo diante da ânsia de pertencimento social, qual seja, ser fotografado perto da *Mona Lisa*. Em outras palavras, como antes explicamos, há uma necessidade de pertencimento que envolve a obra de arte, tornando-a um ícone de consumo e, no sentido aqui estudado, um símbolo midiático. Esta relação de fruição instantânea eclode em mais de 3 bilhões de fotografias reproduzidas em frente a obra de Da Vinci e postadas na rede social *Instagram*<sup>8</sup> com a *#monalisa*, além de mais de 1 milhão de publicidades, paródias, desenhos e montagens feitas a partir da mesma obra.



Figura 1: *Mona Lisa*<sup>9</sup>

7 Para saber mais sobre a história da obra e sobre o Renascimento, ler: GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 1989 e HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de Léonard de Vinci*. Paris: Didier, 1869.  
8 Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/monalisa/?hl=pt-br>>. Acesso em 06 de julho de 2019. Tais dados foram retirados do próprio site Instagram, a partir de uma pesquisa utilizando a *#monalisa*, os números indicados sofrem alterações diariamente.

9 VINCI, Leonardo Da. *Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dite Monna Lisa, la Gioconda ou la Joconde*. 1479-1528. 1 óleo sobre madeira de álamo.; 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/mediaimages/portrait-de-lisa-gherardini-1479-1528-epouse-de-francesco-del-giocondo-dite-monna-lisa-l>>. Acesso em 07 de julho de 2019.

Apesar da relação acima exposta, o fato de *Mona Lisa* – e não outra obra presente no Louvre, por exemplo, – ter se tornado este ícone com diversas apropriações, desde Marcel Duchamp até a atualidade, guarda referência a aspectos já comentados por pensadores da Crítica da Arte. Para compreendermos a simples afirmação de que “a *Mona Lisa* resistiu ao teste do tempo” (SASSOON, 2004, p. 19) salientamos que já em 1568, Giorgio Vasari (1991), contemporâneo de Da Vinci, considerava o retrato de *Mona Lisa* uma obra-prima que atravessaria séculos fazendo qualquer artista parar para admirar seu sorriso e as técnicas que ali estavam materializadas. Após quatro séculos da afirmação de Vasari (1991), o historiador Ernst Gombrich (1989) reflete sobre a forma como o olhar de *Mona Lisa* é, de certo modo, hipnotizante, parecendo mover-se e mudar a cada vez que ele nos olha. Ao afirmar que a obra nos olha, ao invés de sermos apenas nós que olhamos para ela, Gombrich (1989) refere-se a obra como um ser animado, com vida, afirmando, ainda, que esta animação (no sentido do latim *anima* – princípio vital, alma), é a grande característica das obras de Arte.

Antes que nos debrucemos sobre esta espécie de animação que Gombrich (1989) afirmou, retrocedamos um passo antes, para que compreendamos melhor, ainda que de forma resumida, a popularidade desta obra de Leonardo Da Vinci. Apesar de ter sido considerada por contemporâneos de Da Vinci como uma grande obra, *Mona Lisa* teve muitos olhos voltados para si pela primeira vez quando um pintor de paredes, dia 21 de agosto de 1911, fugiu por um dos acessos internos do Museu do Louvre, carregando-a. Apenas muitos meses depois as investigações constatariam o envolvimento de um funcionário do museu, Vincenzo Peruggia, no furto. No dia do roubo, o museu estava fechado para visitas o que fez com que apenas no dia seguinte os policiais e os telejornais estivessem reunidos no Louvre buscando traçar as motivações do crime e o paradeiro da obra. Assim, telejornais da França e de vários lugares no mundo relataram o furto, realizando uma cobertura completa acerca da obra. Se antes *Mona Lisa* era uma das referências do Renascimento, agora era uma espécie de celebridade contemporânea. Sassoon (2004), afirma que a beleza do quadro se uniu a esta atenção da mídia informativa para o que seria um caminho sem volta: a fama imediata, ganhando desde coberturas de telejornais até livros infantis.

Segundo Sassoon (2004), apesar da grande repercussão do episódio de agosto de 1911, o caso não se resolveu e logo muitos jornais e pessoas deixaram de lado o caso *Mona Lisa*. Até mesmo o Louvre teve de retirá-la do catálogo de visitas e suspender as vendas de cartões-postais com a imagem da obra. Apenas em 1913 o caso foi resolvido, após Vincenzo Peruggia contatar algumas pessoas e solicitar o valor de 500 mil libras para levar o quadro para o que o ex-funcionário do Louvre dizia ser sua verdadeira casa: a Itália. Peruggia foi preso em flagrante e *Mona Lisa* retornou ao Louvre, mas antes, a obra foi exposta em Roma, Milão e Florença.

O episódio do roubo e, após quase dois anos, a devolução deram a *Mona Lisa* grande *status* de popularidade. A partir desta popularidade houve a valorização da obra devido suas técnicas estéticas, tão relatadas em jornais durante o período do furto. Esta valorização deu a pintura de Da Vinci mais um *status*: o de representante

da elite. Segundo Sassoon (2004) *Mona Lisa* era considerada como uma referência da mais alta Arte, uma expressão da elite artística. A partir desta concepção, várias expressões contrárias a essa elitização artística foram realizadas. Entre elas, daremos destaque a uma das primeiras apropriações, desenvolvida por Kasimir Malevich, sob o título *Composição com Mona Lisa*, datada de 1914. Esta composição, segundo Sassoon (2004) apresenta um tom de desaprovação bem maior do que o de ironia, visto que para Malevich “o culto ao redor da evolução da obra era um exemplo de falsa consciência artística” (SASSOON, 2004, p. 220). Essa posição torna-se evidente nas marcações em vermelho na *Mona Lisa* e os pequenos anúncios presentes na composição.



Figura 2: *Composição com Mona Lisa*<sup>10</sup>

Após um lustro da *Composição* proposta por Malevich, Duchamp, em 1919, foi o autor de uma das apropriações com referência direta a *Mona Lisa* mais conhecidas até hoje. Em um cartão-postal da obra, o artista desenhou no rosto de *Mona Lisa* um bigode e um cavanhaque. Para Duchamp, “a arte só poderia ser definida por seu contexto, poderia ser feita em qualquer material” (SASSOON, 2004, p. 220). Tal ato foi tido como desrespeitoso. Os jornais do período relatavam que o artista havia tomado uma liberdade com um grande tom de desrespeito em uma obra renomada e cujo nível da fama era altíssimo. Este estranhamento do público e da mídia informativa se devem não apenas ao desenho do bigode e ao cavanhaque, mas principalmente pelo nome dado a tal intervenção: L.H.O.O.Q., cuja pronúncia em francês assemelha-se a *elle a chaud au cul* que em tradução literal seria “ela está com fogo no rabo”.

<sup>10</sup> MALEVICH, Kasimir. *Composição com Mona Lisa*. 1914. Disponível em <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Malevich58.jpg>>. Acesso em 07 de julho de 2019



Figura 3: *L.H.O.O.Q.*<sup>11</sup>

Ainda em conformidade com Sassoon (2004), a intervenção de Duchamp era nomeada na época como uma traquinagem desrespeitosa de um garoto que ainda vive com costumes da pré-escola, de desenhar bigode em retratos de senhoras mais velhas. Mesmo sendo muito criticada, a apropriação de Duchamp abriu as portas para várias outras reproduções com a ânsia de apropriação da *Mona Lisa*, o que nos faz retornar ao pensamento de Gombrich acerca da animação da obra de arte, a qual explicaremos a partir da concepção de aura artística proposta por Walter Benjamin.

Walter Benjamin (2017), no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, apresenta sua concepção de aura como ideia relacionada à unicidade, autenticidade e tradição de uma obra artística, ou seja, a essência da obra, seu aqui e agora. A relação de apreciação dos sujeitos com a obras criam, segundo o pensador alemão, possibilidades simbólicas características em seus respectivos contextos socioculturais. Assim, há a obra original, responsável pela história do objeto e sua produção artística e após isto há a criação, através da relação de fruição, de uma sucessão de valores sobre o objeto artístico. Deste modo, Benjamin (2017) afirma que ao se colocar em prática o processo de reprodução, a aura da obra de arte se enfraquece pois ocorre, assim, a falta de elementos que estruturam diversos tipos de interpretação e fruição, elementos que antes desta reprodutibilidade eram considerados a personalidade de uma pintura ou escultura, por exemplo.

Em retorno ao número exorbitante de 3 milhões de fotografias com a *#monalisa* podemos considerar que Walter Benjamin (2017a) aponta a fotografia como o elemento histórico que transmite sensações que transcendem à própria imagem representada. Sob esta perspectiva, o autor alemão apresenta a fotografia como uma das possíveis formas de desenvolver a desaparecimento da aura, uma vez que a objetividade da câmera tenta representar a realidade. Deste modo, a necessidade massiva de fotografar-se perto da conhecida obra de Da Vinci, repercute o pensamento

<sup>11</sup> DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.*, 1919. Disponível em: <<http://www.fluidr.com/photos/8995118@N02/769270845>>. Acesso em 07 de julho de 2019.

benjaminiano de uma violência velada a aura da obra. Ainda segundo o pensador alemão, na história da fotografia, o declínio da aura de arte, como antes comentado, acontece a partir do desenvolvimento técnico, onde a imagem perde o registro simbólico, impossibilitando a experiência que afeta a sensorialidade subjetiva. Em outras palavras, a aura para Benjamin, simboliza a autêntica experiência estética, como uma capa que envolve a obra, transmitindo uma experiência rica de fruição, esta capa se desfaz da obra a partir da era da reprodutibilidade técnica devido a obra ser banalizada a partir de uma reprodutibilidade em massa por necessidade de consumo, visto que já não há a fruição.

*Mona Lisa*, na pós-modernidade, tornou-se um ícone que representa o valor dado a arte na era da reprodutibilidade técnica: o valor de exposição. A obra de Da Vinci já foi citada em canções, como a de Bob Dylan e Elton John, foi inspiração para filmes e foi exposta em outdoors, propagandas de palha de aço, tintura de cabelo, escolas primárias e até cigarros e bebidas alcoólicas. *Mona Lisa* estampa bolsas, capas de caderno e tablets, canecas, temas de aniversário, *wallpapers* de celulares, roupas íntimas, meias e camisas. Além disso, a obra de Da Vinci tornou-se uma espécie de modelo para anunciar marcas de automóveis, *shopping centers*, vestuários e estilos de vida.



Figura 4: Colagem de publicidades com a *Mona Lisa*<sup>12</sup>

Benjamin (2017) não criticava as reproduções feitas manualmente, visto que elas prestavam referência a obra, não atingindo sua unicidade. O que o visionário pensador alemão acentuou foi esta reprodutibilidade massiva em um nível tecnológico e digital seria capaz de engolir a obra de Arte. O advento da reprodutibilidade técnica ocasiona a multiplicação da reprodução, substituindo a existência singular da obra de arte por uma existência serial. Assim, a autenticidade e unicidade artística são substituídas por uma natureza aberta e fragmentária. Dessa forma, na concepção de Walter Benjamin (2017a), a aura não está presente na reprodução, por mais perfeita ou cômica que ela seja. Segundo o mestre alemão, a perda da aura a partir desta reprodução exacerbada representa o derradeiro ato

12 Fonte: <<https://pt.dhgate.com/product/fundas-mona-lisa-spoof-shell-cases-for-iphone/416305348.html>>. Acesso em 07 de julho de 2019.



de violência ao sujeito, através do objeto artístico, ato que representa a perda do valor de culto e o advento do valor de exposição, antes comentado. Benjamin (2017) pontua, ainda, que a fotografia em sua relação com a mídia é o ponto inicial no qual o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.

Mas se a reprodução em massa, a qual Benjamin (2017) se referiu, já era representada pela publicidade e propaganda, a mídia a partir das redes sociais trouxe uma reprodução ainda mais intensa alicerçada no advento de imagens de cunho humorístico: os *memes*. *Meme* é um termo grego que significa imitação e atualmente ganhou a conotação de viralização na internet. Foi até aqui que *Mona Lisa* chegou. A reprodução desta obra de Da Vinci ganhou diversas outras intervenções, algumas similares a de Duchamp, mas agora realizadas sem a assinatura de seus criadores e apreciadas por cerca de no máximo 1,5 segundos<sup>13</sup>, o que leva a arte ao nível extremo do valor de exposição e consumo exacerbado, comentado no segundo e terceiro capítulos.



Figura 5<sup>14</sup>

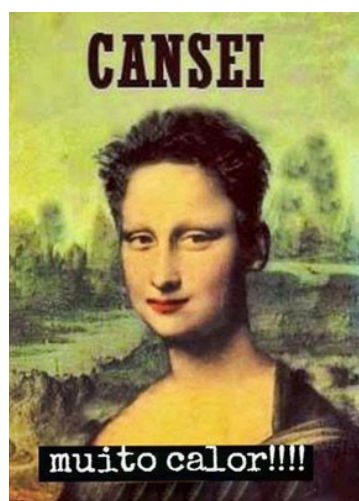


Figura 6<sup>15</sup>

13 Pesquisa disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/neurociencia/41743-nosso-cerebro-precisa-de-apenas-13-milissegundos-para-identificar-imagens.htm>> Acesso em 07 de julho de 2019.

14 Fonte: <<https://www.urbanarts.com.br/monalisa-snap-44837/p>>. Acesso em 08 de julho de 2019.

15 Fonte: <<https://www.montink.com.br/monalisa-meme>>. Acesso em 08 de julho de 2019.



Figura 7<sup>16</sup>



Figura 8<sup>17</sup>



Figura 9<sup>18</sup>

16 Fonte: <[https://www.zazzle.pt/cartao\\_postal\\_lol\\_meme-239457397072139048](https://www.zazzle.pt/cartao_postal_lol_meme-239457397072139048)>. Acesso em 08 de julho de 2019.

17 Fonte: <<https://knowyourmeme.com/memes/mona-lisa/photos>>. Acesso em 08 de julho de 2019

18 Fonte: <<https://awwmemes.com/i/monalisa-de-2018-9-meme-by-null42-memedroid-95e57121f9374d04af333fa0d4edfefd>> Acesso em: 08 de julho de 2019.

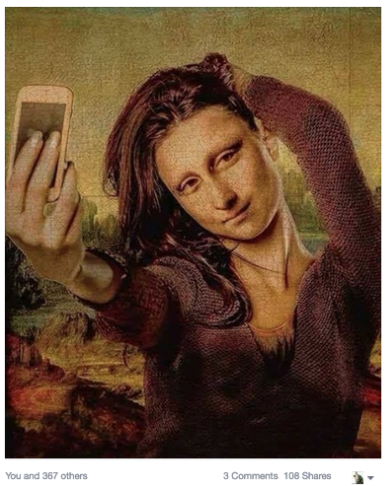


Figura 10<sup>19</sup>

Esta reprodução em massa a partir do advento dos *memes*, atualiza as referências que temos do então ícone *Mona Lisa*, não mais a partir da história da obra de Da Vinci ou das técnicas nela impressas, mas diante de seu reconhecimento como parte da cultura moderna. Este reconhecimento é produzido a partir de sua exposição em larga escala com o uso de elementos da sociedade industrial, como na figura 9 em que *Mona Lisa* usa uma jaqueta com o nome de Da Vinci estampado em sua jaqueta ou a interação da personagem *Mona Lisa* em montagens de cibernética com outras pinturas, interagindo a partir de estereótipos criados diante do advento das redes sociais, com as posições corporais (figura 7, 8 e 10) que estabelecem referências com a reprodução de imagens ou o uso de filtros (na figura 1) de específicas redes sociais. Deste modo, estas colagens e recomposições, ao se apropriarem da obra, violam sua aura. Benjamin (2017) acentuava que a reprodução advinda de alguns artifícios tecnológicos faria com que as obras de arte perdessem seu convite a apreciação e se tornassem artificiais, assim como logomarcas de empresas capitalistas, se tornariam ícones que vendem uma ideologia.

Por último, nos debruçemos melhor sobre o *meme* seguinte:

---

19 Fonte: < <https://knowyourmeme.com/photos/1313822-mona-lisa>>. Acesso em: 08 de julho de 2019.





Figura 11<sup>20</sup>

Este *meme* apareceu em diversas contas das redes sociais *Facebook*, *Instagram* e *Pinterest* desde 2018, sendo o seu autor desconhecido como todos os outros *memes* antes expostos. Na imagem, *Mona Lisa* segura um celular da marca *Apple*, com o qual se fotografa em um espelho – isto é perceptível não apenas por ser um costume da sociedade contemporânea, mas também pela logomarca do celular estar invertida como em um espelho. A *Apple* é considerada uma marca de desejo e sua representação na imagem acima recupera ideias propagadas na sociedade capitalista. A pintura de Da Vinci, ganha, deste modo, a conotação de não ser mais uma pintura, mas uma reprodução, como antes comentada, que a atualiza ao nível de fotografia. *Mona Lisa* adere, assim, a reprodução de outras fotos, ao realizar a mesma posição com o aparelho telefônico na mão.

Berger (1974) afirma que, quando uma pintura é reproduzida, converte-se inevitavelmente em material para embasar o argumento contido na reprodução de quem a realizou, ou além disso, do grupo que compartilha da ideia tida nesta reprodução. Logo, o compartilhamento da imagem da *Mona Lisa* como uma personagem consumidora pós-moderna que reproduz uma fotografia já feita por tantos outros corpos virtuais, não apenas aproxima a personagem renascentista a eles, como, mais que isso, a torna uma representante icônica que reafirma esta reprodução em massa.

O *meme* em questão, distorce, ainda, uma das marcas registradas da *Mona Lisa* de Da Vinci: seu sorriso, apropriando-se da pintura para representar o “biquinho”, espécie de posicionamento labial que simula um beijo, tão reproduzido em fotografias contida nas redes sociais. Somente no *Instagram*, são mais de 200.000 fotos com a *#biquinho*, isto apenas em língua portuguesa e postadas de janeiro a julho de 2019<sup>21</sup>. Além disso, o *meme* em questão, muito provavelmente feito a partir

20 Fonte: <<http://kelseyhumphreys.com/take-selfies/>>. Acesso em 08 de julho de 2019.

21 Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/biquinho/?hl=pt-br>>. Acesso em 06 de junho de 2019. Tais dados foram retirados do próprio site Instagram, a partir de uma pesquisa

de pequenas montagens e distorções com o uso de *photoshop*, apresenta uma *Mona Lisa* com unhas compridas e pintadas de vermelho, usando um anel em uma das mãos, o que reforça, assim como nos outros *memes* expostos, o uso de acessórios, signo representativo de sociedades consumidoras.

Assim, o *meme* ora discutido, em diálogo com os outros expostos, realiza a quebra da aura, explicada por Benjamin (2017a), porque rompe com a simbologia icônica da pintura e a ressignifica em um espaço onde já não se pode recuperar alguns de seus principais aspectos de fruição. Em outras palavras, Francastel (1983) afirma que enquanto a base referencial das reproduções realizasse um movimento, ainda que irônico, de retorno para a obra, a sua essência estaria mantida. Os *memes* expostos, no entanto, realizam fortes rompimentos com a obra de Da Vinci, retirando-a de sua ambientação, modificando seu arquétipo físico de muitas maneiras e em grande velocidade, já que estas alterações dependem apenas de cliques digitais.

Reverberamos a reflexão benjaminiana antes exposta, que afirma que a aura, ou seja, a autenticidade de uma obra artística deixa de estar presente na era da reprodutibilidade técnica, visto que a partir desta era há a abolição do tempo de contemplação da obra, deixando os olhos do sujeito insensíveis ao objeto que antes era de atração e fazendo com que este sujeito busque apropriar-se cada vez mais deste objeto, sendo ele mesmo um consumidor e um espetáculo, como explicamos antes. Deste modo, a era da reprodutibilidade técnica corrompe, ainda em conformidade com Benjamin (2017), a singularidade da obra de arte, sua aura no sentido de vida própria, força vital, respiração. Isto ocorre em decorrência da perda do valor de culto – tido para Benjamin como um valor ritual em que a obra necessita de tempo e espaço para apreciação – o que causa o padecimento do olhar do sujeito. Sob este viés, Baudrillard (1996) afirmou que já não havia possíveis trocas simbólicas, valorativas e dialógicas nas formações sociais modernas, o que eclode no padecimento da construção da alteridade. A partir deste padecimento, não apenas o *eu* morre simbolicamente, mas morre também a aura, a essência deste outro que também fora exposto ao consumo em massa: a obra de arte.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ter as imagens como colegas de espaço é um processo que ganhou intensidade a partir do Renascimento e força exponencial no século XX. Como vimos, nossa relação com o universo das imagens vivenciou diversos estágios a partir do advento da mídia primária, secundária e terciária. Estes estágios da classificação midiática, propostos por Harry Pross (1987) identificaram o corpo como mídia primária, na qual o orador transmite sua mensagem através de seu corpo: capaz de infinitas possibilidades comunicativas, a partir, por exemplo, de músculos, de linguagens faciais, olfativas, táteis e sonoras. Sob esta perspectiva, toda comunicação humana é iniciada na mídia primária, antes mesmo do advento da fala. A mídia secundária, em conformidade com Pross (1987), foi caracterizada como meios de comunicação utilizando a #biquinho, os números indicados sofrem alterações diariamente.

que conduzem a mensagem ao receptor, sem que este precise de uma ferramenta para capturar o significado dessa mensagem: a escrita, a imagem, o impresso, a vestimenta, a gravura, a fotografia, o mapa e os desdobramentos destes tipos de meios, são exemplos desta classificação. Deste modo, na mídia secundária apenas o emissor é capaz de utilizar ferramentas para prolongar seu tempo de emissão e espaço de alcance. Por último, Pross (1987) classifica como mídia terciária os meios de comunicação que não operam sem aparelhos de emissão e de recepção. Exemplos deste tipo de mídia são a telegrafia, a telefonia, a radiofonia, a indústria fonovideográfica, o cinema e a televisão. O desenvolvimento tecnológico da mídia terciária junto com as técnicas especificamente das câmeras fotográficas trouxe-nos à problemática proposta: a banalização das imagens a partir de sua produção em massa e a maneira como nos relacionamos com isto.

Na pós-modernidade, o fascínio da ocularidade herdado dos gregos ganha condições tecnológicas de se fazer presente em nosso cotidiano em uma espécie de progressão geométrica. O resultado disso são milhares de olhos voltados, tal qual em um estado de hipnose, a telas dos mais diversos tamanhos e formatos. Ocorre, assim, um predomínio da visão sobre os demais sentidos, o que contamina as noções de tempo e espaço em que o sujeito se insere, causando, a partir disso, a contaminação de noções da alteridade destes sujeitos. A predominância da visão rompe, deste modo, com a construção subjetiva dos indivíduos contemporâneos, consumindo-os e tornando-os também imagens, dispostas em redes sociais que aqui nomeamos como vitrines sociais, nas quais, há a reprodução de mesmas imagens e hábitos.

Tal reprodução massiva referente a esta perda da individualidade, configura uma violência velada a partir do rompimento da relação *eu-outro*, fazendo com que o *outro* seja para o *eu*, um opressor imagético que o prende em uma espécie de *Matrix*. O indivíduo passa, assim, a ser o que nomeamos de sujeito virtual, um ser programado para realizar identificações sociopolíticas a partir das imagens que reproduz e compartilha. Criam-se, desta forma, simulações e simulacros onde tudo é performático: indivíduos com as mesmas roupas, gostos, concepções sociais, relacionamentos e identificações em determinados grupos isolados, espécies de guetos cibernéticos. O indivíduo torna-se, portanto, a partir de suas performances através das imagens que reproduz, um espetáculo e por isto, relega a arte à um valor de exposição, sem o interesse de apreciação.

Em outras palavras, o consumo exacerbado das imagens cria um processo de formação de não lugares, o que sinaliza o derradeiro ato da morte simbólica do sujeito. Marc Augé (2012) aponta que este processo faz com que espaços em que eram para acontecer trocas dialógicas se transformam em espaços de passagem, sem significado, sem temporalidades definidas, sem identificações sociais, onde apenas é necessário que se fotografe, se registre. Assim, há o padecimento do olhar, visto que o *eu* não mais se reconhece. Este padecimento do olhar ocasiona o que Walter Benjamin (2017) considerava como trocas de valor artístico. O pensador alemão expôs de forma crítica e visionária que, na modernidade, as obras de arte perderiam seu valor devido ao advento da reprodutibilidade técnica, o que

direcionaria as Artes apenas a um valor de exposição. O resultado desta troca de valores seria o de redução do horizonte perceptivo do indivíduo comum, levando-o a vivenciar o que Benjamin (2017) nomeou como estetização da política, movimento realizado por classes dominantes para que haja a perda do interesse do indivíduo em se aproximar da Arte, causando-o uma espécie de analfabetismo social a partir de opressões em violência velada ao seu olhar que antes deveria ser de apreciação. Logo, os sujeitos virtuais configuram uma versão atualizada do *panem et circenses* da República Romana.

Conforme comentado, esta espécie de analfabetismo – e alienação – a partir da troca de valores da Arte, insere o sujeito em um estado de organização panóptica onde ele não mais vive, porém existe a partir das imagens que produz, ou melhor, que reproduz. Esta produção imagética por necessidade de visualidade torna os seres ainda mais invisíveis, em uma sede cíclica em que para vivenciar experiências e emoções, é preciso fotografar, compartilhar e ser aceito pelo grupo que visualiza estas imagens, em uma ilusória apreciação instantânea. Este consumo em massa explica, por exemplo, o recorde de visitas ao Louvre devido ao interesse em reproduzir imagens fotográficas idênticas aos movimentos feitos por Beyonce e Jay-Z em seu videoclipe, por exemplo. Portanto, como antes afirmado, nosso trabalho buscou, ainda que parcialmente, dar voz a diversos ecos que, quando em diálogo, podem fundamentar a necessária discussão do valor de produção e fruição artística relacionada a banalização das imagens e ao olhar crítico dos sujeitos diante da organização sociopolítica na atualidade.

Em nosso último eco salientamos que antes mesmo de o Museu do Louvre conseguir um número recorde de visitas relacionadas com a gravação do videoclipe de Beyonce e Jay-Z, já havia um rosto feminino responsável por muitas visitas ao museu parisiense: *Mona Lisa*<sup>22</sup>. Sassoon (2009), explica que nossa atual relação com o quadro de Leonardo Da Vinci representa o maior grau de uma espécie de fetiche artístico advinda, justamente, do padecimento do olhar frente a aura da obra de arte. De acordo com Benjamin (2017) aura é um termo conhecido entre os religiosos e os místicos, sendo geralmente caracterizada como um campo energético que envolve os seres vivos. Para o pensador alemão, esta energia vital poderia explicar a relação que estabelecemos com as obras de arte. A relação de apreciação dos sujeitos com a obras criam, segundo Benjamin (2017), possibilidades simbólicas características em seus respectivos contextos socioculturais. Assim, há a obra original, responsável pela história do objeto e sua produção artística e após isto há a criação, através da relação de fruição, de uma sucessão de valores sobre o objeto artístico. Deste modo, Benjamin (2017) afirma que ao se colocar em prática o processo de reprodução, a aura da obra de arte se enfraquece pois ocorre, assim, a falta de elementos que estruturam diversos tipos de interpretação e fruição, elementos que antes desta reprodutibilidade eram considerados a personalidade de uma pintura ou escultura, por exemplo. Logo, nas palavras do pensador: “por

---

22 Para saber mais sobre a história da obra e sobre o Renascimento, ler: GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 1989 e HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de Léonard de Vinci*. Paris: Didier, 1869.

mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única (...)” (BENJAMIN, 2017, p. 7).

Benjamin referia-se à reprodução em massa de máquinas fotográficas de 1930. O filósofo judeu não viveu o bastante – ou viveu o necessário em uma época marcada pela violência – para refletir visionariamente sobre como as tecnologias relacionadas a objetividade da câmera fotográfica iriam evoluir cada vez mais e, a partir disso, reproduzir cada vez mais. Os objetos com as reproduções em larga escala de *Mona Lisa* e os memes que são produzidos por rápidos movimentos digitais evocam as reflexões benjaminianas e eclodem na violência velada também exposta pelo pensador. Rompe-se a mídia primária – o corpo – porque o virtualiza, banaliza-se a mídia secundária – as pinturas, esculturas e a fotografia e as demais – porque a colocam em um valor de exposição cujo fetiche consumista as engole em uma corrida estabelecida com o advento da mídia terciária em uma escala exponencial. Estabelece-se, assim, na pós-modernidade, a partir de diversas quebras da mídia, o padecimento do *eu*. Sob este viés, Baudrillard (1996) afirmou que já não havia possíveis trocas simbólicas, valorativas e dialógicas nas formações sociais modernas, o que eclode no padecimento da construção da alteridade. A partir deste padecimento, não apenas o eu morre simbolicamente, mas morre também a aura, a essência deste *outro* que fora também exposto ao valor de exposição: a obra de arte, visto que conforme Bakhtin (2003) o *eu* só se constitui a partir dos olhos do *outro* e o *outro*, como o *eu*, realiza o mesmo processo de espelhamento de trocas simbólica. Assim, ao relegarmos a Arte ao valor de exposição, deportamos violentamente a nós mesmos a este valor de mera imagem virtual.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.

AUGÉ, Marc. *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad.: Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. “O autor e a personagem na atividade estética”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 307-336.

\_\_\_\_\_. “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 337-358.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Layola, 1996.

- \_\_\_\_\_. *El outro por sí mismo*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Espanha: Anagrama, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade Técnica. In: *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: GG, 1974. Disponível em: < [https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228926\\_inside.pdf](https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228926_inside.pdf)>
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CARRIL, Bianca Pereira Rial. *Motivações das publicações de fotos de viagens: facebook e instagram como instrumentos influenciadores no turismo*. 2013. 69 p. Trabalho de conclusão de curso em bacharelado em Turismo. Universidade Federal Fluminense – UFF, Niteroi, 2015. Disponível em: <<<https://app.uff.br/riuff/handle/1/1144>>> Acesso em: 27 de junho de 2019.
- CAKEBREAD, Caroline. *People will take 1.2 trillion digital photos this year – thanks to smartphones*. 2017. Disponível em: <<<https://www.businessinsider.com/12-trillion-photos-to-be-taken-in-2017-thanks-to-smartphones-chart-2017-8>>>. Acesso em: 27 de junho de 2019.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.] – 19ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad.: Raquel Ramalhete. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad.: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: LPM, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 1989.
- HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de Léonard de Vinci*. Paris: Didier, 1869.
- MACCANELL, Dean. *The Tourist: a new theory of the leisure class*. New York: Schocken Books, 1976. Disponível em: <<[https://books.google.com.br/books?id=6V\\_MQzy021QC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=6V_MQzy021QC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>>
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. 7ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

POMEROY, Robin. *Beyonce and Jay-Z help Paris Louvre to record number of visitors*. 2019. Disponível em: <<<https://www.reuters.com/article/us-france-tourism-louvre/beyonce-and-jay-z-help-paris-louvre-to-record-number-of-visitors-idUSKCN1OX1B3>>>. Acesso em: 27 de junho de 2019.

PROSS, Harry. BETH, Hanno. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1987.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks (e-book), 2005. Disponível em: <<<http://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf>>>. Acesso em: 27 de junho de 2019.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 1991.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- **BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS**
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## **INTRODUÇÃO**

O estudo do patrimônio remonta desde a antiguidade (RIEGL, 2014, p. 39-42). Na contemporaneidade compreende-se o patrimônio como “conjunto de objetos e de atividades sociais e culturais classificados como ‘bens culturais’ são vistos como os meios através dos quais diferentes segmentos que compõem a nação expressam-se a si mesmos no fluxo do processo histórico” (GONÇALVES, 1996, p. 55).

Ana de Castro utiliza o termo Biografia Urbana tomando por base os estudos Richard Morse acerca da formação histórica de São Paulo. Ela nos conduz à compreensão histórica das cidades a partir da formação estrutural, desenvolvimento geográfico e transformações urbanísticas e arquitetônicas, dentre outros aspectos possíveis de contemplação da cultura urbana. Afirma, ainda, que o legado patrimonial das cidades narram a história do tempo que foram edificadas, simbolizando a riqueza/decadência, ordem/desordem e/ou intenções/realizações de uma época (2015). Além disso, a autora salienta que

[...] se um biógrafo estudava o crescimento e o desenvolvimento de um ser humano desde o seu nascimento, também os biógrafos urbanos deveriam investigar o crescimento e o desenvolvimento de cidades específicas em suas trajetórias urbanas a partir de sua fundação. (DE CASTRO, 2015, p. 24)

Nesse viés, delimitando esta temática para o estudo do patrimônio urbano, Choay ressalta a importância de voltarmos nosso olhar para a cidade como monumento histórico contemplativo, defendendo que as cidades são espelhos que refletem as identidades de seus habitantes. Assim, esse pensamento coaduna-se com as palavras de Fabris ao afirmar que “(...) o monumento é testemunho de uma época, de um estágio da evolução humana que pertence ao passado.” (2014, p. 15). Ademais, esse pressuposto também corrobora com o pensamento de Jacques Le Goff acerca da memória histórica ativada a partir de um monumento, pois,

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação. (2013, p. 486)

Riegl acrescenta ao conceito de monumento a seguinte ideia:

---

1 Mestranda (PPGLA-UEA). raquelliralettras@gmail.com.

2 Dr<sup>a</sup>. em Design (PUC-Rio). mednascimento@uea.edu.br.

[...] no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). (RIEGL, 2014, p. 31)

Nesta perspectiva, a Biblioteca Pública do Estado do Amazonas (BPAM) traz à tona essa carga de sentido histórico e memorial, remetendo à época gloriosa do período áureo da borracha (MESQUITA, 2019, p. 131, 155) e representando o anseio cultural de uma geração ávida por conhecimento e empoderamento intelectual. A partir do exposto, investiga-se a História da cidade de Manaus, contemplada na visualidade arquitetônica manauara, a partir desse monumento edificado, situado na Rua Barroso, n. 57 – Centro, Manaus/AM.

Portanto, essa investigação justifica-se pela necessidade valorizarmos os bens culturais que configuram a biografia urbana manauara, visto que, nas palavras de Argan, a cidade é vista como uma verdadeira obra de arte (2005, p.73), ressaltando a importância de a contemplarmos em suas múltiplas possibilidades de leitura, considerando, ainda, as esferas sociais projetadas a partir da “(...) variedade étnica e cultural que aqui se juntou” (PÁSCOA, 1997, p. 38).

Logo, pretende-se compreender o espaço urbano manauara por meio da História memorial que esse edifício nos comunica, considerando-o como um objeto artístico nos moldes apresentados por Omar Calabrese, na obra *A linguagem da arte*, ao postular “a arte, enquanto qualidade de certas obras produzidas com fins estéticos e enquanto produção de objetos com efeito estético, é um fenômeno de comunicação e de significação e como tal pode ser examinado.” (1987, p. 17).

## **O EDIFÍCIO MONUMENTAL: UM BREVE ESTADO DA ARTE DA PRIMEIRA BIBLIOTECA DO AMAZONAS**

Esse edifício monumental foi projetado pelo arquiteto José Castro de Figueiredo e construído entre os anos de 1905 a 1910. Embora na placa da fachada conste a data 15 de novembro 1907, nesse dia houve apenas a inauguração do Arquivo Público e Repartição da Estatística “no andar térreo” (BRAGA, 1989, p. 108) devido à incompletude dos acabamentos do edifício, conforme relato do governador Raymundo Affonso de Carvalho (1908, p. 40).

Todavia, efetiva inauguração das instalações da Biblioteca Pública Provincial ocorreu em 05 de setembro de 1910 “ocupando o salão térreo que dá para a atual Avenida 7 de Setembro” (BRAGA, 1989, p. 115), conforme destacado na publicação do Correio do Norte:

Faço a todos sciente, que sendo reinaugurada a 5 do corrente mez a Secção da Bibliotheca Publica desta Repartição se acha desde hoje franqueada a sua entrada às pessoas à quem interessar a leitura das suas obras sobre qualquer ramo de sciencia, lettras e artes, das 9 às 11 horas da manhã e da 1 às 5 ½ horas da tarde nos dias úteis e das 8 às 11 horas da manhã nos domingos e dias feriados [sic]. (9 de setembro 1910, p.4)

A história da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas inicia-se muito antes da fundação desse edifício-monumento. Neste sentido, ressaltam-se as principais publicações acerca do estado da arte dessa biblioteca.

Geraldo Pinheiro, no artigo *Como Nasceu a Biblioteca Pública do Amazonas*<sup>3</sup>, atribui a Ramos Ferreira a “idéia da criação de uma biblioteca em Manaus” (1947, p. 9), configurando-se inicialmente em uma Sala de Leitura, por meio da Lei n. 205, de 17 de maio de 1870, conforme constata no “Art.1.º Fica desde já criada, no edifício em que funciona o Lyceu, uma sala de leitura, que servirá de núcleo a Bibliotheca publica da provincia [sic]” (GUIMARÃES, s/p). Pinheiro retrata que essa materialização se fez possível a partir do governo de José Lustosa da Cunha Paranaguá, devido aos recursos provenientes do crescimento econômico advindos da “produção de goma elástica” (1947, p. 9), um período compreendido

[...] especialmente entre 1870 e 1912, uma fase de desenvolvimento baseado na comercialização da borracha, fonte quase exclusiva dos enormes recursos disponíveis na região, desde a segunda metade do século XIX. Modificações produzidas por uma série de fatores relativos à inserção da Amazônia no mercado mundial, através da exploração daquele produto, proporcionaram uma modernização precoce, se vista em termos nacionais, em setores como expansão planejada, instalação de infra-estrutura, transporte e comunicações” (DERENJI, 1998, p. 17)

A obra de maior relevância para os primeiros estudos dessa Biblioteca é o livro de Genesino Braga, intitulado *Nascença e Vivência da Biblioteca do Amazonas* (1957). O autor apresenta um panorama acerca das primeiras ideias para o surgimento da biblioteca até a edificação do prédio público sede e, ainda, contextualiza os fatos históricos provenientes desse período, entre os anos de 1870 até 1956. Nas palavras dele:

[...] Aqui se conta a história da Biblioteca Pública de Amazonas, – história esquiva e simples marcada de declínios e de assomos, debilitada algumas vezes nos marasmos da descrença e do abandono, iluminada, outras, pelos sóis da inteligência e da boa compreensão do dever cívico; história que se projeta de eras não mui remotas, mas que delas nos vem clarificada por lampejos de reto idealismo (...), bem complexas e bem sentidas são, no entanto, as situações que lhe dão sinuosidade ao itinerário. (BRAGA, 1989, p.19)

Genesino Braga aborda quatro fases significativas da primeira Biblioteca Provincial. A primeira fase (1870 a 1884) compreendeu o período de sua idealização e materialização por meio de uma Sala de Leitura instalada no Liceu Provincial Amazonense.

Na segunda fase (1884 a 1910), adquirindo *status* de Biblioteca Pública, instalada provisoriamente em uma sala no Consistório da Igreja Matriz de Nossa

<sup>3</sup> Primeira publicação veiculada no Jornal Vanguarda (RJ) em 6 de julho de 1944, conforme cita Genesino Braga (1989, p. 63).

Senhora da Conceição, nesse período também foi construído o edifício sede, na Rua Barroso, inaugurado em 15 de novembro de 1907, mas abrigando temporariamente apenas o Arquivo Público e a Repartição de Estatística porque as obras ainda não haviam sido concluídas. Assim, a Biblioteca Provincial passou a funcionar nesse prédio somente a partir do dia 05 de setembro de 1910, data de sua “reinauguração”.

Na fase posterior (1910 a 1945), em 1914 a Biblioteca também cedeu espaço para a Assembléia Legislativa, que funcionou até 1964, porém, nos anos posteriores deixou muitos de seus documentos arquivados na sala que ocupava no andar superior do prédio (Ala Sul – Av. 7 de Setembro) até a data do incêndio, ocorrido em 22 de agosto de 1945, conforme noticiado no Jornal do Commercio:

Pela madrugada de ontem irrompeu violento incêndio no edifício da Biblioteca Publica do Amazonas, causando as chamas um prejuízo incalculável. O fogo se manifestou, com rapidez incrível, na parte do prédio que dá para a avenida 7 de Setembro, esquina com a rua Barroso, atingindo o porão, o pavimento térreo e o primeiro andar. Pode-se dizer que todo o acervo da nossa Biblioteca, onde havia obras de grande valor, se perdeu na voragem das labaredas, que ameaçaram estender-se ao edifício onde funciona o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. (...) O teto do prédio ruiu, desmoronando-se as paredes, e as chamas alteavam aos céus (23 de agosto de 1945, p.1)

Por fim, a última fase (1945 a 1956) abrangeu o período após o incêndio, a restauração do edifício arquitetônico, os movimentos de recuperação do acervo por meio de doações e novas aquisições bibliográficas, culminando na reinauguração em 21 de novembro de 1947, destacando-se a crescente demanda de leitores, frequentadores assíduos desse espaço público, passando a oferecer “um acervo bibliográfico de cerca de 40.000 volumes, grandemente superior ao antigo organizada em moldes modernos e contando com instalações amplas e confortáveis.” (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de novembro de 1947, p. 6)

Robério Braga traça o mesmo caminho iniciado por Genesino. Todavia, com um novo recorte temporal 1870 a 2013, ele amplia as informações acerca do panorama histórico-memorial da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, direcionando os novos percursos trilhados pelo “Palácio dos Livros” a partir de 1956.

Partindo do compacto de informações mencionadas na obra magna de Genesino, Braga amplia os discursos políticos da época no intuito de resgatar a memória provincial, pois apresenta também a biografia dos políticos que governaram ao longo do período de existência da Biblioteca, os quais tiveram participação direta para efetivá-la enquanto instituição pública e colaboraram ao instituírem decretos e leis que materializaram o edifício sede, dentre eles o governador Constantino Nery político que autorizou o início das obras, conforme pronunciamento da mensagem oficial publicada em 10 de julho de 1905:

A Biblioteca Publica, hoje anexa ao Archivo, não tem uma instalação conveniente, por falta de predio que lhe seja adequado.

De accôrdo com os poderes que me concedestes, já dei inicio à construção de um edificio a ella destinado, em o terreno situado ao lado da Imprensa Official.

A posição central que este terreno tem na cidade e os planos pelos quaes estão sendo feitas as obras, garantem-lhe as condições que seu destino reclama. [sic] (p. 24)<sup>4</sup>

Nessa obra, Braga apresenta os bibliotecários e diretores que dedicaram muito empenho para o funcionamento da Biblioteca, tanto na catalogação do acervo quanto no atendimento aos leitores, dentre os quais: Genesino Braga, Maria Luiza de Magalhães Cordeiro, Thália Phedra Borges dos Santos, entre outros.

Ademais, ele cita outros usos da Biblioteca Pública, dos quais destacamos a instalação da Pinacoteca do Estado

Criada por Lei n.º 233, de 18 de julho de 1965, a Pinacoteca foi instalada nos altos da Biblioteca, com 90 peças, passando a oferecer aulas de desenhos e pintura. Esse acervo foi acrescido em 1970, com a coleção do Museu Diadcta, réplicas de peças de vários museus do mundo, de uso pedagógico. Em 1992, foi transferida para o Centro de Artes Chaminé (BRAGA, 2013, p. 160)

Nos anos entre 1979 a 1982 o Estado buscou preservar os bens culturais estaduais, instituindo-se uma Secretaria de Estado com o intuito de preservar o patrimônio edificado. Nessa perspectiva, por sua relevância no cenário manauara e tendo em vista um “(...) tempo de grande processo de expansão urbana e pressão imobiliária.” (BRAGA, 2013, p. 165, 166), o prédio da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas foi tombado como Patrimônio Histórico Amazonense, em 12 de abril de 1988, por meio do Decreto n.º 11.033, assinado pelo Governador Sr. Amazonino Armando Mendes, documento publicado no Diário Oficial do Estado do Amazonas, em 14/04/1988 – edição n. 26460, que nos termos legais decreta:

Art. 1.º – Fica tombado como Monumento Histórico do Estado do Amazonas o prédio sede da Biblioteca Pública do Estado, situado em Manaus, à Rua Barroso s/n.º.

Art. 2.º – O Monumento de que trata o presente Decreto fica sob a proteção exclusiva do Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Amazonas, na forma da legislação em vigor, através do corpo técnico do Gabinete do Vice-Governador, ao qual compete a fiscalização do imóvel. (AMAZONAS, p.5)

---

4 AMAZONAS. Mensagem do governador Dr. Antônio Constantino Nery, apresentada ao Congresso de Representantes do Amazonas em 10 de julho de 1905. Manaus: Empresa do Amazonas, 1909, p. 24. Neste sentido ver BRAGA, 2013, p. 88.



Braga também apresenta a ficha técnica desse edifício monumental, com a descrição técnica do prédio, identificação geral do terreno e os dados tipológicos. Expõe detalhes e imagens acerca dos materiais utilizados na construção do prédio. Além disso, o autor relata a configuração interna do prédio, organizada na seguinte disposição: Hall de entrada; Área administrativa; Ala direita/norte – Subsolo; Piso térreo; Ala direita/norte – Salão Thália Phedra Borges dos Santos; Ala esquerda/sul – Salão Genesino Braga; Andar superior – Hall superior; Ala direita/norte – Salão Lourenço Pessoa; Ala esquerda/sul – Salão Maria Luiza de Magalhães Cordeiro.

Quanto à arquitetura interna, ressalta-se a magnífica escadaria, fabricada na Escócia, evidenciada no relatório técnico da restauradora Judeth Costa, conforme citado por Braga e ilustrado na imagem abaixo.

[...]escada em dois sentidos com patamar, composto de dez mastros; os mastros localizados no térreo, em número de quatro, são sustentáculos para os postes que estão posicionados nos primeiros degraus da escada; em cada poste há quatro luminárias, e na base dos postes consta a inscrição: Walter Macfarlane & C<sup>o</sup> – Saracen Foundry Glasgow. Os outros mastros têm como acabamento um pináculo. (COSTA 2011 apud BRAGA, 2013, p. 169)<sup>5</sup>



Figura 1: Escada, hall de entrada da BPAM.  
Fonte: PENHA, Ariadner Ester F. S. Acervo particular. 2019.

Por fim, Braga relata o cenário da restauração do edifício (2007 a 2012), evidenciando o projeto e a equipe técnica. Reaberta para visitação em 2013, oferecendo serviços de visita guiada e consulta do acervo.

<sup>5</sup> COSTA, Judeth. Relatório técnico de restauração. Manaus: Governo do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, agosto de 2011. Neste sentido ver BRAGA, 2013, p. 169.



Outra obra importante para a compreensão da trajetória desse edifício-monumento é o folheto *Biblioteca Pública do Estado*. Essa obra expõe a restauração do prédio, ocorrida no período entre 1991-1994, aquisição de novas obras para o acervo e a requalificação do espaço oferecendo ao público a biblioteca infantil Alfredo Fernandes e o salão literário José Lindoso. Nesse folheto, Garcia ressalta a importância dessa Biblioteca para a cultura manauara e a necessidade de preservarmos “(...) um dos mais belos monumentos da nossa arquitetura. Marco importantíssimo na nossa história cultural” (GARCIA, p. 2, s/d). Essa obra é subdividida em dez breves capítulos, um percurso que parte da concepção da sala de leitura até o momento pós-restauro do edifício, que nos direciona a compreender esse espaço público como um patrimônio cultural regional.

Nessa obra destacamos os capítulos *Os cuidados da Restauração* (8º) e *Patrimônio Cultural* (10º). O oitavo capítulo expõe o processo de restauro tanto da arquitetura do edifício como do acervo bibliográfico e, ainda, o restauro do quadro *A Lei Áurea*, de Francisco Aurélio de Figueiredo Melo. Ilustrados por meio de fotografias que retratam a manutenção e substituição de peças em madeira e gesso, prospecção das camadas da pintura para identificar a cor original, redimensionamento das instalações elétricas, além de outras melhorias. O último capítulo ressalta a importância da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas para a formação intelectual dos amazonenses em virtude de sua “estratégica posição de centro bibliográfico e documental dinâmico, voltado para a sociedade e integrado aos seus macro-questionamentos, estruturado, portanto para apoiar a produção de conhecimento” (GARCIA, p.31, s/d). Ademais, são evidenciados os detalhes da arquitetura interna, principalmente a escadaria que “é toda feita em ferro rendilhado (...), acentuado por dois bonitos lampadários”, e os “magníficos frontões das portas de acesso aos salões dão destaque às paredes” que possuem detalhe imitando o mármore (GARCIA, p.33-34, s/d).

## **VISUALIDADES URBANAS: O CONTEXTO MANAUARA**

Manaus passou por transformações urbanísticas em virtude da expansão comercial durante o Ciclo da Borracha. Esse período glorioso favoreceu diversas mudanças paisagísticas e sociais, as quais fomentaram o início da modernização da cidade e, ainda, estabeleceu uma nova cultura, pois

A prospecção da goma elástica da selva amazônica se fez tão ansiosamente quanto a necessidade mundial de viabilizar muitos inventos importantes, como a eletricidade, o telefone e os pneumáticos para carros, dentre outros tantos.

Manaus, primeiro porto por onde passavam as grandes quantidades desta matéria prima tão requisitada, beneficiou-se muito. (...) Aqui foram ganhas e aqui foram aplicadas, na melhoria de vida daqueles que as aquinhoaram e dos tantos outros, que mesmo desempenhando funções secundárias, passaram a depender de forma direta ou indireta da exportação da borracha, desfrutando todos uma vida que jamais sonharam. (PÁSCOA, 1997, P. 12)

Nesse sentido, um projeto inovador era urgente para a, então, cidade-vila transformar-se em uma cidade-metrópole (NASCIMENTO, 2014, p. 60).

Otoni Mesquita traz à tona esse período de grande riqueza amazônica. Porém, apresenta-o a partir de outra perspectiva discursiva, segundo ele, em virtude do monopólio da “goma elástica de origem vegetal” proveniente da “*Hevea brasiliensis*” (2019, p. 130) o Estado pôde vislumbrar uma realidade outra, pois ao exportar a borracha, importava-se uma cultura embranquecida. Ele critica que, embora houvesse muitos recursos financeiros, naquela época não existia uma cultura genuinamente amazônica devido à busca por referenciais culturais europeus, visto que “Se por um lado melhoravam as condições de comunicação, higiene, transporte, por outro, interferia-se na geografia, modificava-se o clima e impunham-se costumes, ignorando as tradições culturais locais” (2019, p. 145).

No entanto, é necessário considerarmos as influências culturais não apenas de estrangeiros, mas também de inúmeros imigrantes brasileiros que se deslocavam para Manaus em busca de trabalho e melhores condições de vida. Nesse sentido, a existência dessa multiplicidade cultural possibilitou uma nova configuração identitária amazônica.

Nesse contexto, a criação de uma Biblioteca atenderia aos interesses da população local, tendo em vista que os grandes centros urbanos já dispunham de salas/gabinetes de leitura, bibliotecas públicas ou particulares e Manaus, no auge de seu empoderamento econômico, até 1907, não dispunha de uma Biblioteca à altura de sua riqueza.

Assim, firmou-se o período da *Belle Époque* que, nas palavras de Follis,

[...] se caracteriza pela expressão do grande entusiasmo advindo do triunfo da sociedade capitalista nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX (...). Nesse contexto, as cidades assumiram redobrado valor como *locus* da atividade civilizatória, espaço privilegiado para usufruir o conforto material e contemplar as inovações introduzidas pela modernidade. Para isso, as cidades precisavam renovar suas feições de modo a se mostrarem modernas, progressistas e civilizadas. (2004, p. 15)

Esse ideal, surgido no período da *Belle Époque*, transformou a paisagem regional ao modificar a geografia urbana da cidade, influenciando a cultura e costumes regionais, pois o “(...) aspecto bucólico de zona rural fora substituído pelo de metrópole com os privilégios e confortos da modernidade (nada comuns no resto do país), alcançados de forma tão rápida que ainda hoje surpreende” (PÁSCOA, 1997, 25).

Nesta ótica, ao contemplarmos o edifício monumental da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, vislumbramos essa memória histórica da época na qual o prédio foi idealizado e construído, pois, segundo Le Goff “monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (2013, p. 486).

## UM PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO NA PAISAGEM MANAUARA

Argan afirma que “o valor histórico de um monumento consiste no fato de que existe e se vê, ou seja, se dá como forma sujeita a avaliação estética.” (2005, p. 227). Ele vislumbra a cidade como um espaço visual, fator que justifica seu valor estético, visto que “(...) a atitude contemplativa faz parte da existência e é modo de experiência tanto quanto a atitude ativa” (2005, p. 229).

Assim, percebemos a importância de investigarmos as cidades a partir de seus bens culturais, em vista à “compreensão do presente e como plataforma para se pensar rumos para o futuro” (DE CASTRO, 2015, p. 27). Tornando-se necessário uma investigação acerca das possibilidades comunicativas do patrimônio edificado proposto nessa pesquisa: o edifício arquitetônico *Biblioteca Pública do Estado do Amazonas*. Nessa ótica, Célia Barbalho o descreve da seguinte maneira:

A fachada da biblioteca amazonense é composta por uma balaustra no topo do prédio, seguida de um friso de cornija que se repete abaixo das janelas que, no andar superior, possuem um balcão e são ornadas com um arco retilíneo contrapondo-se às janelas inferiores que possuem arcos de volta inteira. (2002, p.8)

Quanto ao estilo, Mesquita classifica-o em neoclássico/neorrenascentista (MESQUITA, 2019, p. 200), pois sua estrutura predial contempla espaços amplos, portas e janelas arcadas e recursos estilísticos clássicos com uso de recursos modernos provenientes das influências desse estilo arquitetônico aplicado em diversos edifícios em países europeus dos quais a cidade de Manaus havia estabelecido contato e relações comerciais.



Figura 2: BPAM, esquina Av. 7 de setembro com Rua Barroso.  
Fonte: PENHA, Ariadner Ester F. S. Acervo particular. 2019.

Um estilo proveniente, principalmente, do Renascimento, pois

[...] trouxe um interesse renovado pela arquitetura da Roma antiga (...). No entanto, contrastando com os modelos romanos originais, uma ênfase maior foi dada ao arco, seja na forma isolada ou em ou em arcadas, quando eventualmente foram empregadas sem o uso de um entablamento. Surgiram, ainda, novas formas de utilização dos arcos, inclusive aquele sem o apoio de colunas e arcos com rusticação.” (CRAGOE, 2014, p. 96)

Todavia, o Processo n. 001/84, referente à solicitação de tombamento da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas e Acervo, classifica esse edifício em “Eclético – diversas formas de Neo-clássico” (AMAZONAS, 1984, p. 2), o que pode ser compreendido nas palavras de Derenji da seguinte maneira: “seria, então, o ecletismo que usava formas historicistas derivadas do clássico, fosse ele o neoclássico do século XIX ou, no caso dos italianos, o renascimento.” (1998, p. 20). Nesse sentido,

Deve-se reconhecer que, em muitos casos os componentes arquitetônicos assumiram um papel determinante na caracterização do espaço. Principalmente nos fins do século XIX e início do século, quando o ferro fundido reassumiu sua vocação plástica. (...) cabe citar o vestibulo da Biblioteca Pública de Manaus (...) que tem, aparentes, colunas de ferro e uma magnífica escadaria também de ferro, da fábrica de “WALTER MACFARLANE” de Glasgow. O edifício é todo em alvenaria de tijolos, construído num estilo eclético, que explora o vocabulário formal clássico. (SILVA, 1986, p. 98-99)

Esses detalhes podem ser observados *in loco*, conforme ilustrado tanto nas imagens internas quanto na fachada do edifício. A partir delas, notam-se os diferentes materiais utilizados na estrutura do prédio, tais como madeira, vidro, ferro entre outros recursos possíveis a partir do estilo adotado.



Figura 3: Entrada do Salão Thália Phedra Borges dos Santos.  
Fonte: PENHA, Ariadner Ester F. S. Acervo particular. 2019.

Nessa perspectiva, ressalta-se o pensamento de Calabrese acerca da linguagem da arte, materializado nas palavras de Barbalho, pois

O edifício da biblioteca é uma manifestação de linguagem para contemplação dos transeuntes. Sob o olhar do usuário, essa imagem comunica sua função, seus significados plásticos e icônicos, afirmando sua presença no contexto onde se insere, provocando ou não os passantes e despertando, no público, sentidos que variam de acordo com a aparência geral do objeto. (2002, p.5)

Logo, o exposto valida esse edifício-monumento em seu “significado emblemático” (PÁSCOA, 1997, p.13), visto que os administradores da esfera pública provincial vislumbravam prédios públicos que representassem a modernização proporcionada a partir do desenvolvimento econômico regional e que remetessem ao anseio por uma sociedade intelectualmente ativa no contexto de transformações sociais e culturais das quais a cidade de Manaus estava inserida naquela época, refletida, principalmente, na “permanência da tradição colonial, entrelaçada no desejo de modernização” (GOMES PEREIRA, 2005, p.144) que retratava, assim, o empoderamento advindo das riquezas provenientes a partir dos recursos amazônicos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo discorreu a respeito da linguagem comunicativa do patrimônio arquitetônico manauara, em especial do Edifício Monumental Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, vislumbrando compreender a biografia urbana da cidade de Manaus contemplada na visualidade histórica desse prédio público tombado.

Essa pesquisa apresenta um breve estado da Arte desse patrimônio material a partir de duas obras, sendo um dispositivo inicial acerca das reflexões a respeito da arte-comunicação (CALABRESE, 1987) do patrimônio edificado associado ao contexto histórico constituinte da biografia urbana na visualidade da cidade de Manaus.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao *Governo do Estado do Amazonas* pelo acervo bibliográfico cedido por meio da Gerência de Acervos Digitais da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, utilizados na fundamentação teórica dessa pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AMAZONAS. Lei n. 205, de 17 de maio de 1870. *Lex*: Estabelece a criação de uma sala de leitura que servirá de núcleo à Biblioteca Pública da Província. *Coleção das Leis da Província do Amazonas*. Tomo XVIII, parte I, s/n, 1870. Edição fac-símile. Acervo cedido pelo Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Cultura do Amazonas/Gerência de Acervos Digitais.

AMAZONAS. Processo n. 001/84, de 26 de março de 1984. *Lex*: Solicitação de tombamento da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas e acervo ao Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas – CEDPHA, Amazonas, p. 80, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARBALHO, Celia Regina Simonetti. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas: a construção de sentido de seu edifício. *Informação & Sociedade*; v. 12, n. 1, 2002.

BRAGA, Genesino. *Nascença e Vivência da Biblioteca do Amazonas*. 2ª ed. Manaus: Imprensa Oficial, 1989.

BRAGA, Robério. *Biblioteca Pública do Amazonas*. Manaus: Edições Governo do Estado/Rego Edições, 2013.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação da Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CRAGOE, Carol Davidson. *Como decifrar arquitetura: um guia visual completo dos estilos*. Tradução: Ricky Goodwin. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

DE CASTRO, Ana Claudia Veiga. Das biografias urbanas à cultura das cidades: Richard Morse e a formação da metrópole paulista. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), n. 22, p. 22-29, 2016.

DERENJI, Jussara da Silveira. *Arquitetura Nortista: a presença italiana no início do século XX*. Manaus: SEC, 1998.

FABRIS, Annateresa. Os Valores do Monumento. In: RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GARCIA, Etelvina (ed.). Folheto Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Projeto Gráfico e Editorial Norma Propaganda & Marketing. Manaus: Editora Sérgio Cardoso & CIA LTDA, s/d. Edição Secretaria da Educação, Cultura e Desportos do Estado do Amazonas. Disponível no acervo da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, n. 005, 12/12/201.

PINHEIRO, Geraldo. Como Nasceu a Biblioteca Pública do Amazonas. *Arquivos Coletânea de documentos para a História do Amazonas*, n. 45, ano I, vol. I, junho de 1947. Associação Comercial do Amazonas: Manaus, Amazonas. Disponível na Biblioteca Mário Ypiranga Monteiro.

GOMES PEREIRA, Sonia. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Estudos Ibero-Americanos*, vol. XXXI, núm. 2, dezembro, 2005, pp. 143-154. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 7ª ed. revista. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

MESQUITA, Otoni Moreira de. Manaus: história e arquitetura (1669-1915). 4º ed. revisada e ampliada. Manaus: Editora Valer, 2019.

NASCIMENTO, Maria Evany. *Do discurso à cidade: políticas de patrimônio e a construção do espaço público no Centro Histórico de Manaus*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2014.

PÁSCOA, M. L. F. R. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.



## FONTES ELETRÔNICAS

A NOVA Biblioteca, 18 de novembro de 1947. *Jornal do Commercio. BNDigital*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054\\_01&pesq=reinaugura%C3%A7%C3%A3o%20da%20Biblioteca%20Publica&pasta=ano%20194](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=reinaugura%C3%A7%C3%A3o%20da%20Biblioteca%20Publica&pasta=ano%20194)>. Acesso em: 20/11/2019.

AMAZONAS. Decreto n. 11.033, de 12 de abril de 1988. Lex: Estabelece o tombamento como Monumento Histórico e do Estado do Amazonas do edifício sede da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. *Diário Oficial do Estado do Amazonas*. Ano XCIV, n. 26.460, p. 5, 14 de abril de 1988. Disponível em:

<<http://diario.imprensaoficial.am.gov.br/diariooficial/consultaPublica.do;jsessionid=C0595EE06632B4CAFFCD0673F2A404F2>>. Acesso em: 11/10/2019.

CARVALHO, Raymundo Afonso de. Mensagem lida perante o Congresso do Amazonas, 10 de julho de 1908. Manaus: Imprensa Official, 1908. *BNDigital*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720879x&PagFis=3228&Pesq=inaugura%c3%a7%c3%a3o%20da%20bibliotheca>>. Acesso em: 15/11/2019.

DESAPARECEU, na voragem do fogo, a nossa biblioteca, 23 de agosto de 1945. Manaus: *Jornal do Commercio. BNDigital*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054\\_01&pesq=sinistro%20na%20Biblioteca%20P%C3%BAblica&pasta=ano%20194](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=sinistro%20na%20Biblioteca%20P%C3%BAblica&pasta=ano%20194)>. Acesso em: 20/11/2019.

ESTATÍSTICA, Bibliotheca, Archivo Publico, Imprensa Official e Munismática. *Correio do Norte: órgão independente*. Ano II, n. 538, 9 de setembro de 1910. *BNDigital*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=228095&pesq=Bibliotheca%20Publica&pasta=ano%20190>>. Acesso em: 15/11/2019.

NERY, Antonio Constantino. Mensagem lida perante o Congresso dos Representantes, 10 de julho de 1905. Volume I. Manaus: Typographia Amazonas, 1905. *Relatórios Presidenciais Provinciais: Amazonas | Sistema de Entrega Digital CRL*. Disponível em: <[http://ddsnext.crl.edu/titles/164?terms=&item\\_id=2952#?c=4&m=114&s=0&cv=22&r=0&xywh=-1198%2C0%2C4346%2C3066](http://ddsnext.crl.edu/titles/164?terms=&item_id=2952#?c=4&m=114&s=0&cv=22&r=0&xywh=-1198%2C0%2C4346%2C3066)>. Acesso em: 20/11/2019.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- **INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC**
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

Jorge Tufic (1930-2018) foi um poeta brasileiro natural de Sena Madureira-AC, que ainda em sua adolescência passou a morar na cidade de Manaus, onde, em sua juventude, integrou-se ao Clube da Madrugada, movimento modernista do Amazonas que a partir da segunda metade do século XX contestou e procurou reformular a cultura local, que era academicista. Por meio do movimento, o acreano realizou uma profícua produção poética entre as décadas de 1950 e 1980, obra que é caracterizada por técnicas poéticas variadas, que podem ser sintetizadas pelo diálogo entre a tradição literária e a experimentação. Nesse período, ele publicou vários livros de poesia, como *Varanda de pássaros* e *Chão sem mácula*, dos quais se tem um pequeno recorte analisado no presente trabalho. Esses são os dois livros inaugurais da carreira de Jorge Tufic. O primeiro foi lançado em 1956 e o segundo, em 1966.

No Amazonas, o Modernismo se constitui como uma das várias repercussões periféricas do movimento ocorrido em São Paulo em 1922. Ele surgiu como reação a um passado envelhecido e acomodado, assim como ocorreu com o movimento principal. Um grupo de jovens que se reunia na década de cinquenta na Praça da Polícia em Manaus durante a madrugada propôs a negação do academicismo literário e a renovação estética com a introdução de novos valores artísticos e literários. No entanto, os jovens amazonenses perceberam a necessidade de mudança frente ao estado de comodismo somente após um pouco mais de três décadas da inserção do movimento em São Paulo. Diante disso, é possível explicar a semelhança existente entre a atitude dos jovens do Amazonas com o grupo de iconoclastas que se opôs ao passado para projetar uma literatura genuinamente brasileira, que ficou conhecida como “fase heroica” do Modernismo. Deste modo, muitas ações dos iconoclastas brasileiros foram repetidas pelos jovens rebeldes do Amazonas, assim como aqui se reproduziu estilos e temas desse período literário em processos de diálogos, releituras e intertextualidades.

O presente artigo busca refletir acerca da intertextualidade e de outras referências que fazem parte da obra poética de Jorge Tufic. Tendo como base o poema “Menina de olhos verdes”, de *Varanda de pássaros*, mas levando em conta o vilancete “Menina dos olhos verdes”, de Camões, apresenta-se, em um primeiro momento, o resgate de temas da tradição lusófona na obra de Jorge Tufic – ainda que pareça uma atitude paradoxal – e uma leitura dos elementos formais que aproximam os dois poemas. Em um segundo momento, este artigo focará na questão de “filiações estilístico-temáticas” a partir das alusões às obras de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto. A terceira seção, por sua vez, pensa no diálogo existente entre um poema publicado no livro *Chão sem mácula* e um estilo de pintura, a natureza-morta de Giorgio Morandi. O poeta busca representar, empregando a linguagem hermética, a noção de natureza-morta, o que parece ser de grande serventia para pensar questões críticas relacionadas à interação entre diferentes artes.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas. E-mail: diogosarraff@outlook.com.

## **REMAKE DA TRADIÇÃO LUSÓFONA**

No Modernismo brasileiro, alguns escritores e artistas plásticos ativaram o discurso da tradição por meio da adoção de uma postura conservadora. Silviano Santiago (2002) conta que, em 1924, em uma viagem feita a Minas Gerais por alguns modernistas da primeira geração houve uma tentativa de restaurar elementos do passado e da tradição mineira. O teórico conta que Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars,

estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e, de repente, viajaram em busca do Brasil colonial. Depararam com o passado histórico nacional e com – o que é mais importante para nós –, com o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro. (SANTIAGO, 2002, p. 121)

Nesta viagem, a visão deles era paradoxal. Através de uma crônica escrita por Mário de Andrade após a viagem, Santiago (2002) revela que Tarsila do Amaral, ao se deparar com a imagem setecentista de Minas, desejou voltar a Paris. Ela não queria saber da última moda, mas sim aprender a restaurar quadros. Quanto ao autor da crônica, o mesmo faz uma crítica à arquitetura moderna de São Paulo, preferindo aproveitar as velhas mansões setecentistas às casas complicadas, monstros de estações balneárias e exposições internacionais.

Silviano Santiago cita Carlos Drummond de Andrade, poeta da segunda geração, para atestar um dos casos em que, na literatura, um modernista se revela como um atualizador de tradições. Segundo Santiago,

o poeta do tempo presente, da vida presente, dos homens presentes – estará fazendo, em 1949, um remake do tema clássico da máquina do mundo. O canto nono de Os lusíadas trata da máquina do mundo e Vasco da Gama, e Drummond faz o que talvez seja o primeiro grande remake do Modernismo. (SANTIAGO, 2002, p. 112)

Silviano se refere ao poema “A máquina do mundo” de Drummond, cuja fatura remete à tradição clássica da poesia e estabelece uma intertextualidade com a epopeia de Camões. Com este exemplo, o teórico afirma que no Brasil o Modernismo é paradoxal, pois dialoga com as tradições do passado. Drummond foi um poeta que realizou o discurso da tradição pela referência à obra lusitana. Isto quer dizer que os poetas modernos, os quais geralmente dialogam uns com os outros em um processo de intertextualidade, ativam o discurso da tradição pela obra luso-brasileira.

No Modernismo do Amazonas acontece algo semelhante. Os escritores do Clube da Madrugada estabeleceram um discurso de diálogo com o passado. Isso faz com que eles se aproximem dos intelectuais das tendências mais conservadoras, como os da Geração de 45. Este discurso acontece de diferentes maneiras, seja pela referência a poetas dos mais variados cânones e às obras de tradição, seja pela intertextualidade com o cânone lusitano.

Jorge Tufic, assim como Drummond, dialoga com Camões e com temas da tradição lusófona. O poeta português tem um poema chamado “Menina dos olhos verdes”, que trata do tema olhos verdes, o qual adquiriu caráter de tradição nas literaturas popular e clássica desde o período medieval. Este tema foi recorrente nas cantigas portuguesas, e já apareceu em “Otelo” de William Shakespeare, no poema “Olhos verdes” de Gonçalves Dias, e no conto “Emanuel” de Lygia Fagundes Telles. Em cada um destes textos, o verde dos olhos, geralmente de uma mulher, provoca diferentes situações, como ciúmes, morte e mistério. Em Camões, representa o desejo não atendido, como se observa no fragmento do seguinte vilancete:

Menina dos olhos verdes,  
Por que não me vedes?

Voltas

Eles verdes são,  
E têm por usança  
Na cor esperança  
E nas obras não  
Vossa condição  
Não é de olhos verdes,  
Porque me não vedes.

[...]

Verdes não o são  
No que alcanço deles;  
Verdes são aqueles  
Que esperança dão.  
Se na condição  
Está serem verdes,  
Por que me não vedes?  
(CAMÕES, 1977, p. 21)

Neste poema, o sujeito poético cria a imagem de uma mulher que é caracterizada a partir da descrição de seus olhos, como se eles fossem um espelho da alma. A imagem criada por ele, um homem observador, retrata a mulher medieval, casta, pura e virtuosa. Neste poema, existe algumas situações em torno da relação entre a menina e o seu observador. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 653), isto ocorre porque “as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador”. A situação decorrente do olhar do observador para com a menina é a de desejo. O sujeito poético não só a deseja, como quer ser correspondido. Por entender que o verde indica esperança, o observador parece contemplar a menina esperando ser retribuído, o que não acontece, uma vez que o olhar da menina parece não se firmar

ao dele. Assim, o poema é marcado pela negação. Logo na primeira estrofe, o sujeito poético, fazendo alusão ao verde enquanto cor da esperança, diz que a condição dos olhos da menina “não é de olhos verdes”. Depois, a negação aparece ao final de cada estrofe, no verso que se repete: “Por que me não vedes”. No sintagma que termina o poema este verso aparece em tom interrogativo, que corresponde ao verso final do mote do poema. Uma vez que o vilancete requer essa repetição, a carência de reciprocidade da mulher para com o seu observador é sempre reafirmada.

Quanto a Jorge Tufic, quando introduz em sua dicção um discurso da tradição em um processo de intertextualidade com a poesia de Camões, ele também realiza uma leitura a respeito do desejo não atendido. Assim, o poeta amazonense dá sequência a uma tradição luso-brasileira no Modernismo através de um poema cujo título é semelhante ao do poeta português, “Menina de olhos verdes”, publicado inicialmente em *Varanda de pássaros*, o qual é transcrito a seguir:

Menina de olhos verdes  
os poetas querem bailar  
com as cores de teu vestido

(Os poetas querem bailar  
com os peixes de teu vestido  
e as luas de teu olhar)

Menina de olhos tristonhos  
mais tristes que os da sereia  
por noites claras de luar.

(Os poetas querem teus lábios  
feitos de sonho e coral  
Os poetas querem tuas mãos  
para colher búzios do mar)

Menina dos olhos verdes  
vestida de algas e luar  
os poetas querem teus sonhos  
e um pouco de teu olhar

Meninas de olhos tristonhos  
os poetas querem bailar.  
(TUFIC, 1980, p. 55,56)

Neste poema, o sintagma “os poetas” pressupõe a existência de um observador, assim como em Camões. No entanto, no poema de Tufic, este é um poeta que se dirige à menina e a trata com cortesia, pois é cativado por sua beleza e seduzido por seu olhar. Entretanto, quando fala acerca dos olhos, também não é correspondido, visto que os olhos da menina exprimem tristeza. Conforme Chevalier e Gheerbrant

(1999, p. 654), o olho “é [...] um órgão da visão interior e, portanto, uma exteriorização do olho do coração”. O poeta descreve os olhos fazendo alusão às características interiores, assim como se fazia nas cantigas medievais. Porém, no poema acima, os olhos da menina denunciam sua tristeza. Em contrapartida, o poeta observador evoca o desejo de tê-la para realizar alguns de seus sonhos. Isso se confirma nos seguintes versos: “os poetas querem bailar”, “os poetas querem teus lábios”, “os poetas querem tuas mãos” e “os poetas querem teus sonhos”. Assim, esse poema é uma releitura do vilancete camoniano.

Outro fator que aproxima o poema de Tufic ao de Camões é o mistério em torno da cor verde. O etimologista Harri Meier, que discorreu sobre as origens dos olhos verdes na literatura, apresenta a tese de que, segundo os dados da moderna oftalmologia, os olhos perfeitamente verdes não existem em humanos. Segundo ele, entende-se que

as Literaturas romântica e pós-romântica apliquem a designação de olhos verdes ao quererem dar a noção de enigmático, mágico ou exótico, ou representar os olhos de seres não humanos, tal como a Literatura medieval do bom grado atribuía a dragões e gigantes olhos vermelhos. (MEIER, 1973, p. 214)

Assim, Meier diz que na literatura o olho verde é utilizado com o propósito de aludir a algo misterioso. Ele explica que este ideal de beleza nasceu na França por um equívoco devido ao emprego de uma palavra homônima. A partir daí a ideia foi tornada uma tradição na literatura (MEIER, 1973). Entre Camões e Tufic também se percebe esta relação de intertextualidade que extrapola os olhos humanos, uma vez que este ideal de beleza é alheio tanto à região de Portugal quanto ao Amazonas. Assim, em Camões, pode simbolizar o Mar, elemento que desperta o fascínio dos poetas portugueses. Já em Tufic, pode aludir ao próprio Amazonas, retratando a cor predominante na natureza, por meio da qual a região é caracterizada.

No que tange ao aspecto formal, o poema de Camões consiste em um vilancete perfeito. Essa forma se compõe de redondilha menor, com quatro voltas e de um mote no início, que é constituído por dois versos, sendo o último um verso que se repete no final de cada estrofe. O nível fônico é caracterizado pela alternância dos sintagmas “verdes” e “vedes”, os quais rimam com “terdes” e “credes”. O jogo destes sintagmas, que se repetem ao longo das voltas do poema, acusa um retorno sonoro ao final de cada uma, o que faz com que seja fácil de se musicar esta forma poética. Já o de Tufic se constitui por seis estrofes, cujo número de versos em cada uma varia entre dois e quatro, assim como varia o número de sílabas poéticas. Entretanto, o nível fônico é caracterizado pela repetição dos sintagmas “bailar” e “olhar”, os quais rimam com “luar” e “mar”. Assim como os vilancetes podiam ser adaptados para música, o poema de Tufic foi musicado e gravado no disco “O canto da Amazônia”, pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Em 1969, o poema foi interpretado por Maria Lúcia Godoy.



## FILIAÇÕES ESTILÍSTICO-TEMÁTICAS

No Amazonas, os discursos da tradição não se realizaram apenas pela disseminação das tradições lusófonas, mas também por meio do diálogo, da intertextualidade e de outros procedimentos que se tornaram habituais dentro do Clube da Madrugada. Berenice Carvalho, que analisou os poemas publicados no Suplemento, destaca os outros procedimentos que os poetas utilizaram na página jornalística do grêmio e elucida os poetas brasileiros com os quais dialogaram. Segundo ela,

o diálogo se estabelece com os modernistas da consolidação. O suplemento revela uma rede de referências aos poetas e textos pertencentes à produção que “estabiliza” o Modernismo, através de diferentes estratégias, como: a intertextualidade [...]; poemas dedicados aos mestres da geração [...] e homenagens [...]. (CARVALHO, 2015, p. 44)

A pesquisadora não analisa livros, apenas o Suplemento do Clube da Madrugada. Entretanto, ela observa que Manuel Bandeira concentra as preferências estético-literárias dos poetas do grupo. O poeta brasileiro aparece ao longo de duas páginas através de poemas-carta, dedicatórias, variações temáticas, crônicas que celebram sua presença literária.

Já nos livros que foram publicados no Amazonas a partir da década de cinquenta, observa-se o uso destes procedimentos por parte dos poetas do Clube da Madrugada para aludir e imitar às técnicas e preferências de poetas do Modernismo brasileiro, principalmente os da Geração de 45. Na obra de Jorge Tufic, o qual utiliza a intertextualidade, a dedicatória e a homenagem, isso começa desde *Varanda de pássaros*. Nesta obra, aparecem elementos que indicam referências a temáticas recorrentes neste período literário brasileiro. Segundo Olinto (1959, p. 213), na primeira parte de “Os poemas”, de Jorge Tufic, “se sente ligeira influência de Carlos Drummond de Andrade”, que consiste na utilização da metalinguagem como tema da obra, como se observa a seguir.

Amo arrumar as palavras. Porque sei  
que há traças percorrendo  
em rios os papéis.

Coisa difícil é dar. Difícil  
como saber se damos quando damos  
ou tiramos quando tiramos.

Mas as traças são cegas.  
Cega a vontade de morrer  
mais cega a de escrever.

Palavras são sangue, mesmo  
as que gravadas sem propósito.  
E ninguém mais do que as traças  
sabem disso.  
(TUFIC, 1980, p. 61)

Ao dizer, neste poema, “Mas as traças são cegas. / Cega a vontade de morrer / mais cega a de escrever” (TUFIC, 1980, p. 61), observa-se a ideia de que o poeta trabalha com certa dificuldade no processo de composição. Ao mesmo tempo, ele se preocupa em ser lido. O poeta e crítico Zemaria Pinto (2014) diz que a obra tufiquiana gira em torno de uma reflexão a respeito do fazer poético, pois, para ele, a poesia se encontra no dia-a-dia e Jorge Tufic escreve sobre o cotidiano. Pinto explica que

a poesia, o poema, o poeta são temas caros de Jorge Tufic, não como busca de elaborações conceituais – ele que também se aventura pelo árido território da teoria –, mas como uma forma lúdica de compreender esses fenômenos que se complementam no fazer poético: a poesia está em toda parte e o poema é o registro da poesia do cotidiano, feito pelo poeta-operário. (PINTO, 2014, p. 92)

Na primeira parte de “Os poemas”, o poeta esboça uma concepção metalinguística, cuja origem é a ausência de interesse do leitor quanto a apreciação do trabalho poético. Assim, o poeta amazonense não visa mesmo construir uma teoria a respeito do fazer poético, comprovando o que afirmou Pinto (2014). Pelo contrário, ele busca tratar de seu ofício de modo a interagir com o leitor. Quando escreve metapoemas, essa atitude parece ser constante na obra de Jorge Tufic, uma vez que o poeta sempre reflete acerca do processo artístico de sua escritura ou questiona o interesse e a sensibilidade do leitor pela sua obra ou ofício.

Como atesta Olinto acima, na obra tufiquiana é possível se verificar uma ligeira influência temática de Drummond. Isso ocorre por causa da frequente utilização da metalinguagem, que é comum na obra dos dois poetas. O poema que abre o livro *A rosa do povo*, de Carlos Drummond, publicado em 1945, é um metapoema, como se observa no fragmento:

Não rimarei a palavra sono  
com a incorrespondente palavra outono.  
Rimarei com a palavra carne  
ou qualquer outra, que todas me convém.  
As palavras não nascem amarradas,  
elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
no céu livre por vezes um desenho,  
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.  
[...]  
(ANDRADE, 2000, p. 9)

O nome deste poema é “Consideração do poema” e nos quatro primeiros versos o poeta fala do processo rímico. Ainda que realize uma rima nos dois versos iniciais (sono / outono), o poeta diz que não utilizará este recurso na obra, uma característica de seu fazer poético, bem como uma estratégia predominante fase heroica do Modernismo. A liberdade poética se confirma logo em seguida, quando o poeta fala metaforicamente das palavras, considerando que as mesmas “não

nascem amarradas, / elas saltam, se beijam, se dissolvem, / no céu livre por vezes um desenho, / são puras, largas, autênticas, indevassáveis” (ANDRADE, 2000, p. 9). Assim como Jorge Tufic, Carlos Drummond não tem a intenção de criar uma teoria sobre o poema ou a palavra, mas de mostrar sua relação intensa com elas. Diante disso, é possível explicitar uma visão totalmente ideológica – romântica – das palavras, que nos afirma essa relação amorosa que o autor mantinha com elas.

Em *Chão sem mácula*, o segundo livro publicado por Jorge Tufic, ao dedicar um poema a Carlos Drummond, o poeta amazonense faz alusão à obra drummondiana por meio da imitação do processo metalinguístico e pela intertextualidade com “Consideração do poema”. A seguir, tem-se um fragmento do “Poema para Carlos Drummond de Andrade”, o qual Jorge Tufic dedica ao poeta brasileiro:

Como és  
ou a forma que tomas quando em verso,  
de pouco vale aos que pensam no  
mais.

(Somente abres tuas mãos  
para que delas pássaros  
sujos de medula  
partam.

E não mais elas alcançam  
tuas mãos  
esse voo longo que  
se espalha em nós).

[...]  
(TUFIC, 1966, p. 47)

Por que Jorge Tufic dedicaria este poema a Carlos Drummond? Primeiro, como diz Carvalho (2015, p. 44), porque as homenagens e retomadas de textos eram executadas para indicar “filiações estilístico-temáticas, num procedimento mimético/dialógico que exercita o próprio fazer poético”. Este fragmento, que consiste apenas na primeira de três partes, fala do ato de criar, um assunto periódico na obra tufiquiana. Quando lança uma homenagem a Drummond com um poema intertextual que trata do fazer poético, o poeta amazonense alude a um tema que ele explorou bastante no Modernismo. Ressalta-se que desde 1922 até 1945 o poeta brasileiro escreveu cinco livros – *Alguma poesia*, em 1930, *Brejo das almas*, em 1934, *Sentimento do mundo*, em 1940, *José*, em 1942 e *A rosa do povo*, em 1945 –, os quais tratam, entre outros assuntos, a respeito da função, de conceitos e de ideias da poesia.

Com isso, o poeta amazonense exercita a intertextualidade, a partir de um tema frequente na obra de Drummond: a metalinguagem. Falando sobre a forma do verso, Tufic também fala da palavra enquanto liberdade poética. No poema

acima, o elemento de sua metalinguagem é a palavra antes de receber a forma poemática, a qual é representada por um pássaro que sai das mãos do poeta para não mais voltar. De novo a ideia de que o poeta tem dificuldades de escrever e o questionamento sobre a sensibilidade do leitor retornam ao metapoema de Jorge Tufic. Os parênteses, que fecham duas estrofes deste poema, indicam palavras presas e uma metáfora que se isola do sintagma inicial. De maneira metafórica, o poeta alude ao verso, dizendo que este recurso poético “de pouco vale aos que pensam no / mais”.

O segundo motivo pelo qual Jorge Tufic dedica este poema a Drummond consiste em uma postura mimética. Isto é possível porque nos livros supracitados de Drummond ele dedica alguns poemas a poetas e escritores de diversos cânones, como a Osvaldo Alves, a João Cabral de Melo Neto, entre outros. Em *Chão sem mácula*, além do poema dedicado a Drummond citado anteriormente, Tufic faz outras homenagens, dedicando suas obras ou fazendo referência ao fazer poético de Wladimir Dias Pinto, de João Cabral de Melo Neto, de Jorge Lima e de Ricardo Reis. Nos poemas tufiquianos, os nomes de seus homenageados figuram em dedicatórias abaixo do título ou são citados no próprio título do poema.

Em *Chão sem mácula*, além dos poetas mencionados, Tufic dedica um poema ao pintor Giorgio Morandi e outro ao político Jefferson Péres. Nesta obra, o poema “Retrato” é dedicado especialmente à sua mãe, dona Faride Awayjen Alaúzo, e o poema “Tarefa”, a João Cabral de Melo Neto. O último é transcrito a seguir:

Qual um rio, deflui nossa memória  
– aves, áreas de assombro e a solidão  
na tarefa de amar, força incorpórea  
da semente brotando em nossa mão.

Qual num rio, seguro ao seu timão  
levo-a, barco de Ulisses, – trajetória  
da escura larva ao luminoso grão,  
de antemanhã calada a essa estertória

fonte que se disfarça. (Ânsia em captá-la  
a boca se contorce e determina  
o sal do verso, a ponto de ser fala).

Ávido cumpro a noite sobre as tábuas  
deste vago marear; lâmina fina  
é a quilha do meu barco, entre 2 águas.  
(TUFIC, 1966, p. 22)

Este poema é um soneto clássico, composto em versos decassílabos e com rimas paralelas nos quartetos e nos tercetos (ABAB-CDC). É um dos poucos poemas tufiquianos que cumpre, rigorosa e simultaneamente, os padrões tradicionais do soneto no que se refere à metrificação e ao esquema rímico. Ainda que o rigor formal

seja constante na obra de Jorge Tufic, em outros poemas, quando metrificados, geralmente possuem versos brancos ou não recebem rimas no estilo clássico. Dedicado a João Cabral de Melo Neto, este é mais um caso de filiação, dessa vez estilística, em que o processo de construção consiste em uma mimese ao estilo do poeta brasileiro. Ora, João Cabral costumava ser rigoroso com seus poemas, apresentando-os com estrutura fixa e versos rimados. O esquema rímico deste poema de Jorge Tufic é tão primoroso que chega a ter rimas ricas (determina / fina, memória / incorpórea), preciosas (captá-la / fala) e puras (tábuas / águas).

No que diz respeito ao conteúdo, este poema não expressa sentimentos. Pelo contrário, revela as percepções de um sujeito lírico que navega em embarcações por longos períodos. Elementos que retratam os barcos desencadeiam uma temática que se repete na poesia tufiquiana. Neste poema, sintagmas que se referem aos barcos são “rio”, “timão”, “barco de Ulisses” e “quilha”. Talvez isto seja recorrente para retratar as sensações pelas quais o poeta passou ao viajar com os primeiros integrantes do Clube da Madrugada, já que, em busca de renovar a expressão literária e artística do Amazonas, os primeiros integrantes do Clube da Madrugada decidiram se dirigir ao sudeste e ao nordeste do país para estabelecer contato com intelectuais que produziam em outras regiões, rompendo as limitações que os isolavam do restante do país. No entanto, esse vocabulário também pode ser utilizado com a possibilidade de gerar uma assimilação de viagem, travessia ou trajetória. Percebe-se que o sujeito poético, nesse poema, manifesta o anseio pelo fim da viagem. O sintagma “levo-a [...] trajetória / da escura larva ao luminoso grão” refere-se ao tempo que parte do início até o seu fim. Para o sujeito lírico, passar pela noite é um período cruciante, a partir do qual desperta na memória “aves” e “áreas de assombro”. Por este motivo, ele tem “ânsia em captá-la”. Tanto é que, na última estrofe, quando diz “Ávido cumpro a noite sobre as tábuas / deste vago marear”, o desfecho do poema consiste na superação do medo noturno.

Tenório Telles (2014, p. 39) fala sobre a percepção da linguagem de Jorge Tufic, afirmando que ele “assimilou da poesia de João Cabral de Melo Neto a consciência de que, embora o poeta seja uma realidade subjetiva, a poesia é antes organização do texto, ação do ser racional do criador sobre os seus versos”. Assim, no aspecto temático, este poema também consiste em uma mimese à poesia de João Cabral de Melo Neto, pois o estilo da obra cabralina acaba sendo tratado de modo objetivo e racional. O poeta de renome nacional buscava descrever as percepções do real, colocando de forma concreta as sensações e fugindo do sentimentalismo e do romantismo.

## **DIÁLOGO DE POEMA COM PINTURA**

Em *Varanda de pássaros*, a primeira publicação de Jorge Tufic, emerge a dicção do poeta amazonense. Já em *Chão sem mácula*, a publicação subsequente, ocorre o aprimoramento e a consolidação da dicção tufiquiana. Daí a continuidade de temas, como a metalinguagem, e estilos, como o rigor formal. Outra qualidade de Jorge Tufic, a qual Arthur Engrácio (1976) diz que é comum às duas obras, consiste no hermetismo, característica que eleva o trabalho do poeta para a dimensão da

dificuldade de leitura. No primeiro livro, a linguagem hermética discorre sobre o mistério da existência humana. Já no segundo, o poeta envereda-se para as questões de ordem metafísica, detendo-se em profundas reflexões sobre a razão do ser, havendo, portanto, uma mudança na utilização desta linguagem. O que permanece constante, entretanto, é o rigor formal. Jorge Tufic demonstra sua preferência pela forma pré-definida a partir do exercício à feitura de sonetos. O poema seguinte, de *Chão sem mácula*, cujo título é “soneto (introdução) à ‘grande natureza morta metafísica’, de giorgio morandi”, é um trabalho que elucida este caso, o qual se realiza por meio da experimentação e da linguagem hermética:

de lado, como o sol na veneziana  
teu busto colhe a nesga de mistério  
e forma, no desnudo instante vivo  
que te mostra, espacial, contrito gesto

errando à luz alegre do suposto  
jarro, guardião feliz em meio a sala  
em meio à chuva rente que te envolve  
e lenta, lenta, a solidão modela

algo assim que a percorre como o raro  
amor cuja medida se consome  
antes de, amor, ganhar-se em consistência,

assim te vejo, imagem da criadora  
força máscula, plástica e divina  
porque aspira a matéria, e se eterniza.  
(TUFIC, 1966, p. 21)

Como o título sugere, este poema faz menção ao pintor italiano Giorgio Morandi e à sua obra no aspecto em que mais se destacou, isto é, em pinturas denominadas como natureza-morta. Na obra deste artista, como contam Miracco e Bandera (2006), a natureza-morta é uma maneira de ser, um filtro através do qual a realidade é lida, interpretada e sublimada. O artista resgata a vida silenciosa da matéria inanimada em cada obra. Ele transmite a sensação de que se está diante de algo único e absoluto, em uma tentativa de conservar a permanente alusão a uma realidade além das aparências. Abaixo há uma pintura de Giorgio Morandi, da coleção *Natura Morta*, de 1955.



Figura 1: Natura Morta.  
Fonte: MORANDI, 1955.

Nessa obra, observa-se a representação de objetos diante de um grande espaço vazio. É possível perceber a diferença na atenção que Morandi oferece às duas coisas: aos objetos e ao espaço. Por um lado, a imagem dos objetos (que geralmente são garrafas, candelabros, jarros e vasos de flores) são pintadas com mais detalhes, com mais misturas de cores e sombras, como se o artista se dedicasse a composições íntimas dos objetos, buscando realçar seu caráter único. Por outro, o espaço ou ambiente em que os objetos se encontram são representados com mais superficialidade. Nesta obra, há a utilização de dois tons das cores, os quais delimitam os objetos e o fundo. Conforme Schneider (1990), a pintura de natureza-morta traz para a arte elementos da vida cotidiana. Muitas vezes, esses objetos também carregam significados simbólicos ou religiosos, podendo indicar, por exemplo, a pureza e a religiosidade ou lembrar-nos da transitoriedade da vida.

No que diz respeito ao poema de Jorge Tufic, este consiste em uma proposta de natureza-morta, pois retrata a essência de um objeto inanimado, o jarro. No primeiro quarteto, quando o sujeito poético utiliza a segunda pessoa – “teu busto”, “te mostra” –, chega-se a presumir que esteja falando com alguém. Na verdade, isso reflete no caráter íntimo da busca pela essência do objeto. Entretanto, o sujeito poético, nas duas quadras, descreve o ambiente no qual o poema se passa, onde se observa que a única coisa revelada é um “suposto jarro”. Logo, o objeto absoluto deste ambiente é o jarro, um “guardião feliz em meio a sala / em meio à chuva”. O resto é um espaço vazio, tanto é que o sujeito poético evoca um “desnudo instante vivo” no quarteto inicial. Este instante é vazio e, portanto, obscuro, pois consiste em uma declaração intimista em decorrência da noção de natureza-morta.

Na poesia, há um estilo de linguagem obscura, que foi manifesta por notáveis poetas do cânone moderno. Enquanto tradição da poesia moderna, Hugo Friedrich (1978) a chama de lírica/poesia obscura, que recebeu na Itália a designação de hermetismo. O teórico a conceitua da seguinte maneira:



A lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece a causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As afirmações não são completas, mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes, o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca – apressada – ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos, são apenas materiais, sem sentido decifrável. (FRIEDRICH, 1978, p. 178)

Por que este poema fala através de um discurso hermético? Porque é um poema denso, através do qual se chega a uma interpretação muito mais pelo estudo das técnicas utilizadas do que pela expressão de seu conteúdo. Certifica-se, por exemplo, que o poema se volta para o jarro porque os sintagmas emitem ações por ele realizadas, como em “teu busto colhe a nesga de mistério / e forma”. Estes sintagmas verbais personificam o jarro, de modo que o leitor reflita não sobre a sua aparência, mas a respeito da essência e importância desta matéria para o ambiente delineado no poema. Por exemplo, entre a segunda e terceira estrofe percebe-se um ambiente de solidão, circunstância a partir da qual o jarro é modelado pelo amor, um substantivo que pode qualificá-lo. Outros substantivos possuem a mesma função no poema. Ainda no primeiro quarteto há “mistério” e “forma”. Sobre o último, o leitor pode pensar que este seja um sintagma verbal, mas é um substantivo. Segundo Tenório Telles (2014), o uso dos substantivos na obra de Jorge Tufic soa como um símbolo em suas poesias. Neste trabalho, além de singularizar o objeto, propõe uma densidade poética, um conteúdo subjetivo e, como se trata da personificação de uma matéria inanimada, uma carga existencial.

Este poema faz a assimilação de uma pintura, permitindo uma intertextualidade com o estilo de pintura que evoca a natureza-morta de Giorgio Morandi. Além disso, o poeta amazonense ainda cita a metafísica. Ele faz referência ao movimento de Pintura Metafísica que Morandi participou, que defendia a tradição clássica italiana contra os movimentos de vanguarda. O poeta também faz alusão à tradição quando compõe um soneto cujos quatorze versos são distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Foge aos modelos clássicos, pois não é decassílabo e nem possui rimas, mas conserva, em seu terceto final, a chave do poema, como nos sonetos clássicos. Nesta estrofe, o eu lírico transmite a sensação de estar diante de algo único e absoluto, evocando a noção de natureza-morta. O sujeito poético, que se encontra a observar o jarro, diz que a imagem dele consiste em uma “força máscula, plástica e divina”. Em outras palavras, ele chega a absorver a matéria para eternizá-la diante da pintura/poesia.

Por fim, além da ausência de métrica e rima, neste soneto ocorre experimentação em seu título. É um título longo, quase um verso, o qual o poeta apresenta com letras minúsculas – até mesmo os substantivos próprios –, utiliza parênteses, vírgula e aspas, o que se distancia totalmente dos padrões clássicos. Distancia-se também dos padrões do estilo do próprio poeta que, em *Chão sem mácula*, estabelece títulos de poemas com apenas um termo, como “Brasão”, “Tarefa”, “Interfúgio”, “Janela”, “Aquário”, entre outros. Ocorre experimentação também

no corpo do texto, quando os períodos, com iniciais minúsculas, não possuem pontuação, com exceção do ponto ao final do poema. Possuem, em contrapartida, muitas vírgulas, algumas até gratuitas. Enquanto o uso desta pontuação, no título, é necessário de acordo com a norma-padrão, nos versos que finalizam cada estrofe há vírgulas opcionais. O caso da terceira estrofe é o menos aceitável, visto que a vírgula, gratuita, aparece entre uma preposição e um substantivo.

O uso desta pontuação no poema ocorre para que a leitura não seja contínua, mas flua de maneira “lenta, lenta”, como sugere este sintagma no verso oitavo. Além disso, é a técnica utilizada pelo poeta para produzir um efeito sonoro, em função do mesmo não possuir metrificação que determine uma melodia regular. Assim, com este poema se observa que a dicção de Jorge Tufic promove a reflexão, a partir de suas conscientes escolhas formais e de imitação. Estas escolhas, como diz Socorro Santiago (1987, p. 17), “não lhe são impostas, mas brotam de uma necessidade gerada no processo de criação do poema”. Daí uma dicção poética constituída pela possibilidade de experimentar as formas fixas e realizar o diálogo de poemas com pinturas, que, apesar de consistirem em atividades distintas, interagem entre si e se comunicam dentro de um campo abrangente, denominado Arte.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho foi possível constatar que no poema “Menina de olhos verdes”, de Jorge Tufic, existem elementos que fazem referência ao poema “Menina dos olhos verdes”, de Camões. Uma vez que não é um vilancete, o poema tufiquiano consiste em um remake dos versos do poeta português, como diria Silviano Santiago. Além disso, em uma atitude conservadora, parecida com a dos modernistas da segunda geração, Jorge Tufic resgata um discurso do passado e, portanto, paradoxal quando se considera a primeira fase do Modernismo, visto que a literatura trata tradicionalmente dos “olhos verdes” desde o período medieval. Diante disso, é possível constatar também que, assim como Carlos Drummond, Jorge Tufic é um modernista que retoma tradições lusófonas.

Por falar em Carlos Drummond, observou-se que ele é um dos poetas brasileiros que inspira a obra de Jorge Tufic. Isso ocorre, sobretudo, na recorrência temática comum na obra dos dois poetas, isto é, a metalinguagem, e também na intertextualidade entre “Consideração do poema” e “Poema para Carlos Drummond de Andrade”. A mesma coisa acontece com João Cabral de Melo Neto, que inspira a obra tufiquiana no que se refere ao estilo. Os dois poetas possuem uma afeição pelo rigor formal, pelos processos rítmicos e rítmicos tradicionais. Em resumo, Jorge Tufic possui filiação temática com Carlos Drummond de Andrade e estilística com João Cabral de Melo Neto.

Além de dialogar com textos da literatura lusófona e da literatura modernista brasileira, a obra de Jorge Tufic se comunica com outras artes. Como se viu, há um diálogo possível entre um poema e uma pintura, por meio do qual o hermetismo foi o recurso poético empregado para conceber a densidade oriunda do vazio que é proposto pela natureza-morta. O diálogo é viabilizado no tocante à evidência de

temas recorrentes nas duas obras, isto é, a presença de objetos inanimados e de um ambiente vazio, bem como pela maneira como essas partes são abordadas. Em outros termos, o jarro é a peça principal e, por isso, é tomado de maneira íntima, essencial, enquanto o ambiente em que se encontra é secundário, sendo tomado sem nitidez e tornando-se, dessa forma, obscuro.

No entanto, diante do resgate da tradição lusófona, da filiação estilístico-temático e da releitura de pinturas, é importante considerar que não haveria uma aproximação entre todas as obras sem que houvesse também o processo mimético de releitura e recriação, seja ele voluntário ou não. Jorge Tufic não só importou o tema “olhos verdes” da literatura portuguesa, tomando por base o poema de Camões, mas agiu tal qual os modernistas quando buscaram atualizar o discurso da tradição em pleno Modernismo. Isso ocorreu também quando ele, movido pela obra cabralina, opta pelas formas fixas e pelo rigor formal ao compor a maior parte de sua obra, ou quando dá sequência à temas recorrentes no Modernismo, como a metalinguagem, inspirado pela obra drummondiana. O processo mimético de releitura ainda ocorre no diálogo com a pintura, na ação de personificar o jarro através do emprego da linguagem hermética e no processo de experimentação, como se fosse cada pincelada de tinta sobre a tela. A releitura e a recriação, portanto, são os pontos que convergem em todas essas obras analisadas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.

CAMÕES, Luís Vaz. *Lírica: redondilhas e sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

CARVALHO, Berenice. *O suplemento literário do Clube da Madrugada*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2015. [Dissertação de Mestrado]

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ENGRÁCIO, Arthur. *A berlinda literária: ensaios*. Manaus: Prefeitura Municipal, 1976. p. 143-147.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MEIER, Harri. *Ensaio de filologia românica*. Juiz de Fora - MG: Grifo, 1973.

MIRACCO, Renato; BANDERA, Maria Cristina. *Vozes da cultura italiana: Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*. 2006. Estud. av. vol. 20 nº58, São Paulo, Sept./Dec, 2006.

MORANDI, *Natura Morta*. 1955. Óleo sobre tela, 43,4 x 37,3 cm. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/giorgio-morandi/natura-morta-1955>>. Acesso em 29 de setembro de 2019.

- OLINTO, Antonio. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.
- PINTO, Zemaria. *Lira da Madrugada*. Manaus: Corell e Jiquitaia, 2014.
- SANTIAGO, Socorro. “Um poeta da geração madrugada”. In: TUFIC, Jorge. *Poesia reunida*. Manaus: Editora Puxirum, 1987. p. 11-17.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. Itália: Taschen, 1990.
- TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2014.
- TUFIC, Jorge. *Chão sem mácula*. Manaus: Edições Madrugada, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Varanda de pássaros*. 2ª. ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1980.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- **MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM**
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

A produção literária do escritor amazonense Milton Hatoum encontra-se entre as mais destacadas na contemporaneidade da literatura brasileira, com obras que transpõem os limites regionais e tornam-se universais. Hatoum explora o universo ficcional da região amazônica com temáticas variadas, buscando, entre outros aspectos, suscitar questões histórico-sociais que ficaram “à margem da história”, camufladas pelos ideais de progresso que se instaurou na região Norte, a partir de meados do século XX. Nesse viés, Manaus torna-se personagem crucial, posto que, é neste lugar onde estão engendrados os enredos da narrativa hatouniana.

Como elemento primordial, no projeto estético de Hatoum as histórias são ancoradas pela memória, pilar de suas narrativas, capaz de tornar passado, presente e futuro entrelaçados, indissociáveis, em permanente diálogo, uma vez que “a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado” (HATOUM, 2006, p. 67). Tal singularidade na escrita hatouniana é objeto de inúmeras pesquisas no âmbito acadêmico e razão pela qual alguns críticos literários alcunham o escritor manauara de o **arquiteto da memória**<sup>3</sup>.

Por meio das nuances memorialísticas, Hatoum revisita o passado histórico de Manaus em suas obras e traz à tona questões que vão além da ficção literária, pois resgatam a história e a identidade de um povo que ao longo dos anos foi “marginalizado socialmente”, excluído do progresso e vítima das graves consequências provocadas pelo projeto de modernidade na capital amazonense, provenientes da camada capitalista.

Assim, a presente pesquisa, de cunho bibliográfico, buscou compreender como a memória histórica da cidade de Manaus está representada no romance *Dois Irmãos* (2006), de Milton Hatoum, e como tal representação resgata questões histórico-sociais sobre a população manauara.

Para tanto, realizou-se um estudo sobre os processos de modernização e urbanização na metrópole do Amazonas, situado em três importantes momentos da cidade manifestados no romance: o fim do ciclo da borracha, o modelo da Zona Franca e a instalação do governo militar. Por meio dos meandros da memória, o narrador e personagem Nael trilha esse percurso histórico, revelando as transformações sociais, políticas e econômicas pelas quais a comunidade e a capital amazonense passaram. Em *Dois Irmãos*, a narrativa centra-se nos constantes conflitos entre os gêmeos Yaqub e Omar, filhos do casal Halim e Zana, imigrantes libaneses que se instalaram em Manaus no início do século XX, trazendo no bojo do enredo os aspectos da memória histórica da cidade.

1 Graduado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas. irlomar91@gmail.com.

2 Mestre em Sociedade e Cultura – PPGSCA/UFAM. Universidade do Estado do Amazonas (UEA). rsmarques@uea.edu.br.

3 Milton Hatoum é formado em Arquitetura pela (FAU/USP) e por suas narrativas serem caracterizadas pelo alicerce da memória, o escritor recebeu a referida alcunha.

Dessa forma, no primeiro capítulo pretendeu-se destacar a importância da categoria memória como pilastra da narrativa hatouniana, bem como identificar os aspectos do ciclo da borracha, com ênfase aos ex-seringueiros e à criação da Cidade Flutuante. No segundo capítulo, buscou-se analisar as consequências provocadas pela implantação da Zona Franca de Manaus, principal símbolo da modernidade, culminando com o último estágio desse processo, que se consolida com a tomada da cidade portuária pelo regime militar, foco da discussão do terceiro capítulo. Em síntese, nesse contexto cronológico, a pesquisa perscrutou três importantes períodos perpassados na obra: o fim do ciclo da borracha e suas consequências, os impactos causados pela Zona Franca e os reflexos do governo militar na cidade e nas personagens do romance.

Ademais, a pesquisa constituiu-se relevante pela inclusão da Literatura Amazonense no cenário dos estudos acadêmicos, visando expandir e promover essa tão rica, fértil e singular escrita literária. Espera-se com esta investigação contribuir a futuros trabalhos científicos, sobretudo, aos que se debruçarão nessa vertente literária, versem sobre traços da memória inseridos no romance *Dois Irmãos*, bem como nas características do escritor Milton Hatoum.

### **MEMÓRIA: PILASTRA DA NARRATIVA HATOUNIANA**

No universo ficcional de Milton Hatoum, um dos elementos primordiais é a memória, pilastra de suas narrativas. O diálogo entre autor e seus narradores se dá na relação com o passado, pois ao mesmo tempo em que faz um trabalho de exploração de sua memória pessoal, a narrativa é também desenvolvida a partir da memória do narrador, realizando, assim, um duplo movimento. Assim, no bojo da memória estão os dramas humanos como tema central e no mote da narrativa, as famílias e casas que se desfazem. Os mundos retratados na literatura hatouniana são mundos arruinados pela ideologia colonial, tendo a cidade de Manaus como personagem ativa e espaço privilegiado de suas histórias.

Pelos fios da memória, o passado, o presente e o futuro estão conectados, em constantes diálogos e “esses tempos se misturam e se contaminam da textura íntima um do outro” (MAQUÊA, 2010, p. 36) dentro da narrativa. A partir desse encontro mediado pela memória, os narradores de Hatoum suscitam questões histórico-sociais que transpõem os limites da ficção literária. Histórias de um passado não tão distante, caracterizado pela ruína econômica de uma cidade e permeado de personagens marcados pela submissão, reféns das mais variadas formas de exploração.

Reportando-se ao papel imprescindível da memória em seus romances, o autor considera que ela é a única forma desafiadora de prestar contas com o passado, cujo “ponto de partida são essas ruínas, e a ficção é uma tentativa de imaginar a sua história, reconstruí-la e retornar ao que já não existe mais” (HATOUM apud CRISTO, 2007, p. 25). A partir de tal afirmação, considera-se a memória como fonte inesgotável para ficção literária do supracitado escritor, uma vez que ela se fundamenta em experiências passadas, que por meio do dinamismo do tempo se tornam mutáveis e, portanto, sofrem frequentes transformações.



Nesse sentido, em *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*<sup>4</sup>, Vera Maquêa (2010, p. 28) analisa o conceito de memória e sua forte relação com a literatura, indo buscar na filosofia grega a origem, ou seja, na “poesia do começo”. Para a autora;

[...] na raiz da memória está a poesia, a narrativa, a sedução de contar uma história. Na origem da literatura está a qualidade religiosa da memória como aquilo que vincula o presente dos homens à sua ancestralidade, conferindo-lhes humanidade e capacidade de viver o futuro em perspectiva.

Se a narrativa está inserida na “raiz da memória”, convém ressaltar que o solo literário de Hatoum se fertiliza nessa raiz, posto que suas obras resgatam a história de um povo, forjam identidades sociais, bem como descrevem um passado inglório que ainda se reflete no presente. Em *Dois Irmãos*, o narrador parece comungar com tal concepção na seguinte passagem: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio” (HATOUM, 2006, p. 67). Dessa forma, no projeto literário hatouniano convém dizer que “toda consciência do passado está fundada na memória” (LOWENTHAL, 1998, p. 75), sendo esta o elemento que permite a conexão entre espaços de tempo distantes na história.

Além disso, na obra *História e Memória*, Le Goff (1990, p. 476) preconiza que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cujas buscas são uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Em consonância com esse pensamento, em *Dois Irmãos*, as transformações da cidade de Manaus comungam com a construção de Nael, narrador e personagem, que busca por meio do fluxo de memória montar as peças de um quebra-cabeça, a fim de descobrir sua identidade, fragmentada pela omissão de um passado: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens” (HATOUM, 2006, p. 54). Com efeito, concomitantemente com a busca por suas origens, pelo alicerce da memória ele também desvela uma Manaus em metamorfoses, cuja identidade se (re)configura ao longo dos anos para ajustar-se aos ditames capitalistas.

Dessa forma, em *Dois Irmãos*, o passado sócio-histórico da capital amazonense é revisitado e de acordo com as palavras do narrador, “nenhum passado é anônimo” (HATOUM, 2006, p. 125), vale salientar, no entanto, que “o passado é uma imagem mutilada, torso: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo, esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 404). Ainda assim, na narrativa do supramencionado romance, Milton Hatoum parece recorrer às nuances da

---

4 Em *A Escrita Nômade do Presente: literaturas de língua portuguesa*, Vera Maquêa apresenta um estudo sobre as relações literárias e culturais entre o Brasil e a África de língua portuguesa, em particular Moçambique, cuja memória promove um fluxo de percepções e alterações de sentidos mútuos. Para tanto, a escritora realiza um estudo comparado entre os romances *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo*, uma casa chamada Terra, do escritor moçambicano Mia Couto, com a finalidade de verificar as estratégias de construção da memória e

memória não somente para constituir o enredo da trama, mas também para expor “a história do cotidiano atravessada pela a história de gente sem história” (MAQUÊA, 2010, p. 58), gente que continuou sendo explorada após o fim do colonialismo, sob outras formas de colonização.

### **O percurso histórico da cidade de manaus no romance *Dois Irmãos***

No romance *Dois Irmãos* (2006), cuja primeira edição foi publicada em (2000), o narrador-personagem Nael, deseja descobrir qual dos irmãos gêmeos, Omar e Yaqub, da família dos imigrantes libaneses é o seu pai. Para tanto, recorre, sobretudo, às memórias do patriarca Halim e de Domingas, uma índia manauara que é a sua mãe e empregada da casa, na busca de sua identidade. Nael desenvolve o enredo a partir do quarto dos fundos construído no quintal da casa, pois é o herdeiro bastardo daquele núcleo, visto pela matriarca Zana apenas “como rastro dos filhos dela” (HATOUM, 2006, p. 28).

A partir da investigação por suas origens, o narrador apresenta um percurso histórico da capital amazonense, que perpassa o fim do ciclo da borracha, a implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM) e a tomada da cidade pelo governo militar no desfecho do romance. Dessa forma, a história de Manaus é exposta pelo “olhar de um agregado de descendência indígena no seio da família imigrante libanesa, que descreve os processos de urbanização e modernização da cidade de Manaus, ambos vistos por ele como dolorosos e melancólicos” (BORGES, 2010, p. 18).

### **Os soldados da borracha e a construção da cidade flutuante: um povo à margem da história**

Na arquitetura literária de *Dois Irmãos*, Milton Hatoum traz à tona o sôfrego processo de exploração a que os seringueiros-sertanejos se submeteram durante o ciclo da borracha. Com a decadência desse período, esses ribeirinhos migraram para a cidade e tiveram de construir casas de palafitas em igarapés de bairros periféricos, vivendo em “um mundo escondido, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver” (HATOUM, 2006, p. 59). Nascia dessa forma a “Cidade Flutuante”.

No romance hatouniano, o narrador refere-se a esses seringueiros como “os soldados da borracha”, conforme se evidencia no seguinte trecho:

Halim [...] vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. (HATOUM, 2006, p. 32)

É com a expressão “tumulto de quem chega primeiro” que o narrador revela o espaço desses flagelados, que a cada dia recebia um contingente de ribeirinhos, os quais improvisavam seus lares, sem quaisquer infraestruturas, nas beiradas dos igarapés. Vivendo em condições “paupérrimas”, segundo os relatos do narrador, esses indivíduos formaram o bairro do Educandos, “o bairro anfíbio do centro de Manaus [...], o labirinto de casas erguidas sobre troncos” (HATOUM, 2006, p. 90).

Com o crescimento desordenado provocado pela aglutinação dos nordestinos-seringueiros e caboclos nativos, o Educandos se tornou um dos bairros mais populosos de Manaus, o habitat das camadas populares e, conseqüentemente, o símbolo legítimo de exclusão social, tendo em vista que neste espaço estão registradas inúmeras mazelas sociais. Em dado momento, evocando as memórias de sua infância, Nael descreve a difícil rotina dos habitantes da Cidade Flutuante:

O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha; se não fossem equilibristas, cairiam no Negro. Um ou outro sumia na escuridão do rio e virava notícia. (HATOUM, 2006, p. 90)

Depreende-se do fragmento acima, a triste realidade desses moradores, sujeitos anônimos, residindo em um espaço urbano desprestigiado, expostos ao cheiro do lodo, à sujeira e enfrentando diversos perigos para sobreviver. Definitivamente, “o ciclo da borracha levava as glórias da modernização apenas para uma pequena parcela da sociedade amazonense” (BORGES, 2010, p. 27).

Nesta perspectiva, Frederico Lima (2014) destaca o longo período de infortúnios que estes trabalhadores enfrentaram desde os seringais até a estada em espaços urbanos. Conforme o escritor, no final da fase gomífera os soldados da borracha trilharam diversos caminhos, vinculando-se em terras devolutas à margem dos rios ou peregrinando pelas cidades oferecendo-se a empregos de baixa remuneração. Assim, esses “sobreviventes” saíam de suas terras natais com o coração imbuído de sonhos e de esperança em um futuro promissor, porém a realidade vigente contrastava bruscamente os ideais que os fizeram desbravar a região amazônica.

Em se tratando disso, no conto *Judas-Asvero*<sup>5</sup>, Euclides da Cunha registra as condições sombrias dos seringueiros que povoavam as margens ribeirinhas da Amazônia. O conto, fruto de uma viagem do escritor às cabeceiras do rio Purus no início do século XX, enfatiza o total desprezo social do sertanejo-seringueiro, que movido por “uma ambição maldita que o levou àquela terra”, passou a viver “impassível e mudo, estoicamente, no grande isolamento de sua desventura” (CUNHA, 2011, p. 72), como escravo para sustentar os barões da borracha.

<sup>5</sup> *Judas Asvero* faz parte de uma coleção de contos de Euclides da Cunha, presentes no livro *Amazônia – um paraíso perdido* (2011), da Editora Valer. O conto originou-se de uma viagem do escritor à Amazônia em 1904, e retrata a triste realidade da população ribeirinha que povoava as margens do rio Alto-Purus.

Desse modo, em *Judas-Asvero*, o ficcionista brasileiro critica os ideais de modernidade preconizados pela elite amazonense, uma vez que esse processo excluía aqueles seringueiros que estavam às margens do rio Purus e, conseqüentemente, à margem da história. Tal olhar crítico também se observa quando o boneco, (o Judas) esculpido pelo seringueiro em pleno “Sábado de Aleluia”, é solto à deriva no rio, tornando-se, dessa forma, uma metáfora desses retirantes, que após o fim do ciclo da borracha migraram para as grandes metrópoles em busca de sobrevivência.

Com suas “vidas arruinadas”, nas palavras do narrador de *Dois Irmãos*, morando em casas de palafitas dos bairros periféricos de Manaus e sobrevivendo em péssimas condições, os ex-seringueiros apenas continuaram seus fluxos de miséria e penúria oriundos dos seringais, sendo, portanto, reféns de outras formas de exploração. O progresso não os alcançara e “o futuro ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico” (HATOUM, 2006, p. 96).

Mediante o exposto, observa-se nesse período um projeto de modernidade malfadado, prestigiando apenas os interesses da elite manauara, a qual sempre desfrutou do trabalho dos explorados/escravizados. À luz desta análise, em *A Invenção da Amazônia*, a escritora Neide Gondim (2007, p. 258) corrobora tal perspectiva ao afirmar que “na dança frenética da modernidade escravizam-se homens, fortunas crescem com a mesma rapidez com que desaparecem, tangidas pelas ações das indústrias da borracha”.

## **A chegada da modernidade e os impactos da ZFM na população manauara**

Na tessitura da narrativa *Dois Irmãos*, as lembranças de Nael apresentam Manaus passando por constantes transformações com o êxtase de progresso promovido pelas ações do governo militar. Neste contexto, o projeto da Zona Franca de Manaus, não só se torna o principal símbolo da modernidade, como também atrai o olhar de investidores para a capital amazonense. Com efeito, Manaus passa a acolher imigrantes indianos, coreanos, chineses, e o centro da cidade encontra-se “cheio de lojas que se abriam da noite para o dia” (HATOUM, 2006, p. 173).

Essa efervescência pelo moderno em solo manauara, advindas sobretudo com a inauguração da capital Brasília, bem como pelo notório progresso em São Paulo, também promovera mudanças significativas no recinto da família libanesa. Entusiasmada pela ideia de empreendedorismo e movida pelas mãos e palavras de Yaqub, em poucos meses, Rânia transforma radicalmente a loja de seu pai, antecipando a euforia econômica que não iria tardar.

Rânia recebia as amostras, escolhia os tecidos, as camisetas, carteiras e bolsas. Quando Halim se deu conta, já não vendia quase nada do que sempre vendera: redes, malhadeiras, caixas de fósforo, terçados, tabacos de cordas, iscas para correr, lanternas e lamparinas [...]. Agora a fachada da loja exibia vitrines, e pouca coisa restava que lembrasse o antigo armazém a menos de duzentos metros da praia do Negro. (HATOUM, 2006, p. 99)

A partir do excerto acima é importante notar que, concomitante com as metamorfoses da cidade, a casa dos imigrantes libaneses também vai recebendo novas molduras, novas facetas, ou seja, ambas são mutiladas e regidas pelos impactos da era moderna, os quais se manifestam no transcorrer da narrativa por meio do dinamismo temporal.

Ademais, com o advento da ZFM, “Manaus crescia muito com suas indústrias e seu comércio” (HATOUM, 2006, p. 169), porém os impactos desse crescimento se refletiam nas ruas e, principalmente, nas camadas baixas da população manauara, sempre vítimas dos anseios da esfera hegemônica. Em íntegro diálogo com esta concepção, na obra *Globalização: As consequências humanas* (1999), Zygmunt Bauman ressalta que a chegada do novo, do progresso, atinge distintamente as classes sociais consideradas altas e baixas. Segundo o sociólogo, enquanto os sujeitos da “elite” podem escolher os seus destinos de acordo com o que lhes são mais aprazíveis, os que estão em “baixo”, frequentemente são expulsos do lugar em que gostariam de ficar e se eles não se retiram, o lugar muitas vezes é puxado como um tapete sob seus pés e, se porventura, puserem os pés na estrada, mais uma vez ficarão nas mãos de outros, posto que em nenhum lugar serão autorizados a armar suas tendas.

Assim, se por um lado os ares da modernidade atraíram para a região amazônica empreendedores como a personagem Rochiram, um indiano extremamente movido pelo capital, que morava “em pátrias provisórias” (HATOUM, 2006, p.169) sempre à procura de “negócios”, por outro, na população local havia indivíduos semelhantes à personagem Adamor (o Perna de Sapo), o mateiro e peixeiro ambulante, que no fim da narrativa tornou-se coveiro e sem mais perspectivas na vida “embrenhou-se no traçado de becos de Manaus, ergueu uma palafita e mofou no fedor dos pauís” (HATOUM, 2006, p. 125). Diante das disparidades socioeconômicas presentes na cidade, representadas na narrativa hatouniana pelas duas personagens, convém salientar que “o preço do progresso estaria marcado nas lutas e nas fisionomias dos excluídos. Um olhar sobre eles permitirá revelar uma Manaus diferenciada, não tão bela ou culta, mas também sombria, pobre e conflituosa” (PINHEIRO, 2003, p. 47).

## **A destruição da cidade flutuante**

Nesse processo de modernização na metrópole do Amazonas, antigos sobrados, assim como bares e restaurantes foram destruídos, cedendo espaços à construção de polos industriais. Além disso, igarapés foram soterrados, bairros periféricos de Manaus demolidos, a fim de promover a criação da ZFM. Assim, a “cidade flutuante” foi destruída, abrindo território para o projeto de expansão da Zona Franca, o qual trazia consigo a euforia da modernidade.

Em *Dois Irmãos*, o narrador descreve o fim da cidade flutuante com um olhar estupefato diante das atrocidades do governo.

Halim [...] estava ao lado do compadre Pocu, cercado de pescadores, peixeiros, barqueiros e mascates. Assistiam, atônitos, à demolição da

Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. [...] Ele chorou muito quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. [...] Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. (HATOUM, 2006, p. 158-9)

A partir do relato do narrador, nota-se no universo ficcional de Hatoum, marcas provocadas pelos processos de modernização da cidade, os quais foram promovidos por uma política excludente, a qual privilegiou determinada esfera social em detrimento de outras.

Conforme se constata no fragmento acima, “os pobres [...] perderam as antigas estruturas existentes, afastados, compulsoriamente, da área central da cidade, pela política de demolição de suas casas, para atender as necessidades de reedificação e embelezamento da capital” (DIAS, 2007, p. 145). Acerca dessas transformações ocorridas em Manaus, o próprio Milton Hatoum afirma: “A Zona Franca foi uma violência para a cidade. Para os valores culturais, para os costumes, para o espaço urbano. Também para a relação da cidade com a floresta, porque antes a natureza pertencia à cidade. Depois aboliram a floresta da cidade, destruíram muitas coisas.” (HATOUM apud BORGES, 2010, p. 85).

Com efeito, após a derrocada da cidade flutuante, ao caminhar pelas ruas, Nael registra de forma perplexa o estado deplorável da cidade e de seus habitantes desabrigados:

Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos oitizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado. (HATOUM, 2006, p. 197)

As mudanças na cidade a tornam “mutilada e irreconciliável com o seu passado”, visto que os novos bairros afastaram a população ribeirinha do rio Negro. O local que outrora significava a principal fonte de renda dos ribeirinhos, nesta nova fase passou a receber navios da *Booth Line*<sup>6</sup> lotados de “caixas de produtos eletrônicos” (HATOUM, 2006, p. 180) que eram distribuídas no comércio da ZFM. Neste contexto de metamorfoses, o escritor Márcio Souza (2010, p. 180) elucida que “a Zona Franca, com sua estratégia ligada às multinacionais, ao comércio de importação [...], abre ainda mais a região ao exterior, promovendo uma economia dependente, altamente espoliadora e prejudicial”. Como consequência disso, muitos daqueles que perderam as suas antigas estruturas, passaram a ocupar os espaços urbanos vivendo aglomerados como “mendigos leprosos”, de acordo com as palavras do narrador.

<sup>6</sup> A *Booth Line* era uma companhia de navegação inglesa, que se notabiliza no romance hatouniano, principalmente, pelo transporte de mercadorias internacionais à capital amazonense.

Nesse sentido, em conformidade com Oliveira (2003), nota-se que a cidade era sempre apresentada como um espaço em que só a elite tinha rosto e se destacava. Os pobres eram “ninguém”, não eram considerados nessa espacialização. A cidade moderna, a qual respirava os ares do progresso, não tinha lugar para eles.

### **Os reflexos do governo militar na cidade de Manaus e nas personagens do romance**

Nos últimos capítulos, o romance hatouniano não só expõe as graves consequências do projeto de modernidade na cidade, mas também apresenta como pano de fundo, o estilo sombrio e autoritário do governo militar durante este processo. Os constantes atos de repreensão e violência que caracterizaram esta gestão fez a cidade se tornar deserta, assim como despertou o sentimento de revolta, medo, instabilidade e de submissão na população amazonense.

Nesta fase, por meio do olhar de Nael, verifica-se uma cidade censurada, cercada por militares, uma vez que “as escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia” (HATOUM, 2006, p. 149). Em outro momento, o patriarca Halim também reclama da invasão militar aos locais citadinos: “Eles estão em toda parte [...]. Até nas árvores dos terrenos baldios a gente vê uma penca de soldados” (HATOUM, 2006, p. 147).

Outrora, durante um diálogo com Yaqub, mais uma vez Nael deixa transparecer o sentimento de medo e o caos que tomara conta da cidade: “Eu não queria sair de casa, não entendia as razões da quartelada, mas sabia que havia tramas, movimentos de tropas, protestos por toda parte. Violência. Tudo me fez medo” (HATOUM, 2006, p. 149). Havia, portanto, um forte clima de tensão e de hostilidade permeando a capital, propiciando assim mais incertezas para os habitantes manauaras.

Em confluência com a narrativa de Hatoum, citando Ianni (2000), Seráfico e Seráfico (2005), destacam que neste referente período, os grupos sociais dominantes (aqui representado pelo militarismo), comportavam-se como conquistadores, colonizadores e desfrutadores. Estavam inclinados a associarem-se com monopólios, organizações, corporações, conglomerados, pois consideravam o país, a sociedade nacional e o povo local, como um território de negócios, pastagem de lucro.

Assim sendo, todo e qualquer movimento ou cidadão que afrontasse ou representasse ameaça para tais ideais, estaria sujeito às mais absurdas formas de repreensão. Em *Dois Irmãos*, a personagem Antenor Laval sente na pele o caráter insano e agressivo deste governo:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado girando para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. [...] Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e [...] dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. (HATOUM, 2006, p. 142)



Laval era poeta e professor de literatura francesa de Omar e posteriormente de Nael. No entanto, as razões pelas quais ele sofrera as agressões que culminaram em sua morte, justificavam-se, sobretudo, pelo fato dele, possivelmente, ter sido um “militante vermelho, dos mais afoitos, chefe dos chefes, com passagem por Moscou” (HATOUM, 2006, p. 144), ou seja, era contrário e um crítico ferrenho do governo militar. Por ser amigo e admirador das concepções políticas do poeta, Omar também se depara com as atitudes coercitivas dos policiais: “Omar [...] caiu de costas e foi puxado, arrastado até a viatura. Rânia correu ao encontro do irmão, viu no rosto dele um fio vermelho e grosso que a água não apagava [...] e eu intuí que a sua amizade com Antenor Laval era uma forma de condenação política.” (HATOUM, 2006, p. 193-194).

As agressões sofridas tanto por Laval quanto por Omar revelam, em linhas gerais, que durante este período “os movimentos favoráveis ao restabelecimento dos direitos humanos, a favor da anistia, pelo fim da tortura, da censura, [...] eram tidos como movimentos que pretendiam estabelecer mudanças em detrimento do regime; o que não seria admitido, segundo os seus condutores” (REZENDE, 2013, p. 181). Assim, qualquer manifestação política contra os atos praticados pelo regime militar era considerada uma ameaça, uma atitude “rebelde”, uma forma de subverter a ordem e deveria, portanto, ser repelida de maneira veemente. Com efeito, a capital que anteriormente recebera a alcunha de “*Paris dos Trópicos*”, fora transformada numa cidade sombria, em ruínas, irreconciliável não só com o seu passado, mas também sem perspectivas de um futuro promissor.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O romance *Dois Irmãos* (2006), de Milton Hatoum, permite ao leitor conhecer um traçado histórico da cidade de Manaus, situado entre 1910 até o final dos anos 60. Nesse período está presente o fim do ciclo da borracha, com a presença dos sertanejos-seringueiros na capital amazonense, o processo de modernidade representado pela Zona Franca de Manaus, concomitante com a consolidação do governo militar.

Neste percurso, observou-se que ancorado pelos fios da memória, a narrativa de Milton Hatoum transfigura à ficção literária a triste realidade da cidade e do povo amazonense, denunciando as disparidades socioeconômicas vigentes no decorrer do eufórico projeto de modernização. Além disso, identificou-se que o universo literário do escritor manauara dá voz a indivíduos silenciados na história, os quais jamais puderam expressar a dor e sofrimento a que sempre estiveram submetidos. Indivíduos que foram marginalizados socialmente, esquecidos no espaço e no tempo, privados de quaisquer meios de progresso.

É neste contexto que se enquadram os ex-seringueiros, os soldados da borracha, que ao final da fase gomífera migraram para a capital do Amazonas e apenas continuaram seus ciclos de miséria, habitando em lugares paupérrimos e enfrentando condições desumanas a fim de sobreviverem. Dessa forma, em conformidade com as palavras de Pinheiro (2003), o mesmo processo que deu a

Manaus um aspecto moderno, foi também o mesmo que reforçou em seu interior práticas de exclusão sobre uma imensa parcela da população, fazendo-a, sentir fortemente o peso da opressão, da miséria e da fome.

Pelas reminiscências do narrador, constatou-se que a inserção da modernidade em solo manauara configurou-se de forma dolorosa e excludente, prestigiando apenas os interesses daqueles que detinham o poder socioeconômico, como o indiano Rochiram, por exemplo, o empresário movido pelos negócios, considerado a personificação de um capitalismo perverso, explorador. Por outro lado, na população amazonense haviam figuras como Adamor, Domingas e Nael, os quais, assim como os ex-seringueiros, tudo lhes fora negado, inclusive a autêntica identidade.

Ademais, verificou-se na obra hatouniana, sobretudo pelas agressões ao professor Antenor Laval, o retrato fiel do caráter autoritário e agressivo do governo militar, o qual não mensurava limites para impor suas concepções. A gestão que teve início em 1964, perdurou até meados dos anos 80, configurando um clima de medo, hostilidade e incertezas não só na metrópole do Amazonas, mas também em todas as demais capitais do país durante esse tenso período.

Diante do exposto, considera-se, por meio desses e outros aspectos pertencentes ao romance *Dois Irmãos*, que a produção literária do amazonense Milton Hatoum tem cruzado as fronteiras regionais e se tornado literatura universal.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BORGES, Kárita. A. de Paula. *Dois Irmãos de Milton Hatoum: um olhar que vem do Norte*. Dissertação Mestrado em Literatura. Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8268pdf>. Acesso em: 21.11.2018.

CUNHA, Euclides da. Judas-Asvero. In: *Amazônia: um paraíso perdido*. 2. ed. Manaus: Valer, 2011.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relatos de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas UNINORTE, 2007.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus 1890-1925*. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Frederico A. de Oliveira. *Soldados da Borracha: das vivências do passado às lutas contemporâneas*. Manaus: Valer, 2014.

LOWENTAL, David. Como conhecemos o passado. Tradução Lúcia Haddad. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduados de História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* n 17. São Paulo: EDUC, 1998.

MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MARCONI, M. de Andrade, LAKATOS, E. Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: A cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer, 2003.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *A Cidade Sobre os Ombros: trabalho e conflito no porto de Manaus (1899-1925)*. 2. ed. Manaus: Edua, 2003.

REZENDE, Maria José de. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade – 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SERÁFICO, José; SERÁFICO, Marcelo. *A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil*. Estudos avançados. São Paulo, v.19, n.54, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142005000200006&-script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142005000200006&-script=sci_arttext). Acesso em: 04.02.2019.

SOUZA, Marcio. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 3. ed. Manaus: Valer, 2010.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- **A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO**
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

São muitos os estudos e interpretações que apontam o caráter realista de grande parte da ficção brasileira contemporânea, ancorados nas mais diversas correntes teóricas. Com efeito, a representação da realidade, ou seja, a intenção realista, é uma tradição da literatura ocidental desde suas origens.

Como esclareceu Antonio Candido (2007, p. 28), isso se deve “à intrínseca relação entre aspectos literários e históricos, entre a constituição de uma nação brasileira e de um sistema literário, caracterizando então o caráter interessado das manifestações literárias.” As intenções realistas, unidas a esse caráter, na maior parte sempre foram e ainda são miméticas e documentais, revelando-se como possibilidade não apenas de representação estética, mas também de intervenção política no mundo real.

Contudo, surgem muitas indagações acerca da temática. Uma vez que não se sabe, de fato, se é possível elaborar uma representação exata, concreta e total da realidade. Alguns defensores das vanguardas, por exemplo, “expressam uma concordância subjacente a respeito de que as representações artísticas, então correspondentes às complexidades da realidade moderna, só poderiam ser alcançadas por meio de métodos artísticos realistas” (ZUZI, 2004, p. 3).

Nesse sentido, a proposta dessa pesquisa é trazer discussões e conceitos do chamado realismo moderno contextualizando com algumas produções da revista *Sirrose*. Sabe-se que a expressão realista não aglutina apenas um conjunto de ideias, mas também certas convenções artísticas e literárias. Assim, o que se propõe aqui são tentativas de capturar criticamente, em alguns textos sirróticos apresentados, uma concepção concreta na aparência artística e na realidade amazonense.

Vale ressaltar que a criação artística está situada em um espaço-tempo histórico definido, onde os diversos objetos, resultantes das ações humanas são constituintes de um meio ideológico e, por isso, transportadas esteticamente para o mundo ficcional através de reflexos do fazer artístico tanto na temática, quanto na expressividade.

Isso é retomado junto aos estudos do Círculo de Bakhtin, assim como o de meio ideológico, definido como:

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de “objetos-signo” dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve sua consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que a rodeia. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 56)

---

1 Mestranda na Universidade Estadual do Amazonas (UEA) no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA). leyypalma@gmail.com.

Desse modo, este estudo bibliográfico elegeu como arcabouços teóricos análises desenvolvidas por Erich Auerbach e Mikhail Bakhtin, levando em consideração ainda os estudos comparativos de Sandra Nitrini.

Nitrini (1997, p. 63) cita, inclusive, que “as décadas de 1960 e de 1970 serviram para marcar uma reflexão pela tomada de consciência da necessidade da busca de instrumentos a partir do contexto particular das literaturas latino-americanas. ”

De maneira geral, no realismo os fatos exteriores servem para serem reinterpretados pelos movimentos. No movimento sirrótico, o realismo tornou-se um elemento estético caracterizado pela busca de uma realidade mais autêntica que se fez pelo envolvimento dos múltiplos sujeitos personagens e suas sensações por meios diversos em momentos diferentes. Essa forma atua como recurso literário para, exemplificadamente, investigar a totalidade do personagem e o meio em que este se situa.

A *Sirrose* surgiu como uma proposta de um olhar crítico sobre a sociedade amazonense, como uma representação da vida suburbana, a partir das lentes da arte e da literatura, que se constituiu como um laboratório experimental para a arte da escrita, no qual o escritor libertário criou sua escrita, percorreu por diversas temáticas e estéticas diferentes em uma relação de descategorização do espaço da poesia e da literatura, do leitor e do poeta, do tradicional e do popular.

Logo, nessa arte não houve restrição do que se deve falar, nem como se devia tratar os temas, as formas de composição textual variaram entre poemas, contos, desabafo, textos impessoais, relatos, denúncias, críticas e etc.

Assim posto, a seguir serão desenvolvidos os tópicos desse estudo, iniciando as possíveis implicações teóricas.

## **IMPASSES TEÓRICOS**

O fio condutor desse tópico é a ideia de que o realismo continua evidente e cada vez mais atuante na ficção brasileira contemporânea, assumindo as mais diferentes formas expressivas, que incluem rupturas e transformações efetivadas a partir do Modernismo de 1922.

E aqui, encontra-se em clara relação de tensão com um debate que se iniciou no século XIX, sobre uma arte insustentável do ponto de vista canônico, a qual se apresentava como a representação da realidade. As análises críticas de viés formalistas, como as que consideram a arte pela arte, enfatizam que as formas e estruturas dos textos não devem ser contaminadas pela atenção a elementos externos. Entretanto, é preciso discutir sobre a importância e atuação da arte realista contemporânea, no que tange a atentar-se para o que se encontra à margem, ou seja, nas sombras.

Dessa maneira, o sentido técnico do realismo não pode distanciar-se de temáticas referentes à realidade concreta. Obviamente que, esse sentido aos poucos se expandiu e se modificou, sendo que, hoje, devido as suas diversas modificações, é necessário entender o realismo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo

de registro para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por motivo, inclusive, do avanço de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura.

O realismo hoje, compondo uma nova totalidade, traduz as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, miséria, violência, prostituição e etc., somente no século XIX a vida real, cotidiana, passa a ser vista como algo absolutamente sério, ou seja, os acontecimentos do dia a dia e reais de uma camada social baixa não são mais tratados de modo cômico ou irônico, como muitos dos modernistas faziam, a exemplo de algumas prosas machadianas. Um outro exemplo que pode ser citado é a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o qual o personagem é tido como um malandro tipicamente brasileiro, porém esse atributo que lhe é dado acaba por camuflar a sua miséria social, visto que a sua malandragem oculta a miséria em que vive e não o encara como um marginalizado, ou seja, a sua necessidade dentro de um âmbito social, procurando, assim, neutralizar o seu senso crítico de revolta perante o sistema.

Nas produções presentes na *Sirroze* é possível perceber a necessária ambientação do universo ficcional na qual são narradas as situações. Como se observa no texto *O graxa*, por Jacaré K:

*É um dia típico de mormaço, em Manaus. A ressaca apenas pesa mais que as contas a pagar. São trinta paus do quarto de hotel, mais dez paus de rango. A barriga lhe dói, num misto de vazio e ardor de cachaça. O peso-dor no peito lembra o rock de cocoroco da noite que mal acabou. Mas não tem jeito: o calor-fedor do quarto embolorado expulsa o graxa pra rua. “Vou pra batalha.” É o de sempre. [...]*  
*- Ei, graxa! Chega aí. – É o professor. O graxa sorri. Fica de boa. Apesar do “choro” do professor pra pagar R\$ 2,00 pela graxa, sabe que já vai tomar uma breja. Mais os dois paus da graxa. Talvez até um teco. [...]*  
*- Mira loco. – Mostra o cabeção de 5 G. o graxa ri: teco.*  
*- Vai lá, mano. Segura a onda...*  
*Agora, o ar da noite de janeiro é úmido e frio. Os sons mais intensos. As esperanças e os sucessos ofuscam os percalços e insucesso. O graxa segue firme. Sorri consigo mesmo. Ele não se importa nenhum pouco com o instante seguinte. Esse é o graxa. (REVISTA SIRROSE, 7ª ed., 2009)*

Analiticamente, nesse segmento narrativo, já se evidenciam características do realismo moderno: a representação estética do ambiente inóspito da narração e a descrição do personagem engraxate como um tipo urbano, miserável e viciado, além da total despreocupação com a escrita.

Em *Mimesis*, Auerbach busca investigar o realismo como representação do cotidiano de maneira séria. Essa forma de realismo permitiria uma visão da totalidade da vida tanto da mais simples pessoa do povo como de alguém pertencente à camada privilegiada. O cotidiano, no contexto auerbachiano, significa a tradução das forças históricas transparecidas em relações sociais, econômicas e identitárias.

A respeito disso, Sandra Nitrini também considera:

Um problema que perpassa, de modo obsessivo, toda a literatura latino-americana é o da “identidade”. Para dar conta desse tema, o método não se restringirá ao campo específico da literatura. O conceito de identidade só se tornará operatório se se fundamentar numa análise das condições concretas da vida cotidiana e, no caso, específico da literatura, dos próprios textos e suas relações. (NITRINI, 1997, p.85)

Ainda no trecho de *O graxa*:

*[...] Não suportava a vida no cabo da enxada ou do terçado. A TV, as indas e vindas ao Iranduba e as passagens por Manaus já haviam lhe mostrado: na cidade a vida era fácil e boa. Tinha tudo o que podia ter. Ainda mais se soubesse e quisesse. [...] nem se compara a vida no interior. Não tinha mais dúvida: “vou pra Manaus!”*

Eron Bezerra (2010), no livro *Amazônia, esse mundo à parte*, afirma que a razão básica da desigualdade é algo bem mais prosaico. Refere-se ao fato de que alguns têm pátria, enquanto outros são expatriados. Questiona, ainda:

Que força extraordinária faz com que legiões e mais legiões de seres humanos, especialmente da América Latina, migrem, perambularem, como errantes, por distintos países ditos de capitalismo avançado, a construírem a riqueza e prosperidade dessas nações? (BEZERRA, 2010, .45)

O autor questiona sobre a migração para o exterior do país, no entanto cabe destacar que muitos grupos locais também aspiram a isso, visto que são confrontados com à extrema precariedade de suas condições de existência e, ressentem-se da falta de mediadores instituídos (a justiça, o Estado e outros) capazes de assegurar seus direitos como cidadãos. Como no caso do engraxate, o qual vislumbrava um futuro melhor na cidade de Manaus e, por esse motivo saiu do interior.

## **A REVISTA *SIRROSE* E O REALISMO MODERNO**

A revista *Sirrose* é uma fanzine que reúne diversos escritores marginais amazonenses. Sua denominação escrita propositalmente com “S” é para confirmar o tom transgressor e corrosivo do movimento artístico-literário, organizado por Márcio Santana (Márcia Antonelli), Marcos Ney e Adriano Furtado. A revista é composta por 10 edições (2003-2019), onde são reunidos textos, desenhos e quadrinhos de diversos artistas e poetas.

Os editores da revista a definem como algo forte, de luta por uma arte mais viva, mais real e cotidiana. Teve como lema: Escrever, Criar e Viver! Além disso, foi fortemente influenciada pela vanguarda artística dadaísta, por ser uma arte de protesto a qual pretendia chocar a sociedade e desconstruir conceitos tradicionais de arte. “A



Sirroze vem toda enrolada em cobras, destilando seu veneno. Sem mãos para apertar, sem pés para correr. Contorcendo corpo e cabeça. Apenas com as suas mordidas fatais. Ao leitor resta optar pelo veneno ou pelo antídoto”. (OS EDITORES, 2011)

É conveniente citar que O movimento sirrótico não surgiu como um grito abafado. Já havia outras vozes rasgando as gargantas e as ruas de Manaus como, por exemplo, *O clube dos quadrinheiros*<sup>2</sup> e o *Clube da madrugada*<sup>3</sup> (1954).

Os locais de circulação da revista em Manaus concentraram-se na região central da cidade, como em praças, bares, universidades, paradas de ônibus e etc. A predominância pela área central da cidade se devia ao fato da facilidade em obter cópias mais baratas nessa localidade, já que foi uma produção totalmente independente.

Houve ainda exposições em festas e/ou eventos criados pelos próprios artistas da revista para divulgarem seus trabalhos como, por exemplo, pode-se citar a *Arte na Praça*, eventos de arte nos corredores da Ufam e etc.

A partir da década de 1990, evidenciou-se a política neoliberal e a reestruturação produtiva em Manaus e no Brasil, as quais impulsionaram a redução dos gastos sociais, a flexibilização dos contratos e legislação trabalhista e o processo de desindustrialização. Tudo isso contribuiu para o aumento das taxas de desemprego, para a disseminação do trabalho informal, instável e/ou temporário e para a precarização acentuada das condições de vida de parcela expressiva da população. Esse contexto impulsionou também transformações na atividade literária, principalmente, quanto aos parâmetros temáticos, estéticos e de construção de uma identidade, valorizando elementos internos, mas associando-os às mudanças da modernidade.

O realismo moderno, nesse sentido, parece operar esteticamente, ao longo da revista como um reflexo da realidade e não uma cópia ou mesmo interpretação, o que permite entender sua continuidade como um objeto do mundo concreto que lhe deu origem. Bakhtin postula “que o mundo concebido se modela em visões do mundo materializadas nas vozes. Uma vez que a palavra é ideológica e os discursos são o modo pelo qual se constituem os sujeitos, a emergência da voz se torna, nesse sentido, uma questão de alteridade” (BAKHTIN, 2010, p.116).

Com base nessa postulação, portanto, os conteúdos temáticos, construção e o estilo das produções sirróticas articulam-se, objetivando a legitimação das vozes dos sujeitos marginais e fazendo com que esse movimento seja social e culturalmente representativo. Pretende-se, pois, não apenas perceber a literatura marginal como um crescente e forte movimento de resistência sociocultural à cultura dominante, mas também investigar como esse fazer literário se caracteriza como um processo de emancipação, criação e manutenção de identidades. Essa resistência não significa simplesmente uma isenção ou libertação dos valores dominantes, mas uma movimentação contra a homogeneidade global, de absolutismos étnicos e purezas culturais.

---

2 Grupo surgido em 1992, o qual começou desenhando HQs de super-heróis, mas com o tempo já fazia estudos de filosofia, literatura, música e teatro.

3 Associação literária e artística de Manaus surgida em 1954, marcada pelo modernismo de 1922 e pelos movimentos de vanguarda concretista.

A exemplo de um trecho do poema *Helena*, de Marcelo Farias:

*“Minha geração se acostumou a escrever em diversos estilos,  
Só para provar que sabia escrever em linhas diversas.  
Vou escrever como meu coração manda!  
Dentro de um estilo errático, diferente de tudo!  
Não vestirei a camisa de ninguém, além da minha mesma.  
Há muito tempo que briguei com meus professores.  
Brigarei com meus amigos também,  
Pois querem ser bons estudantes.  
Escreverei blá, blá, blá e mais alguma coisa.  
Alguma coisa além das coisas que foram escritas  
Até agora! [...]”* (REVISTA SIRROSE, 8ªed., 2011)

A vida cotidiana de camadas transubstancia-se esteticamente do mundo ficcional para o concreto, tipicidade do realismo moderno. A respeito disso, Auerbach considera:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno [...] (AUERBACH, 2013, p. 440)

Como justifica Antonio Candido (1989) nas sociedades em que existe algum esforço de combate às desigualdades sociais e econômicas, a fruição da arte e da literatura assume um caráter duplamente importante no que diz respeito à promoção dos direitos humanos.

De maneira geral, a literatura marginal oferece questões para se pensar na produção cultural da contemporaneidade, e nas características particulares de seu tempo histórico e social.

Por isso, pode-se afirmar que todo o dinamismo das produções da revista *Sirrose*, envolvendo problemas sociais e existenciais, situa o mundo ficcional com o mundo concreto em uma abordagem estética despojada e simples do cotidiano.

## **O ficcional e o concreto na revista**

A obra artística expressa uma específica visão do mundo, ou seja, um determinado posicionamento no interior do universo ficcional em conexão com a realidade concreta do mundo vivido.

Em *Mimesis*, pode-se considerar este ponto de partida que Auerbach utiliza para, a partir dele, fazer uma análise do todo mais amplo, que é o tipo de realismo comum a uma época e um local. Observa-se abaixo exemplos de trechos contos presentes em edições da revista *Sirrose* e um desenho da mesma coletânea.

*Jorge Teixeira. João Paulo, vai??*

*[...] Tomou a maldita de uma gelada só e seu rosto todo tremeu. Deixou o bar e fez o caminho de volta. Apanhou um espeto sujo do chão e se aproximou dela que distraída pintava os lábios com batom. Deu duas espetadas em seu rabo gordo e flácido e ela soltou um urro de bicho e começou a gritar, mas ninguém veio ao seu socorro. Ele então subiu na boa para descansar na Praça do Pau Mole e por um instante olhou um céu vomitado e pensou: “fodido é a mãe!! “Quando chegasse em casa ferraria mesmo de vez com a patroa e arrancari o cabquinho da enteada de oito, que graça a Deus nunca o chamou de pai. “Jorge Teixeira. João Paulo, vai??”*

*Segundo o levantamento da Secretaria de Segurança Pública, a zona leste lidera o ranking de exploração e abuso sexual de menor. (MÁRCIO SANTANA, SIRROSE, 7ªed., 2009)*

#### O PEDÓFILO

*Quando a mulher do caboco  
vem pra Manaus  
cuidar da mãe doente  
o caboco arrocha  
a empregada  
domesticando e  
perpetuando  
a pedofilia!!!  
a menina tem doze  
e o caboco sessenta  
e seis.*

(JOSÉ CANUTO, SIRROSE, 8ª ed., 2011)

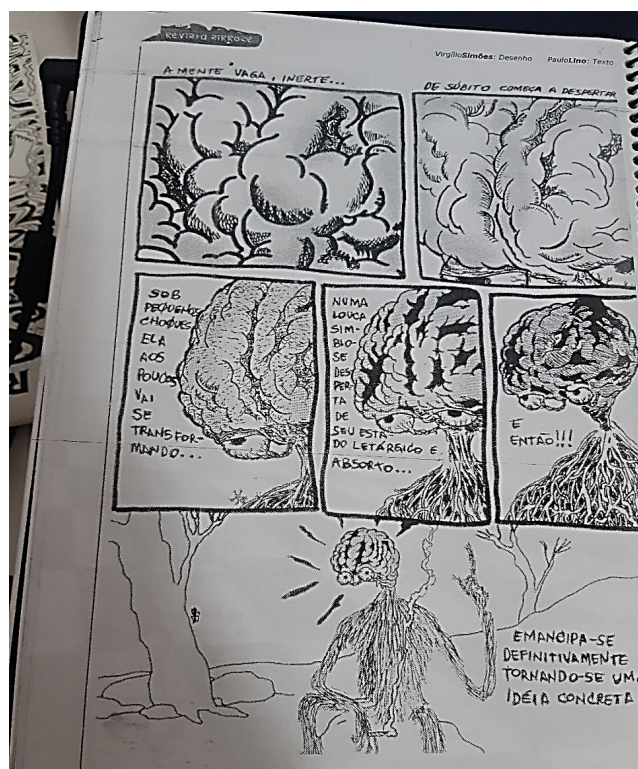


Figura 1: Produção da Revista *Sirrose*  
Fonte: Revista *Sirrose*, v.07, 2009

Os textos apresentados formam um conjunto plural de interpretações a respeito de soluções ficcionais que, mais uma vez, atualizam historicamente diferentes modos de percepção e de representação da realidade, ou seja, trabalham como refrações realistas.

As duas produções analisam formas expressivas que procuram trabalhar coladas à realidade concreta. Os dois primeiros textos fazem uso de um certo tom obscuro e linguagem de baixo calão, já o desenho atesta que qualquer coisa que ocorra no exterior ocorre, primeiramente, no interior; como a ideia que surge na mente e torna-se concreta e, ao realizar-se, faz-se emancipada de fato.

Os contos *Jorge Teixeira. João Paulo, vai??* e *O pedófilo* demonstram uma realidade viva e concreta aos que insistem em viver na cegueira da hipocrisia e do descaso. Tratam-se, na verdade, de uma denúncia à exploração e abuso sexual infantil ao expor o homem e o que existe de pior em seus instintos. Vale citar, ainda, que Jorge Teixeira é um bairro localizado na zona leste de Manaus e um dos mais violentos da cidade. “Os indicadores de violência da Secretaria de Estado de Segurança Pública apontam que o número de ocorrências registradas subiu de 5.593 em 2016 para 5.924 em 2017”. (ACRÍTICA, 2017)

Em muitas produções sirróticas é possível notar também questões inerentes à realidade amazônica. Uma Amazônia que possui um vasto patrimônio cultural e natural, mas que ainda é vista somente pelo viés exploratório e desconhecida de suas múltiplas matrizes culturais, artísticas e literárias. O poema a seguir mostra o índio como uma figura que foi marginalizada desde a colonização. O eu-lírico protesta e convida o leitor a uma reflexão acerca de uma problemática que vai além das dimensões de territorialidade ou ecologia, mas sobretudo concernentes à própria cultura, a qual ficou perdida por motivos de denominação e exploração.

## O PROTESTO

*E alí, sentado como um cacique perdido no tempo e espaço,  
vendo todos aqueles homens, mulheres e meninos,  
percebeu-se como um ser estranho em si mesmo.*

*O sol nascera encarando-o voraz!  
ele ergueu-se, e vendo o fio prateado do que um dia fora um rio  
caudaloso,  
deixou que odor lamacento do cais lhe tomasse  
os pulmões cansados e enegrecidos pelo fumo.*

*Tinha nos olhos puxados e na pele lisa,  
marcas de uma dor quase imperceptível,  
Açoites, dias e noites de torturas nos galpões industriais  
e as suscetíveis perdas e humilhações sofridas  
pelo seu “eu” nem por ele conhecido [...]*

*Desceu como uma sombra, um espectro ontológico  
de um ser que deveria ser banido da história da cidade  
para não borrar a tela bem pintada e perfeita  
do dia-a-dia da província pasteurizada.*

*Em meio ao som de motores, fumaças, alto-falantes  
ao invés das flautas tribais,  
partiu para o sacrifício último de sua miserável vida.  
Subiu no Monumento de Abertura dos Portos  
para proferir suas últimas palavras de protesto.  
Até sucumbir ao golpe de cassetete que lhe atingiu a nuca  
e o soco certo no estômago que estraçalhou  
alguns de seus órgãos já estragados...*  
(ROJEFFERSON MORAES, SIRROSE, 9ª ed., 2015)

Então, nesse sentido, cabe o questionamento: será que a literatura não é também um ponto de partida para se representar uma época histórica? A ideia é de grande valia não apenas para pensar o texto em relação à literatura, em um sentido mais amplo, como também para se pensar a literatura em relação ao contexto social de sua produção. Uma vez que a *Sirrose* é uma obra literária e artística que interage com o contexto material de modo crítico e contestador. Evidentemente, a escolha vocabular e a postura ideológica dos poetas, percebidas em algumas escritas sirróticas orientam as análises de acordo com seu tempo histórico, com o ideal de problematizar o fazer artístico e a relação com o contexto de produção.

Há escritores marginais em Manaus que se mantêm fora do circuito editorial por questões ideológicas, por serem contrários ao sistema capitalista. Como também existem aqueles que não conseguem adentrar ou se encaixar nos padrões exigidos pelas empresas. Mas, há grupos de publicações independentes na cidade,

registradas com o selo Coleção de Rua, a proposta é uma alternativa de publicação para escritores que estão à margem do mercado editorial. Dentre esses autores estão Márcio Santana (Márcia Antonelli) e Adriano Furtado.

Abaixo há outro trecho de um poema intitulado *Desobediência civil*:

*Ser palhaço  
Ser palhaço  
É a minha profissão*

*Sou cidadão  
Sou cidadão  
O palhaço da nação*

*No Brasil  
Autoridade  
Autoridade  
Outro nome pra ladrão [...]*

*E pago imposto  
Financio o estado  
Que está sendo gerido  
Pelo crime organizado [...]*

*Sou cidadão, sou cidadão  
E pra acabar com esta patifaria  
Vou gritar: pega ladrão  
Desobediência civil  
É a solução  
Não pago mais imposto,  
Não pago, não pago não  
Desobediência civil  
É a solução*

(IVAN VIANA, SIRROSE, 7ªed., 2009)

Como percebe-se, na arte sirrótica o artista-cidadão voltou-se à ideia de representação sócio-política, colocando-se em posição de combate para abarcar a realidade com o que ela teria de mais revolucionário, que é a percepção da realidade refletida em medo, paixões, inquietações, violência, miséria, abuso sexual, prostituição e, principalmente, a realidade enquanto injustiça.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante do exposto, é possível asseverar que, se por um lado, há uma certa crítica empenhada em manter cânones, por outro lado, há uma crítica que se especializou em procurar o que está à margem, que se adapta às mudanças e processos históricos pelas quais a literatura é permeada, e que está muito mais

interessada em propor discussões e explorar a literatura contemporaneamente ao que nela se verifica, isto é, de acordo com os movimentos artísticos e literários realizados por algo que não é estático, mas dinâmico.

O movimento sirrótico resulta do fato de fazer da realidade física e social a base para a sua literatura e arte. Auerbach, em suas análises acerca do realismo, incorpora justamente uma visão sócio- histórica, procurando chegar a um conceito de texto realista, que se constrói gradativamente no decorrer da história, à medida que vai incorporando elementos expressivos cada vez mais eficientes para representar a realidade, vista como um desafio perante as forças sociais em que a representação da vida de indivíduos comuns é o elemento essencial na composição do texto.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, in col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6a. ed. 2013.

\_\_\_\_\_. *Filologia da literatura mundial in Ensaios de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Ed. 34, 2007

ARAÚJO, Paula Alves Martins de. *Georg Lukács e o espectro do realismo*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03032016-150827/publico/2016\\_PaulaAlvesMartinsDeAraujo\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03032016-150827/publico/2016_PaulaAlvesMartinsDeAraujo_VCorr.pdf)>. Acesso em: 05. Set. 2019

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria E Santana Galvão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEZERRA, Eron. *Amazônia, esse mundo à parte*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Realidade e realismo*. In: Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Direitos humanos e literatura. In FESTER, A. C. *Direitos humanos e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107-126.

\_\_\_\_\_. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

JORNAL ACRÍTICA. *Violência no bairro Jorge Teixeira*. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/manaus/news/violencia-no-bairro-jorge-teixeira-cresce-em-um-ano-roubo-e-o-crime-mais-comum>>. Acesso em: 15.09.2019

LACERDA, Eduardo Antônio da Silva. *Auerbach e a literatura de cada tempo: o romance do século XX no entreguerras*. Revista Filosofia e Literatura, Paraná, n.17, p.62-75, 2018.

MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poéticassociológica*. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

OTSUKA, E. Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura). *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, p. 36-45, 29 jun. 2010.

*Revista Sirrose*. V. 07. Manaus: publicação independente, 2009.

*Revista Sirrose*. V. 09. Manaus: publicação independente, 2015.

ZUZI, Peter A. (2004). "Echoes of the epochal". *Comparative Literature*. Summer. n. 56.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- **DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES**
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

Deitado na ampla escuridão de pedra e vazio do cárcere, um prisioneiro contempla seu destino e aguarda lentamente a morte. Tudo ao seu redor é trevas, e o limite do espaço apenas se compensa pelo tempo interminável de que ele dispõe. Como único subterfúgio, o prisioneiro se refugia na liberdade de sua mente. Lá, se diverte com passatempos do intelecto, e começa a imaginar a vaga possibilidade de uma liberdade efetiva. Ao meio dia de todo dia, um alçapão no topo do cárcere é aberto para fazer descer água e comida, e nesse breve instante o prisioneiro pode ver, através de uma janela, a cela contígua. Nela repousa um jaguar, companheiro no destino que lhe cabe, silencioso e enigmático. Tal vizinhança não deve ser casual, assim pensa o prisioneiro, e na escuridão de sua cela ele gasta longos anos a imaginar os desígnios da providência divina.

Assim se configura parcialmente o conto “A escrita do deus”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado na coletânea *O Aleph*. Nele encontramos uma situação individual borgeana por excelência: as trevas e a prisão como *mimese* da própria cegueira, que projeta uma imagem da realidade desfeita de seus contornos aparentes, tão familiares a todos nós que cremos na aparência do mundo como cremos numa verdade. O cego prisioneiro de seu cárcere físico vive a possibilidade de liberdade no intelecto, e nesse sentido ele é livre do imediatismo das sensações. Nesse terreno especulativo supostamente menos limitado, ele concebe que a mente de Deus não lhe é inteiramente inacessível, e resolve gastar seu tempo se aproximando da perspectiva divina. Vejamos como a fábula se desenvolve.

Tradições proféticas prediziam que o fim do mundo seria conjurado pelo decifrador da escrita do deus. O prisioneiro se recorda de que um dos símbolos do deus é o jaguar. Na pele do animal ele concebe um quebra cabeça cuja montagem lhe cabia. As manchas na pele do jaguar de alguma forma traduziam a sentença apocalíptica, e agora lhe bastava meramente compreender essa linguagem. Nesse labor, ele atravessa longos anos de especulações estéreis. Até que num sonho, seguido de uma êxtase místico, tal linguagem lhe é revelada. O prisioneiro não mais ignora a escrita do deus, mas, ao invés de pronunciar a sentença apocalíptica, ele se resigna perante seu próprio destino. Ao final de uma terrível condição de prisioneiro, compartilhando da perspectiva divina, ele descobre que Deus é indiferente aos destinos singulares dos indivíduos humanos.

Talvez mais terrível do que não haver Deus nenhum é haver um Deus que não se importa com a sua própria criação. Um Deus ausente, que criou o mundo e se retirou dele, deixando apenas rastros de sua imemorial presença. Em alguns de seus textos mais ilustres, Borges nos apresenta a aproximação da divindade como uma perda da dimensão de si próprio. Ter uma identidade como ser humano é como uma condenação a estar afastado irremediavelmente de Deus, e ao mesmo tempo ter a consciência de que alguma coisa no homem sugere Deus, alguma coisa no homem

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA- CAPES)

o excede em direção a uma dimensão outra, em que talvez, apenas talvez, se dê a comunhão com Deus. Não casualmente, alguns de seus personagens atravessam as narrativas nas fronteiras da morte, fincados na consciência de que morrer é, de certa forma, abandonar a identidade humana para retornar à esfera divina, morrer é reintegrar a unidade absoluta da qual o homem se apartara em sua queda como vida em carne. Porém, ainda da perspectiva humana, essa comunhão com Deus não pode ser experimentada senão como ideia ou intuição, e talvez essa ideia ou intuição não passem afinal de uma falsa aproximação do divino. Diante da consciência iminente da morte, e da dúvida permanente sobre o que irá sucedê-la, os personagens de Borges se voltam para suas vidas mundanas com um olhar cético e melancólico, como se sentissem que é inútil qualquer atividade perante a evidência da pequenez relativa de suas ações. Alguns desses personagens borgeanos, como todos os cétricos, não deixam de agir, mas o fazem por um ato de inerente fatalidade, uma espécie de atavismo do qual não podem se livrar, uma inércia em direção a uma finalidade desimportante, a qual eles próprios fazem questão de ignorar.

Há em Borges uma indecível identificação entre suas *personas* literárias e os personagens de seus mais ilustres contos. Sua ambivalência nesse ponto espelha a ambivalência que ele sustenta em relação à questão de Deus, que por sua vez reflete outras ambivalências em torno da sua relação com diversas tradições literárias. A respeito das *personas* literárias de Borges, configura-se a seguinte situação: por um lado, uma curiosidade infinita o faz frequentar os inumeráveis índices em que os homens de todos os tempos quiseram referir sua vontade por beleza, sublimidade e transcendência; por outro lado, seu ceticismo todo peculiar o faz ler aquelas ambições sempre com olhar desconfiado e irônico. Quando lemos o escritor argentino, temos a impressão, talvez parcial, de que estamos sob a tutela de uma imparcialidade absoluta, uma espécie de fleuma que passa incólume por um oceano da mais variada e apaixonada literatura. Sua erudição, que nos apresenta voos citatórios através de três milênios de cultura ocidental, parece nos deixar em casa mesmo em meio a tantas diatribes em torno de diversas questões, entre elas a questão de Deus. Borges sustenta perante seus leitores a aparência de que ele guarda para si uma espécie de verdade mais bem estabelecida sobre as coisas, sem nunca revelá-la plenamente, verdade essa que talvez tenha suas justas razões para não aparecer à luz do dia.

Por isso mesmo, a obscuridade em torno dessa suposta verdade privada nos faz desconfiar das posições de Borges a respeito da credulidade de homens do passado e do presente em face desses textos que ele lê com tanta assiduidade. Seu universo ficcional, e também o ensaístico, é uma máscara atrás da qual ele poderia esconder qualquer juízo ou sentimento particulares a respeito das coisas referidas nesse universo. Em Borges, o problema da *persona*, ou da máscara, como aquilo que esconde algo e nesse gesto revela uma outra coisa, coloca-se impondo uma espécie de homogeneização um tanto melancólica e cética de suas *personas* literárias. Isso nos permite pensar não sobre aquilo que ele supostamente esconde detrás de suas máscaras, mas sobre aquilo que ele revela ao colocá-las. Ainda podemos ajuizar sobre suas “mentiras”, com as quais ele diz algumas “verdades” que não poderiam ser ditas de outra forma.

No interesse de Borges por textos que pressupõem uma credulidade ou incredulidade a respeito do que é dito, vemos como ele, que não era nem um pouco crédulo, precisa desconstruí-los para melhor apropriá-los. E o método dessa desconstrução é a relativização daquilo que os textos podem ter como valor de verdade ou falsidade, e justamente a apropriação daquilo que os textos ostentam como *valor estético*. Como nos diz o próprio Borges, no epílogo da coleção de ensaios *Outras Inquisições*, seu interesse predominante é: (...) apreciar as ideias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e mesmo pelo que encerram de simples e maravilhoso. Talvez isso seja indício de um ceticismo essencial (BORGES, 2007b, p. 223).

Esse “ceticismo essencial” de que fala Borges, conquanto permaneça por detrás das eventuais máscaras que ele veste em suas ficções e ensaios, define sua postura em relação a quase qualquer espécie de texto, sobremaneira os próprios textos literários. Sabemos que no terreno da literatura e da arte em geral o valor estético se confunde com o valor de verdade, pois quase sempre está em questão o quanto a *representação* mostra a realidade, e o quanto deixa de mostrá-la. A redução borgeana de quase tudo ao estético participa de uma certa postura em relação à representação, na qual se compreende que a *mimese* é a melhor maneira de dizer algumas verdades peculiares, somente expressas enquanto disfarçadas em literatura. Nessa estratégia de leitura e escrita do escritor argentino, para além de um mero defeito no modo de ler e escrever, vemos uma espécie de *vontade de poder*, uma postura ativa diante da tradição de textos, querendo reformulá-la para fazê-la caber debaixo do teto de um singular projeto literário, obviamente projeto esse capacitado para sustentar a força de tão ambiciosa práxis.

Pelo menos é assim que Harold Bloom, em capítulo dedicado a Borges de seu livro *O Cânone Ocidental*, parece ver sua estratégia em face da literatura. Para o crítico norte-americano, o escritor argentino, situado no tardio século XX e num país periférico em relação ao centro da cultura ocidental, reconhece seu deslocamento em relação à tradição literária que o precede, e articula uma reação contra isso. Sua reação está em dissimular ficcionalmente as circunstâncias pelas quais ele é determinado pela tradição. Suas ficções, no mesmo momento em que se apoiam intertextualmente em inumeráveis obras do passado, são pródigas em criar situações que suspendem aquilo de que tradicionalmente depende a valorização da literatura. Suas ficções deliberadamente se negam a ver que no núcleo da criação está a *angústia da influência*, ou seja, o reconhecimento, por parte de cada artista, de que ele nasceu tarde demais na história, e de que sua obra precisa ostentar uma força estética tão mais dominante e influente quanto a que seus predecessores exercem sobre ele. Segundo Bloom, Borges se nega a ver as coisas dessa maneira, pois sua visão da literatura está mais ligada à de “autoria comunal”, como se a literatura de todos os tempos e lugares fosse uma grande prosa e uma grande poesia em que os autores particulares contribuíssem com alguma pequena parte (BLOOM, 1995, p. 448). Nessa visão borgeana, a individualidade não pode ser um paradigma para auferir o valor da literatura, as polêmicas deixam de ser catalisadores da criação artística, e a beleza não é algo que depende exclusivamente do gênio de algum criador particular.

Para Harold Bloom, Borges rejeita o “romance familiar da literatura”, e com isso “idealiza as relações de influência” entre os escritores (BLOOM, 1995, p. 451). Porém, como já foi dito, essa estratégia não passa de uma dissimulação, pois é feita com consciência e com ironia. Da mesma maneira como Borges faz questão de diluir o poder da individualidade, ele faz isso dentro de climas ficcionais que mais se assemelham com pesadelos, em que a indiferença em relação a tudo o que é humano parece ser uma primazia, e em que a morte se apresenta como uma solução razoável para a miséria de existir. Harold Bloom lê o conto “O imortal”, também presente na coletânea *O Aleph*, sob esse ponto de vista. Nele, todas as expectativas positivas que se poderiam ter em relação à imortalidade literária são destruídas quando a verdadeira face dessa imortalidade se revela. Os imortais são seres completamente alienados do mundo, que desistiram de agir crendo na inutilidade absoluta de suas ações, e que passam a viver na pura especulação, desligados de tudo. Essa comunidade de imortais parece efetivamente encarnar a perspectiva comunal com a qual Borges dissimula muitas vezes sua visão sobre a literatura. No entanto, se ele próprio faz questão de ressaltar o quanto essa visão das coisas é terrível, talvez devamos desconfiar de algumas de suas afirmações supostamente categóricas. Para os imortais do conto, apenas resta correr pelo mundo em busca do rio que os devolva a mortalidade, a fim de passar o resto de seus dias com alguma dignidade. “O elegíaco, o grave, o cerimonioso não contam para os imortais” (BORGES, 2010, p. 21), porém, para os mortais, sua vida tem ao mesmo tempo o tom do patético, e do precioso. Portanto, há nela um valor individual pelo qual nenhuma eternidade gloriosa é capaz de pagar.

Como reconhece Harold Bloom, o conto “O imortal” é uma condensação das obsessões criadoras de Borges e, como tal, também é onde ele eventualmente pratica uma espécie de confessionalismo literário, deixando cair a máscara que costumeiramente cobre o rosto de suas ficções. (BLOOM, 1995, p. 453) Porém, quando supostamente cai a máscara da ficção borgeana, o que efetivamente se revela? Nada mais a não ser outra máscara, outro disfarce, outra ficção, que adia a realização da verdade, se é que esta realmente existe. Esse é mais um aspecto do “ceticismo essencial” de que fala Borges sobre si próprio. Seu modo de ler a tradição literária não só põe em dúvida aquilo que a tradição gostaria de ostentar como verdade, mas também sua escrita vive no clima permanente da ironia, como que perspectivando cada visão, sua ou de outros, colocada anteriormente sobre as coisas. Criar ficções, afinal, talvez se resuma a isso: embalar uma voz que, pela sua própria natureza, vive suspensa em algum lugar entre a realidade e a imaginação, projetando luzes sobre uma e outra, sem nunca plenamente se identificar com elas. Melhor dizendo, o clima da ficção é a ironia, e a ironia nunca deixa de dizer a verdade sobre as coisas; no entanto, diz verdades que só podem ser transitórias, e talvez por isso sejam mais verdadeiras do que as outras.

Sigamos Borges ao longo de mais alguns caminhos tutelados pela ironia. Em seu conto “Os teólogos”, também contido em *O Aleph*, Aureliano e João da Panônia, dois doutores da então nascente Igreja Católica, travam um duelo secreto entre si combatendo teologicamente o mesmo inimigo comum das heresias. Cada um

procura superar o outro na refutação filológica das mais diversas seitas heterodoxas que vão surgindo no período contemporâneo a eles, e dessa rivalidade também nasce uma nunca assumida admiração mútua. Aureliano, o menos talentoso entre os dois, por isso mesmo é também o mais ansioso, e sua relação com João atinge uma ambivalência bastante aguda. Por causa de uma citação ambígua num texto de Aureliano, João da Panônia é investigado equivocadamente por professar opiniões heréticas e acaba condenado à fogueira. Sem a rivalidade para instigá-lo, Aureliano passa o resto dos seus dias no ostracismo e, depois de morrer, alegoricamente, ao chegar ao céu, Deus o confunde com João da Panônia, por achar que afinal os dois se tratam de uma só pessoa. Assim como no conto “A escrita do deus”, aqui também aparece como atributo da divindade a indiferença (e a indiferenciação) em relação à individualidade de cada ser humano. Se, por um lado, entre os homens, a rivalidade instiga suas vidas através da ansiedade, por outro lado, da perspectiva de Deus, nada disso nem um pouco importa. O que Lhe importa, se é que podemos pensar assim, é aquilo que não cabe ao homem decidir, são as afinidades eletivas latentes por debaixo dos laços, de amizade ou inimizade, que os homens estabelecem entre si (BORGES, 2010, p. 42). A polêmica não passa de uma aparência da realidade, porque, afinal, no barco naufragado da existência, os homens compartilham do mesmo destino comum, da mesma finalidade, que é morrer, sem saber do que será depois, nem se haverá um depois.

Três outros contos de Borges brincam com a possibilidade de se intuir a mente divina através de situações em que a condição humana é extravasada de alguma maneira. Num deles, “Funes, o memorioso”, presente na coletânea de contos *Ficções*, o personagem central é um sujeito que, depois de sofrer um acidente de cavalo e ficar paralítico, passa a viver numa insônia absoluta dos sentidos. A memória e a percepção de Funes se tornaram infalíveis, ele se lembrava do mais ínfimo detalhe de sua vida, e tudo o que ele percebia da realidade eram justamente suas inúmeras minúcias. A atividade mental de Funes era tão extraordinária que não podia ser traduzida pela linguagem dos homens, que é linear e se processa no tempo. Funes concebia tudo simultaneamente, na escala do ínfimo e do grandioso, portanto tudo lhe era excessivo. Porém, tal prodigiosa percepção, encarnada num corpo de homem, também cobrava seu devido preço: “Suspeito que [Funes] não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, é abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 2007a, p. 108)<sup>2</sup>. Em sua diferença, Funes é capaz de vislumbrar indiretamente o que seria a perspectiva de Deus sobre as coisas. No entanto, ainda situado no solo da condição humana, tal perspectiva parece-lhe tão fascinante quanto insuportável. O mundo ao seu redor era extremamente excessivo justamente porque Funes,

---

2 Nietzsche, no fragmento 111 (“Origem do lógico”) de sua *Gaia Ciência* (NIETZSCHE, 2012, p. 129-130), atribui o desenvolvimento da lógica a uma espécie de cegueira da percepção, a uma forma de precipitação do juízo, a um certo dogmatismo do conhecimento, enfim, a toda espécie de abstração indevida. Ou seja, Nietzsche deriva a origem da lógica de um ilogismo essencial do pensamento. Borges recupera essa observação no momento em que diz que Funes era incapaz de pensar. Funes não pensa não por causa de alguma deficiência cognitiva, pelo contrário, ele não pensa pois sua atividade mental é absurdamente extraordinária.

como ser humano, era pequeno. De dentro da relativa pequenez dos homens, talvez esquecer seja uma espécie de virtude, a única via possível para o pensamento. Mas para quem vive numa insônia absoluta, a mente divina se torna mais familiar na mesma medida em que o mundo humano se torna mais estranho.

No conto “O Zahir”, presente na coletânea *O Aleph*, Borges representa a possibilidade de simbolizar Deus através de uma imagem banal, que em sua abstração seja capaz de se permutar em todas as imagens do universo, possibilidade essa que acaba frustrada por não caber na mente limitada de um ser humano. Para o alter ego borgeano, personagem central da narrativa, uma moeda de vinte centavos se torna o símbolo do absoluto, cujo vislumbre casual se assoma em sua mente como uma obsessão. Ao representar o símbolo do absoluto, a moeda remete para todos os signos possíveis, numa vertigem interminável que se confunde com a loucura para quem a ela está sujeito. Borges vai em busca da tradição que explique essa obsessão, e a encontra registrada, entre outras referências, em alguns traços do misticismo islâmico. Nesse contexto, o Zahir é nada menos que o vislumbre da iminência de Deus, a “rasgadura do Véu”, atrás da qual a divindade talvez se encontre, acenando para o mundo de cá através do desvario e da (con)fusão de todos os signos. (BORGES, 2010, p. 101) Mais para o final do conto, o personagem borgeano sente a premência da loucura e da morte, e espera encontrar por trás do Zahir o vulto ansioso de Deus. A perda de sua identidade, sofrida por ele como um efeito patológico, aponta para o atributo divino da consubstanciação de todas as coisas numa unidade absoluta, somente alcançada pelo homem através da morte. Assim como Deus, com o símbolo do Zahir, mistura todos os signos para dar sinal de sua presença avassaladora, a morte anuncia sua inexorabilidade diluindo os valores humanos numa relatividade resignada. O homem que vislumbra Deus é o mesmo que perde a dimensão de si próprio, e, se apesar desse vislumbre ele ainda permanece no mundo, sua permanência não se faz sem a consciência da pequenez de tudo o que é humano.

O conto “O Aleph” encena a perspectiva divina sobre as coisas ao ficcionalizar uma espécie de objeto que condensa em si todas as imagens do universo. O alter ego borgeano, personagem do conto, descobre no porão da casa de seu rival um “ponto para onde convergem todos os pontos”, ou, em outras palavras, uma esfera através da qual ele podia olhar para o mundo de todas as perspectivas possíveis, simultânea e vertiginosamente. (BORGES, 2010, p. 145) Assim como o Zahir era um objeto que podia ser permutado por todos os outros objetos do mundo, o Aleph é uma imagem que contém em si todas as imagens do universo, e seu vislumbre põe o ser humano num estado de enlevo e terror. Borges serve-se do Aleph para discutir a condição humana contrapondo-a àquilo que a transcende. O homem enxerga o mundo como se fosse um plano, e o Aleph só pode ser entendido como uma soma infinita de todos os planos possíveis, algo que resulta não numa imagem mas sim num conceito que abrange todas as imagens. O homem só é capaz de compreender as coisas através da sucessão, da linearidade, da implicação entre causa e efeito, e o Aleph ignora essa limitação, pois nele todo o universo está contido simultaneamente, em rede, como se fosse uma mônada, onde todas as coisas se confundem e se equivalem,

onde o todo é uma unidade indistinta e coerente (BORGES, 2010, p. 148). Da mesma forma como o personagem de Borges, em “O Zahir”, chegou às vias da loucura ao contemplar a perspectiva divina, em “O Aleph”, ele fica profundamente atordoado pelo vislumbre de Deus, abalado por um sentimento inefável de “veneração e pena” (BORGES, 2010, p. 150).. Para seguir adiante com sua vida, mantendo intacta sua identidade como homem, ele necessita da ação lenitiva do esquecimento sobre sua mente. Mais uma vez, a condição humana é retratada como uma espécie de sono da vida, atrás da qual, talvez, incertamente, habite um Deus que nunca dorme, um Deus permanentemente vigilante, um Deus insone.

A produção ensaística de Borges aborda com mais frequência a questão de Deus, porém, como já era esperado do escritor, não com mais transparência. Seus ensaios também são ficcionais, no sentido em que se vestem de uma *persona*, uma máscara performática, para dizer de coisas que supostamente se referem à realidade. Apenas supostamente, pois: “(...) essa desordenada revisão de sonhos defuntos pode admitir também a de um sonho que não sabemos se habitou algum sonhador” (BORGES, 2008, p. 66). Esse sonho suspenso de que fala Borges foi retirado do ensaio “Uma vindicação do Falso Basilides”, contido no volume *Discussão*. Esse texto, em particular, tem a virtude de, ao contar sobre as vicissitudes teológicas da heresia de Basilides, perdida num capítulo remoto da história dos cultos heterodoxos extravagantes, dizer respeito profundamente à maneira como Borges projeta a questão de Deus em todos os tempos e lugares. Para a fantasia teológica de Basilides, Deus, no princípio de tudo, fez emanar de si algumas divindades que criaram um céu, do qual outras divindades subalternas fizeram derivar um céu subalterno, do qual surgem mais divindades e mais céus, e assim sucessivamente até um número gigantesco. O último céu do fundo, o mais subalterno e o mais distorcido de todos, corresponde ao Deus da Escritura, a esse Deus que restou aos homens acreditar como se fosse o verdadeiro, quando na verdade Ele não passa de um reflexo longínquo de um Deus primordial e inacessível. Para Borges, essa confusa cosmogonia tem a vantagem de resolver o problema do mal, pois este, longe de provir da inconcebível bondade do Deus príncipe, resulta do abatimento infinito do mundo entre espelhos de irrealidade e caos. Mas a vantagem ainda maior dessa fábula é que nela: “(...) se prega não o nosso mal, mas nossa central insignificância. Como nos caudalosos poentes da planície, o céu é apaixonado e monumental e a terra é pobre.” (BORGES, 2008, p. 69). Para Borges, mais fascinante para o homem não é uma teologia que o explique como um ser eleito, criado a partir da liberdade e da benevolência de uma divindade única, mas sim uma que o derive de um mero acidente nos desvãos da criação, uma espécie de refugio imprevisto nos planos da divindade, que então abandonou a criatura ao léu num mundo degenerado e absurdo, que pouco faz lembrar os atributos virtuosos da criação. Afinal, estamos falando de um Deus ausente, um Deus que ignora o homem e é ignorado por ele.

Harold Bloom comenta o ensaio em questão da seguinte maneira: “Para Borges como para os gnósticos, a Criação e a Queda do cosmos e da humanidade são o mesmo e único acontecimento”. “Um Deus morto ou desaparecido, ou, no gnosticismo, um Deus de fora, retirado dessa falsa criação, é o único vestígio de



teísmo que resta em Borges” (BLOOM, 1995, p. 446). Mais uma vez, voltamos ao tema da apropriação peculiar que o escritor argentino faz daqueles tipos de discursos que pressupõem do interlocutor uma atenção ao seu suposto valor de verdade. O gnosticismo interessa a Borges somente no momento em que é capaz de mimetizar a estupefação do homem diante de um universo que continuamente o assombra, escondendo atrás de si seus inextrincáveis mistérios. Borges *estiliza* o gnosticismo, realçando nele sua cosmovisão potencialmente conflitante com os hábitos ortodoxos que atravessaram o pensamento ocidental por quase dois milênios de história. Em outras palavras, Borges atualiza o gnosticismo ao apresentá-lo como uma espécie de fábula sobre a condição do homem no mundo, e sobre sua relação com aquilo que o transcende, lançando sobre ele a sombra aterradora da dúvida. O gnosticismo de Borges, em verdade, é cético, pois ignora a crença incondicional e anacrônica na sua cosmogonia absurda, se aferrando meramente ao seu aspecto literário e fabuloso que, ao contrário de se envelhecer com o tempo histórico, parece ter se potencializado nele. A ponto de Borges imaginar uma situação de conflito entre o gnosticismo e o cristianismo, e projetá-la como uma luta permanente e disfarçada que ainda continua a ser travada no fundo da realidade:

Durante os primeiros séculos de nossa era, os gnósticos disputaram com os cristãos. Foram aniquilados, mas podemos representar sua vitória possível. Se Alexandria, e não Roma, tivesse vencido, as estranhas e sombrias histórias que compendiei aqui seriam coerentes, majestosas e cotidianas. Frases como a de Novalis: “a vida é uma doença do espírito”, ou a de Rimbaud, desesperada: “A verdadeira vida está ausente; não estamos no mundo”, fulgurariam nos livros canônicos. Especulações como a (renegada) de Richter sobre a origem estelar da vida e sua casual disseminação neste planeta conheceriam o assentimento incondicional dos laboratórios piedosos. Em todo caso, que melhor dom podemos esperar que o de sermos insignificantes, que maior glória para Deus que a de ser absolvido do mundo? (BORGES, 2008, p. 70)

Para absolver Deus dos infaustos destinos do mundo, talvez seja necessário eximi-lo de responsabilidade pela criação. Deus, em sua grandiosa indiferença, permanece salvo, e o homem, do lado de cá da realidade, apartado indefinidamente Dele, tem de assumir as rédeas de sua própria miséria. O gnosticismo estilizado de Borges também perfaz uma espécie de ética, que é a de pôr nos braços do homem a tarefa de resolver por si o problema do mal e do bem, e não derivá-lo de alguma instância transcendente inacessível para ele. Como nos lembra Harold Bloom, Borges toma para si a ideia de Deus apenas para dizer que Deus está ausente, e, se Ele efetivamente existe, pouco ou nada diz respeito aos infortúnios da criação (BLOOM, 1995, p. 446). O mundo em que vivemos não passa de um simulacro defletido em inumeráveis níveis da realidade verdadeira, aquela da qual não se pode alimentar nenhuma dúvida, a certeza, o repouso, o *pleroma*, o paraíso, a plenitude. Do ponto de vista do ser humano, se, por um lado, viver é como nadar num mar infinito de enganos, às vezes corajosa e às vezes desesperadamente, com

a quase única certeza de se afogar no final, por outro lado, viver é inventar a sua própria verdade, inventar o seu próprio porto seguro, inventar uma maneira de boiar à tona da profundidade abissal do mar infinito.

Borges inventa diversas maneiras de dizer que o homem está peremptoriamente apartado de Deus. Mais do que isso, Borges inventa com a convicção de que qualquer invenção não basta, sempre precisa de outras, sempre necessita desafiar-se e substituir-se, num processo interminável de renovadas *figurações*. A verdadeira vida pode até estar ausente, mas esse fato não nos exime de continuar a procurá-la, esteja ela onde esteja em sua plenitude. Talvez por isso o mago da pirâmide de Qaholon, personagem borgeano do conto aqui recontado, prisioneiro do cárcere físico e inquiridor da escrita de Deus, não tenha proferido as palavras apocalípticas que ele pensou supostamente ter descoberto. Agente duplo que compartilha da perspectiva divina encarnado num corpo de homem, o mago é incapaz de abandonar esse corpo, mesmo sabendo de sua relativa pequenez.

Invertendo o vetor do ceticismo borgeano, podemos imaginá-lo reinventando a escrita de Deus, podemos imaginá-lo reescrevendo um mundo não de miséria, mas sim um mundo capaz de abrigá-lo dignamente. Podemos imaginá-lo imaginando-nos, e imaginarmo-nos imaginando-o. Deus não se comove pela condição humana, mas o homem se comove profundamente por continuar a buscá-lo.

## REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Outras Inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A Ficção Cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- **TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE**
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO<sup>2</sup>

O sertão é matéria constitutiva do imaginário cultural brasileiro. Testemunhou as batalhas de Lampião, a vida que explode severina na pena de João Cabral, foi marcado pelos buritizais de Rosa, pelos passos duros das alpercatas de Fabiano. Esse espaço, já tão explorado em seus matizes, ganha, no entanto, nova vida e vigor sob o olhar sensível de Maria Valéria Rezende em sua obra *Outros Cantos* (Rezende, 2016), vencedor do Jabuti de melhor livro no ano de 2015.

Nosso artigo centra-se na imagem do fio e de seus múltiplos desdobramentos no sertão de Rezende. No romance, podemos observar a importância do fio mnêmico por meio das lembranças da protagonista; da fibra têxtil por meio da produção de redes nos teares artesanais e pelo tingimento do fio que organizam economicamente Olho d'água; e o fio da narrativa por meio da figuração da protagonista Maria como contadora de histórias nos serões do povoado.

Além do fio discursivo e seus desdobramentos simbólicos, a imagem do fio está atrelada à questão da genealogia do feminino, já que a literatura ibero-americana remete à ancestralidade e às relações entre gerações de mulheres cujas vozes são compostas de fios entremeados por sussurros de outras mulheres que vieram antes delas. Esse movimento de compartilhamento narrativo e discursivo também pode ser evidenciado na relação de Maria com Fátima e com as mulheres que encontra em outros países: Lupita, Fatuma, irmã Marie. Essa troca de saberes femininos é basilar na vida de Maria, que recorda com muito carinho os aprendizados gastronômicos, têxteis e de parteria que pode vivenciar ao lado de cada uma delas.

Vale ressaltar que o romance de Rezende recorre a expedientes recorrentes nas formas contemporâneas como a repetição como uma dicção da rememoração e traços autoficcionais. A autoficção percorre as escritas de si quando há uma confluência de experiências vividas pelo autor e elementos ficcionais. Esse matiz parece comparecer em *Outros Cantos*, visto que elementos da trajetória de Maria coincidem com os da autora, que partilham o mesmo nome: “Maria, Maria.” Demorei a reconhecer-me no nome chamado.” (Rezende, 2016, p. 14), ainda mais evidenciada no momento em que a voz narrativa reconhece a falta de um dos nomes no chamado, que poderia ser o “Valéria”:

Maria, Maria, Maria”, iam-me nomeando, eu me reconhecendo, “Bom dia”, somente Maria, um dos nomes que certamente me pertenciam, mas até então tinha ouvido apenas na chamada da escola ou na voz de minha mãe quando se enfadava. (Rezende, 2016, p. 16)

Sabe-se ainda que a autora trabalhou como educadora popular no sertão e que pertencia a uma ordem de freiras, traços evocados em sua passagem pela França

1 Doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). lara.manesco@gmail.com

2 Artigo vinculado ao Projeto de Doutorado “Os matizes do fio: ecos míticos no imaginário literário ibero-americano”, financiado pela CAPES

e referências a passagens bíblicas ao longo da obra: “Percebi, então a sacralidade da água nos desertos, e os velhos textos bíblicos ganharam para mim novas ressonâncias.”(Rezende, 2016, p. 47). A militância política da autora nos anos de chumbo também enfatizam essa dimensão de entrecruzamento da ficção com o vivido.

Nessa obra, nosso sertão, tão familiar em seus aboios, boiadas e cantos é investido de novas vozes, que se entrecruzam para desenhar um espaço que é ao mesmo tempo o sertão arcaico de nosso imaginário e o sertão contemporâneo - invadido pelos avanços tecnológicos que tanto incomodam a narradora. Esse recanto também torna-se espelho de outros desertos, cidades e países espalhados pelo globo, aos quais a protagonista percorreu em suas viagens. A duplicidade do título lança seus troncos para essas duas dimensões: o canto como espaço físico- geográfico e o canto como voz, sempre apresentados em relação ao tempo contemporâneo e a uma reminiscência perdida à qual tenta-se a custo recuperar nos labirintos da memória. Não é fortuito o fato de a narradora descrever logo no início das páginas o seu primeiro encontro com um “canto” sertanejo:

O primeiro canto que ouvi naquele anoitecer vinha de tão longe, era difícil saber se me chegava pelos ares dali ou se a memória e a nostalgia me enganavam, trazendo de volta o muezim argelino que, havia apenas uns poucos meses, da alta torre de Beni-Isguen, me despertava e me fazia correr ao muxarabiê de meu quarto (...) e a primeira voz do dia inundando o o vale do M’Zab. Não, o almuadem pertencia a outro tempo e a outro deserto, já mais longe ainda.

(...) Então eu os vi, um a um, silhuetas negras recortadas contra o céu, bem à minha frente, ainda como figuras de folheto de cordel, eles, seus cavalos, suas reses, seu coro de aboios acompanhado pelo badalar dos cincerros, movendo-se majestosamente em suas rústicas panóplias, a beleza feita sombra e som. Ôôôôôôôô boi êêêêêêêêêê booooooooooi ôôôôôôôôôôôôôôôô (Rezende, 2016, pp. 13 e 14)

A polissemia do título garante que essa duplicidade da voz e do espaço marquem a trajetória da protagonista, Maria. Também percebe-se uma sobreposição de cantos, já que a memória evoca não só o aboio do sertão passado, mas também a voz que ecoa na memória ainda anterior de suas viagens pelo deserto. Durante a narrativa, acompanhamos a mulher em uma viagem de ônibus, ao retornar para o pequeno povoado de Olho d’água, incrustado no coração do sertão, após quarenta anos de sua partida. Os solavancos do automóvel vão despertando a memória e revelando fragmentos do que fora vivido naquele mesmo espaço, que também era outro devido ao intemperismo de Cronos:

Olho de novo o perfil do homem sentado do outro lado do estreito corredor desse ônibus no qual hoje, cruzo mais uma vez um sertão, qualquer sertão (...) Ele veio, grande maciço, cheirando a couro curtido, suor e tabaco. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como uma caubói de rodeio e cheira a água-de-

colônia barata. (...) Os faróis desse carro velho são tão fracos que não mostram nada do caminho, nada me distrai das imagens que voltam da minha primeira tarde naquele outro sertão. Deixo divagar minha memória enquanto todo o resto , o caubói, o ônibus, a caatinga, a estrada, mergulha na escuridão (Rezende, 2016, p. 09)

Os episódios da juventude vão sendo apresentados de forma intercalada aos eventos da viagem, de modo que o romance se apresenta como uma narrativa entretecida pelas memórias do sertão. Essa trama é urdida de modo pendular, ora a memória sofre interferência dos movimentos do ônibus ou inspira-se por paralelismo em seus passageiros; ora um elemento do rememorado faz com que a narradora mude sua posição na poltrona ou sinta um desconforto: “Talvez seja essa lembrança que me faz sentir agora um desconforto maior e uma necessidade de arrumar, acomodar melhor minhas costas”. (Rezende, 2016, p. 11).

Desse forma, o vivido e o rememorado influenciam-se mutuamente, sendo divididos pelos espaços em branco do texto, que marcam o ritmo para o leitor entre o mergulho e a emersão das memórias vividos também pela narradora. O percurso de ônibus corresponde também ao tempo de rememorar, que se dilata na passagem do tempo psicológico, contudo a duração material do romance é a da duração da viagem, a qual a protagonista torce para que dure um pouco mais, a fim de conseguir visitar todas as lembranças: “Ao contrário dos outros passageiros, a notícia de que a viagem se alongará e talvez, segundo meu desejo, se torne infundável, em nada me desagrada. Ainda há tanto a rememorar!”(Rezende, 2016, p. 64).

Tal movimento comparativo vai também revelando as mudanças de olhar e apresentando marcas de amadurecimento da protagonista, ritmando a narrativa de modo que no eixo da urdidura há um **agora** e no eixo da trama há um **outro** que promovem o estranhamento contínuo de um espaço que já não é mais o mesmo porque o sujeito que o mira também está transformado:

As esperanças trazidas na minha bagagem pareciam resistir menos do que aquelas árvores esqueléticas e não conseguiam permanecer incólumes nem um dia inteiro diante do vazio daquele lugar. As esperanças levadas por mim naquela primeira viagem eram muito maiores e mais curtas que as de agora, cujo sopro me fez embarcar nesse ônibus. Para falar de esperanças me chamaram de novo ao sertão e vou pensando que as minhas mudaram e se tornaram muito mais modestas e pacientes, talvez envelhecidas como eu. (Rezende, 2016, p. 12)

Nesse sentido, a memória é também protagonista do romance e recorre a seu ofício de costureira para emendar os retalhos de impressões de uma Maria moça com as reflexões de uma Maria madura, que ressignifica o passado ao evocá-lo. Podemos recorrer à crítica para alguns esclarecimentos acerca do funcionamento desse mecanismo do nosso psiquismo, que já despertou o interesse da psicanálise, da medicina, da sociologia entre outros campos. Segundo Bergson (1999), a memória realiza um processo de corte, costura e emenda das lembranças invocadas:

Num espaço amorfo serão recortadas figuras que se movem; ou então (o que vem a ser mais ou menos a mesma coisa), imaginar-se-ão relações de grandeza que se comporiam entre si, funções que evoluiriam desenvolvendo seu conteúdo: a partir daí a representação, carregada com os despojos da matéria, se manifestará livremente numa consciência inextensiva. Mas não basta cortar, é preciso costurar. Essas qualidades que foram separadas de seu suporte material, será preciso agora explicar de que modo elas tornam a juntar-se a ele. (Bergson, 1999, p. 38)

As memórias de Maria vão sendo sobrepostas seguindo esse processo mnemônico, primeiro parecem recortes aleatórios, contudo a voz narrativa vai sobrepondo os recortes de forma coesa, encadeando-as tanto em função das afinidades com os acontecimentos do presente quanto em relação aos sentidos intrínsecos dessa memória que precisa ser recontada para ser elaborada.

Essa colcha de retalhos construída pelo percurso mnemônico de Maria também perpassa a evocação dos cinco sentidos. A narradora explora a relação estreita da memória com a visão, o olfato, o paladar, o tato e a audição, tornando as descrições bastante plásticas e sinestésicas. Tal montagem da lembrança a partir dos sentidos remete às descrições psicanalíticas de seu funcionamento:

O recordar, nos adultos, sabidamente utiliza diversos materiais psíquicos. Alguns recordam em imagens visuais; suas lembranças têm um caráter visual. Outros mal conseguem reproduzir na lembrança os mais vagos contornos [visuais] do que foi vivenciado; de acordo com a sugestão de Charcot, tais pessoas são chamadas de *auditifs* e *moteurs*, contrastando com os *visuels*.” (FREUD, 2006, p.62)

O percurso dos sentidos pode ser evidenciado por meio da audição, na lembrança dos cantos do deserto e do aboio do sertão; através do tato na manipulação dos amuletos que a remetem aos encontros com o homem de múltiplos nomes; já o paladar evoca a lembrança do cuscuz, das tortillas de milho, e dos temperos do deserto; o olfato nos cheiros de couro e paçoca: “o cheiro a ocupar-me a memória parece cada vez mais forte, e me dou conta de que não é só lembrança.” (Rezende, 2016, p. 44); e a visão nas cores dos tapetes e mantos mexicanos, argelinos e das próprias redes. Essa sobreposição sinestésica também torna a representação da memória mais próxima de seu funcionamento psíquico.

Ao final da primeira parte da obra, portanto, o leitor já se habituou à montagem intercalar do texto e compreende que a plasticidade, as lacunas, reticências e espaços em branco mimetizam o próprio processo mnemônico na fatura da obra. As hesitações e dúvidas colocadas por Maria em relação às próprias lembranças também reforçam sua verossimilhança, uma vez que no funcionamento psíquico “Algumas das imagens mnêmicas certamente são falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço.” (FREUD, 2006, p. 62). A incerteza da protagonista, por exemplo, em relação ao homem cujo olhar a acompanha desde a infância ancora tal ambiguidade do rememorado:

Só podia ser ele mesmo, mais maduro e encorpado (...), mas tinha que ser. Agora era Tonho, Antônio, como já tinha sido Harley, Mauro, Borges, Michel, Said, Paulinho, Miguel... Sempre capaz de mudar de nome e de aparência, mas denunciado pelo olhar que me fixava. **Verdade? Ou eu, mais uma vez, delirava?** Efeito do sol quente, da estranheza, da insegurança sobre o futuro próximo? Seria possível? (Rezende, 2016, p. 54)

Se a memória traz em seu percurso falhas e omissões, a narrativa também é montada dessa maneira e só aos poucos se revelam os eventos marcantes da vida de Maria, bem como o objetivo central de sua ida para Olho d'água em ambas as ocasiões. É por flashes que se apreende que a protagonista estivera em missões humanitárias em diversas partes do mundo, trabalhando com as freiras francesas, em povoados no México e Argélia e que teria ido ao povoado sertanejo como alfabetizadora do Mobral. Contudo, revela-se na terceira parte da obra um sentido social mais amplo nessa viagem: atuar na conscientização popular e no combate ao regime militar. Também a razão da segunda visita só é revelada no meio do romance: Maria foi convidada por um sindicato de trabalhadores rurais para debater a influência da mídia televisiva e ajudar a elaborar uma proposta de educação adequada à realidade sertaneja a partir de tais reflexões.

Graças ao convite, Maria já madura vê uma oportunidade de “refazer o sertão das minhas lembranças (...) resta-me pouco tempo para passar a limpo meu velho sertão (...) muito pouco tempo para desenlear e re-enrolar até o fim esse novo.” (Rezende, 2016, p. 73). Percebe-se em tal excerto, a evocação do campo têxtil, por meio do qual literariamente pode-se resgatar a figura das tecelãs míticas, ainda que o retorno da matéria mítica no romance se dê de forma falhada, uma vez que o gênero acompanha a trajetória de um sujeito fragmentado e desiludido. Maria pode ser então metaforicamente como uma herdeira de Penélope e Ariadne, que recorre aos ardis têxteis e textuais para urdir uma trama social mais justa e combater o regime ditatorial.

Essa relação do tecido com o texto, já muito explorada pela crítica devido a sua origem etimológica partilhada - visto que ambos derivam de *textum* em latim – também traz a narrativa como um aspecto importante na construção da obra. Contudo, trata-se de uma narrativa específica que se manifesta como uma história que salva. Walter Benjamin irá explorar de forma bastante estruturada a relação da narrativa com os trabalhos artesanais, reflexão que ilumina a relação dos dois ofícios de Maria: tingir o fio e contar histórias.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira, que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (Benjamin, 2014, p. 221)



O trabalho manual de Maria permite que ela se aproxime dos moradores do vilarejo e seja vista como membro da comunidade. A partir dessa relação ela torna-se uma narradora e associa o fazer literário à rememoração pois narra suas recordações como quem conta uma história. Nos serões ambientados em Olho d'água, o papel da protagonista como difusora de histórias é fulcral para a associação dos fios de fibra aos fios da palavra. Maria atua como uma narradora-viajante, segundo a divisão de Benjamin (2014), trazendo para o pequeno povoado as vivências e costumes de outras latitudes, ao transportar seus moradores por cores, sabores e perfumes desconhecidos:

Que eu pusesse a funcionar o meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. (...) Em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos passados de geração em geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas. (Rezende, 2016, pp. 31, 32)

Benjamin (2014) ainda irá destacar essa relação da literatura e da memória como fundante das narrativas orais, como as trocadas por Maria e pela comunidade:

A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstraram todos os grandes narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando. (...) O que se anuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador.

Conforme a acepção de Benjamin (2014), Rezende encena essa narrativa baseada na memória por meio da personagem Maria, contudo o faz dentro da estrutura do romance que já tem como matéria a reminiscência. Portanto a autora traz uma dobra para seu romance, como se o próprio gênero buscasse essa rememoração impossível em um mundo fragmentado no qual a épica não mais existe, assim como Maria busca o seu sertão perdido nos labirintos mnêmicos, de modo que a fatura da obra espelha suas discussões de forma bastante harmônica. Esse fato revela que a mudança do ser sujeito no mundo, altera as formas de representação desse mundo e de simbolização da experiência.

Samoyault (2008) também contribui para a reflexão ao descrever os liames que atam literatura e memória:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e sua sonoridade são organizados de

maneira que se inscrevem por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória (...) Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (...) inscreve o movimento de sua própria memória. (Samoyault, 2008, p. 75)

Nesse sentido, a literatura, como as musas que a inspiram, é filha de Mnemôsine. Nasce da interação do tempo e da memória, carregando em cada palavra reminiscências e reconstruções: “Escrever é pois re-escrever...Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada.” (Samoyault, 2008, p. 77). Maria, nossa protagonista, exprime textualmente esse poder do literário de se construir a partir de fragmentos do vivido: De quantos farrapos, recolhidos assim em qualquer caminho, se alimenta nossa imaginação? Decerto minha vida tinha ganhado novo e renitente sentido a partir daquele retalho vivido entre gentes e cactos esqueléticos.” (Rezende, 2016, p. 33)

Voltando nosso olhar para a tessitura, podemos evocar, na esteira da crítica, uma relação muito particular entre mulher e tecelagem. Essa analogia entrará para a literatura não só como metáfora da escritura, mas também como símbolo de resistência e libertação, pois, ao longo da história, as mulheres foram trocando agulhas por palavras e ressignificando sua relação com o tear, já que se tornou: “aquela que tece com perfeição fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano. E criar um novo tecido”. (Machado, 2001, p. 51)

O movimento de refazer a trama delicada da memória empreendido por Maria, a fim de recuperar o seu sertão, portanto, pode estabelecer um diálogo com a figura de Penélope, que faz e refaz a mortalha de Laerte com o objetivo de adiar o seu casamento e aguardar o retorno de Ulisses. Contudo, esse laço pode ser ainda mais contundente se pensarmos na figura de Maria jovem que, tal como uma Penélope comprometida com as causas sociais, enquanto espera tinge o fio e elabora desenhos em teares, aguardando fielmente pela chegada do momento mais oportuno para plantar os ideias revolucionários na mente da população de Olho d’água.

Também é possível pensar que o enredo de *Outros Cantos* (2016) evoca o fio mnêmico como instrumento de salvação, relacionando-se à figura mítica de Ariadne, cujo fio conduz Teseu para fora do labirinto. Maria, como professora alfabetizadora, seguindo a metodologia de Paulo Freire, está empenhada em conduzir seus alunos para fora do labirinto da desigualdade social por meio do fio do conhecimento e da ação revolucionária:

Atardei-me examinado o material recebido. Percebi logo, era uma versão do método criado por Paulo Freire para alfabetizar conscientizando o povo de sua realidade e de seu próprio saber e poder. (...) sabia como proceder para tirar daquilo mais do que o simples beabá, ir muito mais longe, despertar, eu acreditava, a consciência e a força do povo para mudar aquele mundo de injustiças.”(Rezende, 2016, p. 139)

Maria recorre os fios discursivos de suas narrativas e de suas aulas, sonhando em articular a população do lugarejo para também dominar as tramas da palavra e superar a dependência material do fio têxtil: “enfiava histórias deles e minhas no processo de devolver-lhes a palavra falada e escrita” (Rezende, 2016, p. 143). Contudo, os moradores do vilarejo reconhecem em Maria essa possibilidade de um novo horizonte antes mesmo de suas aulas, as suas narrativas cumpriam esse papel antes que o giz e os cadernos chegassem. É por meio de uma exortação de Fátima que se pode perceber qual a função social que Maria desempenha ali: “Levanta já daí, se banhe, se aprume e venha comer e depois contar uma história que o povo está tudo lá esperando pra ouvir. É seu trabalho, mais importante do que tingir fio, que qualquer um sabe fazer.” (Rezende, 2016, p. 123)

Outro aspecto que permite tal analogia se deve ao fato de a narrativa estruturar-se de forma não-linear, pautando-se pelo entrecruzamento de memórias, e monólogos interiores, como pontos de costura que vão desenhando a narrativa de modo labiríntico. Dessa forma, paralelamente, a narradora vai mergulhando em suas memórias com o intuito de encontrar uma possibilidade de percurso para a sua interioridade e revela sua busca pretérita por ferramentas para deslindar os fios que amarram os moradores de Olho d’água nas tramas na alienação.

Esse desejo de contribuir para a emancipação dos homens está presente também na Maria madura, que ao retornar ao povoado afirma: “A estrada por onde vou hoje passará a menos de uma légua daquele lugar que talvez ainda se chame Olho d’Água e abrigue um povo mais livre.” (Rezende, 2016, p. 15)

O papel social da tecelagem é fundamental no romance, já que a atividade é a base econômica da região. Portanto, para além de seus sentidos simbólicos a tecelagem aqui é exposta em sua relação com o capital e com a exploração:

Caminhei atrás dos meninos para o lugar onde parecia haver mais gente e, aos poucos, os contornos esfumados ganharam nitidez e pude distinguir, uma a uma, as aranhas tecedeiras daquela teia colorida. (...) Trabalhava-se ali tanto quanto nunca pensei que se pudesse trabalhar. O caminhão chegava aos sábados, carregado de fio de algodão cru (...) velhas banheiras de ágata rachado e salpicado de ferrugem, sobre suas patas de animais estrangeiros, resgatados de algum ferro-velho de antiga vida urbana, serviam como cubas para tingir o fio que devia ferver por horas, em água salobra e anilinas corrosivas, sobre fogueiras alimentadas sem cessar pela lenha pobre. (...)

Mexer, sem parar, o fio e a tinta borbulhante, retirar com longas varas as meadas coloridas, fumegantes, e pô-las a secar sobre uma sucessão de cavaletes rústicos, desenlear o fio já seco, e enrolá-lo em grandes bolas para depois urdir os liços, entremeando as cores em longas listras, transformar o povoado naquele espantoso arco-íris desencontrado, era trabalho de macho. (...) Em uma semana estava pronta a urdidura para transformar o fio bruto nas redes que me haviam embalado a infância e cuja doçura em nada denunciava o esforço sobre-humano e a dor que custavam

Às mulheres cabia a estranha dança para mover os enormes teares, prodígios de marcenaria, encaixes perfeitos, sem uma única peça de metal, apenas suportes, traves, cunhas, pentes e liços, chavetas e cavilhas de jacarandá, madeira tanto mais preciosa quanto de mais longe vinha (...). (Rezende, 2016, pp. 19, 20)

O tear no romance também metominiza a possibilidade de autonomia, uma vez que, ao se possuir um meio de produção para fabricar as redes, as mulheres poderiam regular o próprio trabalho e assim obter uma emancipação, ainda que parcial. O marido de Fátima, amiga que acolhe Maria em Olho d'Água, vai para a cidade trabalhar a fim de poder comprar um tear para a família, sempre que possível enviava uma peça do tear pelo caminhão do fio para que um dia eles pudessem ser donos de seu próprio artefato: “Cartas dele eram os paus de jacarandá já entalhados que, por vezes, o caminhão do fio trazia, o tear chegando esquartejado.” (Rezende, 2016, p. 36)

Retomando a história social da tecelagem, na esteira do pensamento de Stallybrass (2008), sabe-se que o tecido desempenhou um papel central no estabelecimento das sociedades humanas e teve protagonismo no alvorecer da Revolução Industrial, cuja base industrial eram as manufaturas de lã. A roupa pode revelar aspectos do trabalho humano que foi apropriado em sua produção, desvendar os sistemas de riqueza e pobreza de um tempo e demonstrar sentidos simbólicos e ritualísticos de uma população. Na obra de Rezende (2016), é o papel econômico e da força de trabalho que se sobressai, denunciando a exploração circunscrita em cada trama que nos aquece ou embala – trabalho árduo recompensado com uma quantia ínfima de dinheiro:

Fui compreendendo. Ali, naquela beira de mundo, os únicos bens indispensáveis que só o dinheiro comprava eram a água e o tear (...) Era o Homem, o mesmo dono do caminhão e do fio, sem o qual os preciosos teares nada valiam. Mandava o algodão cru e as anilinas e levava as redes deixando apenas alguns centavos pelo trabalho. (Rezende, 2016, p. 33)

Mais um aspecto basilar para a obra é o fato de que a micro história de Olho d'água e da professora Maria reflete o macrocosmo do regime militar, de forma que a história e a História entrelaçam-se de modo muito bem orquestrado no romance:

Quanto mais me dedicava a aprender, compreender e ensinar, mais percebia o quão longo seria o caminho, mas eu queria, sim, ficar ali, cumprindo o papel que me deram eles de lhes contar histórias, ou o que me tinham dado os companheiros, de mudar a História, sob a máscara da professora que o governo mandou para ensinar a ler, livro nenhum por enquanto, todos os livros do mundo um dia, depois, e esperando chegarem a hora e os sinais da possibilidade de mudar o que produzia tantas dores, sem perder, porém, o que era só beleza. (Rezende, 2016, p. 144)

Maria atua no vilarejo como uma agente da transformação social por meio da resistência e da palavra e tem consciência de que é apenas mediadora de um processo de transformação empreendido pelo conhecimento. Ela foi para Olho d'água em seu aniversário de trinta anos com o objetivo de formar uma turma de educação para jovens e adultos, uma vez que o município precisava de um alfabetizador para o Mobral. Essa, porém, era apenas a missão inicial da professora no sertão. O romance revela que a sua maior incumbência era fomentar uma frente de inserção e de conscientização social, que posteriormente receberia outros membros a fim de promover a luta contra os sistemas opressivos:

...distraindo-me com meus dilemas impossíveis de partilhar com alguém dali. (...) Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar condições para a vinda dos outros. (...) Saber, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. (...) O caminho que queríamos democrático, seria muito mais longo e diferente, nosso papel, mergulhar “no seio do povo”, tornar-nos como “peixes dentro d'água”, nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas (...) Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos olhos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não? (Rezende, 2016, pp. 105, 106)

A presença sombria dos anos de chumbo aparece não só devido à necessidade de organizar a resistência, mas sobretudo devido aos horrores imputados àqueles que desafiavam o totalitarismo do governo: torturas e desaparecimentos pautaram as ações no estado de exceção vivenciado pelo Brasil entre 1964 e 1985. A descrição do funcionamento das células da resistência, cujas mensagens codificadas deveriam ser passadas de forma discreta, também revela a vigilância constante e os riscos assumidos pelos militantes que buscavam a volta da democracia, muitos pagaram com suas vidas pela defesa do ideal democrático - que novamente se encontra ameaçado pelas forças reacionárias.

Nesse sentido, o romance também atua como uma força de conscientização política e histórica, atuando como um dever de memória. Ao revisitarmos por meio do campo literário essa fase tão obscura de nosso passado recente é possível aguçarmos nossa reflexão sobre os mecanismos de repetição que o devir histórico nos inflige, nas palavras de Rosa, em seu “Desenredo”, “Os tempos se seguem e parafraseiam-se” (Rosa, 2011, p. 15). Os ataques às liberdades individuais e aos direitos civis, que pareciam tão distantes desde a consolidação democrática, voltam a pairar sobre uma nação que não soube lidar com os seus fantasmas. Enquanto o governo chileno, por exemplos, erigiu centenas de memoriais em homenagem aos desaparecidos políticos e construiu o belíssimo *Museu da Memória e dos Direitos*

*Humanos*, o Brasil cogita retirar o golpe cívico-militar dos livros de história e rende homenagem a um torturador em pleno Congresso Nacional. Rezende, anuncia esse processo de dissolução das instituições democráticas e ausência de criticidade nos tempos de mídias sociais por meios das reflexões de Maria já madura:

Rapidez obrigatória não combina com reflexão, raciocínio complexo, construção de argumentos fundamentados, avaliação crítica e honesta do argumento alheio, recuperação da memória, verificação conscienciosa das informações recebidas, pensar e julgar com ideias e valores coerentes e abrangentes. Sem isso, não é possível o debate honesto e profundo de coisa nenhuma, a intolerância e a violência se espalham por aí. Afinal, desde sempre o argumento mais rápido em qualquer disputa parece ter sido a força, o golpe, a violência, desde o tacape até o drone bombardeiro. (Rezende, 2016, pp. 72, 73)

Além disso, podemos notar que a obra de Rezende traz à luz o papel do intelectual. Essa temática bastante explorada no romance dos anos 30 ganha outra perspectiva na abordagem contemporânea. Embora retome a dificuldade encontrada pelo campo literário de representar uma alteridade por meio de uma forma que não é acessível para o proletariado:

Não havia atalho para cortar caminho, e toda a nossa pretensa ciência, expressa em linguagem alheia, não encontrava canal de comunicação nem convenceria os pobres e oprimidos, cuja experiência de um mundo duramente concreto contradizia qualquer ideário abstrato, importado de fora para dentro e de cima para baixo. Havia que aprender tudo para poder ensinar. Não havia fórmula já testada nem manual a seguir. Inventar fazendo, era o jeito. (Rezende, 2016, p. 106)

Maria tem consciência de que o papel do intelectual não pode estar restrito aos livros e à caneta, por isso vai até o povoado sentir na carne as vicissitudes da vida miserável do povo de Olho d'água. Só por meio dessa vivência material a personagem julga ser capaz de gerar um impacto efetivo.

A execução de Antônio também evidencia o caráter histórico da obra. Esse homem que muda de nome e é sempre outro, em outro espaço geográfico, reúne em si a figura do militante político que percorre várias latitudes sonhando com a transformação social. Maria o encontra ainda adolescente no Rio de Janeiro, depois em um Congresso de Estudantes ao som de “O povo unido jamais será vencido”, em uma feira de Artesanato no México, no metrô em Paris, na Argélia. Em cada encontro Maria descobre um fragmento de sua luta: seu exílio, a ida para Cuba, reuniões da resistência e um novo nome, Borges, Mauro, Harley, Paulinho, Michel – que revelam a inconstância de uma vida de fuga em nome de um ideal político. Esse traço do romance parece dialogar com *Travessuras de Menina Má*, de Mário Vargas Llosa, em que o protagonista Ricardo Somocurcio reencontra seu amor de adolescência Lily, sob diversos nomes e em momentos históricos distintos e marcantes para a história do século XX.

Também em cada encontro com Antônio, Maria obtém uma prenda, que guarda em uma caixa de memórias. Ela evoca tais reminiscências de forma tátil, visitando o momento por meio do artefato:

Abria a minha caixa de lembranças, agarrava a mão de Fatma ali guardada e viajava para o Saara. Não tardava a encontrar o olhar desejado, entrevisto ao desembarcar no aeroporto de Argel, tão rapidamente que muitas vezes quis duvidar do fato, não fosse o nome que me ficou gravado, Michel, como o chamaram do grupo com o qual se juntou e percebi logo serem brasileiros. Reconheci, imediatamente, o líder lá exilado, eu sabia, e com quem não queria nenhum contato para, protegida pela minha insignificância, escapar aos olhos da repressão espalhados pelas embaixadas e consulados que, de certo, o vigiavam e a todos os seus seguidores. (Rezende, 2016, p. 121)

A morte de Antônio também marca o fim do sonho da protagonista de contribuir para a emancipação do povoado de Olho d'água. Quando reconhece o seu desejo de permanecer ali e vê frutificar o seu trabalho, organizando-se para chamar os companheiros, a alegria é ceifada pela chegada do exército em busca de militantes infiltrados nas comunidades:

até aquela em que acordei na escuridão, ouvindo retalhos de conversa sussurrada junto à parede de taipa fina, “Já chegaram a outra margem do rio...diz que amanhã passam pra cá...do Exército, parece... procurando gente estranha...(..)o barbudo, Tonho, os cabras acharam, no meio da caatinga, baleado, já morto, ele e o cavalo...” Nem houve tempo para a dúvida, a dor e o medo me dominassem, já batiam à minha porta e eu sabia o que me diriam: “Maria, corra, junte suas coisas. O caminhão das redes ai às quatro, corra, pelo amor de Deus.”. Eles sabiam, sem saber, muito mais sobre mim do que eu imaginava. (...) O que eu imaginara ser o lugar de minha vida por muitos anos não fora senão uma escala, uma passagem de poucos meses, uma mudança de rumo. (...) Cuidei de agarrar tudo o que pude das utopias esfarrapadas, outros fios rotos com que urdir novos sonhos, por certo menores e mais humildes, ao rés do chão, mas vivos. (Rezende, 2016, pp. 144, 145)

A linha é rompida de forma abrupta e as forças repressivas obrigam Maria a fugir, abafando suas palavras libertárias, que poderiam alterar o destino do pequeno povoado. A morte traumática de Antônio, cujo olhar a protagonista sempre buscava, marca o fim das utopias e simbolicamente, ao deixar as prendas dadas por ele para trás, Maria deixa que as lembranças sejam sepultadas junto a ele na terra batida do sertão.

Ainda que restem fiapos de sonho, a possibilidade concreta de intervir na trama social é interrompida, e só por meio da revisitação pode ser compreendida. O relato entrecortado e hesitante de Maria revela a reconstrução inquieta de uma memória marcada pela violência e que flerta com a dicção do trauma. O desaparecimento e morte dos companheiros deixam marcas na vivência da narradora, que mesmo

não tendo vivenciado no corpo tais violências, vive a fratura do sonho que a irmana às demais vítimas.

Em um novo tempo, em um outro e ainda assim mesmo sertão, ela é capaz de recolher esses cacos para dar corpo a uma luta sempre infundável. Novamente como Ariadne, Maria penetra os labirintos asfálticos do sertão para poder levar o fio libertador de suas palavras:

Clareia a madrugada. Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infundável mas impossível de abandonar alicerçada na paciência e na esperança a resistir (...) Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acessas da cidade onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos. (Rezende, 2016, p. 146)

Tal como uma Penélope do sertão, Maria se muniu da espera, a fim de poder recosturar os fragmentos de luta e manter-se ancorada aos sonhos. A sua memória é testemunha do horror, o que a mobiliza a continuar lutando e resistindo. Para que jamais se esqueça. Para que nunca mais aconteça. Esse é um legado de vozes caladas ao qual temos que defender com a resistência de Maria e de tantos outros brasileiros e latino-americanos que desenharam com seu sangue as linhas de nossa liberdade. Em tempos sombrios, que possamos vislumbrar na palavra o fio que nos libertará desse labirinto de violência, ódio e fantasmas que retornam.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LOSSA, Mario Vargas. *Travessuras de Menina Má*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2006.
- MACHADO, Ana Maria. 2001. *Texturas sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016
- ROSA, João Guimarães Rosa. “Desenredo”. In: *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx – roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- **ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON**
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

A temática fáustica faz parte da literatura clássica. Desde meados do século XV, historicamente se apresenta um personagem interessado em possuir o domínio intelectual sem precedentes, a longevidade eterna, a riqueza infinita. Na Alemanha, há indícios da existência de um indivíduo real, o qual atuou como a gênese para o famoso personagem literário.

De Johann Georg Faust, o plausível inspirador da lenda, faltam muitas informações biográficas e muito menos acesso à conteúdos detalhados sobre sua trajetória de vida. O pouco que se sabe, em sua maior parcela, é fundamentado por consenso popular.

Georg Faust residiu na Alemanha. Foi um alquimista, astrólogo e mago da época do Renascimento.

Sobre sua vida de Johann Georg Faust, Quintas afirma:

Georg Faust nasceu por volta de 1480 em Knittlingen (Vurtemberg), no sul da Alemanha. Pouco se sabe sobre sua formação acadêmica, mas parece estar associada às universidades de Heidelberg e Wittenberg. Levava uma vida itinerante como astrólogo, médico e filósofo natural e, apesar de ter sido perseguido por autoridades de várias cidades como Ingolstadt, Wittenberg e Nuremberga, também foi contratado como astrólogo por personalidades da nobreza e até da Igreja. Os humanistas e teólogos da época, porém, consideravam-no um charlatão. (QUINTAS, 2016).

Johann Georg Faust representa uma das poucas comprovações ou indagações sobre a existência de um personagem real do século XV, que se relacionou com espíritos e efetivou um pacto de alma com o Diabo.

Posteriormente, no decorrer da história, surgem diversos autores produzindo obras contextualizadas no mito fáustico. Dentre eles podemos mencionar os de grande destaque como Christopher Marlowe (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588), responsável por inaugurar Fausto na literatura, Johann W. Goethe (*Faust*, 1808/1831), Álvares de Azevedo (*Macário*, 1855), Fernando Pessoa (*Fausto – Tragédia Subjetiva*, 1908). A temática fáustica se tornou consolidada na história, não só na literatura, mas em outros segmentos artísticos, e seguiu atraindo interesses até os dias de hoje.

---

1 Mestrando, Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - UEA, lucaspasosrgs@gmail.com

2 Professor Adjunto na Escola de Artes e Turismo - UEA, esbaffi@uea.edu.br



Figura 1: Rembrandt van Rijn, A Scholar in his study, (Faust), 1650-1654, gravura conservada no Rijksmuseum Amsterdam. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/ RP-P-1939-119>.

Refletindo a grande demanda de autores entusiastas em contar a sua própria versão sobre Fausto, para esta pesquisa, damos destaque à obra do alemão Thomas Mann, (*Doutor Fausto*, 1947). Paul Thomas Mann, nascido na Alemanha no ano de 1875, teve grande notoriedade por suas contribuições textuais, aportes que lhe renderam um prêmio Nobel. Sua obra de contexto fáustico possui diferenças em comparação aos textos de Goethe e Álvares de Azevedo. A história do músico e compositor Adrian Leverkühn, personagem principal do enredo, é contada por seu amigo Serenos, personagem narrativo que revela o quão estranho e deslumbrante é o artista. Adrian vivência vários momentos em sua trajetória, do contato com a música na infância através de uma das empregadas de sua casa, ao encontro com o Diabo, onde se condiciona a realizar um pacto. A necessidade do pacto é resultado do contágio de uma doença venérea, adquirida por sua paixão à meretriz Esmeralda, com isso seu desejo se tornou ter a vida prolongada.

Seguindo a linha direcionada à música por Thomas Mann em seu Fausto, no início do século XX outra negociação de caráter metafísico se destaca na biografia do *bluesman* Robert Johnson (1911-1938). Diferente do personagem de Mann, o negro norte-americano alcança notoriedade na música através de sua guitarra e seu encontro com o Diabo. O guitarrista e cantor de *Blues* Robert Johnson surge de forma repentina na cena musical do Mississipi, nos Estados Unidos. Antes considerado um músico medíocre, como será apresentado por Havers (2018) mais à diante, seu ressurgimento nos bares e casas de *Blues* assombra a todos, já que o então desconhecido se tornará o maior ícone da guitarra *blues*. O domínio de Johnson sobre a guitarra e o seu destaque, por ser considerado um grande artista em tão pouco tempo, gerou suposições sobre como ele alcançou sua popularidade. Então,

é atribuída a Johnson, principalmente por religiosos<sup>3</sup>, a reputação de guitarrista do Diabo, e ele em nenhum momento nega essa associação, chegando a expressando em suas músicas essa suposta relação.

Apropriando-se de uma perspectiva sobre as possibilidades alegóricas que podem ser apresentadas por estes personagens, evidenciamos a correlação de ambos possuírem conexão através da música. A possibilidade de observar distinções e relações presentes no âmbito social, cultural, político e religioso também se faz presente em cada um dos casos objeto de pesquisa. Robert Johnson é um homem negro e pobre, em uma comunidade localizada no sudeste dos Estados Unidos. Neste período, o país ainda vivenciava acirrados conflitos raciais. A comunidade negra era relegada a classe inferior, e claramente sem condições de conseguir uma possibilidade de ascensão social diante de um contexto de segregação. Adrian Leverkühn é um personagem que imprime a própria personalidade de Thomas Mann. O autor alemão expressa sua posição sobre vários apontamentos presentes na sociedade alemã. Dentre suas abordagens alegóricas está a sua posição contrária ao ideal nazista, o que lhe causou o distanciamento forçado de sua terra natal e seu exílio nos Estados Unidos.

Nesta pesquisa, não possuímos o interesse em sobrepor um caráter de valor comparativo entre as alegorias presentes na obra de Thomas Mann e na biografia de Robert Johnson. As realidades inerentes aos objetos de pesquisa possuem grande distinção representativa. Porém, o Fausto de Mann, impresso na aventura de Adrian Leverkühn, e a ascensão de Robert Johnson, como o grande nome da guitarra Blues, encontram conexão sobre a mesma temática, a negociação com Mefistófeles.

## **CAMINHOS ARGUMENTATIVOS**

Como metodologia, foram utilizadas pesquisas bibliográficas e documentaria sobre a lenda de Fausto e o contexto do pacto macabro. Ao mesmo tempo apreciamos a observação temporal-histórica e atemporal entre os Faustos relacionando-os.

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:

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).

---

<sup>3</sup> A série documental *Resmastered*, apresentada pela plataforma *Netflix*, faz um aprofundamento sobre a realidade social onde Johnson estava inserido, e um dos argumentos do mito em sua biografia é devido a rejeição religiosa à música *Blues* (OAKES, 2019).

Nossas especulações iniciais para a produção textual desta pesquisa partem dos seguintes questionamentos:

1. Por que nas obras e carreiras artísticas aqui mencionadas há uma constante relação entre a música e o pressuposto metafísico?

2. Tais circunstâncias se sucedem por alguma reação à distopia que se mantém presente na sociedade universal com o passar dos tempos?

Consideramos essa pesquisa ainda em fase de desenvolvimento. As informações aqui reunidas deixam questões ou perguntas abertas, nos direcionando para um horizonte de oportunidades analíticas. Tais informações podem contribuir para uma melhor compreensão do contexto social e cultural presente na vida de seus autores e obras.

## **Adrian Leverkühn**

Leverkühn é o personagem icônico na obra de Mann. O autor introduz sua exposição de forma detalhada através da narrativa de outro personagem, Serenos, amigo próximo a Adrian. Serenos relata toda a trajetória de Adrian, do seu período de infância até a sua morte, com intensa admiração por sua genialidade. Também, de forma minuciosa, Serenos revela todo o percurso dramático da influência maligna sobre a vida de seu amigo:

Embora não me atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida do homem reputei-o sempre inteiramente alheio à minha natureza, eliminei-o instintivamente da minha concepção do mundo e jamais senti a menor inclinação de pactuar ousadamente com as forças infernais ou sequer de, jactanciosamente, chamá-las à minha presença; quando, de modo sedutor, espontaneamente se aproximavam de mim, nem lhes estendi o mindinho. (MANN, 1947, p. 5).

Mann, em seu Fausto, aponta a necessidade de um domínio de diversos conhecimentos, caso algum autor pretenda produzir uma obra literária semelhante. Com esse nicho de saberes, a história de vida de Adrian Leverkühn é adornada de diversas experiências cativantes, inicialmente pela propensão de seu pai Jonathan à pesquisa:

Sim, o pai Leverkühn era um especulador, um devaneador, e eu já disse que sua propensão pesquisadora — se é que se pode falar de pesquisas, quando apenas se trata de sonhadora contemplação — sempre tendia para um rumo bem determinado, a saber, o místico ou o intuitivamente semimístico, que o pensamento humano toma quase necessariamente, quando tenta desvelar as coisas da Natureza. Que, já de per si, o empreendimento de pôr a Natureza à prova, de concitar os fenômenos dela, de "tentá-la", desnudando suas atividades por meio de experimentos —, que tudo isso chegava às raias da bruxaria e até entrava no campo dela, sendo obra do próprio "Tentador", tem sido opinião firme de épocas passadas; aliás uma opinião respeitável, se devo acrescentar a minha. (MANN, 1947, p. 18).

A música na vida de Adrian também tem origem familiar. Na sua infância, uma das empregadas<sup>4</sup> de sua casa possuía o hábito de cantar. Ele também praticava exercícios de canto na companhia de Serenos e demais crianças. Já na juventude, Adrian passa a residir na casa de um tio, em Kaisersaschern, onde se depara com uma infinidade de instrumentos musicais. Seu tio possuía uma oficina de construção de instrumentos musicais:

Contudo encaminhara-se a Kaisersaschern, à oficina do tio de Adrian, o que talvez cause espécie, mas também é uma prova das relações comerciais que Nikolaus Leverkühn mantinha em toda a parte, não só nos centros alemães da fabricação de instrumentos, tais como Brunswick, Mogúncia, Leipzig, Barmen, senão também com firmas estrangeiras de Londres, Lião, Bolonha e até Nova Iorque. De todos esses lugares recebia suas mercadorias sinfônicas, a base das quais conseguira a reputação de dispor de um estoque de primeiríssima qualidade, completo, confiável, e que continha peças alhures não encontráveis. (MANN, 1947, p. 37).

Feltrin (2016) esclarece que “Adrian está em um momento de composição musical, ao mesmo tempo sentindo a fadiga insuportável de sua doença, o Diabo surge, lhe oferece mais 24 anos de vida e sucesso em sua jornada musical”.

Nas palavras de Luca Crescenzi (2017) Mann é um autoproclamado esteta. Mann fugiu da Alemanha nos anos '30, quando o nazismo entrava na sua fase mais acirrada; subtraiu-se à luta contra esta ideologia refugiando-se nos Estados Unidos (desde 1938) Crescenzi vê uma simetria entre o autor e a sua personagem fáustica:

Anche [Adrian] Leverkühn è un esteta, come Mann. Ma come Mann è un esteta con la cattiva coscienza, un musicista che sa – come sapeva Mann – di essersi sottratto alla lotta contro i demoni del suo secolo per perseguire la propria vocazione, di aver scambiato l'etica con l'estetica, di aver sacrificato la morale all'arte. E questo è il patto col diavolo che Leverkühn, proprio come Mann, ha stretto senza averne vera coscienza fino a quando non è stato troppo tardi. Fino a quando il fondo distruttivo della civiltà occidentale non ha assunto le sembianze apocalittiche del nazionalsocialismo<sup>5</sup>. (CRESCENZI, 2017, p. XXIV).

---

4 “Neste momento, porém, não me refiro a ela e sim a seu protótipo, Hanne, com a qual o pequeno Adrian mantinha relações amistosas, porque ela gostava de cantar e costumava organizar, com os menininhos que éramos, pequenos exercícios de canto”. (MANN, 1947: 18).

5 Leverkühn também é um esteta, como Mann. Mas como Mann é um esteta com a consciência suja, um músico que sabe – como sabia Mann – de ter-se subtraído à luta contra os demônios do seu século para perseguir a própria vocação, de ter trocado a ética pela estética, de ter sacrificado a moral à arte. Este é o pacto com o diabo que Leverkühn, assim como Mann, fechou sem se dar conta até ser tarde demais. Até que o fundo destrutivo da civilização ocidental não assumiu o semblante apocalíptico do nacional-socialismo (tradução do autor).

## Robert Johnson



Figura 2: Primeira Foto Publicada de Robert Johnson, uma das três fotos existentes consideradas oficiais, 1930. Disponível em: <https://laparola.com.br/robert-johnson-o-maior-bluesman-da-historia>

Seu nascimento aconteceu, possivelmente, em 1911, nos Estados Unidos da América, mais precisamente em Hazlehurst, Mississippi, Robert Johnson foi, portanto, parcialmente contemporâneo de 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 apontando 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”.

Johnson aprendeu o básico da prática instrumental com um irmão. Havers 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. 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 músico medíocre para um espetacular guitarrista de blues.

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 envolta no 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 na 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*.



Figura 3: Robert Johnson e Sua Guitarra, imagem usada como capa da famosa coletânea “Robert Johnson: The Complete Recordings”, Hooks Bros, estúdio fotográfico da cidade de Memphis, publicada amplamente em 1990. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/239750-robertjohnson.html>

Robert Johnson foi um grande guitarrista, e com a sua peculiar história de vida corroborou para a sustentação do mito do pacto fáustico na história. Ele não assumia objeção sobre ter negociado com o Diabo. Suas músicas *Crossroads Blues* e *Me and the Devil Blues* são exemplos desta sua atitude.



Sua música e a forma nebulosa como obteve o sucesso reverberam até os dias atuais como apresenta Seelig:

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).

### **ABORDAGENS ALEGÓRICAS**

Através de uma perspectiva mais aprofundada sobre a produção de uma obra de arte e seu uso, independentemente de sua linguagem, é possível perceber representações, alusões, influências ou confluências de diversos mecanismos que interferiram ou contribuíram para o percurso. Esses mecanismos podem apresentar diversas origens pertencentes ao capital cultural<sup>6</sup> do próprio autor ou de origens externas.

O artista ao se propor produzir uma obra imerge em uma soma de processos entre a dualidade de acertos e erros, de tentativas incansáveis até o encontro com o resultado. Tal resultado nem sempre se expõe objetivamente como uma obra acabada. Em alguns casos a obra artística só se resulta a partir da interação com o público, das reações momentâneas: a performance de Abramovic (2010)<sup>7</sup> pode ser um exemplo.

Aos processos de concepção de uma obra artística estão intrínsecas as alegorias que a compreendem. No sentido literal do termo, alegoria significa uma representação não real, uma figuração de algo ou alguém, como um mito. A filosofia a retrata como um modo interpretativo do real para o âmbito figurativo.

O autor de uma obra pode, por inevitáveis vezes, imprimir sua visão de mundo, história e cultura à sua criação. Através desse processo se permeia a possível comunicação entre autor, obra e público. Porém, a reação gerada em quem contempla a obra não necessariamente possui significado próximo ao de sua origem. As alegorias representadas em uma obra podem não possuir a mesma significância entre autor e público.

“E se a força a fixar a luz, os seus olhos não ficarão magoados? Não desviará ele a vista para voltar às coisas que pode fitar e não acreditará que estas são realmente mais distintas do que as que se lhe mostram?” *A República* (2000,

---

<sup>6</sup> Capital cultural é basicamente a informação em que cada indivíduo é moldado e carrega desde seus primeiros momentos de vida (BOURDIEU, 2006).

<sup>7</sup> Marina Abramovic apresenta uma performance em 2010, no MoMa, em Nova York, onde a performance depende inteiramente da participação do público que visitava o museu.

p. 319). Platão já mencionava sobre as perspectivas alegóricas na interpretação humana como um processo de elucidação ou negação científica, partindo para uma continuada representação durante a história.

Como também comenta Messina (2013) ao observar ponderações de Monelle (2000) “music does not halt signification on the meaning of a word, but always promotes movement along the chain of interpretants”. As distinções representativas alegóricas direcionadas a cada indivíduo se fazem presentes como um constante processo de interpretação e valor de significados.

Monelle acrescenta:

Allegory can be identified as the primary poetic form that conjugates representation and polysemicity: the allegorical trace does not only refer to one external – other – meaning, but to a flexible multiplicity of varied meanings (Quilligan, 1979:28). This flexibility, in turn, puts the reader/spectator/listener in a crucial position in the trace (Quilligan, 1979:226; Slemmon, 1988:160), insofar as s/he is required to “choose to make a text with the writer’s words” (Hunter, 2010:275), or, more broadly, to actively interpret and make sense of the given trace. (MONELLE Apud MESSINA, 2013, p. 23-24)

Outro apontamento que podemos destacar, na abordagem das leituras alegóricas de interpretações distintas, está presente no texto de Messina (2013) ao aproximar as colocações de Pugliese sobre um acontecimento de reivindicação através de uma ação aplicada à uma obra de arte. No episódio, a conclusão de que o acontecido era apenas um ato de vandalismo é equivocada mediante os reais motivos envolvidos:

Pugliese describes these manifestations, perceived as incomprehensible and vandalistic by the dominant social groups, as attempts at proposing alternative political discourses, capable of reorienting the “caucacentric, monoglossic nation-state space into a place that is coextensive with southern community histories, politics and cultural practices” (Pugliese, 2008:13). It is important to highlight the fact that the disfiguration of these monuments does not represent a direct assault towards the work of art in itself, nor the author, but towards the cultural and political significations embedded in the monument. (MESSINA, 2013, pp. 23-24).

A pesquisa no contexto alegórico, na perspectiva de evidenciar os significados impressos em uma obra, contribui para a elucidação de argumentos históricos, técnicos e peculiares específicos à obra em análise. Uma obra de arte possui muito mais argumentos de valor do que se pode extrair apenas na ação contemplativa a ela condicionada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um diálogo com o professor Dr. Marcello Messina, da Universidade Federal da Paraíba, sobre as diversas óticas que podem emergir a partir de uma análise alegórica direcionada a uma obra artística, considerando a gênese presente nas várias obras literárias produzidas no entorno da temática fáustica, o professor fez uma ponderação que norteia os nossos intentos. O mito de Fausto representa uma metáfora da ascensão social em que o Diabo, responsável por esse progresso de status, representa o medo do indivíduo pobre e do excluído em penetrar os espaços da elite. Esta metáfora contém uma severa censura a ambição do excluído, porque prevê uma terrível punição final: a predição da alma.

A máxima presente nas obras fáusticas discursa sobre um indivíduo, em posição subordinada por uma limitação existencial, que almeja ser elevado a uma condição de seu agrado, seja ela o desejo de longevidade, conhecimento, riqueza ou sucesso. A partir dessa premissa, sobrepondo a obra de Thomas Mann e a biografia de Robert Johnson, são reveladas diversas congruências e dicotomias alegóricas.

Das congruências alegóricas, podemos elencar, presente no universo dos objetos desta pesquisa, a inserção objetiva da música como elemento principal. Adrian Leverkühn poderia seguir outra carreira diante as possibilidades que lhe surgiram, porém se tornara um músico. Isso reflete principalmente o perfil de pesquisador de temas musicais de Thomas Mann. Sua obra é minuciosa ao se tratar de referências diretas à realidade existente na prática, teoria e carreira de um artista da música. A música também é o grande viés da história de Robert Johnson. Através de sua guitarra, instrumento em ascensão na América do início do século XX, ele se estabelece como um grande nome da música *Blues*, se não o maior e mais importante. Outra similaridade é de vertente religiosa. Tanto Adrian Leverkühn, como Robert Johnson estavam inseridos em um ambiente com aproximação religiosa significativa. Serenos revela a participação em atividades nas igrejas luteranas frequentadas por sua família e pela família Leverkühn. No início do século XX, as igrejas americanas eram grandes celeiros para a difusão da música *Gospel*, principalmente nas comunidades negras.

Observando as dicotomias alegóricas, podemos destacar o ambiente social que se encontram Leverkühn, considerando impressões da vida de Mann, e Johnson. Adrian Leverkühn é um personagem branco, loiro de olhos claros, feição semelhante a nativos alemães. Tinha dois irmãos, era de família com posses, e podia escolher sua profissão mediante o pai ter vocações científicas e o oportunizar essa condição. Também tinha a oportunidade de estudar ou morar com parentes, estabelecidos em outras regiões. Optou pela carreira musical, especificamente pelas teclas, por incentivo de seu tio, Nikolaus Leverkühn, que possuía uma oficina de instrumentos musicais assim como grande relação comercial neste segmento. Robert Johnson é um negro americano, pobre, vivendo no sudeste dos Estados Unidos, especificamente em Mississippi, estado segregado, onde a escravidão deixou de ser existente apenas no âmbito legal, e filho de pais separados. Posteriormente vivenciou atos violentos de seu padrasto contra sua mãe, e sua única possibilidade para tentar suprir suas necessidades básicas e sociais foi encontrada na música.

Também, nos importa uma breve menção ao legado destas duas personalidades apresentadas por suas obras fáusticas. Thomas Mann é reconhecido mundialmente como um dos maiores romancistas do século XX. Filho da brasileira escritora Júlia da Silva Bruhns, através de seu Fausto, Mann se tornou um dos grandes influentes na estética da literatura romântica mundial. Um dos aspectos que aclamam sua publicação fictícia sobre a vida de Adrian Leverkühn é revelada na profunda defesa e apresentação de seus princípios sócio-políticos. Sua posição contra o partido nazista se evidenciava publicamente anteriormente a produção de sua obra *Doutor Fausto*, e foi estímulo para a produção da mesma (HERZBRUN, 1997).

Robert Johnson é considerado um dos artistas que fundamentaram o *Rock* e a temática macabra, fortemente apropriada por várias bandas e músicos. Podemos citar a canção da banda Iron Maiden *The Number Of The Beast* (1982), assim como a música da banda Slipknot *The Evil In I* (2014). Tais bandas são conhecidas mundialmente pela temática macabra, presente tanto em suas performances como em suas canções. Outra relevância que podemos mencionar sobre o legado fáustico de Johnson é a sua presença em outras linguagens artísticas. Em 1986, a produção audiovisual *Crossroads*, dirigida por Walter Hill, foi aclamada pela crítica e ainda é considerada uma das mais significativas obras baseadas na biografia de Robert Johnson.



Figura 4: Filme *Crossroads*, banner de divulgação, 1986.. Disponível em: <http://conversapocreditos.blogspot.com/2012/09/crossroads-muito-mais-que-um-filme-cult.html>

Além da música e do cinema, Robert Johnson se faz presente nas artes visuais contemporâneas. Como exemplo, citamos a icônica produção iconográfica do brasileiro Alcimar Frazão, *O Diabo e Eu*. Este quadrinho revela a interpretação do autor sobre a vida e obra de Robert Johnson. Porém, apenas com imagens, sem nenhum diálogo, induzindo ao espectador uma certa imersão interpretativa inerente a temática.



Figura 5: O Diabo e Eu, contracapa da obra em quadrinhos de Alcimar Frazão, 2016.

Lembramos que este trabalho não possui a intenção de equivaler as alegorias aqui reveladas. Porém, é de nosso intento as observações que dialogam com as semelhanças e distinções apresentadas nesta pesquisa. Robert Johnson e Thomas Mann, mesmo que em realidades sociais diferenciadas, se aproximam no mesmo intuito ao usufruírem da temática fáustica como ferramenta representativa para as suas realidades. Ambos sofrem conflitos eminentes. Thomas Mann não dispôs de opção a não ser o exílio nos Estados Unidos para escapar da imposição nazista devido a segunda guerra mundial, Johnson necessitava sobreviver ao ambiente segregacionista que se encontrava, também sofrendo preconceito dos de sua raça. O pacto fáustico presente nos objetos desta pesquisa, tendo a música como adorno fundamental dos dois universos, é crucial para as representatividades aqui refletidas.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. *Marina Abramović: Live at MoMA*. New York: MoMa, 2010. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK\\_Bto](https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK_Bto) acessado em 08/09/2019.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CASTILHO, Antônio Feliciano. *Fausto* – Johann Wolfgang von Goethe, eBooksBrasil.com, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário / noite na taverna*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHALAKOSKIH, Martin. *How the Devil came into his dream and inspired Giuseppe Tartini to compose the Violin Sonata in G Minor, “The Devil’s Trill”*. Disponível em: [www.thevintagenews.com/2017/12/03/giuseppe-tartini-g-minor/](http://www.thevintagenews.com/2017/12/03/giuseppe-tartini-g-minor/) acessado em 15/07/2019.
- CRESCENZI, Luca. *La musica di Faustus*. Introdução para a edição italiana de “Doctor Faustus” de Thomas Mann. Ed. Oscar Mondadori, Milano: 2017. P. 786.

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.

FARIAS, Flaubi. *Robert Johnson, o maior bluesman da história*. Disponível em: <<https://laparola.com.br/robert-johnson-o-maior-bluesman-da-historia>> acessado em 19/08/2019.

FELTRIN, Tatiana. *Doutor Fausto (Thomas Mann)*. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=LLcgkkxrX-c](http://www.youtube.com/watch?v=LLcgkkxrX-c) acessado em 30/08/2018.

FRAZÃO, Alcimar. *O Diabo e Eu*, São Paulo: Editora Mino, 2016.

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.

HERZBRUN, Sonia. *Thomas Mann: um escritor contra o nazismo*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31731997000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731997000100005) acessado em 23/12/2019.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto - a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, disponível em: [www.lelivros.love/book/download-doutor-fausto-thomas-mann-em-epub-mobi-e-pdf/](http://www.lelivros.love/book/download-doutor-fausto-thomas-mann-em-epub-mobi-e-pdf/) acessado em 01/09/2018.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Labirintos da Aprendizagem - Pacto Fáustico, Romance de Formação e Outros Temas de Literatura Comparada*, São Paulo: Editora 34, 2010.

MESSINA, Marcello. *Portfolio of Original Compositions with Written Commentary*. Reino Unido: The University of Leeds School of Music, 2013.

MONTEIRO, Tony. *Muito Mais Que Um Filme Cult*. Disponível em: <<http://conversaposcreditos.blogspot.com/2012/09>> acessado em 05/09/2019.

OAKES, Brian. *ReMastered: Devil at the Crossroads*, Netflix, 2019.

OLIVEIRA, Claudinei. *O Diabo é o Pai do rock*. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/221676-satanismo.html>> acessado em 25/07/2019.

PLATÃO. *A República, tradução de Carlos Alberto Nunes*. – 3. Ed. – Belém: EDUFPA, 2000.

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: <<https://whiplash.net/materias/biografias/239750-robertjohnson.html>> acessado em 12/07/2019.



ECOS DA FIGURA FEMININA NA LÍRICA PROVENÇAL NAS PENÍNSULAS ITÁLICA E IBÉRICA NA BAIXA IDADE MÉDIA

- ARTE FUNERÁRIA E SOCIEDADE: A ESCULTURA DE ÁRIA RAMOS NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, MANAUS - AM
- A LIBERDADE DE CRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NA REVISTA A SEMANA ILUSTRADA (1887)
- REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA NO PERIÓDICO REVISTA FEMININA
- ANITA MALFATTI, MEMÓRIAS E IMAGENS DE SI EM SEU ARQUIVO PESSOAL
- O CORPO FEMININO NA PINTURA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
- PARTO, SACRALIZAÇÃO E NATUREZA: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA NO BIRTH PROJECT, DE AMANDA GREAVETTE
- O PADECIMENTO DO OLHAR ARTÍSTICO E A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO A PARTIR DA VIOLÊNCIA REFERENTE A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS NA PÓS-MODERNIDADE COM BASE EM REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO – MONA LISA: UMA OBRA AURÁTICA NA MÍDIA
- BIOGRAFIAS URBANAS: VISUALIDADES DO EDIFÍCIO-MONUMENTO BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO AMAZONAS
- INTERTEXTUALIDADE E OUTRAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA OBRA DE JORGE TUFIC
- MEMÓRIA HISTÓRICA DE MANAUS, NO ROMANCE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM
- A REVISTA SIRROSE NA PERSPECTIVA DO REALISMO MODERNO: UM DIÁLOGO ENTRE O FICCIONAL E O CONCRETO
- DESPERSONALIZAÇÃO COMO PROXIMIDADE DA DIVINDADE, EM JORGE LUIS BORGES
- TRAMAS MNEMÔNICAS: SERTÃO E LUTA EM OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE
- ALEGORIAS DE MEFISTÓFELES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE THOMAS MANN E ROBERT JOHNSON
- A POESIA ABANDONA A CIÊNCIA À SUA PRÓPRIA SORTE EM UMA CIDADE SURREAL INDUSTRIALIZADA

## INTRODUÇÃO

Jorge de Lima, poeta alagoano que viveu durante a primeira metade do século XX, nasceu em União dos Palmares, em 1883, e morreu em 1953, no Rio de Janeiro. Otto Maria Carpeaux, na introdução da *Obra Poética de Jorge de Lima* (1949), afirmou: “Jorge de Lima é poeta: mas não é só poeta.” (p. VII). Referia-se o crítico à multifacetada obra limiana, constituída por poemas, romances, ensaios, peças, um argumento para cinema, biografias, traduções, pinturas, esculturas e fotomontagens. Disse ainda Carpeaux que a obra de Jorge de Lima foi um dos únicos casos da poesia contemporânea brasileira que acompanhou e evidenciou “todas as fases de evolução da poesia brasileira moderna” (p. VIII). Escreveu os primeiros poemas em 1914, publicando-os sob o título XIV Alexandrinos - a esta altura foi considerado parnasiano -, aderiu de maneira singular ao regionalismo modernista na metade da década de 1920, integrou, juntamente com Murilo Mendes e Ismael Nery, a tríade de poetas místicos da década de 1930<sup>2</sup> e, por fim, metrificou “conceitos filosóficos de sabor universal”<sup>3</sup>. Durante a segunda fase, explorou a herdade folclórica de sua região, inspiração suscitada pelo lampejo poético que a Serra da Barriga – habitada por Zumbi dos Palmares durante a segunda metade do século XVII – lhe ocasionaram na etapa puerícia.<sup>4</sup> Deste período, data-se o poema *Essa negra fulô*, que, em conjunto com outros, lhe renderam a reputação de ser uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira de todos os tempos, tal como reconhecido por José Lins do Rego. Tornou-se conhecido no Brasil e internacionalmente através de importantes críticos que se debruçaram sobre sua poesia.<sup>5</sup> Como dito, dedicou-se também às artes plásticas, chegando a produzir pinturas e publicando, em 1943, um livro, de onde se extrai o presente objeto de pesquisa, contendo fotomontagens surrealistas acompanhadas de poesias. *A Pintura em Pânico* foi publicado em uma tiragem de 200 exemplares que foram rubricados e datados por Jorge de Lima. Antes disso, em 1939, Mário de Andrade havia publicado algumas destas composições juntamente com o artigo *Fantasia de um poeta no Suplemento em Rotogravura n. 146* do periódico *O Estado de São Paulo*. Tal artigo, escrito por Mário de Andrade em virtude do mais recente “processo de expressão lírica”<sup>6</sup> experimentado por Jorge de Lima, considerou, ainda, a fotomontagem como um meio capaz de trazer à luz “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura (...)”, e especificamente sobre a qualidade técnica das composições limianas, ressaltou

1 Discente do Mestrado em Letras e Artes - UEA. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM.

2 FLORES 2017, p. 192.

3 CARPEAUX 1949, p. X.

4 Entrevista conduzida por Homero Sena em 1945 disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgedeLima.htm>>

5 CARPEAUX 1949, p. IX e X.

6 ANDRADE, Mário. In PAULINO, Ana Maria. *O poeta insólito. Fotomontagens de Jorge de Lima*. p. 9, 1987 IEB-USP.



“que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.”<sup>7</sup> Esta referência aos surrealistas foi feita de modo ainda mais direto por Murilo Mendes, em sua *Nota Liminar*<sup>8</sup>, e, sobretudo, fora previamente indicada pelo próprio Jorge de Lima em entrevista publicada em julho de 1938 na revista carioca *O Cruzeiro*:

O creador disso, desse genero de photographias é Max Ernst, uma das figuras mais conhecidas do supra-realismo na Allemanha. O que ele pretendeu crear foi uma arte que fosse assim como uma especie intermediaria entre o cinema e a pintura. Se o conseguiu ainda é coisa para se ver. Em todo caso creou uma admiravel forma de expressão. (p.12)

## I.

O Surrealismo, enquanto movimento, surgiu da união de intelectuais que estabeleceram o propósito de desarticular o conceito clássico de literatura. Em 1919, André Breton, líder e teórico incontestável do movimento, e Phillipe Soupault fundaram a revista *Littérature* e empregaram o termo “surrealismo” para designar a técnica da escrita automática que se encontrava em experimentação entre os artistas de seu círculo. Até este momento, não se tratava da postura subversiva e antiliterária a qual o movimento atingirá posteriormente. Tal conduta suscitarse-á após contato e absorção das ideias dadaístas, possivelmente de modo mais substancial a partir de 1920 com a chegada de Tristan Tzara a Paris. Entretanto, desde cedo, foi possível observar as diferenças de concepção entre as duas correntes, motivo pelo qual não tardará o rompimento. A este respeito Herbert Read (1959/1980), em *História da Pintura Moderna*, aponta:

O Surrealismo, como movimento, seria tão “ativista” e incoerente em suas manifestações quanto o Dadaísmo, mas tinha a imensa vantagem de possuir um coordenador inteligente e influente. (p. 126)

Ademais, após a ruptura, Breton, inspirado pela teoria do inconsciente de Freud<sup>9</sup>, reorganiza sistematicamente o movimento e, em 1924, no *Manifesto do Surrealismo*<sup>10</sup>, define o termo/conceito:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (p. 58)

---

7 IDEM IBIDEM.

8 Prefacio de *A Pintura em Pânico* (1943).

9 HEAD 1959/1980 p. 128

10 BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Com efeito, considerava-se que durante o sono ou em situações em que a imaginação se encontra em estado de sujeição frente ao intelecto, as imagens formam-se de modo superiormente significativo à existência do que durante o estado de vigília. O inconsciente seria, portanto, a própria dimensão da arte, e não apenas uma dimensão explorada através da arte. O inconsciente – revelado através da escrita automática – foi compreendido por Breton como em oposição ao efeito hipnotizante proporcionado pela “atitude realista”<sup>11</sup>. O autor de *Nadja* associou automatismo e fotografia em 1921: “A invenção da fotografia desfechou um golpe mortal contra os velhos modos de expressão tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática, que apareceu no final do século XIX, é uma verdadeira fotografia do pensamento” (BRETON in FABRIS 2013 p.23). Annateresa Fabris ressalta que a atenção de Breton estava voltada principalmente para o processo químico onde a ação dos sais de prata sobre a superfície fotossensível forma uma imagem<sup>12</sup>, segundo ela:

O processo fotográfico como sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados, cujo resultado é a aparição autônoma de uma imagem, não deixa de apresentar relações com a prática da escrita automática, tal como proposta no *Manifesto do Surrealismo*. (FABRIS 2013, p.24)

Ao mesmo tempo, no Brasil, o cenário artístico estava inserido no contexto modernista de internacionalização das vanguardas. No entanto, segundo Ana Paula Simioni (2015), o modernismo brasileiro distinguiu-se daquele vivenciado no cenário europeu, notadamente por questões contextuais: políticas, econômicas, sociais e culturais. O que resultou num sentido estético diferenciado, e, justamente, voltado para questões sociais e regionais, distanciado do rompimento representacional, e consolidado em distintas práticas de artistas que absorveram e reformularam aquelas temáticas cujos moldes foram forjados no exterior. (SIMIONI 2015, p. 234)

No que tange à trajetória de influência surrealista na literatura, segundo José Niraldo de Farias (2003), o influxo pode inclusive ser identificado na estreia da revista *Estética* (1924-1925), sucessora da *Klaxon*, dirigida pelos jovens Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, naquele momento “imediatamente influenciados pelo *Manifesto* de Breton, de 1924.” Antes disso, em *Paulicéia Desvairada* (1922), Mário de Andrade, ainda que refute tal asserção, revela elementos harmônicos à estética surrealista ao longo da obra: “Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores” (p.6). Com efeito, a influência do inconsciente na criação é um dos pilares do pensamento surrealista, que aspira libertar a escrita das convenções e moldes racionalistas. Neste sentido, ainda que no decorrer da obra Mário de Andrade consiga estabelecer um equilíbrio entre a “arte mágica” da escrita automática e o emprego do exercício consciente ao sentido poético, e, apesar

---

11 FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 21

12 IDEM p. 23.

de mais tarde manifestar-se contrário aos conceitos bretonianos, é apropriado considerá-lo com uma das forças intelectuais prenunciadoras da trajetória surrealista no meio artístico brasileiro<sup>13</sup>. Outro fato significativo para inserção dos conceitos surrealistas em nosso cenário artístico e intelectual é a permanência em terras brasileiras, de 1929 a 1931, do poeta francês Benjamin Peret<sup>14</sup>, devido ao casamento com a soprano brasileira Elsie Houston<sup>15</sup>. Ainda, e especificamente no que diz respeito à atmosfera surrealista da obra de Jorge de Lima, Farias (2003) indica que esta influência se deve, mais diretamente, ao contato do poeta com os textos modernistas em 1923 no Rio de Janeiro. “Situa-se aqui, então, o ponto de partida das várias influências da vanguarda brasileira e europeia que o poeta irá sofrer” (FARIAS 2003, p.53). Entretanto, Farias (2003) também observa que, desde a primeira publicação de Jorge de Lima, XIV *Alexandrinos*, em 1914, é possível perceber que “a inclinação pelas profundas sondagens do espírito e de seus mais abissais mistérios já surge no horizonte da escrita limiana.”<sup>16</sup> Posteriormente, naturalmente, sua lírica passou a incorporar elementos e conceitos surrealistas. Entretanto, é necessário pontuar que Jorge de Lima foi um surrealista complexo e singular, tanto por sua tendência, que se manteve essencialmente clássica ainda que em acordo com a ruptura<sup>17</sup>, quanto por sua não “filiação estilística subserviente aos pressupostos da poética bretoniana.” (FARIAS 2003, p.48) O Jorge de Lima artista plástico<sup>18</sup> foi inspirado por Ismael Nery, pintor, poeta, filósofo e um surrealista *sui generis*, criador do Essencialismo, que não poderia deixar de ser citado nesta breve composição das influências surrealistas na obra limiana. Tal como Murilo Mendes, poeta mineiro, surrealista, que escreveu juntamente com o alagoano *Tempo e Eternidade* (1935) e, em 1939, publicou *A Poesia em Pânico*, cuja capa era justamente uma das fotomontagens de Jorge de Lima.

## II.

Neste sentido, chega-se à “*A Pintura em Pânico*”, obra que impressiona à primeira vista a quem conhece apenas a faceta puramente literária de Jorge de Lima. Não é incomum que o interlocutor, ao deparar-se com suas composições, experimente a sensação de adentrar uma ilha que desvela o espírito do surreal. Reside ali uma espécie de conceitos-em-estado-latente, que dispensa a descrição precisa e detalhada do que seja, mas que se revela a mente à medida que o olho percorre a obra e, ao percorrê-la, assimila naturalmente o surrealismo. Neste sentido, e no que tange à técnica e ao processo em si, Mário de Andrade expressou perfeitamente em um artigo publicado em 1939 n’ *O Estado de S. Paulo*:

13 FARIAS 2003, p.33

14 “Quando o poeta francês Benjamin Péret chega no Brasil, em fevereiro de 1929, tem 30 anos de idade e quase dez anos de atividade no seio do grupo que fundou o surrealismo.” (PUYADE 2005, p.1)

15 “Em 1928, Péret casa-se, na França, com Elsie Houston, cantora lírica brasileira, exímia intérprete de Villa-Lobos.” (PUYADE 2005, p.4)

16 FARIAS 2003, p.51.

17 FARIAS 2003, p.50.

18 Para detalhes a respeito da faceta pictórica de Jorge de Lima ver: PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo. (ANDRADE 1939/2010, p. 20)

A generalização do termo “fotomontagem” se deve aos construtivistas russos que o preferiram ao invés do “foto-colagem”, a seu turno proposto pelos dadaístas, no intuito de distinguir esta técnica da *collage* do cubismo sintético. Conceitualmente, pode ser considerado como uma alusão ao modelo industrial e à concepção do artista inserido no sistema de montagem, mecânico, compreendendo o resultado da técnica no processo que transporta as “peças” de um contexto para outro, chegando, assim, ao “produto” final. Nesta lógica, e fazendo menção ao suporte final, a fotografia pode ainda ser entendida como uma oposição ao conceito de aura, que só pode ser encontrado na obra de arte única e original, visto que, ao ser fotografado, torna-se reproduzível e, assim, enuncia o próprio espírito da modernidade. (RODRIGUES 2010, p.13)

### III.

No que tange ao desenvolvimento das cidades, no contexto europeu, a ascendência do modelo industrial, propagado desde o século XVIII, ocasionou consequências sobre o espaço construído, influenciando a ordem urbana e territorial. Segundo Leonardo Benévolo (1980), a diminuição do nível de mortalidade e o consequente aumento populacional estimulou o progresso tecnológico e o desenvolvimento econômico por demandarem maior quantidade de bens e serviços. Nota-se, entre os séculos XVIII e XIX, o afloramento de uma nova configuração territorial, em decorrência do aumento demográfico e da modificação produtiva. Em vista disso, as cidades se desenvolvem predominantemente:

Os estabelecimentos tendem a concentrar-se ao redor das cidades; deste modo, as cidades crescem mais que o restante do país, porque acolhem seja o aumento natural da população, seja o fluxo migratório dos campos. (BENEVOLO 1980, p. 551)

O desenvolvimento das estradas pavimentadas e de ferro, a difusão dos canais navegáveis e o surgimento do navio a vapor acresciam os meios de comunicação, permitindo inédita capacidade de locomoção. Aliás, todas essas transformações, que ocorreram em poucas décadas, não se voltavam para um ideal de permanência. Pelo contrário, as construções não mais possuíam um aspecto estável e agora adquiriam um caráter temporário, as edificações tornam-se manufaturados provisórios, podendo, a qualquer momento, ser destruídos em razão de outra construção. Deste

modo, transfiguraram-se as relações, noções de espaço e a utilização da cidade, bem como instauraram-se novas formas de sentir, olhar e viver. Em consequência do aumento das atividades produtivas e mercantis, o espaço urbano passou por modificações e adquiriu novos elementos, tais como o intenso barulho, o movimento, novos meios de transportes, além do estilo de vida efervescente. Em virtude de alterações de tamanha magnitude, as imprecisões intensificaram-se:

Na primeira metade do século XIX, os efeitos da cidade industrial parecem por demais numerosos e incomuns para que possam ser eliminados completamente. Entre a realidade e o ideal a diferença parece impossível de ser preenchida. (BENEVOLO 1980 p. 552)

Neste sentido rememora-se as ressalvas à sociedade moderna propostas por Herbert Head em *Arte e Alienação: o papel do artista na sociedade* (1967). O crítico argumenta que a quase absoluta perda das características naturais da sociedade, trazidas de modo irremediável pela industrialização, também trouxeram consigo o aumento da centralização de poder político e econômico, abrindo caminho para formas totalitárias de Estado, à devastação ambiental, à sociedade de controle e a perseguição do indivíduo e sua supressão pela vontade coletiva. Segundo Argan (1983/1998), a “megalópole industrial” pode então ser interpretada como espaço intensificador das relações de poder, e o nascedouro do existencialismo, do materialismo e das críticas a um sistema que ulteriormente se traduz no âmbito “incontestavelmente opressivo e repressivo da cidade.” E conclui:

Foi-se reduzindo cada vez mais, até ser eliminado, o valor do indivíduo, do ego; o indivíduo não é mais do que um átomo na massa. Eliminando o valor do ego, elimina-se o valor da história de que o ego é o protagonista; eliminando o ego como sujeito, elimina-se o objeto correspondente, a natureza. (ARGAN 1998, p.214)

#### IV.

O método iconológico foi sistematizado por Erwin Panofsky em seus *Estudos de Iconologia* (1939). Neste estudo, foi feita uma distinção entre iconografia e iconologia, onde a primeira se ocupa do tema, ou mensagem, e a outra do significado. Ressalta-se, aqui, que o método não objetiva impor-se como única possibilidade de interpretação de uma obra. O objetivo pretendido 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 se verifica é 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 factual e expressional: Neste nível ocorre a identificação das configurações formais, tais como linha, cor, entalhe, ou qualquer disposição de elementos que permita 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: Apresenta-se 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: Ocorre a identificação do que Cassirer conceituou como “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 do surrealismo, 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, 1991, p. 53)

## **A poesia abandona a ciência à sua própria sorte**

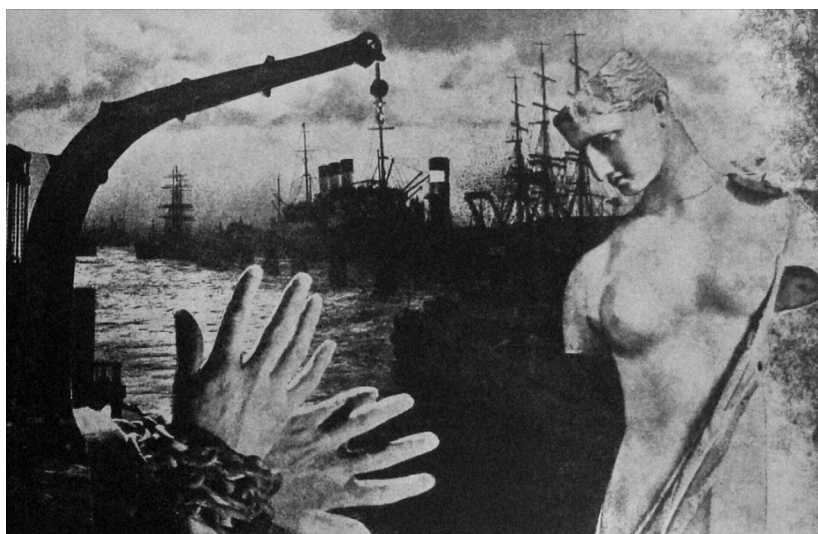


Figura 1: Página 61 in: A pintura em Pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima. Caixa Cultural, 2010

Jorge de Lima compôs esta fotomontagem entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, publicando-a em 1943 no livro *A Pintura em Pânico*, juntamente com o enunciado *A poesia abandona a ciência a sua própria sorte*. Em relação ao livro, a composição pode ser interpretada dentro de uma narrativa linear. Entretanto, pode ainda considerada como fragmentação arbitrária por se inserir em uma linguagem surrealista.

Em primeiro plano: mãos humanas presas por correntes ao lado de uma estrutura de guindaste que se estende até o navio a vapor ao fundo, onde se funde com a plataforma portuária. Ainda neste plano há a imagem escultórica, em ruínas, de uma figura feminina com o rosto voltado para baixo. À esquerda e à direita, estruturas de caravelas à margem da água por onde passa um objeto indistinguível. O plano de fundo é composto, além das caravelas, por um céu repleto de nuvens com aspecto denso-difuso e que passam a impressão de se estarem alastrando.

Na composição, é possível observar aspectos que remetem ao panorama do final da década de 30 e início da década de 40. Internacionalmente, quase a totalidade do globo estava envolvida no contexto da *Segunda Guerra*, em que a sociedade tecnológica demonstrava um surpreendente viés belicoso e totalitário, com suas atrocidades misturadas a uma frieza racional e em escala industrial. A década de 40 do século XX representa, para o Brasil, uma profunda transformação nas relações sociais e econômicas. Outrora predominantemente rural e com economia voltada para agricultura e pecuária, o país experimentava (tardamente, em comparação com a Europa) uma profunda aceleração do processo de urbanização e industrialização da economia. Tais mudanças evidentemente ocasionavam mudanças também na cultura e na arte, a qual intensificava, em especial nos centros urbanos, o diálogo com as vanguardas europeias, bem como a população conhecia os aspectos positivos e negativos da modernidade. No que tange à cidade, como foi visto, a partir do século XIX a ascensão do modelo industrial transformou radicalmente as noções de relação e utilização dos espaços. A escultura feminina presente na imagem pode ser entendida como uma representação de Vênus. Vênus simboliza, astrologicamente, a "estrela" que diariamente nasce no oriente e morre no ocidente. Simboliza, assim, o processo cíclico da morte e renascimento, da própria existência. A imagem do nu feminino, por sua vez, é uma característica da escultura grega, fundamentada na perfeição das formas pré-concebidas e no próprio simbolismo de gestos que exploram uma estética de ambivalência feminina, como aqueles que parecem ao mesmo tempo omitir e expor a sexualidade. A água, a seu turno, foi carregada de elementos e significados simbólicos desde as mais antigas culturas humanas, frequentemente representando a origem da vida, limpeza e renovação espiritual. Em outros contextos, também é símbolo de uma unidade homogênea do universo, em que todas as coisas existentes se misturam e a partir da qual todas se diferenciam, simultaneamente, símbolo de um princípio e de um fim. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988). O navio a vapor, as estruturas de caravelas e o guindaste podem ser entendidos como elementos concernentes ao próprio período industrial, tais como a expansão territorial ou a destruição do antigo para as novas construções do moderno. As mãos humanas, em diversas culturas, encontram-se envoltas de significação simbólica. A mão cria e, criando, concede ao o ser humano a capacidade de superar suas limitações, vez que

foi através do uso das mãos que lhe fora possível desenvolver artefatos, máquinas, ferramentas e armas. Tais criações removem irrevogavelmente o ser humano da mera subsistência animal. A máquina torna-se funcionalmente superior ao homem, e a arma o confere poder superior à própria força. Segundo Henri Focillon (1934):

As mãos são quase seres vivos [...] dotados de um espírito livre e vigoroso, de uma fisionomia. Rosto sem olhos e sem voz que, no entanto, vêem e falam [...] A mão significa acção: limpa, cria, por vezes até parece pensar. (FOCILLON 1934, p.5)

Deste modo, pode-se dizer que na fotomontagem em análise há uma representação da transfiguração da cidade que, no passado, recebia a alcunha de "área segura e dominada", e que então tornava-se lugar de insegurança, angústia, fragmentação e limitação. As mãos amarradas por correntes são um símbolo da dissolução do indivíduo no todo coletivo, e alude à angústia existencial e ao tema da alienação. Representam, assim, o modelo industrial opressivo e autoritário, onde as mãos que outrora o criaram agora encontram-se subjugadas e impotentes perante sua irreprimível propagação. A água simboliza o fim de um tempo e o começo de outro que jamais deixará de se modificar e que chega, como o líquido, contornando qualquer obstáculo, espalhando-se e inundando o espaço. A área portuária é o local por onde chegaram as mudanças, através dos canais, símbolo do desenvolvimento, e que, portanto, não foi possível evitá-las. A escultura, provavelmente a representação de Vênus, simboliza o próprio espírito da cidade, a qual se insere no processo cíclico existencial e que, dotada da ambivalência feminina, se revela e ao mesmo tempo esconde o que está por vir. Alude também à própria ideia da arte inserida do contexto industrial, e que passa pelo processo de reestruturação do que seriam seus conceitos fundamentais. O guindaste simboliza a cidade em construção que se dirige para o alto e ao mesmo tempo se funde com o navio a vapor, outro símbolo icônico do período. O navio a vapor, por sua vez, parece derrubar algumas estruturas de caravelas que aparecem, ainda, em maior número, denotando a sua gradativa substituição por aquele, ou, ainda, a colisão de duas eras que, até aquele momento, coexistiam, mas que, em breve, a mais remota se extinguirá. Por fim, a linguagem utilizada (fotomontagem) é em si símbolo de uma nova forma de arte que se insere conceitualmente no processo de montagem e reprodução. A cidade representada na imagem não existe do modo como é caracterizada. É, portanto, uma cidade surreal-industrializada, situada além das fronteiras do espaço, projetada no inconsciente e suportada na fotografia.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. Fantasias de um poeta. In: *A Pintura em Pânico: fotomontagens Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.



- BENÉVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro da Mitologia*. Martin Claret, 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Organização e Introdução a Obra Poética - Jorge de Lima*. Editora Getúlio Costa: Rio de Janeiro, 1949.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio do Amanhã, 1969.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FARIAS, José Niraldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre revival espiritual*. Campinas: Mercado de Letras, 2017.
- FOCILLON, Henri. *Elogio da mão (livro eletrônico) / Henri Focillon*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: [https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogiodamao\\_07.pdf](https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogiodamao_07.pdf)
- MENDES, Murilo. “Nota Liminar”. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAULINO, Ana Maria. *O poeta insólito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1987.
- PUYADE, Jean. *Benjamin Péret: um surrealista no brasil (1929-1931)*. Revista Conexão Letras. UFRGS Vol. 1. N. 1. (2005)
- READ, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: *A Pintura em Pânico: fotomontagens Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo do Brasil: Campo de disputas. In: *Sobre a arte brasileira: Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc, 2015.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 2018-06-19.

# SEÇÃO 2

## **LINGUAGEM, DISCURSO E PRÁTICAS SOCIAIS**

# O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

• LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA • *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO • O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA • ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS • UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS • IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS • OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO • A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO • O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO • O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA • GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL • EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA • TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE • REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO • A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA • PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

Para o estudante de Letras e de áreas afins é de suma importância conhecer as bases que deram origem ao que hoje é conhecido por estudos linguísticos e literários. Referimo-nos aqui às civilizações grega e romana, as quais têm inegável contribuição para as sociedades ocidentais, uma vez que delas herdamos muito do que nos distingue como sociedade. De acordo com Faraco (2008, p.130-131):

Podemos dizer que o estudo gramatical é bastante antigo. Os babilônios, por exemplo, já se dedicavam a esse tipo de estudo por volta do ano 2000 a.C. Os hindus desenvolveram uma forte tradição gramatical, por volta do século IV a.C. No mesmo período, os chineses estavam também iniciando suas reflexões gramaticais.

Contudo, a gramática, como nós a conhecemos hoje, foi criação da cultura greco-romana. Os gregos e os romanos foram povos particularmente apaixonados por questões de linguagem. Por isso, suas reflexões nessa área – que duraram mais ou menos mil anos [...] – nasceram de diferentes fontes e, certamente, não é fácil resumir toda a grandeza de seu pensamento, até porque as diferentes tradições foram se interpenetrando na medida em que os estudos foram se ampliando e se refinando.

O foco deste estudo são os conceitos das oito partes do discurso nas gramáticas antigas de dois célebres estudiosos da Grécia e da Itália antigas, já citados acima. No que diz respeito à Gramática, essa questão é muito relevante, ainda mais quando se trata da gramática normativa, dita tradicional. Dado o “combate” entre linguistas e gramáticos, no atual cenário científico dos últimos anos, considera-se relevante falar sobre as contribuições das gramáticas antigas, dentro do seu contexto de produção, já que destas vieram inúmeros desdobramentos acerca da língua e da linguagem. O trabalho visado busca mostrar e explicar os conceitos que os gramáticos, Dionísio e Donato, constituíram e usaram para categorizar as *partes orationis*<sup>3</sup> em classes, bem como falar de possíveis divergências entre as mesmas. Para isso, as bases serão as constatações e concepções dos dois autores e suas respectivas influências no mundo ocidental – no que concerne ao tema em pauta, isto é, ao sistema gramatical grego e latino, que serviram de berço ao que é ensinado hoje nas escolas, especificamente a estrutura das dez classes de palavras da língua portuguesa.

---

1 Graduada em Letras (UEA). E-mail: vanessaloiolah@gmail.com.

2 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.

3 Pode ser lido como **partes do discurso** ou **partes da oração**. No entanto, é importante não os tomar com os conceitos de oração e discurso que temos atualmente.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para este trabalho a fonte de dados será bibliográfica. Usar-se-á como base para a análise proposta duas gramáticas antigas, Dionísio e Donato, as quais foram traduzidas, respectivamente, por Gissele Chapanski, em seu trabalho intitulado *Uma tradução da Tekhnē Grammatikē, de Dionísio Trácio, para o português*; e por Lucas Consolin Dezotti, em sua dissertação sobre a *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*. Em ambas as dissertações, os autores fazem muitas considerações sobre a contextualização das obras, assim como versam sobre questões circunscritas ao assunto tratado nas gramáticas e as influências que os gramáticos tiveram para escrever suas obras.

Far-se-á aqui também algumas menções panorâmicas, apenas a título de conhecimento, sobre alguns tópicos que foram abordados nos trabalhos de Chapanski e Dezotti, visto que são importantes para a melhor compreensão e entendimento da análise final, bem como para a compreensão dos próprios escritos dos autores citados acima.

É importante salientar que trabalharemos com traduções. Isto implica outras discussões pertinentes a esta área, pois uma obra traduzida nunca será a mesma que a original, por mais que busque se aproximar o máximo possível da língua de origem. Assim, o tradutor lida com vários itens que são importantes em seu trabalho, tais como: a equivalência e o significado das palavras, a possibilidade de substituições linguísticas sem que haja maior alteração no sentido pretendido pelo autor caso não exista palavra correspondente na língua em que se está fazendo a tradução, e até mesmo a ordem das palavras no texto, que demanda atenção e cuidado (RODRIGUES, 2000). Percebe-se, então, que para fazer a tradução de obras desta natureza é requerido um alto nível de competência e conhecimento, já que se tratam de obras cujos autores faleceram há séculos, impossibilitando debater qualquer dúvida ou crítica de forma categórica.

## REVISÃO DA LITERATURA

Nesta seção abordar-se-á a Gramática e como ela é entendida, além de mencionar como sua gênese se deu no contexto grego. Tocaremos também em pontos mais ligados à teoria gramatical e sobre o que alguns teóricos e linguistas debatem a esse respeito.

### A Gramática

Nasceu na antiguidade o que se chama de Paradigma Tradicional de Gramatização (PTG)<sup>4</sup>, como afirma Vieira (2016, p. 23):

---

<sup>4</sup> Entendida como “o processo que conduz a descrever e a instrumentar uma língua na base de duas tecnologias, que são ainda hoje os pilares de nosso saber metalinguístico: a gramática e o dicionário” (AUROUX, 1992, p. 65 *apud* VIEIRA, 2016, p. 21).

O PTG é o nosso legado alexandrino quando o assunto é a elaboração de gramáticas. Foi com os alexandrinos que se instituiu o campo doutrinário nas reflexões sobre a linguagem humana no Ocidente, limitando-se ao contexto da literatura clássica grega e da língua e do estilo de poetas e prosadores renomados – considerados os donos da língua correta, do bem falar e do escrever, sendo Homero seu representante maior.

Como já ressaltado, é importante que não se esqueça dos textos gramaticais antigos para tentar obter uma trajetória do que os estudiosos da Grécia e de Roma pensavam acerca do fenômeno da linguagem humana, ao constituir essas obras, as quais são alicerce para os inúmeros estudos que a ciência abrange na contemporaneidade, não só no que diz respeito aos estudos da língua, mas também nas demais áreas do conhecimento humano, como medicina, engenharia, mecânica, arquitetura e astronomia, por exemplo.

Pelo fato de que as línguas mudam com o passar do tempo é impossível que se fale ou se escreva naturalmente do mesmo modo como se costumava fazer em épocas anteriores. Conforme Vieira (2016, p. 23),

[...] os primeiros filólogos-gramáticos da história ocidental estabeleceram juízos de valor negativos para as inevitáveis transformações e diferenças do grego homérico, cometendo dois equívocos fundamentais: a distorção das relações entre fala e escrita; e a assunção da visão negativa da mudança linguística, considerada prejudicial à pureza do idioma grego.

Os alexandrinos fizeram um julgamento negativo das mudanças que ocorriam e que para eles, manchava o prestígio do grego usado nos poemas homéricos. Dessa forma, eles acabaram dando início a tradição prescritiva-normativa da gramática e o preconceito linguístico nesse âmbito. Nesse sentido, provém daí a hegemonia que a gramática exerce sobre a língua escrita e seu distanciamento da língua falada, já que foi da literatura canônica que veio a notoriedade que as normas gramaticais obtiveram. Neves (2005, p. 113), sobre o surgimento da Gramática, diz que

Era para facilitar a leitura dos primeiros poetas gregos que os gramáticos publicavam comentários e tratados de gramática, que cumpriam duas tarefas: estabelecer e explicar a língua desses autores (pesquisa) proteger da corrupção essa língua “pura” e “correta” (docência), já que a língua cotidianamente falada nos centros do helenismo era considerada corrompida. E, servindo à interpretação e à crítica, realiza-se o estudo metódico dos elementos da língua e compõe-se o que tradicionalmente seria qualificado propriamente como gramática.

A Gramática tem sido bastante discutida e criticada desde seus primórdios. Sexto Empírico (II – III d.C.), céptico pirrônico, faz uma dura crítica aos gramáticos em seu

escrito intitulado *Adversus Grammaticos*<sup>5</sup>, na qual ele questiona a posição do gramático e sua função, e até mesmo a existência da Gramática. Sexto Empírico declara que

[...] o homem não eliminou as aporias, mas aumentou-as, e, nas mesmas palavras pelas quais pretende enaltecer a Gramática, ele a destrói. Assumamos, pois, que ela é o conhecimento de todos os discursos dos poetas e escritores. Então, visto que o conhecimento não é nada separado daquele que o conhece, a Gramática não é algo apartado do gramático que a conhece, assim como a caminhada não é nada separada do caminhante, nem a posição sem aquele que a ocupa, nem o deitar-se sem aquele que se deita. Foi acordado então que o gramático não possui conhecimento de tudo; pois não há um conhecimento de todas as coisas ditas pelos poetas e escritores, e, em consequência, tampouco a Gramática (*Adv., Gram., 74-75*).<sup>6</sup>

Entre os linguistas também há críticas. Muitos destacam a questão de a variação linguística ser deixada de lado nas gramáticas enquanto livro físico, de modo que muitos deles já se propuseram a tratar desse assunto e de aspectos que são concernentes a este ponto, assim como fez Sexto Empírico séculos atrás, mas de forma menos enfática e detalhada. As gramáticas de Marcos Bagno (2012), Maria Helena de Moura Neves (1997), Mário Perini (2010), Ataliba Castilho (2010) e outros autores são exemplos do diálogo que pode ser estabelecido entre gramática e linguística. Apesar disso, as gramáticas descritivas e funcionalistas, em particular, mesmo sendo excelentes fontes de estudo, ainda não são tão conhecidas ou lidas por pessoas que não sejam da área de linguística, isto é, não são lidas pelo público geral. A maioria da população desconhece essas novas gramáticas, até porque – em relação à Gramática –, a linguística é uma ciência nova e nas escolas há a predominância do ensino da gramática tradicional.

No primeiro capítulo, da obra de Evanildo Bechara, “Gramáticas contemporâneas do Português, com a palavra os autores”, o autor fala da concepção de Gramática e aponta dois tipos: a descritiva e a normativa ou prescritiva, assim definidas, segundo Bechara (2014, p.19):

- (a) *Gramática descritiva*, disciplina científica, que tem por objetivo registrar e descrever um sistema linguístico em todos os seus aspectos (e em todas as suas variedades), sem pretender recomendar um modelo exemplar;
- (b) *Gramática normativa* ou *prescritiva*, que, por seu turno, tem por finalidade didática recomendar um modelo de língua, assinalando as construções “corretas” e rejeitando as “incorretas”, ou não recomendadas pela tradição culta.

---

5 Tradução: “Contra os gramáticos”. Este é um dos livros da coletânea intitulada *Contra os Matemáticos (Adversus Mathematicos)*, a qual também se conhece por “Contra os Professores”, escrito em que o autor faz suas mais contundentes reflexões céticas. A obra está dividida em seis livros: *Contra os Gramáticos*, *Contra os Retóricos*, *Contra os Geômetras*, *Contra os Aritméticos*, *Contra os Astrólogos* e *Contra os Músicos* – Livros de I à VI, respectivamente.

6 *Adversus Grammaticos*, 74-75.

A primeira teria como foco mostrar o funcionamento da língua. Já a segunda, teria como principal função dizer como a língua deve funcionar, ao estabelecer regras e normas de uso para que sejam seguidas. Como já mencionado, o status de “nobreza” da gramática, como a arte do bom falar e do bom escrever, veio da literatura mais elitizada<sup>7</sup>, desde as épocas mais antigas até a contemporaneidade, já que a falta de acesso à educação e aos livros ainda existe. Desta forma, a Gramática que se formou a partir dos trabalhos de Dionísio e Donato segue invariavelmente o segundo modelo. Com a ascensão da Linguística, a questão da fala e de outros aspectos passaram a ser fatores expressivos para a criação de obras literárias mais acessíveis ao gosto e a linguagem do público, bem como, para a criação das gramáticas escritas por linguistas, que não se limitam exclusivamente à questão literária canônica.

## OS CÂNONE GRECO-ROMANO

Dionísio, o Trácio e Élio Donato são considerados expoentes no que tange aos estudos gramaticais gregos e latinos da Antiguidade.

Seus trabalhos serviram de base para os estudos de distintos teóricos, tais como Varrão (I a.C.), Diómedes (IV a.C.), Prisciano (V- VI d.C.), Dionísio de Halicarnasso (I a.C.), Mário Vitorino (II - III d.C.) e outros. Contudo, mesmo com os estudos filológicos mais aprofundados, não é possível afirmar com toda certeza se de fato foram escritas unicamente por quem lhes foi atribuída a autoria, no caso a Dionísio, o Trácio e Élio Donato. Por isso, será levado em consideração o contexto em que foram escritas, assim como a distância temporal entre elas, e evidentemente, as discussões circunstanciais em relação às gramáticas de hoje.

### Dionísio

Para o estudo do texto de Dionísio, o Trácio, utilizar-nos-emos da Dissertação de Gissele Chapanski, intitulada *Uma tradução da Tekhnē Grammatikē, de Dionísio Trácio, para o português*. Em seu trabalho, a autora faz uma tradução anotada da obra dionisiana e aborda pontos indispensáveis para trilhar o caminho percorrido pelo trácio na produção da sua *Tekhnē Grammatikē*<sup>8</sup>. O trabalho é um estudo sobre as condições de surgimento da disciplina gramatical no Ocidente, cuja tradição a considera a primeira gramática escrita.

Dionísio, o Trácio, autor da *Tekhnē Grammatikē*, teria sido discípulo do gramático alexandrino Aristarco de Samos (III a.C.). Pouco se sabe sobre a figura de Dionísio, mas os textos e anotações antigas, que lhes dizem respeito, geralmente concordam entre si. Dionísio teria nascido em Alexandria, apesar de ser vinculado à Trácia. Ele

---

<sup>7</sup> Entenda-se este termo como referente às classes sociais mais prestigiadas dentro da sociedade grega e romana do período clássico e dos demais períodos, nos quais a leitura e a escrita eram reservadas àqueles com maior poder de aquisição e influência nas camadas sociais mais altas. Isto também se consagrou dentro da literatura de outros países, tais como: Portugal, Inglaterra, França e até mesmo o Brasil.

<sup>8</sup> Pode ler-se como arte gramatical, técnica gramatical.



foi aluno em Alexandria e teria ido, por volta de 144 a. C. trabalhar como gramático em Rodes, outro centro cultural do mundo helênico antigo, tão importante quanto Alexandria ou Pérgamo (VIEIRA, 2018). Lá ele teria praticado a exegese<sup>9</sup> de Homero, ou seja uma gramática não técnica, e ensinou-a a seus alunos, que aprimoraram e se destacaram na realização das práticas gramaticais, são exemplos: Tirânio e Aelio Stilo, um dos responsáveis pela introdução dos estudos gramaticais em Roma.

## Élio Donato

Élio Donato é o autor estudado por Lucas Consolin Dezotti (2011) em sua Dissertação de mestrado, sob o título de *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*, na qual Dezotti faz uma tradução das duas partes que compõem a *Ars Grammatica*<sup>10</sup>, e sobre cujos estudos embasaremos nossas considerações concernentes a Donato.

Donato é um autor não tão citado e afamado quanto Dionísio. Sabe-se que ele participou da vida pública em Roma, no decorrer do século IV d.C., ocupando uma das cadeiras municipais de professor de gramática. Um de seus alunos mais célebres foi Jerônimo de Strídon (340 – 420 d.C.), que foi considerado santo pela Igreja Católica. Segundo Dezotti,

Donato foi mais sábio que a maioria dos escritores de arte gramática porque, dentre os diversos assuntos abordados por essa arte, resolveu começar seu tratado pelo estudo das oito partes da oração, que é o único que pertence exclusivamente ao ofício do gramático [...] De fato, se antes de Donato cada professor fazia seu próprio resumo de gramática ou escolhia entre os vários resumos disponíveis, após Donato a escolha perde o sentido: a *Ars Donati* se impõe como texto básico a partir do qual se pode organizar todo o ensino (2010, p.2).

Sua *Ars Grammatica* perpetuou-se através dos séculos - talvez por sua clareza e simplicidade - e forneceu ao início do Renascimento o modelo fundamental para a constituição das gramáticas vernaculares. Seu nome está na maioria dos relatos sobre os conhecimentos linguísticos na Antiguidade, dos mais simples aos mais bem elaborados.

## AS OBRAS

Nesta seção falar-se-á sucintamente sobre as obras dos respectivos gramáticos. Tais gramáticas eram, na verdade, pequenos escritos em papiros e pergaminhos, que teriam de 15 a 40 folhas, e que tentam explicar as partes da oração/discurso (*partes orationis*) de forma clara e simples para um bom aprendizado.

<sup>9</sup> Entendida como análise, interpretação ou explicação detalhada e cuidadosa de uma obra, um texto, uma palavra ou expressão, principalmente de textos bíblicos. A palavra deriva do grego *exégésis*, que significa “interpretação”, “tradução” ou “levar para fora/ expor os fatos” (Houaiss, 2011)

<sup>10</sup> Leia-se como *Arte Gramatical*.

Eram escritos curtos, feitos em papiros e pergaminhos. Sobre este ponto – o da forma de conservação e cópia dos escritos - recai uma discussão referente à veracidade do que foi registrado, já que a oralidade era quem prevalecia nas cidades gregas e poucos eram aqueles que faziam uso da leitura e da escrita, e menor ainda era a quantidade de quem se interessava em guardar o que era dito. Diz-se que

a cultura do período antigo é fundamentalmente oral. Mesmo porque a circulação de materiais escritos, papiros, pergaminhos é restrita: trata-se de materiais de custo elevado, relativamente frágeis e de difícil armazenamento. Até o simples manuseio desses materiais torna a leitura dos escritos neles contidos fisicamente complexa: há que se enrolar e desenrolar simultaneamente os lados opostos do rolo de papiro e percorrê-lo talvez inteiro para se encontrar um trecho desejado. A circulação maciça de conhecimentos, as citações intertextuais, não dependem, então, única ou mormente da transmissão escrita. É bem provável que numa cultura em que a oralidade é a norma, ouvir a escrita seja prazeroso e útil, muitas vezes, já que poucos teriam acesso objetivo exclusivo a textos escritos, a "livros", seja por dificuldade de aquisição material, seja por analfabetismo (CHAPANSKI, 2003, p. 78).

### ***Tekhnē Grammatikē***

A *Tekhnē Grammatikē*, que teria sido escrita por volta do século II a.C., trata de algumas definições do que hoje se compreende como as “classes de palavras”, embora nem a interjeição, nem o adjetivo nem o numeral sejam ali elencados. Mas antes de tudo, segundo Chapanski (2003, p. 3) convém destacar uma distinção entre os *grammatikós* e os *grammatistés*. Aqueles eram os estudiosos que se empenhavam no estudo da ciência das letras, isto é, a ciência que era praticada pelos primeiros bibliotecários de Alexandria, que se ocupavam de estudar e fazer a crítica textual, analisando os textos literários para assim desenvolver modos de tratar os fenômenos linguísticos. Já os *grammatistés* eram responsáveis pelo ensino das primeiras letras, não se empenhando em estudar mais aprofundadamente as questões linguísticas.

Fazendo uma analogia deveras informal e ainda rudimentar, poder-se-ia dizer que os *grammatikós* eram o que hoje chamaríamos de crítico linguístico/literário, alguém que se dedica a estudar com afincos as causas de fenômenos linguísticos através dos textos. E os *grammatistés* seriam, hoje, os professores que lecionam na educação básica, indivíduos que estão mais focados em ensinar o “bê-á-bá” aos alunos, transmitindo-lhes os conhecimentos primordiais que serão aprimorados pelos estudantes, no decorrer de sua vida escolar. Não tinham nenhum compromisso em analisar e criticar as produções de seus alunos, somente ensiná-los o básico, para que se fosse do desejo deles, pudessem seguir com estudos mais avançados.

Dos estudos elaborados pelos *grammatikós*, surgiram alguns manuais ou técnicas gramaticais, chamadas de *tékhnai grammatikai*<sup>11</sup>. Eram como um jogo de

---

11 As *tékhnai grammatikai* eram um gênero da escrita que elencava definições dos objetos de determinada área, não necessariamente gramatical, e as exemplificava. Além da gramática, elas teriam servido, por exemplo, à medicina e à retórica (VIEIRA, 2018, p. 48).

perguntas e respostas, dinâmico e de fácil entendimento. A *Tekhnē Grammatikē*, de Dionísio, seria um desses manuais, cuja autoria foi atribuída a ele por ter feito a compilação dos estudos de outros teóricos e difundido esse manual. Contudo, as *tékhnai grammatikai* não se destinavam aos ensinamentos iniciais. A aceitação desse material foi tão boa que atravessou séculos, servindo de base inclusive para Donato.

### ***Ars Grammatica: Ars Minor***

A *Ars Grammatica* de Donato é sem dúvida uma obra de enorme valia nos estudos linguísticos. A *Ars Minor* é a primeira parte da *Ars Grammatica*, e a ela seguem-se mais três partes – *Ars Maior I, II e III*, as quais tratam de outros assuntos, como a sílaba, métrica, som, ritmo, etc. A grande notoriedade da Arte de Donato (*Ars Donati*) está na forma como ele trabalhou seu texto e no reconhecimento de sua técnica para tratar do assunto. De fato, “esta obra, escrita entre 340 e 350 d.C., suplantou todas as outras e alterou o modo de produção de manuais de gramática no fim da Antiguidade” (DEZOTTI, 2010, p. 2). Isto porque os gramáticos desta época tinham o hábito de escrever sobre outras temáticas que envolvem o discurso e a linguagem, de modo que o entendimento do que se pretendia ensinar acabava por ficar confuso e desconexo nos escritos, dificultando a leitura e a compreensão.

Cerca de um século depois que foi publicada, a obra de Donato passou a ser estudada segundo a exegese<sup>12</sup>, tal como os textos homéricos foram antes. A partir deste ponto surgem vários comentários sobre o que estava exposto no texto de Donato, comentários estes que complementavam a explicação dada pelo gramático, uma vez que sua criação era bastante direta e objetiva, mas dava espaço para dúvidas que não tinham sua resposta ali. Gramáticos tais como Sérvio (III – IV d.C.) e Pompeio (IV d.C.) se dedicaram a estudar e analisar a *Ars Donati* e fizeram muitas críticas a ela. Muitos dos conceitos que estão presentes na *Ars Grammatica* vieram do que já havia sido escrito por Dionísio, o Trácio e foi desenvolvido, aprimorado e adaptado - e até retirado ou reduzido - pelos romanos.

### **AS PARTES ORATIONIS**

Nesta seção faremos a exposição das traduções feitas por Chapanski (2003) e por Dezotti (2011) acerca das oito partes da frase ou oito partes da oração, em cada uma das obras. Note-se que os antigos enumeraram apenas oito categorias gramaticais e não dez, como temos hoje, pois a classe dos numerais e dos adjetivos só foram adicionadas mais tarde, numa formulação que agregou também a classe dos artigos e das interjeições. Discutiremos aqui unicamente as definições centrais sobre cada parte da oração – que geralmente apresentam uma definição, divisões do item tratado e, somente às vezes, trazem exemplos -, não nos detendo nas explicações que seguem cada seção, pois as mesmas são muito extensas e não são o foco deste trabalho.

---

12 Ser estudada segundo a exegese significa que os textos de Donato passaram a ser trabalhados de forma mais exploratória e detalhada, buscando explicar as noções propostas por ele. Os comentaristas de Donato tentavam tornar mais claras as definições dadas por ele, bem como contestá-las ou refutá-las (Dezotti, 2010).

Para melhor visualizar e comparar as traduções, as mesmas foram colocadas em uma tabela, lado a lado e agrupadas segundo seu assunto. A classe do artigo e da interjeição estão lado a lado também, mas apenas para efeito de visualização, por fazerem parte das obras. Segue abaixo as traduções de Chapanski e de Dezotti, acerca das partes da oração na *Tekhnē Grammatikē* e na *Ars Minor*. Os excertos foram transcritos tais quais aparecem nos trabalhos dos autores, mas não com a mesma fonte e também sem as notas de rodapé que lhes acompanham.

## Traduções

Tradução na <i>Tekhnē Grammatikē</i> sobre as partes da frase - Gissele Chapanski	Tradução da <i>Ars Minor</i> - Lucas Consolin Dezotti
PRINCÍPIO DAS OITO PARTES DA FRASE	<b>1. SOBRE AS PARTES DA ORAÇÃO</b> As partes da oração são quantas? Oito. Quais? Nome, pronome, verbo, advérbio, particípio, conjunção, preposição e interjeição.
<b>12. DO NOME</b> Nome é uma parte da frase sujeita à variação de caso, que designa um corpo ou uma coisa abstrata - um corpo, como em 'pedra', uma coisa abstrata como em 'educação' -, que pode ter sentido geral ou específico - geral, como em 'homem <ou> 'cavalo', específico/ próprio, como em 'Sócrates'. Há cinco atributos do nome: gênero, espécie, forma, número, caso.	<b>2. SOBRE O NOME</b> Nome é o quê? É a parte da oração com caso que significa um corpo ou uma ideia de modo próprio ou comum. O nome tem quantos acidentes? Seis. Quais? Qualidade, comparação, gênero, número, figura e caso.
<b>13. DO VERBO</b> O verbo é uma palavra não sujeita à variação de caso, que admite tempo, pessoas, números e exprime atividade ou passividade. Há oito acidentes do verbo: o modo, a diátese, a espécie, a forma, o número, a pessoa, o tempo e a conjugação.	<b>4. SOBRE O VERBO</b> Verbo é o quê? É a parte da oração com tempo e pessoa, sem caso, que significa fazer algo ou ser afetado, ou nenhum dos dois. O verbo tem quantos acidentes? Sete. Quais? Qualidade, conjugação, gênero, número, figura, tempo e pessoa.
<b>15. DO PARTICÍPIO</b> O particípio é uma palavra que participa da propriedade dos verbos e da dos nomes. Ele tem os mesmos atributos que o nome e o verbo, exceto a pessoa e o modo.	<b>6. SOBRE O PARTICÍPIO</b> Particípio é o quê? É a parte da oração que traz parte do nome e parte do verbo: de nome, gêneros e casos; de verbo, tempos e significações; de ambos, número e figura. O particípio tem quantos acidentes? Seis. Quais? Gêneros, casos, tempos, significações, número e figura.
<b>16. DO ARTIGO</b> O artigo é uma parte da frase sujeita à variação de caso, preposta ou posposta à declinação dos nomes: o prepositivo é <i>ho</i> , e o pospositivo, <i>hós</i> .	<b>9. SOBRE A INTERJEIÇÃO</b> O que é interjeição? É a parte da oração que significa um afeto da mente por meio de uma voz confusa. A interjeição tem que acidente? Apenas significação. Em que consiste a significação da interjeição? É que ou significamos alegria, como euax, ou dor, como heu, ou admiração, como papae, ou medo, como attat, entre outras semelhantes.

<p><b>17. DO PRONOME</b> O pronome é a palavra empregada em vez de um nome e que indica pessoas determinadas. Há seis acidentes dos pronomes: pessoa, gênero, número, caso, forma e espécie.</p>	<p><b>3. SOBRE O PRONOME</b> Pronome é o quê? É a parte da oração que, empregada no lugar do nome, significa quase o mesmo e às vezes traz a pessoa. O pronome tem quantos acidentes? Seis. Quais? Qualidade, gênero, número, figura, pessoa e caso.</p>
<p><b>18. DA PREPOSIÇÃO</b> A preposição é uma palavra pré posta a todas as partes da frase em composição ou construção (sintaxe). Há dezoito preposições ao todo. Seis delas são monossilábicas - <i>en, eis, ex, sun, pró, prós</i> - e não realizam anástrofe, e doze são dissilábicas - <i>aná, katá, diá, metá, pará, pen, amphí, apó, hupó, hupér</i>.</p>	<p><b>8. SOBRE A PREPOSIÇÃO</b> Preposição é o quê? É a parte da oração que, preposta às outras partes da oração, complementa, altera ou diminui a significação delas. A preposição tem quantos acidentes? Um. Qual? Somente caso. Quantos? Dois. Quais? Acusativo e ablativo.</p>
<p><b>19. DO ADVÉRBIO</b> O advérbio é uma parte da sentença que não tem flexão, e <b>qualifica</b> os verbos ou é <b>complementar</b> a eles. Dentre os advérbios, alguns são simples, outros, compostos. Os simples têm como exemplo <i>pálai</i> (primordial, de antigamente), e os compostos, <i>propálai</i> (há muito tempo)</p>	<p><b>5. SOBRE O ADVÉRBIO</b> Advérbio é o quê? É a parte da oração que, colocada junto do verbo, esclarece e completa a significação dele. O advérbio tem quantos acidentes? Três. Quais? Significação, comparação e figura.</p>
<p><b>20. DAS CONJUNÇÕES</b> Conjunção é uma palavra que liga o pensamento ordenadamente e torna evidentes dados implícitos da expressão. Dentre as conjunções há as copulativas, as disjuntivas, as conectivas (sinápticas), as subconectivas (parasinápticas), as causais, as dubitativas, as silogísticas e as expletivas.</p>	<p><b>7. SOBRE A CONJUNÇÃO</b> Conjunção é o quê? É a parte da oração que conecta e ordena a sentença. A conjunção tem quantos acidentes? Três. Quais? Propriedade, figura e ordem.</p>

## ANÁLISE DOS CONCEITOS

É possível, de imediato, perceber que entre as oito partes colocadas em cada tradução, uma dentre elas não existe na outra. O artigo não existe na gramática latina e a interjeição não existe na gramática grega. Sendo assim, passemos à análise das definições encontradas. Não será feita uma análise técnica acerca das definições e termos usados, mais sim uma análise com teor mais comentarista. Deve-se isto ao fato de que seria necessário maior conhecimento e domínio dos idiomas em que as obras originais foram escritas, para assim entender a escolha dos tradutores e suas colocações no trabalho.

## Sobre o título da seção

Na gramática de Dionísio fala-se em partes da frase, e não em oração, como tem-se em Donato. Obviamente, estes termos não são entendidos tais quais são hoje, mas ainda podem ter uma relação de semelhança e aproximação, como se fossem sinônimos. As concepções gregas e latinas sobre o que era a gramática, possivelmente, eram diferentes, pois eles levavam em conta aspectos como a voz e a entonação, por exemplo. Mas, se tomarmos em consideração que frase e oração seriam a combinação ordenada e harmoniosa das palavras – tidas como a menor

parte da frase/oração -, e que esta combinação resultaria em algo inteligível e compreensível, logo os dois vocábulos passam a significar a mesma coisa. Na *Ars Minor*, após o título da seção, seguem-se duas perguntas: Quantas e quais são as partes da oração? Isto demonstra que de início, Donato já buscava preparar seu leitor para o que ele viria a ler. O mesmo não ocorre na *Tekhnē Grammatikē*.

### **Sobre o nome (o substantivo)**

Percebe-se que as definições são parecidas, mas na gramática de Dionísio há exemplos que se seguem às explicações. Estas explicações já representam algumas divisões dentro do item “nome”. Na obra donatiana isso não acontece. Há uma definição do que é nome e logo após há a pergunta sobre quantos e quais são os “acidentes do nome”. Apresentam-se seis: qualidade, comparação, gênero, número, figura e caso. Na *Tekhnē* são apresentados cinco “atributos do nome”: gênero, espécie, forma, número e caso. Atributo e acidente equivaleriam às características do nome, tanto que na *Tekhnē Grammatikē*, o uso dessas palavras é alternado. Veja ao que se refere cada atributo/acidente:

- Gênero diz respeito a masculino, feminino ou neutro (ausência de sexo);
- Número diz respeito a singular, dual (no caso do grego) e plural – equivalentes a: um, dois ou mais de dois, respectivamente;
- Caso equivaleria às funções sintáticas que temos hoje (sujeito, predicativo do sujeito, adjunto adnominal, objeto direto, objeto indireto, adjunto adverbial e vocativo – no grego há 5 casos (nominativo, genitivo, acusativo, dativo e vocativo), em latim há 6 casos (nominativo, genitivo, acusativo, dativo, ablativo e vocativo);
- Qualidade diz respeito a ser próprio ou denominativo – qualidades próprias ou comuns dos nomes;
- Comparação diz respeito aos graus de comparação dos nomes – positivo, comparativo e superlativo -, o que depois foi desmembrado e tornou-se a classe dos adjetivos;
- Figura diz respeito ao nome ser simples ou composto;
- Espécie diz respeito ao processo de derivação da palavra – se primitivas ou derivadas;
- Forma trata da composição, da junção de elementos para formar a palavra.

Vê-se que em latim há características que não aparecem na definição grega. Deve-se isso à evolução que ocorreu na língua e nos estudos gramaticais. É bem provável que tenha ocorrido junções e/ou desmembramentos do que antes estava colocado em partes. A noção de figura, espécie e forma, cuja nomenclatura mudou, são hoje divisões dos tipos de substantivos – substantivo simples, composto, primitivo ou derivado, formado por justaposição ou aglutinação. Cada um dos elementos acima é mais detalhado e exemplificado nas obras. Há outras questões que são particulares da língua grega e língua da latina, mas que no decorrer do tempo foram desaparecendo e não chegaram até os dias correntes.

## Sobre o verbo

As acepções, tanto na *Tekhnē* quanto na *Ars Minor*, admitem que o verbo não tem caso, mas apresenta número, pessoa, tempo e que pode exprimir uma ação (fazer algo) ou passividade (ser afetado por algo). Donato fala ainda que existe a possibilidade de não acontecer nem a ação, nem a passividade. É possível que nesta citação, ele estivesse falando dos verbos de ligação (sem essa nomenclatura atual), pois, os mesmos indicam um estado e não uma ação, bem como não existe voz passiva com verbo de ligação. Após essa exposição, seguem-se os atributos/acidentes do verbo, que na *Tekhnē* são oito: modo, diátese, espécie, forma, número, pessoa, tempo e conjugação; e na *Ars Minor* são sete: qualidade, conjugação, gênero, número, figura, tempo e pessoa.

Percebe-se que conjugação, número, tempo e pessoa são comuns em ambas gramáticas, mas não tem uma definição totalmente igual.

- Conjugação refere-se às 3 terminações principais dos verbos (ar, er e ir);
- Número fala de singular e plural;
- Tempo se refere ao presente, passado e futuro;
- Pessoa diz respeito a primeira, segunda e terceira pessoa do singular ou do plural
- Modo se refere às modalidades de enunciação, que caracterizam os tipos de frases: desejo, interrogação, contestação e ordem;
- Diátese seria entendida hoje como a voz verbal (ativa, passiva ou mesmo a voz média do grego), pois indica uma característica do verbo;
- Qualidade diz respeito aos modos e formas;
- Gênero diz respeito aos verbos ativos, passivos, neutros, depoentes e comuns em latim;
- Espécie é a mesma encontrada no nome – primitiva e derivada;
- Forma é a mesma do nome – composição da palavra, no caso, do verbo;
- Figura trata de verbos simples e compostos.

Cada um desses termos tem explicação mais elaborada dentro da gramática donatiana e da dionisiana, bem como exemplos que melhor expressam seus conceitos. Pode-se admitir que espécie, forma e figura são subcategorias de agrupamento das palavras, de modo geral. Como o foco não é fazer uma análise técnica dos termos usados, fica difícil compreender como essas subdivisões podem estar ligadas, mesmo porque, para as épocas, esta pudesse ser a melhor definição encontrada. Muitos anos transcorreram até que espécie, forma e figura fossem consideradas classificações referentes às classes de palavras. Novamente, percebe-se que existem características diferentes entre as gramáticas. Talvez, por um termo não existir na outra língua, ou mesmo porque tal fenômeno não existia, era conhecido ou tinha explicação cabível.

## Sobre o particípio

Fala-se que o particípio é uma parte da oração que traz parte do nome e do verbo, ou seja, tem características de ambos. Atualmente, segundo Houaiss, o particípio é “uma das formas nominais do verbo, com características de substantivo, adjetivo ou verbo[...]” (HOUAISS, 2011, p. 702). Os acidentes do particípio seriam:

- Gênero se refere a masculino, feminino, neutro e comum aos três gêneros (em latim<sup>13</sup>);
- Casos trata das funções sintáticas já mencionadas;
- Tempo diz respeito ao presente, passado e futuro;
- Significações tange aos tempos e gêneros dos verbos<sup>14</sup>;
- Número diz respeito a singular e plural;
- Figura toca acerca do particípio ser simples ou composto.

A Tekhnē não apresenta em sua explicação as características do particípio e nem dá exemplos, só é dito que o particípio tem as mesmas características do nome e do verbo, com exceção de modo e pessoa. Essa explicação é unicamente o que aparece na tradução e na obra. Não há explicação conseguinte, nem exemplos sobre o assunto. Donato explicita e exemplifica cada um dos acidentes do particípio. Há também a declinação do particípio, que aparece quando se trata das significações do mesmo. A gramática donatiana é bem mais conceitual e expositiva que a dionisiana.

## Sobre o pronome

A definição usada para o pronome é parecida entre as gramáticas. Diz –se que pronome é a palavra que pode ser utilizada no lugar do nome. Tanto a *Tekhnē* quanto a *Ars Minor* dizem que há seis acidentes do pronome:

- Pessoa, na *Ars Minor*, refere-se às pessoas do verbo (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> pessoa do singular e do plural, mas na Tekhnē, pessoa diz respeito a uma subdivisão dos pronomes – primitivos e derivados-, que equivaleria hoje aos pronomes pessoais e demonstrativos.;
- Gênero trata de o pronome estar no masculino, feminino, neutro ou comum (em latim);

---

13 Em grego esta divisão só vai até o neutro. Em latim, havia particípio para os quatro gêneros: *hic lectus*, *haec lectus*, *hoc lectum* e *hic, haec, hoc legens*. Traduzidos, respectivamente, como: “o que foi lido”, “a que foi lida”, “o que foi lido” (neutro) e “o que lê”, “a que lê” e “o que lê” (neutro) (DEZOTTI, 2011, p. 123).

14 “É que do verbo ativo vêm dois particípios, um presente e um futuro, como *legens* (que lê), *lecturus* (que há de ler); do passivo dois, um pretérito e um futuro, como *lectus* (que foi lido), *legendus* (que será lido); do neutro dois, assim como do ativo, um presente e um futuro, como *stans* (que fica), *staturus* (que há de ficar); do depoente três, um presente, um pretérito e um futuro, como *loquens* (que fala), *locutus* (que falou), *locuturus* (que há de falar); do comum quatro, um presente, um pretérito e dois futuros, como *criminans* (que acusa), *criminatus* (que foi acusado), *criminaturus* (que há de acusar), *criminandus* (que há de ser acusado)” (DEZOTTI, 2011, p. 124). As traduções entre parêntesis foram colocadas por mim.



- Número diz respeito a singular, dual (no grego) e plural;
- Caso se refere às funções sintáticas (nominativo, genitivo, acusativo, dativo, ablativo e vocativo);
- Forma, espécie e figura dizem respeito as subdivisões dos pronomes enquanto palavra – se são simples ou compostos, primitivos ou derivados e por qual processo surgiram;
- Qualidade (na gramática donatiana) diz respeito ao pronome ser indefinido ou definido. Os definidos trazem as pessoas, os indefinidos não possuem pessoa.

Percebe-se novamente que as noções de forma, espécie e figura se repetem nesta classe. Isto porque estas definições dizem respeito a formação da palavra, sua origem e classificação. Ao se tratar da qualidade dos pronomes, em latim, surge algo que não está presente na *Tekhnē*: a divisão dos pronomes em definidos e indefinidos. Possivelmente, os latinos fizeram isto devido à utilização, em grego, do artigo para indicar indefinição, e se utilizaram desta técnica com os pronomes. O que foi muito bem-sucedido nos estudos gramaticais.

### **Sobre a preposição**

Buscando-se um consenso entre as definições, dir-se-ia que a preposição é um termo preposto às palavras, que auxilia as mesmas, podendo alterá-las. Esta definição não é considerada suficiente para distinguir a preposição das demais partes da oração/discurso, já que tanto em latim quanto em grego as palavras não possuem uma ordem fixa. E, atualmente, a mesma não exerce função de uma das classes primordiais da frase/oração, como o substantivo (nome) e o verbo.

Na *Tekhnē*, tal como o particípio, a preposição não traz uma seção mais exemplificada e detalhada. As preposições não eram tão utilizadas no grego clássico. O que é dito é que em grego há 18 preposições: 6 são monossilábicas (*en, eis, ex, sun, pró, prós*) e 12 são dissilábicas (*aná, katá, diá, metá, pará, pen, amphí, apó, hupó, hupér*). Nestas acepções não há diferença do que entenderíamos hoje. Já em Donato, fala-se que as preposições têm um acidente, que é o caso. Em latim, as preposições admitem dois deles: dativo e ablativo. E algumas preposições admitem os dois casos. Na *Ars Minor*, há uma lista com as preposições de cada caso. Uma particularidade que pode acontecer, com as preposições dos dois casos – *in, sub, super, supter*, é a preposição parecer com caso acusativo, quando indicar que algo ou alguém irá para algum lugar. Em ambas gramáticas, este assunto não é tão desenvolvido, mas a diferença entre a abordagem de Donato em relação a Dionísio é bem significativa.

### **Sobre o advérbio**

O advérbio é uma parte da oração que é colocada junto ao verbo, para complementar a ideia pretendida por ele. O advérbio não tem flexão, é invariável, e pode ser simples ou composto, segundo a *Tekhnē*; na *Ars Minor* é dito que há 3 acidentes do advérbio - significação, comparação e figura. Seriam concebidos como:

- Significação abarcaria as subdivisões dos advérbios, o que eles indicam. Entra aí a subdivisão em advérbios de: modo, número, tempo, lugar, negação, afirmação, desejo, exortação, ordem, reclamação, demonstração, interrogação semelhança, qualidade, quantidade, dúvida, pessoais, interpelação, resposta, separação, juramento, escolha, reunião, proibição, eventualidade, comparação, meio, maneira, surpresa, suposição, agregação, intensidade, coletividade, êxtase religioso<sup>15</sup>, por exemplo;
- Comparação diz respeito aos graus de comparação – positivo, comparativo e superlativo;
- Figura se refere a ao fato que o advérbio pode ser simples ou composto. Simples como em *docte* (experiente), *prudenter* (discretamente); compostos como em *indocte* (inexperiente), *imprudenter* (indiscretamente)<sup>16</sup>.

Na característica da significação, encontram-se muitos dos tipos de advérbios conhecidos, que continuam nesta classe até os dias correntes. Contudo, há tipos que diriam respeito à outras classes admitidas hoje, tais como os adjetivos, os numerais e as interjeições. Presume-se desta observação que, antes da separação das partes da oração em dez classes de palavras, a classe do advérbio continha as demais classes que surgiram posteriormente.

No que tange à característica da figura, já que esta trata da formação das palavras, vemos que há indícios do que conhecemos como os afixos, no caso, o prefixo. A ideia de ser simples ou composto, é justamente o processo de agregar algo à palavra para que ela seja entendida ou signifique outra coisa, tendo um sentido negativo ou contrário, por exemplo. Ambas obras gramaticais não se aprofundam nesse tema. Há a divisão dos tipos de advérbios e um ou dois exemplos para cada tipo de advérbio e nada mais que isso.

## **Sobre a conjunção**

Acerca da conjunção, é afirmado que ela é a parte da oração que é responsável por conectar e ordenar a frase/oração/sentença. A Tekhnē, assim que termina sua conceituação do que é a conjunção, apresenta os tipos de conjunção - as copulativas, as disjuntivas, as conectivas, as subconectivas, as causais, as dubitativas, as silogísticas e as expletivas. A Ars Minor traz quais são os acidentes da conjunção, entendidos como:

- Propriedade refere-se à divisão das conjunções em: copulativas, disjuntivas, expletivas, causais e racionais. As copulativas são as conjunções que dão coesão ao texto (frase, oração, sentença, expressão), como “e” e “mas”. As disjuntivas são aquelas que tornam a oração coesa, mas que podem apartar o sentido da mesma, como “ou” e “nem”. As expletivas são aquelas que completam ou dão

<sup>15</sup> Exemplos retirados das traduções de Chapanski e Dezotti.

<sup>16</sup> As traduções entre parêntesis foram de escolha minha, pois são de conhecimento mais comum, e não seguem as mesmas feitas por Lucas Dezotti.

ênfase ao sentido da frase, como “na verdade”, “ainda que”, “ao menos”, “é claro que”, “contudo”. As causais são as conjunções que exprimem a causa de algo, o motivo pelo qual se faz algo, como “se”, “se não”, “mesmo se”, “pois”, “uma vez que”, “para que não”. E as conjunções racionais são aquelas que alguém utiliza para pensar logicamente sobre algo, pensar raciocinadamente, são elas: “portanto”, “assim sendo”, “por isso”, “porque”, “já que”.

- Figura trata da composição da conjunção – simples ou composta;
- Ordem diz respeito à posição da conjunção na frase – preposta, posposta ou comum, ou seja, que pode aparecer em ambas posições.

Na gramática dionisiana aparecem outras categorias de conjunção: as copulativas, as disjuntivas, as conectivas - também chamadas sinápticas, as subconectivas - parasinápticas, as causais, as dubitativas, as silogísticas e as expletivas.

O conceito das conjunções copulativas, disjuntivas, causais e expletivas é parecido entre as gramáticas, já que concordam com a ideia central sobre cada uma delas. Mas, na *Tekhnē Grammatikē*, diz-se que as expletivas são empregadas com finalidade métrica ou simplesmente ornamental. Quanto às outras categorias que aparecem na *Tekhnē*: as coligativas são aquelas que não indicam uma situação existente, mas uma consequência, uma possibilidade, como o “se”, “e se”; as subconectivas são aquelas que indicam uma situação existente e uma ordenação sequencial, dão ideia de tempo, como “quando” e “desde”; as dubitativas são aquelas utilizadas para dar ideia de dúvida, como: “talvez”; e as silogísticas são aquelas utilizadas para dar ideia de conclusão ou consequência, como: “então” e “portanto”.

Partindo dessas observações e divisões feitas, nota-se que pode ter havido um agrupamento de algumas categorias dentro de outras. A categoria das conjunções silogísticas passou a ser a categoria das conjunções racionais. A categoria das conjunções coligativas passou a integrar as conjunções causais. Atualmente estas categorias seriam divididas em dois grandes grupos de conjunções: as conjunções subordinativas condicionais causais, temporais, concessivas, consecutivas, finais, comparativas e integrantes; e as conjunções coordenativas copulativas, disjuntivas, adversativas e conclusivas.

Por se tratar de um trabalho que ainda estava em seu início, e que ainda não estava satisfatoriamente alicerçado, as definições encontradas na *Tekhnē* são um tanto confusas e algumas conjunções se repetem, de modo que podem exercer duas funções. O conjunto das conjunções ainda não estava fechado na Antiguidade (CHAPANSKI, 2003). A gramática de Dionísio apresenta nove subdivisões das conjunções, mas há autores que apresentaram bem mais que isso, em estudos posteriores. A conjunção, ainda que apareça apenas como um conector, não é tão desmerecida quanto aparenta. Sabe-se, pois, que ela une duas sentenças e, que individualmente, cada sentença pode significar uma coisa, porém juntas, o significado da mesma sentença pode ser totalmente outro.

## Sobre a interjeição

Neste tópico, comentar-se-á sobre a classe das interjeições, a qual só aparece na *Ars Minor*. Começamos pela definição encontrada, onde temos que interjeição: “É a parte da oração que significa um afeto da mente por meio de uma voz confusa”. Percebe-se aqui a tentativa da explicação, que tem um pouco de cunho filosófico, quando fala sobre ser um “afeto da mente”. No texto original a palavra traduzida como mente é *mentis*, que segundo Faria, poderia ser também traduzida por “o espírito (em oposição a corpo), a inteligência” (1985, p. 337). Distingue-se aqui que, a interjeição não é algo do corpo em si, mas algo do campo das ideias, dos sentimentos, das sensações, daquilo que está dentro de nossa cabeça, mas que muitas vezes não pode ser expressado racionalmente, daí advém ser “uma voz confusa”.

Após essa explanação, pergunta-se quais são os acidentes da interjeição, e por resposta obtém-se apenas um: a significação. Que diz respeito ao estado/condição que se quer expressar ao se fazer uso da interjeição. Mostram-se exemplos de uso da interjeição em momentos de alegria, dor, admiração e medo. Esses “sentimentos”, como chamados na Antiguidade, estão até hoje presentes em nossas vidas, e até hoje apresentam-se como invariáveis, tais como as conjunções e as preposições, mas o modo usado para proferir as interjeições pode mudar bastante a intenção do que se pretende dizer.

## Sobre o artigo

Em grego existe apenas o artigo definido. Assim sendo, a ausência de artigo indica indefinição da palavra. Segundo a tradução feita por Gissele Chapanski, o artigo é uma parte da frase que apresenta três atributos: gênero, número e caso, e que pode aparecer posposto - atuando como pronome relativo -, ou preposto ao nome - atuando como artigo definido. O artigo posposto é acentuado (hós) e o preposto não (ho). Conforme Chapanski (2003, p. 168):

As funções sintáticas, assim como a semântica, desses dois artigos, são, a princípio, bastante distintas. Resta, diante disso, crer que, para compreendê-los numa única classe, DT baseou-se nas fortes coincidências morfológicas, e também naquilo que julgou ser a capacidade comum de ambos, a articulação de conteúdos.

O artigo apresenta 3 gêneros: masculino (o), feminino (a) e neutro (o), para coisas. Os números são: singular, plural e dual. E os casos são: nominativo, genitivo, acusativo, dativo e vocativo. O artigo é declinável conforme seu caso, mas no vocativo utiliza-se apenas o chamamento ‘ó’. As declinações de alguns gêneros dos artigos podem ser iguais em alguns casos, bem como pode ser igual a de outras classes.

Como o artigo é uma classe pertencente ao grego, há muitos apontamentos particulares acerca dessa classe da língua, que compõe as dez classes gramaticais até os dias correntes. O artigo tratado por Dionísio é o pertencente ao grego clássico. Com a mudança da língua grega, alguns elementos foram perdendo-se ou foram

alterando-se. Tais mudanças contribuíram para que obtivéssemos mais clareza acerca da língua (seus termos gramaticais), bem como para um melhor uso por aqueles que dela se valiam e repassavam-na adiante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é um pequenino recorte que diz respeito à Gramática e uma de suas partes – as classes gramaticais. Desta vasta área, este recorte visava traçar uma simplória comparação ao fazer comentários acerca das definições encontradas nas traduções de duas obras gramaticais que foram expoentes na Antiguidade. Uma serviu de base e apoio à outra, ainda que a distância temporal entre elas chegue a mais de 4 séculos. Ambas obras são demonstração do potencial, da inteligência, do conhecimento e da curiosidade que motivam o ser humano em suas descobertas. É indubitavelmente inegável a contribuição e legado deixado por esses escritos.

Feitos os comentários, de cunho não técnico, nota-se que é possível pensar que a *Tekhnē Grammatikē*, de Dionísio, o Trácio já pudesse conter todas as classes gramaticais que temos hoje em dia. No entanto, elas estavam agrupadas em uma dessas classes - a dos advérbios. Talvez o fato de estarem em uma única classe, se deva à falta de estudos e definições mais aprimoradas sobre as palavras, seus usos e suas classificações, bem como seus significados. Com o desenvolvimento e interesse dos estudos sobre a linguagem ocorreu a evolução da Gramática. Muitos dos *grammatikós* passaram a comentar e analisar com afincos o que já havia sido escritos pelos seus antecessores. Eles questionavam e buscavam esclarecer dúvidas e questões que não haviam sido solvidas nos manuais de gramáticas anteriores, bem como rebater e contradizer o que pudesse estar equivocado ou indefinido.

O que chegou até o ocidente, sobre os estudos de gramática, não são tão fiéis ao que foi escrito originalmente. Contudo, é consenso entre os estudiosos, que a ideia ou as bases principais desses pensadores foram mantidas, tanto que atravessaram séculos. Verifica-se isso ao comparar as definições das classes gramaticais atuais com as de antigamente. A essência da concepção ainda é a mesma, só que foram melhoradas, mais detalhadas, especificadas e melhoradas também com relação aos seus conceitos – buscaram ser mais claros e mais bem definidos.

A Gramática foi, é e ainda será uma das áreas mais célebres da linguagem. Não somente por sua história, mas também pela sua importância e pela forma como conseguiu organizar a língua, fazendo com que o homem pudesse expressar-se melhor e aprimorar-se linguisticamente. Nenhum caminho é trilhado se não houver um ponto de partida. E tal como sabemos, é necessário visitar as origens, para assim se situar no presente, entender o passado e planejar o futuro.

## REFERÊNCIAS

AUROUX, Sylvain. A revolução tecnológica da Gramatização. Campinas: UNICAMP, 1992 apud VIEIRA, Francisco Eduardo. Gramatização brasileira contemporânea do português: novos paradigmas? In: \_\_\_\_\_. *Gramáticas brasileiras: com a palavra os leitores*. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

BECHARA, Evanildo. Para quem se faz uma gramática? In: \_\_\_\_\_. *Gramáticas contemporâneas do português: com a palavra os autores/ Evanildo Bechara...*[et.al.]; organização Maria Helena de Moura Neves, Vânia Cristina Casseb-Galvão; Marli Quadros Leite; Francisco Roberto Platão Savioli. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.

CHAPANSKI, Gissele. *Uma tradução da Tekhnē Grammatikē, de Dionísio Trácio, para o Português*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

DEZOTTI, Lucas Consolin. *A invenção das classes de palavras/ Lucas Consolin Dezotti*. – João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

\_\_\_\_\_. *As “partes da oração” de Donato aos modistas*. ReVEL, vol. 8, n. 14, 2010. [www.revel.inf.br].

\_\_\_\_\_. *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Dicionário Houaiss Conciso/ Instituto Antônio Houaiss, organizador; [editor responsável Mauro de Salles Villar]. São Paulo: Moderna, 2011.

EMPÍRICO, Sexto. *Contra os gramáticos/ Sexto Empírico*: tradução Rafael Huguenin, Rodrigo Pinto de Brito; apresentação Ana Paula Grillo El-Jaick, Fábio da Silva Fortes; comentários Aldo Lopes Dinucci...[et al.] – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

FARACO, Carlos Alberto. *Norma culta brasileira: desatando alguns nós/ Carlos Alberto Faraco*. – São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FARACO, Carlos Alberto; VIEIRA, Francisco Eduardo. *Gramáticas brasileiras: com a palavra os leitores/ Xoán Carlos Lagares [et.al.]; organizadores Carlos Alberto Faraco, Francisco Eduardo Vieira*. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português/ Ernesto Faria*; revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6ª.ed. Rio de Janeiro: FAE, 1985.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A gramática: história, teoria e análise, ensino/ Maria Helena de Moura Neves* - São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *A vertente grega da gramática tradicional: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem/ Maria Helena de Moura Neves*. – 2.ed. rev. e atual. - São Paulo: Editora Unesp, 2005.

NEVES, Maria Helena de Moura; GALVÃO, Vânia Cristina Casseb. *Gramáticas contemporâneas do português: com a palavra os autores/* Evanildo Bechara...[et.al.]; organização Maria Helena de Moura Neves, Vânia Cristina Casseb-Galvão; Marli Quadros Leite; Francisco Roberto Platão Savioli. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

PERINI, Mário Alberto. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença/* Cristina Carneiro. – São Paulo: Editora UNESP, 2000. – (Coleção Prismas/ PROPP).

VIEIRA, Francisco Eduardo. *A Gramática Tradicional: história crítica/* Francisco Eduardo Vieira. 1.ed. – São Paulo: Parábola, 2018.

\_\_\_\_\_. Gramatização brasileira contemporânea do português: novos paradigmas? In: \_\_\_\_\_. *Gramáticas brasileiras: com a palavra os leitores*. 1.ed. São Paulo: parábola Editorial, 2016. cap. 1.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- **LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA** • *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY



## **INTRODUÇÃO**

Neste artigo, buscaremos estabelecer várias questões relacionadas à linguagem, que perpassa pelas obras de Marco Túlio Cícero (106 a.C.- 43 a.C.), orador, e Lúcio Aneu Sêneca (4d.C.-65 d.C.), filósofo. Objetivamos analisar as linguagens de ambos, interpretar a partir da fundamentação teórica, quais os pontos de convergência e divergência entre eles e traduzir excertos da Epístola LXXV Sêneca *ad Lucilium* a partir de uma análise filológica e contextual do texto escrito pelo filósofo cordovês.

Justificamos para a importância desta pesquisa apresentar o que está sendo feito em relação aos Estudos Clássicos na Universidade do Estado do Amazonas e, desta forma, chamar a atenção e expandir as pesquisas. A tradução de excertos que pretendemos fazer de uma das cartas de Sêneca à Lucílio, um dos discípulos do filósofo, no caso, a carta LXXV, terá como suporte dois dicionários que serão utilizados na identificação dos termos, na análise morfológica e sintática que será feita de modo parcial neste momento. Antes de tudo, é necessário elencar, de maneira prévia, o que apontaremos neste texto, a partir da biografia de dois de nossos pensadores, Cícero e Sêneca, já que nossa preocupação é atender as expectativas em relação aos discursos do orador e do filósofo, respectivamente, fazendo uma análise a partir do que é semelhante e diferente entre ambos.

Antes de mais nada, vale destacar que, atualmente, não foi encontrada tradução da carta LXXV para o português brasileiro. A tradução de J.A Segurado Campos foi organizada em Portugal no ano de 2004 e publicada pela Editora Calouste Gulbenkian. Aqui, procedemos às seguintes etapas. Primeiro, faremos uma abordagem panorâmica sobre o contexto da Retórica, na figura de Cícero, particularmente, para, em seguida, tratar da obra epistolar de Sêneca, com ênfase na sua carta 75, *Ad Lucilium*, e proceder à análise da diferença entre os estilos de ambos.

## **CÍCERO: UMA VIDA A SERVIÇO DA ORATÓRIA**

Falando um pouco sobre o discurso oratório, vale destacar que este começou a ser praticado na Grécia do século V a.C., com os ensinamentos da disciplina de retórica conduzidos pelos sofistas. Quando essas duas áreas de estudo chegam a Roma, um certo orador chamado Marco Túlio Cícero, após viver seus primeiros anos e concluir seus estudos na Grécia (OCHS, 1989 apud JESUS, 2013), exerce sua profissão de advogado entre os anos de 81 a.C., conforme Cardoso (2003) esclarece em seu livro. Logo após, ele viaja pela Grécia, Ásia Menor e Rodes, por motivos de saúde e conveniência política<sup>3</sup>. Tal viagem

1 Mestrando no Programa de Letras e Artes - UEA, fvbj.let16@uea.edu.br)

2 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.

3 Nessa época, com 28 anos mais ou menos, Cícero declamava de forma ostensiva, usando violentamente o corpo e com a voz em alta tensão, o que causou preocupação com sua saúde.

foi a oportunidade perfeita para aperfeiçoar seus conhecimentos e tomar nota do que Platão e Aristóteles pensavam sobre a oratória (JESUS, 2013, p.154) e, a partir disso, cria um tratado oratório, o *Orator*, no qual ele assera sobre as características daquele que será o perfeito orador, cuja maior qualidade é a elaboração eficaz da *elocutio*. Para isso, ele traça um plano de curso sobre a *oratio*, abordando diversos aspectos que envolvem desde “as origens, as causas, a natureza e o uso da prosa rítmica” (*ibid*, p. 17). Esta obra será fundamental para nossa investigação, pois ali ele sintetiza suas posições acerca das qualidades estilísticas do perfeito orador.

Ao mesmo tempo, Cícero exerceu diversos cargos políticos, mesmo que ele não tivesse sido de origem patrícia, tornando-se um *homo nouus*:

Embora não pertencesse à classe dos patrícios, sua eloquência e sagacidade política fizeram com que conseguisse fama e um lugar no Senado. Os cargos oficiais eram tradicionalmente reservados aos patrícios, mas Cícero conseguiu cargos administrativos em grande parte graças à sua habilidade no manejo da oratória. Foi eleito *quaestor*, *aedilis*, *praetor* e, finalmente, *consul*. (OCHS, 1989, p.54.)

Durante sua participação política, Cícero foi adquirindo tanta influência e poder que, após destruir a conjuração estabelecida por Catilina em 63 a.C., ele foi declarado *Pater Patriae*, por conta da defesa das instituições que regiam a República Romana. O grande problema de Cícero foi porque nesta época era um período em que as conquistas romanas pelo mundo já eram tantas que a ideia de um império e não de uma república já estava em voga. Isso ocorreu por conta do primeiro triunvirato composto por César<sup>4</sup>, Crasso<sup>5</sup> e Pompeu<sup>6</sup>. O segundo, ao comandar uma expedição contra os partos, foi derrotado de maneira humilhante enquanto que o primeiro

---

Concomitantemente, foi quando aceitou seu primeiro caso importante, a defesa de Amerino, um escravo liberto, acusado de parricídio por um favorito de Sila, nessa época ditador de Roma, após a conclusão do pleito. (Kennedy e Clausen, 1996 *apud* JESUS, 2008, p. 22.)

4 Caio Júlio César (*Caius Julius Caesar*-100 a.C.-44 a.C.) é o primeiro dos grandes memorialistas romanos a deixar uma obra de real importância. Dedicando-se à vida pública desde muito cedo, e aliando à política uma intensa atividade militar, Júlio César ocupou os mais elevados cargos, chegando a cônsul, triúviro e ditador e participou, na qualidade de general, de guerras de conquistas e lutas civis. Foi assassinado no ano de 44 a.C. pelos senadores, que eram liderados por Bruto. (CARDOSO, 2003)

5 Marco Licínio Crasso (*Marcus Licinius Crassus*-114 a.C.-53 a.C.) era filho de um antigo censor, que conquistara grande renome. Ao longo de sua vida, adquiriu grande fortuna e se tornou um dos homens mais ricos da República Romana. Sob proteção de Sila, Crasso adquiriu prestígio político, tendo grande influência e poder. Foi um dos generais que liderou na Terceira Guerra Servil, derrotando o trácio Espártaco, líder dos escravos. Após compor o primeiro triunvirato com César e Pompeu, Crasso parte em direção à Pérsia, mas acaba morrendo em 53 a.C. assassinado pelos partos. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2015)

6 Cneu Pompeu Magno (*Gnaeus Pompeius Magnus*-106 a.C.-48 a.C.) foi um dos mais brilhantes generais da história de Roma. No início de sua carreira, era apenas um jovem de 23 anos quando começou seus serviços a Sula, ditador de Roma. No exército, provou por seu valor, coragem e perspicácia que seria um grande comandante, recrutando soldados e formando grandes exércitos. Após várias conquistas militares na Europa e na Ásia, incluindo a de Jerusalém, retornou a Roma para derrotar os escravos na Terceira Guerra Servil, juntamente com Crasso. Depois desse episódio, ele, César e Crasso formaram o 1º triunvirato, mas após a morte do terceiro e a guerra civil entre os dois primeiros, Pompeu sai derrotado na Batalha de Farsália. Foi assassinado por homens subordinados a Ptolomeu, faraó do Egito, em 48 a.C. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2015)

e o terceiro declararam guerra civil. Ao escolher o lado de Pompeu, mesmo que secretamente, Cícero teve que fugir, pois seu aliado foi derrotado na batalha de Farsália (48 a.C.) e morto no Egito. Após tais acontecimentos, o arpinate passou a dedicar-se ao estudo da filosofia e da literatura, depois de ter sido perdoado por César. Entretanto, com a morte deste em 44 d.C. as coisas para Cícero ficaram difíceis, pois os discursos conhecidos como *Filípicas* que o orador escrevia contra Marco Antônio, sucessor do então ditador romano, fez com que, mesmo com o apoio de Otávio, Cícero entrasse numa lista de proscritos, pois o segundo triunvirato impediu que o influente pensador promulgasse seus pensamentos e executasse suas funções políticas perante a sociedade romana. Apesar de todas as ameaças, ele permaneceu em Roma, mas foi assassinado por soldados encomendados por um antigo rival em 43 a.C., que cortaram a cabeça e as mãos dele e as pregaram nas *rostra*, ou púlpito, onde os oradores faziam seus discursos. Para todos os fatos, a morte de Cícero é o grande marco do declínio da oratória livre, mas não só desta, como também da república, tão defendida pelo orador, que deu lugar ao Império Romano.

## A VIDA DE SÊNECA

Sendo um dos maiores intelectuais romanos do seu tempo, Sêneca, o Jovem<sup>7</sup> (4 a.C.-65 d.C.) era filho de Sêneca, o Velho. De acordo com Cardoso (2003), ele era natural de Córdoba, na Hispânia, e foi educado em Roma onde estudou com mestres estoicos<sup>8</sup> e pitagóricos<sup>9</sup>, além de ter uma importante carreira jurídica e política, todavia foi obrigado a abandoná-la por conta da saúde. Durante seu período de atividade como político, ele foi acusado por seus contemporâneos de ter uma vida moral dupla, tendo uma vida pomposa pelo seu trabalho como político e recomendar, ao mesmo tempo, uma vida de privação aos bens econômicos. Com base nas fontes históricas, principalmente aquelas que retratam a polêmica e contraditória vida de Sêneca, não havia ilusões de que ele era um homem rico. As

<sup>7</sup> Vale ressaltar que Sêneca, o Jovem, é filósofo e tragediógrafo e que Sêneca, o Velho, era rétor. É importante colocar essa informação para devidos esclarecimentos e compreensão de que, apesar de ambos serem intelectuais com alto poder de influência em seus escritos, as áreas em que teorizaram e refletiram na Literatura Latina são distintos.

<sup>8</sup> O estoicismo, escola filosófica da Grécia Antiga, criada pelo filósofo Zenão de Cício (336 a.C. – 264 a.C.), que floresceu aproximadamente no ano 300 a.C, ou seja, cem anos após a morte de Sócrates, até, aproximadamente, fins do século III a.C. Esta corrente é uma das mais importantes e marcantes escolas filosóficas. A primeira fase deste movimento ocorreu com Cleantes, natural de Assos, que por sua vez fora sucedido pela figura de Crisípo, natural de Soles, fechando assim a primeira fase. A segunda seria a era de Panécio e Possidônio, que se desenvolve no tempo por volta dos séculos II e I a.C, e por fim, a terceira fase, a que floresceu em Roma, coincidindo com o início da era cristã, dominada por figuras do quilate de um Sêneca, Musônio Rufo, Epicteto e Marco Aurélio (PORTO, 2018, p. 14).

<sup>9</sup> Não há certeza nos dados biográficos de Pitágoras, uma vez que os registros históricos não deixam tal informação clara. A hipótese mais aceita é de que ele nasceu em Samos, ilha grega localizada no mar Egeu, no ano 570 a.C. Após estudar filosofia com Ferecídio, discípulo de Tales de Mileto, partiu para o Egito a fim de estudar geometria. É bastante conhecido pelo Teorema que leva seu nome, no qual é possível calcular o lado de um triângulo retângulo a partir dos outros dois lados. Ao partir por várias ilhas gregas proclamando seu pensamento, ele encontra em Crotona o local ideal para abrir uma escola, na qual todos participavam, inclusive mulheres. Fontes históricas asseguram que Pitágoras casou com uma de suas alunas (KAMERS, 2008).

suas posses estavam desde as extensas terras que possuía no Egito até somas de dinheiro que emprestou na Britânia a juros exorbitantes. Todavia ele os cobrou de volta sem avisar aos devedores, o que causou uma revolta deles no ano 61 d.C. Em sua obra *De uita beata*, Sêneca fala sobre sua vida de riqueza e, defende-se, não “refutando este dado, mas unicamente questiona a competência moral de seus acusadores.” (FUHRER, 2002, p.129).

Além disso, Sêneca provinha de linhagem nobre, particularmente de uma linhagem de cavaleiros, além de ser um destacado homem de negócios, que foram diligentemente administrados e multiplicados durante seu período de serviço a César como ministro. Ao mesmo tempo, usou seus talentos para se tornar um político muito habilidoso durante os governos de Tibério e, mais tarde, sob a instabilidade do governo de Calígula<sup>10</sup>. Foi exilado de Roma por conta de divergências políticas e pessoais com o imperador Cláudio. Para ser mais específico sobre seus problemas com o imperador da época, Sêneca foi acusado de adultério com Júlia Lívia, uma das irmãs do falecido imperador Calígula, a quem Sêneca havia prestado anteriormente seus serviços. Assim, ele foi mandado para a Córsega, na África, onde passou seus anos de exílio. Pouco é sabido sobre o que ele fez neste período. Apenas temos tais informações em seus escritos *Consolatio ad Marciam* (40 d.C.) e *Consolatio ad Polybium* (43/44 d.C.). Respectivamente, Sêneca escreve à sua tia Márcia, que era a esposa do prefeito do Egito, comparando-se com Catão, rival de César, “e se vê, de forma correspondente, como combatente da resistência contra uma tirania”. (*ibid*, p. 130).

Na segunda obra, Sêneca escreve para Políbio, o liberto mais poderoso da corte imperial da época, e “louva a clemência de Cláudio para conseguir o seu indulto.” (*ibid.*, p.131). A pedido de Agripina, outra das irmãs de Calígula, ele retornou a Roma para ser preceptor de Nero, filho dela, a fim de que o jovem fosse preparado devidamente em todos os aspectos para a sucessão imperial. Além disso, ele dá continuidade a sua carreira política, assumindo a função de pretor. Quando Nero cumpre aquilo que estava estabelecido e assume o poder imperial, no ano 54 d.C., o pensador romano finalmente consegue estabelecer o que queria, pois adentra no restrito grupo de amigos que Nero possuía e nos quais confiava cegamente para todas as decisões relacionadas ao império.

Com ideias diferentes do então governo de Nero<sup>11</sup>, discutidas na obra *Sobre a Clemência*, na qual Sêneca relata uma série de atos violentos executados pelo imperador e por aliados deste, a fim de que não houvesse ameaças ao seu poder. No ano 59 d.C., Nero manda matar sua mãe, Agripina, mandando abrir o útero desta a fim de saber de onde ele tinha procedido e qual era a sua origem, mostrando assim sua personalidade psicopata e bastante violenta. Tais maldades fizeram com que Sêneca refletisse sobre sua participação na corte, principalmente depois que Nero abre mão de sua esposa, Octavia, a substitui pela intrigante Popeia Sabina e manda matar Burro, o prefeito da guarda imperial e um dos grandes aliados de

---

10 Para exposições detalhadas a respeito da biografia de Sêneca cf. P. Grimal, Seneca.

11 Esta tese é defendida por Grimal, sendo que ele se apoia nas afirmações de Sêneca na sátira *Divi Caludii Apocolocyntosis*.

Sêneca. Esses acontecimentos deixam Sêneca com uma decisão difícil a tomar. De um lado, ficar e auxiliar seu pupilo a andar pelo caminho correto e conduzir o Império com sabedoria e retidão, ou externar a Nero o seu desejo de levar uma vida “em condições modestas e, por isso, poder devolver a César poder e patrimônio”. (*Annales* 14, 54 apud FUHRER, 2002, p. 131). A escolha que o pensador romano fez foi de retirar-se discretamente do poder e de sua posição na corte.

Da parte final da vida de nosso pensador, vale destacar que, no curso de medidas punitivas contra os membros da conspiração pisônica, que tinham como objetivo atacar o imperador Nero, Sêneca “foi acusado - decerto falsamente - de cumplicidade e obrigado pelos carrascos de Nero a matar-se.” (FUHRER, 2002, p.131). Desta forma, um dos maiores filósofos e pensadores da história romana falece.

Seu pensamento filosófico é colocado em xeque a partir do que foi a sua vida, mas é necessário reconhecer o legado deixado por Sêneca e meditar nas lições deixados por seus escritos, principalmente as cartas escritas para seus amigos e discípulos a respeito de uma vida correta e respeitável. Entre 63 a 65 d.C. (ano de sua morte), ele escreveu a *Ad Lucilium Epistulae*. Esta foi uma maneira que o filósofo e pensador romano encontrou para que, desta forma, pudesse registrar aos seus discípulos qual era o melhor caminho para que vivesse uma vida virtuosa, tomando suas decisões com muita sabedoria. Uma dessas 124 cartas que foi escrita por Sêneca, no caso a 75, tematiza a linguagem a ser utilizada pelo filósofo que será estudada e traduzida (ao menos, por enquanto, alguns excertos) para que possamos entender e esclarecer quais são as diferenças entre o discurso filosófico e o do orador.

## LINGUAGEM DO ORADOR E DO FILÓSOFO

Para entender o que Sêneca pensava sobre a linguagem, é necessário entendermos os conceitos adotados pelo pensador romano. No que concerne à oratória clássica, havia três níveis de discurso: o primeiro é caracterizado como **grave**, mas também pode ser chamado de pleno, sublime, amplo, grandilóquo, veemente ou copioso. O segundo, por sua vez, é chamado de **sutil** ou tênue ou atenuado ou comprimido ou remisso ou humilde. Por último, o terceiro, é conhecido como **médio**, mas também é conhecido como medíocre ou temperado ou módico ou intermediário. (MARTINHO, 1999).

De acordo com o que Cícero nos afirma em Martinho (1999), os gêneros podem ser equivalentes aos ofícios dos oradores, pois o discurso sutil equivale ao momento de ensino (*docere*) que o autor pretende para seus leitores. O módico equivale ao deleite (*placere*) pretendido após a leitura da poesia. Por sua vez, o veemente especializa-se em comover (*mouere*) (*ibid*, p.52). Com base nisso, fazemos uma introdução sobre os tipos de discursos a serem analisados neste trabalho, especificamente, o discurso do orador e do filósofo<sup>12</sup>.

---

12 A partir deste momento, iremos estabelecer um contraponto entre os discursos de Cícero sobre a oratória, falando um pouco sobre o pensamento filosófico. Em relação a Sêneca, faremos o mesmo, só que priorizando o discurso filosófico.

## Cícero, a filosofia e as qualidades da oratio

Cícero era um defensor da *oratio numerosa*<sup>13</sup>, isto é, de um discurso mais ornamentado e preocupado com os efeitos estéticos do discurso. Esse sistema foi regulamentado em sua obra *Orator*, onde afirma que o orador ideal se manifesta na elocutio<sup>14</sup> isto é, no inventário dos recursos de expressão. E não de outra forma como na inuentio (o conteúdo, o tema de onde tiram os meios de persuasão) nem na dispositio (a organização inteira das partes do discurso: exórdio, proposição, partição, narração/descrição, argumentação-confirmação/refutação-e peroração).<sup>15</sup> A partir deste momento, houve a preocupação em organizar:

Um vocabulário adequado, a construção da frase, o uso moderado de figuras, o distanciamento dos elementos próprios da poesia, assim como o desvio de certo “desmazelo” da fala cotidiana, enfim, a busca de regras próprias para a prosa oratória era a finalidade dos antigos oradores que procuravam reunir, no discurso, o correto e o belo. (JESUS, 2013, p.50).

Estas são características que causam o ritmo, o estilo elegante na prosa. Por isso, o trabalho do orador é utilizar cada um desses elementos da *ornatio*, diferentemente do poeta que, ao utilizá-los, possui mais autonomia, enquanto que o orador os aplica de maneira mais reservada. (JESUS, 2013).

No entanto, a preocupação de Cícero com a filosofia é patente. Para ele, o discurso deveria ser regado pela *uirtus*<sup>16</sup>, *prudentia*<sup>17</sup> e *benevolentia*, de modo que tais qualidades revelassem um orador ideal. Cícero conclui que, “sem filosofia não podemos conseguir o orador que buscamos<sup>18</sup>.” (JESUS, 2014, p.50). Quando reflete novamente sobre seu orador-filósofo<sup>19</sup>, o arpinate admite alcançar o triunfo

---

13 *Oratio* (do verbo oro, “falar com elegância”) é o ato de discursar, narrar. Por extensão, designa a “linguagem cuidada” (em oposição a *sermo*, “conversação”, “linguagem sem arte”), “estilo”, “discurso oratório”, “estilo literário”, “prosa” (*oratio soluta*) (OLD, pp. 1262-1263.)

14 Cf. Or.61.

15 Obviamente, também não seria possível engendrar os elementos da prosa rítmica, pela qual o orador alcançaria destaque e glória, nas demais etapas do discurso: na *actio* (a pronúncia efetiva do discurso) e na *memoria* (os recursos mnemônicos de que se utilizava o orador durante a *actio*). A pronúncia efetiva do discurso difere sobejamente de sua forma escrita, de tal forma que a elaboração gráfica do texto recebe com mais propriedade os recursos da prosa rítmica, mas sem a garantia de que sua enunciação os manterá da mesma forma com que foram concebidos. Isso porque “argumentar por escrito não é o mesmo que argumentar oralmente, a sintaxe da escrita difere consideravelmente da sintaxe da oralidade, e assim por diante.” (Abaurre, 2003, p.93 *apud* JESUS, 2013, p. 50).

16 Qualidade de franqueza, da sinceridade, “o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos”. (Rhet.1,9)

17 “Sabedoria prática” (SMITH, 2004, p.10).

18 “Sine philosophia non passe effia quem quaerimus eloquentem” (Or.14)

19 Segundo Albrecht (2003, p. 229-230), pode-se elencar quatro exemplos de “técnicas” aprendidas por Cícero de suas leituras filosóficas: ironia, elemento constituinte de cultura; amplificatio, transferir casos particulares para contextos mais amplos; aptum, adaptar diferentes níveis de discurso e estilo de acordo com o sujeito, o auditório e a situação; in utramque partem disserere, a capacidade de colocar-se em diferentes posições para analisar o mesmo objeto. Cf. também Fantham (2004, p. 89).

obtido pelo bom discurso, a partir dos princípios de dialética e lógica, “embora tenha deixado claro que o orador deverá desprender-se do rigor formal dessas disciplinas, áridas por natureza, e privilegiar a clareza e o brilhantismo do estilo.”<sup>20</sup>

Volo igitur huic summo omnem quae ad dicendum trahi possit loquendi rationem esse notam; quae quidem res, quod te his artibus eruditum minime fallit, duplicem habuit docendi uiam. Nam et ipse Aristoteles tradidit praecepta plurima disserendi et postea qui dialectici dicuntur spinosiora multa pepererunt. Ego eum censeo qui eloquentiae laude ducatur non esse earum rerum omnino rudem, sed uel illa antiqua uel hac Chrysippi disciplina institutum. Nouerit primum uim, naturam, genera uerborum et simplicium et copulatum; deinde quot modis quidque dicatur; qua ratione uerum falsumne sit iudicetur; quid efficiatur e quoque, quid cuique consequens sit quidue contrarium; cumque ambigue multa dicantur, quo modo quidque eorum diuidi explanarique oporteat. Haec tenenda sunt oratori - saepe enim occurrunt -, sed quia sua sponte squalidiora sunt, adhibendus erit in his explicandis quidam orationis nitor. (Or.114-115)

Quero, portanto, que a este orador perfeito seja conhecida toda a teoria da dialética que possa ser relacionada à eloquência. A matéria da dialética – que de ti, conhecedor desses assuntos, não se oculta – possui duplo método de ensino. Com efeito, tanto o próprio Aristóteles fixou muitos preceitos do raciocínio lógico, quanto os assim chamados dialéticos, em seguida, criaram muitas regras mais sutis. Eu penso que não deve ser inteiramente ignorante desses assuntos aquele que é atraído pela glória da eloquência, mas sim instruído, seja naquela disciplina antiga [a de Aristóteles], seja nesta de Crisipo. Haverá de conhecer o étimo (*primum uim*), a natureza e o tipo de palavras, tanto isoladas quanto combinadas. E então, por quantas formas se pode dizer alguma coisa; de que modo se julgará que algo é falso ou verdadeiro; o que se pode concluir de quê, o que seja consequência de quê, e o que seja seu contrário. E uma vez que muitas coisas são ditas de forma ambígua, de que maneira cada uma delas pode ser individuada e esclarecida. Esses princípios devem ser possuídos pelo orador – e, de fato, frequentemente estão presentes – mas, uma vez que, por si mesmos, são assuntos muito áridos, deve ser aplicada no seu tratamento uma certa elegância de expressão.<sup>21</sup>

A partir disso, de acordo com Perelman (2004), caso o discurso do filósofo seja direcionado à razão e esta unidade seja apontada como algo intemporal e invariável, comum a todos os seres racionais, seria de esperar que uma dada proposição evidente para a razão de apenas um único ser se mostre evidente a todos. A partir de uma das epístolas de Sêneca à Lucílio<sup>22</sup>, o pensador cordoviano afirma que cabe aos filósofos

20 Or.114-115.

21 Trad. feita por JESUS, 2014, p. 52.

22 *Epistolae* 89, 13.

em favor da maior racionalidade, agirem como os “educadores do gênero humano” no dizer e assim despertar, na humanidade, a adesão às teses do auditório universal. Por sua vez, Cícero, ao dizer qual é a função do filósofo, prossegue afirmando que o orador deve ser um sábio e um político, interessando-se pelo que ocorre no cotidiano e também nos assuntos particulares do Estado.

### **Sêneca e o *sermo* da filosofia**

Segundo Martinho (1999), Sêneca utilizava-se de um tipo de discurso que se enquadrava como *sermo*, que é um discurso leve, com ausência de vigor, fácil para quem ouve, mas difícil para quem fala, um estilo próprio para o aprendizado. O discurso filosófico é rápido, com um discurso de gênero humilde ou sutil (*humilis*), além de se preocupar em como dizer. Desta maneira, o filósofo ataca as palavras tão rebuscadamente utilizadas pelo orador e pelo poeta, conclamando seu discípulo Lucílio a perceber tal situação, visto que este negligenciava tal processo das palavras inseridas no discurso filosófico, logo, ele deveria preocupar-se com o que dizer e não com a maneira de dizer<sup>23</sup>, privilegiando a ciência em prol da eloquência. O discurso a ser adotado pelo filósofo deve ser, “pelo gênero, conversa, pode ser, pela espécie, epístola, e opõe-se ao discurso poético e ao oratório.” (MARTINHO, 1999), e deve ser adequado em ensinar através de sua fala, de modo sutil, dando ênfase à res (assunto) qualificando-a a partir de uma divisão tripartite: ânimo, natureza e propriedade das palavras devem ser antecipadas pela moral, que, neste caso, está a frente de todas as coisas e deve ser analisada como um todo dentro dos discursos das epístolas.

Quanto à ação relacionada ao discurso, vale explicitar que a *pronuntiatio* (pronúnciação), a *actio* (ação), o *gestus* (gesto) e o *uultus* (expressão facial) são medidas importantes para que o discurso filosófico possa ocorrer<sup>24</sup>, de maneira que, apesar de não ser este delimitado por regras, suas características o fundamentam para que possa, assim, caracterizá-lo como tal. Essas regulamentações, “de modo particular, dão ao filósofo a voz e o gesto convenientes ao *sermo*, pois segundo Cícero, qual o discurso, tal a voz, ou seja, o *sermo* é submisso ou remisso, assim como a voz que lhe convém”. (MARTINHO, 1999, p. 67).

Desta forma, entendemos que o discurso do filósofo deve ser sutil, de maneira a ser comedido quando expressado em seus gestos, sempre se ocupando em esclarecer a verdade das coisas e eliminar a mentira através de suas descobertas. Desta forma, ele se preocupa em ser direto ao ponto e apresentar as suas ideias de maneira simples e sincera para, assim, ser fidedigno ao que afirma, através de uma técnica que torne o discurso com aparência de ser “fácil”.

---

23 Cf. *Ep.* 115.1

24 Cf. *Ep.* 75.2



## CARTA LXXV DAS *EPISTOLAE MORALES AD LUCILIUM*

Utilizando o que Cardoso (2003) nos afirma, a obra escrita por Sêneca à Lucílio (*Ad Lucilium Epistulae Morales*) tem o propósito de instruir e formar o jovem discípulo. Com base nisso, Sêneca escreveu uma coletânea de 122 a 124 epístolas divididas em 20 livros. A obra foi escrita entre os anos 63 a 65 d.C., no final da vida do filósofo romano, como se fosse um testamento ao seu mais renomado discípulo e garantir que os ensinamentos estoicos continuassem a ser difundidos. Em relação à obra propriamente dita, esta reúne as seguintes características: em matéria de doutrina, não oferece muita novidade, todavia o que é abordado em cada uma das cartas não funciona, obviamente, como o discurso oratório, mas sim, com a espontaneidade e a naturalidade de uma conversa. Para Lucílio, a obra é uma carta com conteúdo filosófico, embora seu autor possuísse tanto a formação filosófica quanto educação retórica, que recebeu ao longo de sua vida, de maneira que não é de se achar muito surpreendente a presença de traços da retórica em meio às cartas. Mesmo assim, o que Sêneca defende é que tais recursos não são necessários ao filósofo, embora deem força ao conteúdo abordado em seus textos e muita eficácia ao que é ensinado. Sêneca quer dar ênfase ao conteúdo apresentado através de um estilo amplo, fluente e não desprovido de energia, mas que, na aparência, não revele um trabalho altamente elaborado, pois isso poderia corroborar para um discurso pomposo demais, mais perto do pernosticismo, mais conveniente à oratória, do que à simplicidade que convém mais à filosofia. Muito desta simplicidade se deve ao estilo adotado pelo estoicismo, que, quanto ao estilo e à forma, é considerado moderado e fluente. A título de exemplificação, apresentamos, a seguir, alguns excertos por nós traduzidos<sup>25</sup> da carta 75 (livro IX), das *Epistulae Morales*:

*Quis enim accurate loquitur, nisi qui uult putide loqui? Qualis sermo meus esset, si una sederemus aut ambularem, inlaboratus et facilis, tales esse epistulas meas volo, quae nihil habent accersitum nec fictum. (...) Etiam si disputarem, ne supploderem pedem ne ranum iactarem ne atolerem vocem, sed ista oratoribus reliquissim, contentus sensus meos ad te pertulisse, quos nec exornasse nec abiecissim. (Ep. mor. IX, 75, 1-2)*

De fato, quem fala de modo acurado, senão aquele que quer falar de modo pedante? Desejo que minhas cartas, que nada têm de rebuscado ou muito elaborado, sejam tais quais meu discurso, simples e acessível, como se nos sentássemos ou caminhássemos juntos. (...) E mesmo que eu falasse em público, não bateria o pé, não faria gesto, não levantaria a voz: eu deixaria essas coisas para os oradores profissionais, e ficaria satisfeito se o que eu penso chegasse até ti sem ornamentos e sem desleixo.

*Non mehercules ieiuna esse et arida volo quae de rebus tam magnis dicentur (neque enim filosofia ingenio renuntiat), multum tamen operae inpendi verbis non oportet. (Ep. mor. IX, 75, 3)*

---

25 Revisão do prof. Carlos Renato R. de Jesus (UEA).

Por Hércules, não quero que seja seco e árido aquilo a respeito de que se dirão assuntos tão importantes (na verdade, a filosofia não se esquivava da inteligência), todavia não é bom que se tenha tanto trabalho com as palavras.

*Haec sit propositi nostri summa: quod sentimus loquamur, quod loquimur sentiamus; concordet sermo cum vita. (Ep. mor. IX, 75, 4)*

Que esta seja a nossa grande meta: que falemos o que sentimos, e que sintamos o que seja falado por nós: que o discurso esteja de acordo com a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos fatos anteriormente citados, é importante ressaltar a discussão baseada na linguagem do orador e do filósofo, que nos permite concluir a grande preocupação que tanto oradores quanto filósofos tinham com a abordagem linguística, tanto da parte de gregos como Aristóteles, por exemplo, e também da parte de romanos, como Cícero, inicialmente, mas também Sêneca, em um período posterior ao grande orador, que viveu durante a época em que a república romana era vigente.

Consideramos que tais discursos, apesar das diferenças em suas características, tinham como objetivo em comum encantar o ouvinte pelo modo com que eram escritos e, principalmente, pela declamação em ambientes públicos, como as praças por exemplo, mas também os privados. Por isso, o trabalho do filósofo e do orador era extremamente importante no sentido de seguir as regras pertinentes, porque, caso saísse do meio em que eram colocados para atingir seu fim, o ouvinte, mesmo sendo um ignorante em estudos de filosofia e retórica, percebia e reagia de maneira negativa ao que era dito pelo ator do discurso.

Com base nisso, entendemos o porquê de tais aspectos serem colocados neste trabalho, pois a análise de ambas as linguagens é importante para o entendimento dos fatores tanto linguísticos como extralinguísticos marcantes na época vivida pelos romanos. Tal caracterização qualifica tais discursos (*sermo* e *contio*) como leve e pesado, respectivamente. A partir disso, concluimos que a busca pela biografia dos autores, a análise do que diz o filósofo e o orador a partir de suas composições e o processo da tradução dos excertos da Epístola LXXV, que é o nosso objeto de estudo, esclarece vários aspectos relacionados a linguagem e a filosofia, permitindo a compreensão total do que é abordado por Sêneca e, assim, definir com clareza os tipos de discurso proferidos na Antiguidade.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Bernardete Marques (2003). “Ritmo e linguagem”, in: ALBANO, Eleanora et al. *Saudades da língua*. Campinas: Mercado de Letras, pp.85-95.

BRAREN, Ingeborg. *Por que Sêneca escreveu epístolas?* Revistas USP: LETRAS CLÁSSICAS, n. 3, p. 39-44, 1999.

BRANDÃO, José Luís; OLIVEIRA, Francisco de. *História de Roma Antiga I: das origens até a morte de César*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6ªed. Rio de Janeiro: FAE, 1985.

FUHRER, Therese. *Coleção História da Filosofia 2*. Tradução de Nélcio Schneider. 1ª reimpressão. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos: 2005.

JESUS, Carlos Renato Rosário de. *A epistolografia na antiguidade clássica*. Disponível em: file:///D:/livros%20para%20ler/livros%20para%20ler/TCC/A%20epistolografia%20na%20Antiguidade%20Clássica-ARTIGO.pdf. Acesso em 15/05/2019,23:50.

\_\_\_\_\_. *Introdução à prosa rítmica na Antiguidade Clássica: estudo e tradução do Orator de Cícero*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O ritmo na prosa: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino*. Campinas, SP: [s.n.], 2014.

KAMERS, Fernando. *Pitágoras de Samos e o teorema de Pitágoras*. 2008. Trabalho de Conclusão do Curso( Licenciatura em Matemática) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

LAUSBERG, George A. (1976). *Manual de retórica literária: fundamentos de uma ciência de la literatura*. Versión espanhola de José Pérez Riesco: Gredos, 3. Vol.

PORTO, Marcos Vinicius Continentino. *O Estoicismo de Sêneca e suas considerações sobre Deus e Morte*; 2018. 102 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

REBOUL, Olivier (2004). *Introdução à retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

SANTOS, Marcos Martinho dos. *Arte dialógica e epistolar segundo as epístolas morais a Lucílio*. Letras Clássicas, São Paulo, Humanitas, n. 3, dez., 1999. pp. 45-93.

SARAIVA, F. R. dos Santos (2000). *Novíssimo dicionário latino-português*. 11ª ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier.

SÊNECA, Lúcio Aneu. (1991) *Cartas a Lucílio*. Trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- **DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO**
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho<sup>4</sup> consiste em uma pesquisa filológica e de tradução de parte da *Ars Grammatica Liber I*, de Mário Vitorino (300 – 382 d.C.), escrita no séc. IV d. C. Nosso objetivo é traduzir os excertos que tratam dos diversos conceitos e especificações acerca do sistema sonoro latino e comentar os problemas relativos ao vocabulário técnico, no referido tratado. Por se tratar de uma pesquisa de cunho bibliográfico, procedemos às etapas preparatórias necessárias para compreender a obra em pauta, isto é, o levantamento bibliográfico acerca da *Grammatica* e do autor, bem como de outras gramáticas latinas e mesmo do português. Como é um estudo filológico de um texto gramatical antigo, trata-se de uma interpretação (MARINO, 2013, p. 176), ou seja, é uma segunda interpretação aquilo que dizemos sobre o texto de um autor de língua fonte da L2, neste caso de M. Vitorino.

A obra de Vitorino é constituída de 4 livros, intitulados *Marii Vitorini Artis Grammaticae Libri IIII* (sempre lembrando que, neste artigo, debruçamo-nos, exclusivamente, sobre o primeiro livro, especificamente a parte referente aos conceitos aqui estudados – *uox, littera* e *syllaba*<sup>5</sup>), que podem ser encontrados no repositório *corpus corporum*, no site da Universidade de Zurich<sup>6</sup>, e ainda, no volume 6 da edição do filólogo alemão Heinrich Keil, *Grammatici Latini* (2009 [1874]), doravante GLK, fonte a partir da qual nos baseamos para a presente proposta. A obra de Keil contém 8 volumes, que reúnem textos antigos de vários gramáticos latinos e, apesar de a edição utilizada ser italiana, todos os textos, inclusive o prefácio e notas de rodapé elaboradas por Keil, estão em latim.

A gramática de Mário Vitorino é destinada aos poetas, a fim de que a língua latina e seu sistema prosódico e gráfico fosse plenamente compreendido, já que são nesses termos que a poesia latina – eminentemente quantitativa e associada à sonoridade – se desenvolve. No percurso escolhido por nós, vale salientar, então, a necessidade do estudo do texto clássico, partindo de duas etapas: primeiro, o processo de tradução propriamente dito e, anterior a ele, o aparato filológico. E foi justamente partindo desse processo filológico que pudemos compreender os postulados do autor e em que momentos suas inferências foram descritas. À vista

---

1 Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: mamc.let16@uea.edu.br

2 Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: lrs.let16@uea.edu.br

3 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.

4 Artigo escrito a partir do recorte de uma pesquisa do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC/FAPEAM), desenvolvido entre agosto de 2018 até agosto de 2019.

5 Capítulos encontrados entre as páginas 3 e 7, na *Grammatici Latini* (volume 6), de Heinrich Keil.

6 Cf. [www.mlat.uzh.ch](http://www.mlat.uzh.ch)

disso, os problemas de ecdótica foram detectados<sup>7</sup> e contextualizados, para que, desta forma, os excertos selecionados pudessem ser traduzidos, respeitando o máximo possível a intenção primeira do autor.

Seguimos, então, para as etapas propostas neste artigo. Dedicamos um espaço necessário a uma breve exposição da vida e do contexto sociocultural do autor e estabelecemos um breve panorama acerca da gramática na Antiguidade e da organização da *Ars Grammatica Liber I*. Em um segundo momento, disponibilizamos a tradução dos excertos selecionados para, finalmente, comentarmos sobre os conceitos acerca do sistema consonantal, vocálico e as regras de identificação da quantidade silábica latina<sup>8</sup>, segundo Mário Vitorino.

A motivação para a produção deste artigo se dá partindo do nosso interesse acerca das línguas vernáculas cujo estudo ainda é pouco divulgado no Amazonas, especificamente na Universidade do Estado do Amazonas. Além disso, a redescoberta de um texto bem elaborado como a *Ars Grammatica*, de Mário Vitorino, que trata do sistema linguístico latino, em um tempo tão distante do nosso, é relevante para compreendermos as transformações do sistema do alfabeto latino, ocorridas no tempo-espaço até chegarmos aos falantes do português e de seu próprio sistema linguístico, fortemente influenciado pela língua dos romanos. Por fim, é importante destacar a tradução dessa obra para a língua portuguesa, inédita até onde se tem registros.

### ***GAIUS MARIUS VITORINUS***

Pouco se sabe sobre Caio Mário Vitorino (300 – 382 d.C.). As poucas informações disponíveis encontram-se no oitavo livro das *Confessiones*, de Agostinho (354 – 430 d.C.), nas quais os estudiosos buscam apoio biográfico. De qualquer modo, a fonte agostiniana é importante, porque, segundo Bruce (1946), durante sua juventude, Vitorino fora amigo íntimo de Simpliciano (320 – 400 d.C., importante doutor da Igreja) e, anos depois, por volta de 386 d.C., Simpliciano, em conversa com Agostinho, conta-lhe várias informações sobre a vida do amigo. A partir desse encontro, o Bispo de Hipona encanta-se com a trajetória do gramático e, por isso, reúne os dados mais confiáveis sobre o estudioso, para a posteridade. Daí, podemos dizer que Mário Vitorino nasceu em uma província romana da África e partiu para Roma em 340 d.C., mas, em decorrência da escassez de informações, biógrafos supõem que seu nascimento ocorrera entre 280 a 300 d.C.<sup>9</sup>. Em Roma, M. Vitorino viveu e atuou como preceptor de diversas personalidades importantes de sua época, ensinando retórica durante o governo do Imperador Constantino

<sup>7</sup> Pesa, nesse aspecto, o que já nos adianta Simões (2014, 37), especificamente, o que se refere à possível dupla autoria da *Ars Grammatica*. A autora chama a atenção para a abrupta lacuna existente no primeiro livro, em que os assuntos são inexplicavelmente interrompidos, passando-se a um novo fluxo de ideias em relação à seção que trata das sílabas latinas. Possivelmente se trata de um texto escrito por um outro gramático daquela época, Élio Aftônio, que continuaria a partir daquele ponto, dando sequência ao capítulo sobre letras e sílabas. Essa questão não será aprofundada, por motivos metodológicos, neste artigo.

<sup>8</sup> Base da versificação greco-romana.

<sup>9</sup> Travis (1943, p. 85 apud SIMÕES, 2014, p. 26)

(306 a 337 d.C.). Infelizmente, não restou à posteridade nenhum registro dos nomes desses homens notáveis que foram alunos do gramático, mas temos a informação de que ele chegou ao cargo de rétor em Roma, entre os anos 350 e 355 d.C.<sup>10</sup> Em sua homenagem foi construída uma estátua, no Fórum de Trajano, como era de costume fazer aos grandes imperadores e a outras figuras ilustres, fato esse que é comentado no livro *Chronicon*, de S. Jerônimo, em 354 d.C.<sup>11</sup> Nos anos 340 – 355 d.C., trabalha em gramática, retórica, lógica e metafísica. Conforme Bruce (1946, pp. 139-140):

Na gramática, lógica e retórica, ele não era apenas um proeminente líder da cultura contemporânea, mas também exerceu uma influência sobre o estudo medieval. Ele tratou essas disciplinas não meramente de um ponto de vista objetivo, mas procurou colocar lá em uma base filosófica e, assim, dar uma nova direção ao seu estudo.<sup>12</sup>

No mesmo ano em que Constâncio (317 – 361 d.C.) – filho e sucessor de Constantino – passou a reinar sozinho, a estátua de M. Vitorino foi erigida (353 d. C.). Um ano depois, nasce Agostinho, que mais tarde revelará aquela grande admiração, que o levará a ser influenciado pelo gramático. Apesar de Vitorino ter sido pagão, acreditando firmemente nas tradições históricas de Roma, já no fim de sua vida converteu-se ao Cristianismo (355 d.C.), possivelmente por influência das reformas religiosas da época<sup>13</sup>. Esse contexto fê-lo produzir, imediatamente, os seus primeiros trabalhos cristãos. No campo teológico, considera-se o discurso de Vitorino significativo, pelo motivo de apresentar as principais doutrinas do Cristianismo, em termos do Neoplatonismo, e por exercer influência sobre Agostinho (*id., ibid.*, p. 134). Apesar de ainda haver registros de alguns títulos de seus escritos religiosos, não temos senão *De Generatione Verbi Diuini*, um curto tratado de que ainda não há registros de edição crítica. Em 382 d.C., morre o gramático e grande pensador de sua época, Mário Vitorino. Deixou à posteridade, principalmente, a imagem de um homem que permanecerá entre os principais autores responsáveis por divulgar a *ars grammatica*, voltada aos estudos prosódicos da língua latina – preocupação da métrica – utilizada pelos poetas e por todos quanto se interessem em conhecer o caro sistema que nos legou o conhecimento do latim e sua evolução sonora aos nossos dias.

---

10 Bruce (1946, p. 133) faz uma nota referindo-se ao comentário do filósofo Theodorico de Chatres, em sua enciclopédia intitulada *Heptateuchon* (séc. XII), onde menciona M. Vitorino entre os modelos favoritos na retórica, junto a Cícero e Quintiliano.

11 Em Mariotti (1967), encontra-se várias constatações sobre a vida e *ars* de M. Vitorino, a partir do qual o autor retira trechos do historiador S. Jerônimo, relacionados ao gramático M. Vitorino.

12 Tradução nossa de: “In grammar, logic and rhetoric he was not only a prominent leader of contemporary culture, but also exercised an influence on medieval study. He treated these disciplines not merely from an objective viewpoint, but sought to place there on a philosophical basis and thus give a new direction to their study.”

13 Nesse mesmo ano, ocorrera o Concílio de Milão.

## A GRAMÁTICA NA ANTIGUIDADE

Segundo Llorente (1971, p. 10), a partir dos grandes avanços arqueológicos desde o fim da Idade Média, os estudos de filologia românica expandiram-se, em virtude do redescobrimento das letras latinas. Hoje, sabemos que aquele alfabeto é resultado da forte influência do grego ocidental e da cultura etrusca, que teve um grande poder nos territórios da Itália por volta dos séculos VII ao V a.C. Os etruscos, de fato, foram responsáveis por vários aspectos tecnológicos da civilização romana, sobretudo intelectual, colaborando com o desenvolvimento da escrita romana. No entanto, a influência mais predominante é da cultura grega, destacada na filosofia, política, educação, literatura e principalmente no vocabulário filosófico e técnico, consubstanciado na particular proliferação das *artes grammaticae* por aqueles tempos.

É sabido, entretanto, nos dias atuais, que os romanos começaram a assimilar os elementos da cultura grega já no séc. VI a.C. As vias de penetração helênica, o comércio via transporte marinho, as colônias gregas ao sul da Itália e a presença de escolas de cultura grega em Roma e outras cidades próximas. (FURLAN, 2006, p. 207)

Sabemos que os romanos estavam cientes da superioridade intelectual grega, de forma que as crianças romanas, à época do séc. II a.C., já eram alfabetizadas nas duas línguas da Urbe – o latim e o grego –, embora os estrangeiros buscassem aprender a língua falada, no Lácio, apenas para fins profissionais, como o alistamento no exército e viagens, e políticos, como o estudo das leis.

A efervescente produção das gramáticas gregas com recorrentes textos de Homero, resultou, possivelmente, na confecção dos compêndios romanos, com fortes referências a trechos de grandes autores da literatura latina. Isso porque, em ambas as tradições gramaticais, visava-se um padrão de língua idealizado, que se apoiavam nos cânones antigos – isto é, nos poetas – para ensinar e divulgar a forma correta da língua aos cidadãos. A esse respeito, veja-se, por exemplo, o que nos diz Vitorino:

*Grammatica autem ars quae est? spectatiua orationis et poematos. haec quot modis discernitur? tribos. quibus? Intellectu poetarum et recte loquendi scribendique ratione. (GLK, VI, pp. 3-4)*

De fato, o que é a arte gramática? É o estudo da oração e do verso. Esse estudo é classificado de quantas maneiras? Três. Quais? Compreender os poetas, falar corretamente e escrever ordenadamente.<sup>14</sup>

Como se vê, a gramática de Vitorino reforça a ideia de preservação não apenas da correção e ordenação da língua, mas, em primeiro lugar, a compreensão dos textos dos poetas. Como veremos, uma das bases necessárias para alcançar essa meta é justamente o conhecimento do sistema sonoro latino, tema a que vai se dedicar longamente em seu texto.

<sup>14</sup> Esta e as demais traduções de latim ou outra língua são de nossa autoria.



Nessa linha, lembramos da obra do ilustre gramático Élio Donato (320 – 380 d.C.), especificamente sua *Ars maior*<sup>15</sup>. Donato foi contemporâneo de Mário Vitorino (séc. IV) e, apesar de Donato ter seu trabalho mais reconhecido entre os de sua época, e até depois, tanto ambos apresentam o mesmo estilo de composição na organização de seus capítulos. Segundo Simões (2014, p.42), a *Ars maior* é organizada de acordo com a seguinte sequência: *Ars maior* I: *De uoce; De littera; De syllaba; De pedibus; De tonis; De posituris*. Essa organização é proposital e obedece ao escopo relativo ao ensinamento da língua padronizada, de maneira mais didático-pedagógica possível, com a finalidade de que a obtenção dos conhecimentos gramaticais, por parte dos alunos, pudesse fazê-los desempenhar uma escrita elaborada e, com o atraente modismo da oratória, discursar de forma eficaz e elegante, independentemente do público que estivesse assistindo. Apesar de esses conhecimentos serem de ordem altamente intelectual, Donato utiliza uma abordagem simples e concisa para ensinar o sistema da língua latina, pois

essa supremacia parece se dever a um cuidado de adequação pedagógica que orienta as escolhas de composição, especialmente no que se refere a aplicação rigorosa dos dois esquemas de exposição do conteúdo: um método esquemático de descrição e um esquema progressivo de organização. (DEZOTTI, 2011, p.13)

Observamos que tanto Donato quanto Vitorino obedecem à estrutura de descrição explicada por Baratin (1994, p. 145 *apud* SIMÕES, 2014), p.41):

Nesta estrutura de descrição, as letras de progressão, sílabas, categorias de palavras remonta à prática de ensino de leitura e escrita, onde um começa a partir da letra e, em seguida, passa para a sílaba, em seguida, para a palavra. Esta progressão é inerente a este ensinamento, e já está atestada em Platão<sup>16</sup>.

E, apesar da semelhança nas composições das práticas de ensino e do estilo descritivo das partes da gramática latina, Vitorino apresenta uma exceção, quando acrescenta o capítulo *De orthographia*<sup>17</sup>, o qual comentaremos mais detalhadamente, a seguir.

---

15 Para maior aprofundamento da *Ars Donati* – o conjunto de dois tratados gramaticais intitulados *Ars minor* e *Ars maior*, este reunindo, ainda, mais três tratados – confira o trabalho de Dezotti (2011), que organiza a tradução completa, anotação e o estudo introdutório da obra do gramático.

16 Tradução de: “Dans cette structure de description, la progression lettres, syllabes, categories de mots remonte à la pratique de l’enseignement de la lecture et de l’écriture, où l’on part de la lettre pour passer ensuite à la syllabe, puis au mot. Cette progression est inhérente cet enseignement, et ele est déjà attestée chez Platon.”

17 Cf. *GLK*, VI, p.7.

## A ORGANIZAÇÃO DA *ARS GRAMMATICA* (LIBER I)

Mário Vitorino segue uma estrutura que é base do que conhecemos como estudo progressivo da gramática latina, isto é, quando inicia com resumos comentários a respeito de cada subseção de sua *Ars Grammatica*. Os primeiros capítulos tratam dos seguintes temas: *De uoce*, *De litteris* e *De syllabis*, sendo que, entre o 2º e o 3º capítulo, ele acrescenta *De orthographia*. A este, dedica 20 páginas, segundo a edição de GLK, onde Vitorino explica e conceitua várias particularidades da língua latina, incluindo as definições de *uox* e *littera*, e já adentra, com breves comentários, a questão da *syllaba*. Nesta seção, M. Vitorino apresenta a história das representações gráficas latinas sob a influência das letras gregas. As noções de *consonans*, *uocalis* e *uerbum* também são apresentadas. Keil chama a atenção para o alto nível de complexidade das teorias e conceitos de Mário Vitorino e a descrição primorosa do autor (SIMÕES, 2014, p.42), mesmo levando-se em conta que era normal e compreensível que as gramáticas da época fossem simples (em termos de linguagem), porque afinal eram manuais de ensino.

Há dúvidas, contudo, quanto à autoria da obra, isto é, se foi escrita unicamente por M. Vitorino. O questionamento acontece porque, ao final do quarto livro, há uma menção a um certo Élio Aftônio<sup>18</sup>, que nos leva a crer que, em algum momento, o texto dele pode ter sido inserido na obra de Vitorino, sem qualquer indicação. De fato, existe uma mudança brusca na progressão de ideias na parte referente às sílabas (HADOT, 1971 *apud* SIMÕES, 2014, p. 37). Heinrich Keil (2009 [1874]) indica na sua obra *Grammatici Latini* que, na página 31, linha 13, teria havido mudança de autoria no texto, explicando que, a partir desse ponto, tratar-se-ia do texto de E. Aftônio.

Há duas hipóteses sobre essa fusão de textos: a primeira, é que o próprio Mário Vitorino teria unido o trabalho de E. Aftônio ao seu, de modo que complementasse seu tratado com o do outro, segundo Keil; a segunda hipótese é que seria culpa de um copista, que, por confusão, teria unido as duas obras, hipótese esta que é aceita por Hadot (1971) e Mariotti (1967 *apud* SIMÕES, 2014, p. 38). As duas teorias são perfeitamente possíveis de terem acontecido, mas, mesmo assim, tal assunto está aberto à discussão.

## TRADUÇÃO DOS EXCERTOS SELECIONADOS

Os excertos da *Ars Grammatica* aqui dispostos foram traduzidos de forma que se aproximassem do original, mas com um texto mais fluido e uma compreensão mais fácil. Esse meio termo é chamado na teoria da tradução por Dryden (de *paráfrase*, segundo quem se trata de uma “tradução com latitude (...) em que o autor é mantido à nossa vista: porém suas palavras são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado.” (KINSLEY, 1956, p. 182 *apud* MILTON, 2010, p. 160). Desse modo, o sentido do texto original foi mantido, apesar de algumas adaptações. Adaptações essas que são necessárias

<sup>18</sup> Élio Festo Aftônio (séc. III ou IV) foi um importante gramático e retórico romano, possivelmente de origem africana.

em um texto como esse, pois além de se tratar de um texto técnico, ele foi escrito no século IV, ou seja, a 17 séculos atrás (1.700 anos atrás). Assim, temos que ter isso em perspectiva quando olharmos não apenas para o objeto de nosso estudo, mas para qualquer texto antigo.

A tradução que agora propomos foi feita na tentativa de aproximar tanto quanto possível o original latino de uma versão lúcida em português. Nossa opção procura, ainda, evidenciar a notável diferença entre os termos técnicos empregados por Mário Vitorino (de diferente época) e o vocabulário que as ciências da linguagem hoje utilizam, ao menos de modo geral, porém, sempre na perspectiva de que o autor do texto de partida destina seu texto a um determinado público alvo e, por isso, ele supõe que o leitor saiba fazer uma série de inferências que têm como base certos conhecimentos culturais, ou seja, que fazem parte do rol de informações que um determinado povo tem (BASTINEATTO, s/d, p. 9). Com isso, compreendemos que Vitorino não aprofunda certas questões que, para seu público, falantes do latim, não seriam necessárias de serem explicitadas. Disso decorre certa dificuldade para o leitor moderno em fazer a devida correspondência entre as colocações do nosso gramático e o que se poderia associar ao sistema sonoro da língua portuguesa, por exemplo. Daí porque se faz necessária, além da tradução que leve em conta tal perspectiva, uma explanação, ainda que panorâmica, dado o espaço e o escopo deste artigo, acerca dos conceitos levantados por Mário Vitorino.

Agora, apresentaremos os excertos traduzidos por nós, nos quais as questões pertinentes à proposta inicial aparecem no texto do nosso autor.

## De uoce

*Vox est aer ictus auditu percipibilis, quantum in ipso est. (GLK, VI, p. 4)*

O som é o movimento do ar, de tal modo que pode ser percebido por si só.

## De litteris

*Littera est uox simplex una figura notabilis. Litteram quidam quid putant dictam? quia se legiteram. quare? quod legenti iter praebeat. quidam quiddixerunt? leuiteram. quare? quia leuat ut iteretur, id est delectat iterum ut scribatur. uox simplex quare? ideo quia eius uocis quae ἔναρθρος a Graecis dicta est sub significationem aliquam uenit, [uel ut minima pars] ideoque a non nullis nota uocis articulatae dicta est. una figura notabilis est ideo quia una quaeque littera suam figuram habet. nam syllabae pluribus figuris, id est litteris, notantur, nisi cum vocales iuce syllabarum funguntur.*

*[Nam] accidunt uni cuique litterae nomen, figura, potestas. nomen est quo appellatur, figura qua notatur, potestas qua valet. litterarum aliae sunt vocales, aliae consonantes. vocales sunt quae per se proferuntur et per se syllabam faciunt. Sunt autem numero quinque, a e i o u. harum duae, i et u, transeunt inconsonantiu potestatem, cum aut ipsa e inter se geminantur aut cum aliis uocalibus iungunt, ut luno, uates. Consonantium uero est species duplex: sunt enim aliae semivocales, aliae mutae. semivocales sunt quae per se quidem proferuntur, sed per se syllabam non faciunt. sunt autem numero septem, f l m n r s x. x his una dupla littera, x: consta enim aut ex g et s, ut rex regis, aut ex c et s, ut pix picis; ideoque haec littera quibusdam negatur. mutae sunt autem quae neque per se proferri possunt nec per se syllabam faciunt. sunt autem numero novem, b c d g h k p q t. ex his supervacuae quibusdam videntur k et q, quia c littera harum locum possit implere. h quoque admittimus, sed adspirationis notam, non litteram aestimamus. y et z propter Graeca nomina admittimus.*

*Littera est humanae uocis pars. Litterae Romanae ad imitationem Graecarum factae. novas etiam habent, ut h q v. item superfluas quasdam videntur retinere, ex et k et q: nam y et z propter Graeca nomina additae sunt. (GLK, VI, pp. 5-6)*

A letra é um som simples com um único sinal gráfico. O que as pessoas consideram ser a letra pronunciada? Frequentemente como algo que se lê. Por que motivo? Porque é assim que se apresenta ao leitor. Como essas pessoas pronunciavam? De modo constante. Por quê? Porque agrada quando se repete, isto é, agrada, novamente, quando é escrita. Por esse motivo, daquele som que foi chamado pelos gregos *enarthós*, chegou um certo significado [ou melhor, a menor parte], assim, o sinal gráfico do som articulado foi dito por todos. Por que um único sinal gráfico? Porque cada letra tem sua própria representação gráfica. De fato, as sílabas são grafadas com muitos sinais gráficos, ou seja, com letras, exceto quando as vogais, sozinhas, desempenham o papel das sílabas (ocupam toda a sílaba).

Cada letra tem um único nome, um único sinal gráfico e uma única função. O nome é como a letra é chamada, o sinal é como é grafada, e a função é o valor que lhe é atribuído. Algumas letras são vogais, outras são consoantes. As vogais são aquelas que são pronunciadas por si só e sozinhas constituem uma sílaba. Elas são em número de cinco: a, e, i, o, u. Duas dessas, i e u, podem ser usadas como consoantes são unidas, elas mesmas, entre si, ou com outras letras, como as palavras *Iuno* e *vate*. É dupla a forma das consoantes: algumas são, na verdade, semivogais, outras são mudas. As **semivogais**<sup>19</sup> são aquelas que realmente são pronunciadas por si, mas sozinhas não formam uma sílaba. Podemos contá-las em número de sete: *f, l, m, n, r, s, x*. Destas, uma, o *x*, pode se manifestar de duas formas: pode surgir de *g* ou *s*, como *rex, regis*, ou como *pix, picis*. Por isso, algumas pessoas negam a existência dessa letra<sup>20</sup>. Já as **mudas** são aquelas que, sozinhas, não podem ser pronunciadas, nem constituir sílaba. São, de fato, em número de nove: *b, c, d, g, h, k, p, q, t*. Destas letras, são consideradas inúteis *k* e *q*, porque a letra *c* pode desempenhar o mesmo valor sonoro. Consideramos, também, o *h* como um sinal gráfico da aspiração, e não como uma letra. Admitimos as letras *y* e *z* devido à necessidade de transcrever palavras gregas.

A letra<sup>21</sup> é parte da voz humana. As letras romanas foram feitas a partir da imitação das letras gregas, porém existem letras novas (que não existem no alfabeto grego), que são: *h, q* e *v*. Além disso, considera-se ser supérfluo manter tanto *x* e *k* quanto *q*. De fato, as letras gregas *y* e *z* foram acrescentadas por causa de palavras gregas.

19 Ou seja, aqueles sons consonantais que não são oclusivos, ou mudos. Chamados hodiernamente de “sonorantes”.

20 Algumas pessoas acreditavam ser mais de uma letra por causa do som articulado. Ex.: /g/ c /ks/.

21 Uma noção intuitiva de “fonema”?

## De syllabis

*Syllaba est coniunctio litterarum cum uocali uel uocalibus sub uno accentu et spiritu continuata: nam per solam uocalem abusiue syllaba dicitur. Minima ergo est syllaba unius litterae, ut ea máxima est quae ex pluribus constat, ut stirps.*

*Syllabarum in pedibus differentiae sunt tres: sunt enim longae, breues et mediae, quae et communes dicuntur. Ex his breues uno modo sunt, id est cum uocalis corripitur, quam non sequuntur duae consonantes.*

*Longarum autem syllabarum duae species sunt: nam aut naturaliter longae sunt aut positione fiunt. Ex his natura longae duobus modis constant: uno, si uocalis producta sit non sequente alia uocali, ut 'primus ab oris': nam et pri et o et ris productis uocalibus sunt natura longae. Item alio modo sunt modo sunt longae naturaliter syllabae, cum duae uocales iuguntur, quas syllabas Graeci diphthongos uocant, ut ae oe au eu yi: nam illae // diphthongi non sunt quae fiunt per uocales loco consonantium positas, ut ia ie ii io iu, va ve vi vo vu.*

*Aliae uero fiunt positione longae modis octo: primo, si correpta uocalis desinit in duas consonantes, ut ars; secundo, si excipitur a duabus consonantibus, ut 'Acrisioneis Danae'; tertio, si desinit in consonantem et excipitur ab alia uel ab eadem consonante, ut arma Anna; quarto, si desinit in duplicem litteram, ut nox; quinto, si excipitur a duplici, ut axis; sexto, si desinit in consonantem, quae duarum sonum praebeat, ut 'hoc erat'; septimo, si desinit in consonantem et excipitur a uocali loco consonantis posita, ut arvum; octavo, si excipitur ab i littera duplicata, ut Troiia aiio Graiius Aiax.*

*Mediae autem sive communes syllabae fiunt modis quattuor: primo, si correpta uocalis desinat in consonantem quae orationis finiat partem et excipiatur a principali littera uocali; est enim brevis sic <sup>22</sup> uocalem seu productam seu breuem aut diphthongon, et est breuis, ut 'te Corydon o Alexi' et item 'insulae Ionio in magno'; longa est autem sic, // Glauco et Panapeae et Inoo Melicertae et item 'neque Aoniae Aganippae'.*

Sílaba é a junção de consoantes com vogal ou vogais sob um único acento e fôlego, de modo contínuo: assim, diz-se, comumente, que a sílaba é constituída por uma única vogal. Portanto, a menor sílaba é aquela composta por uma única letra, e a maior, quando é composta de várias, como em *stirps*.

Existem três diferenças das sílabas em relação aos pés métricos: sílabas breues, longas e médias, estas também chamadas de "comum". Destas, as breues apresentam-se de uma única maneira, isto é, quando se ligam a uma vogal, não podem ser seguidas de duas consoantes.

Por outro lado, existem duas espécies de sílabas longas: são longas por natureza ou são longas por posição. As longas por natureza ocorrem de duas maneiras: em primeiro lugar, se a vogal pronunciada não for seguida por outra vogal, como em *primus ab oris*, pois tanto *pri* quanto *o* e *ris*, enquanto pronunciadas vocalicamente, são longas por natureza; em segundo lugar, quando duas vogais são unidas, cujas sílabas os Gregos chamam ditongo, como *ae, oe, au, eu, yi*: como em *illae* // <sup>23</sup> ditongos não são aquelas (sílabas) que ocorrem em vogais posicionadas no lugar de consoantes<sup>24</sup>, como *ia, ie, ii, io, iu, va, ve, vi, vo, vu*.

Já as sílabas longas por posição ocorrem de oito maneiras: em primeiro lugar, se a vogal breve termina em duas consoantes, como *ars*; em segundo, se for seguida por duas consoantes, como em *Acrisioneis Danae*; em terceiro, se termina em consoante e for seguida por outra ou pela mesma consoante, como *arma Anna*; em quarto, se termina em letra com dupla articulação sonora, como *nox*<sup>25</sup>; em quinto, se for seguida por consoante dupla, como *axis*<sup>26</sup>; em sexto, se termina em consoante que resulta em um som duplo, como em *hocc*<sup>27</sup> *erat*; em sétimo, se termina em consoante e for seguida por vogal posicionada no lugar de consoante, como *arvum*<sup>28</sup>; em oitavo,

22 Esse sinal indica uma corruptela no texto original. Na edição de H. Keil, há uma versão que se encontra em outros códices, apresentando uma outra versão do texto. Isso acontece pela dúvida se a palavra ou o trecho do texto pertence ao texto original de fato, ou se foi inserida depois.

23 Essas duas barras indicam uma interrupção no texto, segundo a edição de H. Keil.

24 Nesse caso, Mário Vitorino está falando das semiconsoantes /j/ e /w/, que podem ocorrer em posição de vogal ou consoante, mas que são graficamente representadas pelos grafemas <i> e <u>. Ambos, no período medieval, eram grafados <i>, quando era considerado vogal, <j> quando era percebido como consoante; e <u> e <v>, respectivamente, quando ocorria a mesma situação.

25 Nox – o "x" lê-se "ks".

26 Mário Vitorino se refere à separação silábica: a. xis, que também admitia a separação silábica em ax.is. Antigamente, no latim arcaico, provavelmente tinha outra consoante nesta terminação que caiu.

27 O "ō" é longo, pois esse 'c' é pronunciado de maneira mais forte, como se tivesse dois 'c'. Antigamente, no latim arcaico, provavelmente tinha outra consoante nesta terminação que caiu.

28 Lembrando que o grafema <v> representa aquele problema do latim clássico, antes do período de M. Vitorino, em que uma dupla pronúncia (vogal ou semiconsoante, /u/ e /w/) era representada por apenas uma letra <u>.

*Tertio modo, si correpta uocalis excipitur a duabus consonantibus, quarum prior sit muda, sequens liquida; et enim brevis est sic, | 'vastosque ab rupe Cyclopas', et alibi sic, 'sese effudere quadrigae'; item longa est sic, 'infandi Cyclopes', item 'centum quadriiugos': quarto modo, si correpta uocalis desinit in consonantem et excipitur a principal littera h; est enim brevis sic, 'hic amor, haec patria' item alibi hic uir hic est, tibi quem promitti saepius audis; item longa est sic, 'terga fatigamus hasta'. (GLK, VI, pp. 26-28)*

se for seguida pela letra “i” duplicada, como em *Troia, aiiio, Graiius e Aiiax*.

Por fim, as sílabas médias ou comuns ocorrem de quatro maneiras: primeiro, se a vogal breve termina em consoante que termine parte da frase e que a primeira letra seguinte seja uma vogal<sup>29</sup>; na verdade é breve quando<sup>30</sup> || seja a vogal, seja breve seja alongada ou ditongo, também será breve como *te Corydon o Alexi* e também *insulae Ionio in magno*. Segundo, a longa ocorre assim<sup>31</sup>,|| *Glauco et Panopeae et Inoo Melicertae* e também *neque Aoniae Aganippae*.

Em terceiro lugar, quando houver o processo abreviamento da vogal (*correpta uocalis*), isto é, nos casos em que a vogal for seguida de duas consoantes, sendo a primeira muda (oclusiva), e a seguinte líquida, a vogal fica breve como nos seguintes exemplos: *vastosque ab rupe Cyclopas*, e também assim: *sese effudere quadriagae*; ou longa como em *infandi Cylopes*, e igualmente *centum quadriiugos*. Em quarto lugar, novamente nos casos de abreviamento da vogal (*correpta uocalis*), caso termine em consoante e for logo seguida pela letra ‘h’, pode ser breve como em *hic amor*, *haec patria*, e também como em *hic uir hic est, tibi quem promitti saepius audis*. Mas será longa como em *terga fatigamus hasta*.

29 Esta regra colocada por M. Vitorino, é a primeira regra das vogais breves por natureza.

30 Interrupção do texto original.

31 Nova interrupção no texto original.

## COMENTÁRIOS SOBRE AS DEFINIÇÕES DE MÁRIO VITORINO

Como vimos, a arte gramatical antiga constitui-se de um manual técnico destinado aos poetas, a fim de instruí-los na arte de escrever bem e corretamente. Por isso, Mário Vitorino traz à luz uma síntese dos conhecimentos essenciais acerca do sistema sonoro do latim, em vista da necessidade de ler e compreender os fenômenos sonoros da língua.

Bem como outros estudiosos, Vitorino buscou analisar e estabelecer princípios norteadores àqueles que procuravam conhecer as letras e utilizá-las em vista desse princípio. Assim, ele definiu detalhadamente os conceitos de *uox*, *littera* e *syllaba*.<sup>32</sup>

Em resumo, o que as pessoas consideram ser a letra pronunciada? Por que motivo? Como essas pessoas pronunciavam? Por quê? Por que um único sinal gráfico? Após conceituar a Arte Gramática e o ‘som’, esses são alguns dos questionamentos levantados por Vitorino a respeito da ‘letra’. Para isso, ele define o termo, descreve as letras contidas no alfabeto latino e o valor que lhes é atribuído, isto é, suas funções, e as apresenta em grupos: cinco letras são chamadas de vogais – que, pronunciadas por si só e mesmo sozinhas, constituem uma sílaba – entre elas, as particularidades do *i* e *u*, que podem ser usadas como consoantes; por sua vez, as consoantes têm dupla forma, ou seja, umas são o que ele chama de semivogais, outras ele denomina consoantes mudas. As semivogais contêm sete letras – pronunciadas por si só, mas não formam uma sílaba sozinha – dentre elas, as particularidades da letra *x*, com dupla articulação do som, igualmente como no português. É importante comentar a respeito da noção das *semivocales* apresentada por M. Vitorino. Isto porque o nosso entendimento a respeito das semivogais, pela linguística moderna, é diferente daquela que ele nos dá a entender. Hoje, as sete letras *f*, *l*, *m*, *n*, *r*, *s* e *x*, que Vitorino considerava ser semivogais, nós as chamamos de “sonorantes”, ou seja, aqueles fonemas que não têm obstrução na sua pronúncia. Ainda assim, encontramos discrepâncias nessa classificação, pois as letras *m* e *n* (ou o “som” que elas representam) pertencem, na verdade, ao grupo das consoantes **oclusivas**. Já as mudas (*litterae mutae*) – que, sozinhas, não podem ser pronunciadas, e nem constituir uma sílaba – atualmente chamadas de **oclusivas**, aparecem em número de nove. Vitorino apresenta, também, críticas sobre a inutilidade das letras *k* e *q*, que podem ser substituídas pela letra *c*: de fato, são representações gráficas redundantes, já que, fonologicamente, o mesmo segmento sonoro se aplica igualmente a ambas.

O gramático comenta, ainda, superficialmente, sobre a presença da letra *v* no alfabeto latino, que não se encontra no alfabeto grego. Há acréscimos de letras como o *h* com ascendência no “alfabeto de Cumas, a colônia grega da Campânia, cuja metrópole era Cálcis da Euléia” (HIGOUNET, 2003, p. 102). O *h*, por exemplo, que está incluído nas consoantes mudas havia sido criado para transcrever a aspiração do espírito rude<sup>33</sup>, considerado, então, não uma letra, mas o sinal gráfico

32 Contudo, Vitorino revela-nos que, de fato, a arte de escrever correto e ordenadamente deve estar acompanhada com o *intellectu poetarum*, isto é, a busca pelos conhecimentos dos poetas.

33 No grego clássico há dois sinais que nomeamos como ‘espírito rude ou áspero’ e ‘espírito doce ou

da aspiração. As letras *y* e *z* foram acrescentadas no fim no alfabeto latino, pois “a obrigação de transcrever palavras gregas levou a adotar, por volta da época de Cícero, diretamente do alfabeto jônico, dessa vez, os sinais *y* e *z*, que foram acrescentados no fim do alfabeto” (*id.*, *ibid.*, p.104).

O tratamento das sílabas representa o segundo elemento da progressão gramatical estabelecida por M. Vitorino. Então, que é sílaba<sup>34</sup>? Tradicionalmente, no livro “Moderna Gramática Portuguesa”, Bechara conceitua sílaba como “um fonema ou grupo de fonemas emitido num só impulso expiatório” (2009, p. 84), e ele destaca que seu elemento essencial é a vogal. Já na definição feita no século IV d. C. por M. Vitorino, também é verificada a importância da vogal.

De acordo com os excertos traduzidos no tópico anterior, pudemos averiguar que, pelo menos nessa parte inicial em que Mário Vitorino trata da sílaba, ele está definindo as regras para a identificação da quantidade<sup>35</sup> silábica (base da versificação greco-romana). Segundo Jesus (2017, p. 232):

Esta tem a ver com um conjunto particular de regras rítmicas que operam formalização da literatura grega e romana da Antiguidade, baseadas sob o princípio da alternância, segundo esquemas pré-fixados, de sílabas longas e breves (métrica quantitativa). Por isso, o conhecimento da prosódia é essencial para entender a métrica clássica e profundidade. Seu estudo ajuda a compreender melhor os poetas e suas técnicas, bem como constitui importante auxílio na resolução de problemas de caráter crítico, isto é, de questões de autenticidade e de crítica textual, por exemplo.

Conforme os excertos traduzidos, Mário Vitorino aponta que o padrão silábico do latim pode apresentar a menor sílaba composta apenas pela vogal, e a maior com cinco consoantes e uma vogal (CCVCCC). Padrão silábico, segundo Gisela Collischonn (2010), é o molde silábico que determina o número máximo e o mínimo de elementos permitidos numa sílaba em uma determinada língua. A título de comparação, de acordo com Câmara Jr. (1969 *apud* COLLISCHONN, 2010, p.108), o português também admite até seis segmentos na sílaba, como por exemplo a palavra *grãos*<sup>36</sup>, o que coincide, em termos numéricos, com a estrutura máxima dada por Vitorino, pois a nossa língua, segundo essa análise, admite a presença do ditongo. Ou seja, tanto em latim quanto em português, a sílaba seria a união de uma consoante e uma vogal (CV), ou uma consoante e uma vogal e uma semivogal (CVC) – que, no caso seria uma vogal e semivogal.

No segundo parágrafo, Vitorino enfatiza a definição das regras para a identificação da quantidade das sílabas no latim – se são longas, breves ou médias. suave’. Eles servem para marcar a pronúncia da palavra escrita. No caso do espírito rude, marcado pelo sinal gráfico (´), a regra diz que aquelas palavras que começarem com uma vogal e tiverem esse sinal sobre ela serão pronunciadas com uma aspiração inicial (como no inglês *hard*) indicando aspiração ‘rude’ ou ‘áspera’. Conceito apresentado na edição de número 2 do livro Aprendendo Grego (p.2).

34 Confira também sobre o assunto, Simões (2006).

35 Segundo Jesus (2017, p. 29), a quantidade é a variação que a vogal pode ter quanto à duração do tempo despendido em sua pronúncia.

36 Mesmo que possua cinco letras (CCVVC), fonologicamente este caso é representado pela sequência /grãws/.



Ele aponta também que em relação aos pés métricos, isto é, a unidade de medida do verso latino, vão existir três tipos de sílabas: a longa – que tem um maior tempo de duração durante a pronúncia; a breve – que tem uma duração menor de tempo durante a pronúncia; e a média – que pode ser qualquer uma das duas anteriores, dependendo do contexto.

Em seguida, elenca as regras que definem as sílabas longas, cuja identificação ocorre de duas formas, naturalmente e por posição. Quando se fala que ocorre por natureza, ele está apontando as regras gerais das sílabas longas. M. Vitorino diz que, neste caso, é longa quando a vogal é seguida de consoante (VC) ou quando for ditongo (*ae, oe, au, eu, yi*). Além de indicar quais são os ditongos, ele faz a ressalva de que as semiconsoantes /j/ e /w/, não são ditongos (cf. nota 24). Depois, ele discorre oito formas de detectar uma sílaba longa por posição, de uma maneira detalhada e clara.

Por fim, Mário Vitorino traz as sílabas médias, que também são chamadas de comuns, que podem ser tanto breves quanto longas, dependendo do contexto, daí a semelhança desse tipo de sílaba com as anteriores. No seguinte trecho, “... seja a vogal, seja breve seja alongada ou ditongo, também será breve como *te Corydon o Alexi* e também *insulae Ionio in magno*”<sup>37</sup> é provável que M. Vitorino esteja se referindo às licenças métricas, pois além dos exemplos utilizados no texto terem sido retirados de poesias, esse texto gramatical é um manual voltado para a prosódia (poesia).

No último parágrafo, a terceira regra é que quando ocorre o processo de abreviamento da vogal (*correpta uocalis*), e esta for seguida de duas consoantes, sendo a primeira oclusiva (como /b/, /p/, /d/, etc.) e a segunda líquida (como /r/, /l/), a mesma vogal será breve. Vitorino exemplifica que a média vai ser longa quando diferir do que foi dito anteriormente. Ainda em caso de abreviamento da vogal, ele ressalta que se a palavra termina em consoante e a palavra seguinte iniciar com a letra *h*, vai ser breve em casos como *hic amor*, *haec pátria*, e vai ser longa em casos como *fatigamus hasta*.

Por fim, é importante destacar que no decorrer na tradução averiguamos diversas corrupções no texto, mas que não interferem profundamente no sentido. Esse fato, por sim, não confirma a dupla autoria do texto gramatical apontada na seção 3, mas demonstra que o texto original pode não está disponível na íntegra - o que não é nenhuma surpresa, já que o texto é do século IV d.C.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar nossas observações sobre o tema proposto, devemos enfatizar que este trabalho não foi tomado do ponto de vista epistemológico, mas sim filológico, isto é, um breve exercício filológico de interpretação, tradução e anotação de uma gramática escrita no século IV d.C. Tudo de forma panorâmica e preliminar. Nossa preocupação foi tentar compreender a forma com que Mario Vitorino estabelece sua *Ars Grammatica* atendendo sua principal motivação: descrever a língua latina para estudá-la de três diferentes modos – compreender os poetas, falar corretamente e

37 Conforme a página 11 deste artigo.

escrever ordenadamente –, mas que estão relacionados, pois se trata da ponte pela qual um poeta deve caminhar em seu percurso poético e, porque não?, linguístico. Afinal, através das constatações de Vitorino, se percebe a alta percepção que o gramático tinha acerca do funcionamento efetivo dos sons do latim. Ou seja, não se trata, de modo algum, de mera enxurrada de informações repetitivas. Trata-se, antes de tudo, de uma forte preocupação em compreender em profundidade as nuances que implicam em amplo domínio prosódico, muito além de simples sistematização em vista de aplicação imediata pelos poetas.

Por fim, é importante frisar que textos antigos são imprescindíveis de serem discutidos, pois nos proporcionam uma visão mais abrangente da evolução da língua ao longo do tempo. A tradução facilita o acesso à contribuição antiga e dá oportunidade de compreendermos como a língua pode ser ao mesmo tempo mutável e intrinsecamente ligada às suas origens.

## REFERÊNCIAS

BASTINEATTO, Patrizia Collina. *Legibilidade textual e modalidades de tradução: teoria e prática*. S/d, s/l. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/PatriziaCollinaBastianetto.pdf>

BARATIN, M. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. [edit.] *Florilegium historiographiae linguisticae – Etudes d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy*. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

BECHARA, Evanildo. *A moderna gramática portuguesa*. 37<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRUCE, F. F. *Marius Victorinus and His Works*. The Evangelical Quarterly 18, 1946, 132153. Disponível em: [http://www.earlychurch.org.uk/pdf/victorinus\\_bruce.pdf](http://www.earlychurch.org.uk/pdf/victorinus_bruce.pdf).

COLLISCHONN, Gisela. A sílaba em português. BISOL, Leda (Org.) *Introdução a Estudos de Fonologia do Português Brasileiro*. 5<sup>a</sup> Edição revista e ampliada. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

DEZOTTI, L. C., *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2011 (dissertação de mestrado – programa de Pós-graduação em Letras Clássicas).

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HADOT, P. *Marius Victorinus: Recherches sur sa vie et ses oeuvres*. Paris: Etudes augustiniennes, 1971.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita* [tradução da 10<sup>a</sup> edição corrigida]. Marcos Marcionlino – São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

JESUS, Carlos Renato Rosário de. *Introdução à língua latina*. Apostila do Curso de Introdução à Língua Latina. Manaus, 2017.

JOINT ASSOCIATION OF CLASSICAL TEACHERS. *Aprendendo Grego*. 2 ed. Odysseus, 2006.

KEIL, Heinrich [ed.]. *Grammatici Latini*. Leipzig: Teubner, 1855-1880 [repub. Hildesheim: Olms, 2009]. Vol. VI.

KINSLEY, James (Ed.). *The Complete Works of John Dryden*. Vol. I. Oxford University Press, 1956.

LLORENTE, Victor-José Herrero. *La lengua latina en su aspecto prosódico*. 1971.

MARINO, Sílvio. Metodologia da pesquisa em estudos clássicos. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. G. (Orgs.). *Estudos Clássicos II: história, literatura e arqueologia*. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

MARIOTTI, Italo. *Marii Victorini Ars Grammatica*. Introduzione, texto critico e commento a cura di Italo Mariotti. Firenze: Felice Le Monier, 1967.

MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Problemas de Lingüística Descritiva*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SIMÕES, Darcilia. *Considerações sobre a fala e a escrita: fonologia em nova chave*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

SIMÕES, Vivian Carneiro Leão. *Qvod erat demonstrandum: os Exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio*. 2013. 188 f. Dissertação (mestrado) -Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122095>>

TRAVIS, A. H. *Marius Victorinus: A Biographical Note*. The Harvard Theological Review, v. 36, No. 1, p. 83-90, 1943. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1507972>>. Acesso em 20 jun. 2019.

VICTORINUS. *Marii Victorini Artis Grammaticae Libri IIII*. In: KEIL, H. (KEILII, H.). *Grammatici Latini, vol. VI: Scriptorum Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 2009, 6 v.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- **O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO SERMÃO DA SEXAGÉSIMA**, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## INTRODUÇÃO

Este artigo surge a partir de uma pesquisa de mestrado que retoma as formulações de Cícero (106 – 43 a.C.) acerca da prosa rítmica<sup>3</sup>, com o objetivo de averiguar se tais formulações e recomendações do autor antigo estão presentes na proposta de estilo de sermões do padre Antônio Vieira (1608 – 1697). Mas, se na pesquisa, o objetivo é analisar se as formulações de Cícero estão presentes no estilo utilizado por Vieira nos seus sermões, neste artigo, nosso objetivo é identificar, através do conteúdo semântico presente no Sermão da Sexagésima (1653), de Vieira, e no conteúdo da obra *Orator*, de Cícero, as ideias dos dois autores a respeito de como o pregador/orador seria ou deveria ser, para analisarmos se tais ideias convergem ou divergem, e de que maneira.

Apesar de serem distanciados mais de 1.600 anos no tempo, Antônio Vieira e Cícero preocupavam-se com uma questão em comum: a persuasão. Enquanto Cícero, como advogado e político, buscava a persuasão de sua audiência principalmente nas causas políticas e forenses, através do discurso oratório, Vieira, como padre jesuíta, buscava convencer seus ouvintes em diferentes causas, já que tinha como principal propósito a pregação através da homilia<sup>4</sup>. Como veremos, essas duas figuras históricas publicaram obras que tratam sobre a arte da eloquência, de formas diferentes: um tratado que visa descrever o orador ideal<sup>5</sup>, o *Orator* (46 a.C.), de Cícero, e o *Sermão da sexagésima* (1655), de Vieira, que trata sobre a arte da pregação, incluindo críticas aos pregadores da época e também recomendações para que eles se tornassem bem-sucedidos na arte de “semear” a doutrina do Cristianismo.

---

1 Pós-graduada em Estudos Clássicos (UEA) e Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), jnss.mla18@uea.edu.br.

2 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.

3 A “prosa rítmica” refere-se ao conceito de ritmo como um fenômeno estilístico advindo de uma prosa artisticamente elaborada. No *Orator*, Cícero trata amplamente sobre a composição do ritmo no discurso (a partir do § 140), que, segundo o orador romano, acontece através da união de vários elementos estilísticos, incluindo: a *compositio*: a eufonia (o som agradável das palavras), a *concinntas* (disposição elegante das palavras) e o *numerus*, que é a estrutura do período oratório, o ritmo, propriamente dito. Cf. Jesus (2014) para um estudo completo acerca da prosa rítmica.

4 Então, é possível afirmar que os dois, Cícero e Vieira, construíam seus discursos de acordo com o respectivo gênero a que estavam submetidos. Aristóteles (384-322 a.C.) define os três gêneros discursivos da retórica e afirma que são três também as classes de ouvintes de discursos que os determinam. Segundo Aristóteles, o discurso deliberativo ou político é direcionado a membros de uma assembleia, e induz a fazer ou não fazer algo, portanto aconselha; o judicial ou forense comporta a acusação ou a defesa de alguém, direcionando-se a um juiz e o discurso demonstrativo ou epidíctico é dirigido a espectadores e ocupa-se do louvor ou da censura de alguém (*Rhet.*, I, 3). Aristóteles detalha sua explicação sobre os gêneros ao longo do Livro I da *Rethorica*. Todas as traduções da *Rethorica* usadas neste trabalho são de Edson Bini (2011).

5 Na verdade, Cícero afirma que este orador perfeito nunca existiu, mas pretende ao menos dizer como ele deve ser (cf. *Or.* 7). As traduções de *Orator* neste trabalho foram extraídas de Salor (2008), em espanhol, e vertidas para o português por mim, do parágrafo 1 a 139, e de Jesus (2013), dos parágrafos 140 a 238.

A prosa rítmica é resultado de um texto com períodos articulados e elaborados de forma harmônica, que possui o objetivo de agradar, promover o deleite dos ouvintes e, dessa forma, ser parte da estratégia de persuasão do orador/pregador. O método de uso do ritmo na prosa foi estabelecido pelos antigos<sup>6</sup>, mas esse método resistiu ao passar do tempo, tendo as técnicas que o compõem utilizadas por sacerdotes cristãos, desde o início da Idade Média, até chegar aos padres jesuítas, incluindo padre Antônio Vieira, no início da Modernidade (século XVII).

Partindo daí, acreditamos ser viável mostrar que, embora o *Orator*, de Cícero, e o *Sermão da sexagésima*, do padre Antônio Vieira sejam obras diferentes sob vários aspectos, também são obras que convergem mais do que divergem, quando se trata de encontrar ou formar o *summus orator*.

## **CÍCERO E VIEIRA: VIDA E OBRAS**

Antes de prosseguirmos para a análise dos textos de Cícero e de Antônio Vieira, faz-se importante uma apresentação, ainda que breve, da vida e das obras desses dois autores.

Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) foi orador, escritor, e viveu numa época de declínio da arte da oratória em Roma, quando esta começava a ser preterida (especialmente por Catão) em função de uma retórica elementar, corriqueira, sem o uso de técnicas elaboradas nos discursos. Então, Cícero, no intuito de defender como deveria ser a estilização do discurso oratório e o perfil do orador ideal para ele, escreveu diversas obras<sup>7</sup>, entre elas, as principais: *De Oratore* (55 a.C.), obra em que Cícero define o conceito de orador e também trata sobre as partes do discurso retórico (*inuentio, dispositio, elocutio, actio e memoria*)<sup>8</sup>, *Brutus* (46 a.C.), que pode ser considerado um compêndio da arte oratória latina, e *Orator* (46 a.C.), obra em que o modelo do orador ideal é apresentado, na primeira parte do livro, e na segunda parte, um amplo e valioso estudo para a prosa rítmica.

Antônio Vieira nasceu em Portugal, em 6 de fevereiro de 1608, mas, ainda criança, mudou-se para o Brasil com a família, local onde viveu a maior parte da vida e também onde recebeu sua educação e formação religiosa. Vieira estudava no Colégio dos jesuítas, na Bahia, onde receberia mais tarde as ordens sacerdotais (cf. Azevedo, 2008, p. 44), onde também estudaria os autores da Antiguidade clássica, e também se destacaria como sacerdote, produzindo sermões repletos de estratégias estilísticas (*ibid.*, p. 49), e pregando a todo tipo de público. Ao longo de sua vida, Vieira defendeu várias causas, através de mais de 200 sermões, mais de 200 cartas e outros textos documentados, e graças à sua obra, o padre português é lido e pesquisado até os dias de hoje, podendo ser considerado o último grande orador, ao menos do Ocidente.

6 O discurso chamado rítmico surgiu bem antes de Cícero, no fim do séc. V a.C., na Grécia, com Trasímaco de Calcedônia (459-400 a.C.) e com Górgias de Leôncio (436-338 a.C.). Aristóteles (384-322 a.C.) também tratou sobre a prosa rítmica, dedicando a ela a terceira parte da *Rhetorica* (cf. JESUS, 2013, pp. 46 e 47).

7 Cf. Barthes (1975), Garavelli (1988), Jesus (2013) e Murphy (1989).

8 Trataremos sobre as partes do discurso adiante.

## ELEMENTOS DA RETÓRICA NO DISCURSO RELIGIOSO (SERMÃO)

O *Sermão da sexagésima*<sup>9</sup>, pronunciado na Capela Real, no ano de 1655, por padre Antônio Vieira, expõe as ideias do padre acerca da arte da pregação. Ali, Vieira aborda os problemas relacionados à pregação da sua época, expondo as suas concepções acerca do que seria, nas nossas palavras, “o pregador ideal”.

Logo no início do sermão, que começa pela frase *semen est verbum Dei* (“a semente é a palavra de Deus”), da parábola do Semeador, retirada do Evangelho de São Lucas (8:11), o Semeador deixa cair parte dos grãos no caminho, outra nos espinhos, uma terceira nas pedras, e somente a quarta parte cai em terra boa e frutifica. Jesus explica, então, que o grão é a palavra de Deus, ou seja, a palavra de Deus será pregada por muitos lugares, mas “frutificará” e será ouvida e atendida somente na “terra boa”, que representa, por sua vez, o bom coração do ouvinte/auditório (VIEIRA, 2017, pp. 18-23).

Vieira ilustra sua proposição a partir da seguinte afirmação: “e se quisesse Deus que este tão ilustre e tão numeroso auditório saísse hoje tão desenganado da pregação, como vem enganado com o pregador” (*ibid.*, p. 17). Com uma metáfora sobre o outono da vida, em que são poucas as flores venturosas, que alimentam o mundo, Vieira afirma que não é da vontade de Deus que as pessoas desenganem-se com a pregação e que as “flores venturosas se acabem”, pois “será bem que o mundo morra de fome? Será bem que os últimos dias se passem sem flores? – Não será bem, nem Deus quer que seja, nem há de ser” (*ibid.*, p. 22). Vieira mostra-se insatisfeito com o desengano dos ouvintes com relação aos pregadores, e também preocupado que os fiéis fiquem desenganados com o sermão.

Vieira adverte, primeiramente, que os semeadores haviam de encontrar, na sua peregrinação, “homens degenerados em todas as espécies de criaturas: haviam de achar homens homens<sup>10</sup>, haviam de achar homens brutos, haviam de achar homens troncos, haviam de achar homens pedras” (*ibid.*, p. 20) e precisarão pregar a todos esses tipos de homens (tipos de auditório). Mas “diz Cristo que o semeador do Evangelho saiu, porém não diz que tornou porque os pregadores evangélicos, os homens que professam pregar e propagar a fé, é bem que saiam, mas não é bem que tornem” (p. 18), então, Vieira afirma, nesse trecho, que o pregador deve partir pelo mundo a pregar, mas não deve retornar, ou seja, desistir diante das dificuldades, pois, conforme a parábola, somente a última parte do trigo frutificou, então, é na persistência, que se colhe o fruto que se multiplica. Essa longa metáfora utilizada por Vieira será a base para seus argumentos seguintes, em que efetivamente serão apresentados os recursos retóricos que o pregador deve conhecer para tornar seu sermão eficiente.

Daí porque é bastante perceptível, logo de imediato, a forte relação dos termos empregados por Vieira no seu sermão com o sistema da retórica clássica. Veja-se um exemplo na seguinte linha de raciocínio do sacerdote: diz ele que “se a palavra

---

<sup>9</sup> No calendário litúrgico em vigor no tempo de Vieira, chamava-se sexagésima o domingo anterior ao domingo de carnaval. Correspondia aproximadamente a 60 dias antes da Páscoa. A forma feminina (sexagésima) deve-se ao gênero feminino de *dies* (dia) em latim (cf. VIEIRA, 2017, p. 17).

<sup>10</sup> Homens homens, ou seja, homens comuns.

de Deus é tão eficaz e tão poderosa, como vemos tão pouco fruto da palavra de Deus?”, pergunta-se Vieira (*ibid.*, p. 23). Há três lugares, segundo o padre jesuíta, de onde pode proceder a falta de sucesso dos pregadores: ou procede da parte do pregador (caráter moral/*éthos*), ou da parte do ouvinte (emoção/*páthos*) ou da parte de Deus (a palavra/*lógos*). Logo em seguida, Vieira, no entanto, afirma que “por parte de Deus, não falta nem pode faltar” (VIEIRA, 2017, p. 25) o concurso do qual depende a pregação porque “sempre Deus está pronto da sua parte” (*ibid.*, p. 26), “sendo, pois, certo que a palavra divina não deixa de frutificar por parte de Deus, segue-se que ou é por falta do pregador ou por falta dos ouvintes” (*ibid.*). Mas Vieira também descarta a possibilidade de a palavra divina não “frutificar” por culpa dos ouvintes, pois, conforme o padre propõe, “se fora por parte dos ouvintes, não fizera a palavra de Deus muito grande fruto, mas não fazer nenhum fruto e nenhum efeito, não é por parte dos ouvintes” (*ibid.*). Dessa forma, não sendo falta de Deus e nem do ouvinte, Vieira afirma que a culpa é do pregador.

Após argumentar que o pregador é o responsável por não alcançar a persuasão dos ouvintes, ou nas palavras de Vieira, que o pregador é o culpado por “não fazer fruto a palavra de Deus” (VIEIRA, 2017, p. 29), segue-se à apresentação das cinco circunstâncias a serem consideradas quanto se trata do pregador: a pessoa (*éthos*), a ciência (*doctrina*), a matéria (*inuentio*), o estilo (*elocutio*) e a voz (*uox*), sendo “a pessoa que é, e ciência que tem, a matéria que trata, o estilo que segue, a voz com que fala” (*ibid.*)<sup>11</sup>, elementos retirados do Evangelho para serem examinados um a um em busca da causa que possa explicar “como em um pregador há tantas qualidades, e em uma pregação tantas leis [de Deus], e os pregadores podem ser culpados em todas [as circunstâncias]”.

Cícero trata sobre o *éthos* do orador de forma mais abrangente no livro *De oratore* (III, 182-184). É interessante observar que o orador antigo, ao delimitar o papel do *éthos* do orador, inclui várias circunstâncias, citadas por Vieira, como necessárias ao discurso persuasivo: “dessa forma, todo o método do discurso está ligado a três elementos para que se atinja a persuasão: provar ser verdadeiro o que defendemos, cativar os ouvintes, provocar em seus ânimos qualquer emoção que a causa exigir” (*De oratore*, II, 115)<sup>12</sup>. Cícero cita, então, a prova necessária à persuasão (*doctrina*), o cativar dos ouvintes, através do *éthos* e, também, o provocar das emoções (*páthos*). Também podemos considerar que a *elocutio* e *uox*, demais circunstâncias que corroboram para a persuasão, não foram citadas nesse momento por serem estratégias já incluídas entre aquelas referentes às que movem os ânimos às emoções.

Como se percebe, não é difícil cotejar os termos técnicos mencionados por Vieira, mais acima, entre parênteses, com os princípios que norteiam as concepções da arte da pregação e sua eficácia, sob a perspectiva de Cícero. Porém, para efeito de recorte metodológico, vamos deter o olhar sob o aspecto da *elocutio*, isto é, a

11 Pode-se perceber que para cada elemento que Vieira enumera para estabelecer as condições necessárias para a composição de bom sermão possui correspondência na retórica antiga, apenas através da tradução dos termos em questão para o grego ou latim, como fizemos.

12 *Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est nixa: ut probemus uera esse, quae defendimus; ut conciliemus eos nobis, qui audiunt; ut animos eorum, ad quemcumque causa postulabit motum uocemus.* Tradução de Adriano Scatolin (2009).



parte do sistema retórico que lida com os recursos estilísticos do discurso oratório, altamente caros tanto para Cícero, que dedicou grande parte do *Orator* para tratar do tema, quanto para Vieira, reconhecido pela sua preocupação com o estilo das palavras e pelo seu talento ao lidar com elas, pois, para Saraiva (1980, p. 9):

Todo leitor de Vieira admira o brilho, a perspicácia da escolha, a tensão que sabe dar às palavras, quase a cada palavra. **Não há nele palavras átonas, indiferentes, languescentes.** Cada uma parece ocupar o lugar que lhe é próprio, como em estado de alerta. É o que constitui a famosa “propriedade” deste escritor [...] (SARAIVA, 1980, p. 9. Grifo nosso).

As palavras de Saraiva, em destaque no trecho acima, coincidem com o que Cícero apregoa ao dizer que “nada, porém, é casual na fala oratória, a não ser que o discurso seja desmedido, abrolhado, desregrado e hesitante” (*Or.*, 198)<sup>13</sup>. Então, podemos afirmar que Vieira cuida do estilo do discurso oratório assim como Cícero recomenda que ele seja: cuidado, bem estruturado.

Observemos, então, na próxima seção, as considerações de Vieira acerca do estilo da pregação, para que possamos compará-las às formulações de Cícero.

### **CÍCERO E VIEIRA: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS**

Vieira dedica a parte V do *Sermão da sexagésima* para tratar sobre as causas das falhas na pregação, no que diz respeito ao estilo do discurso. Com várias críticas aos pregadores cristãos, primeiramente, o padre questiona:

Será porventura o estilo que se hoje se usa nos púlpitos [o culpado pelo insucesso das pregações]? Um estilo tão empecado<sup>14</sup>, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afetado, um estilo tão encontrado<sup>15</sup> a toda a arte e a toda a natureza? Boa razão é também esta. O estilo há de ser muito fácil e muito natural. Por isso Cristo comparou o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte (VIEIRA, 2017, p. 34).

O padre jesuíta demonstra, portanto, que desaprova o estilo muito ornado, que retira a clareza do conteúdo e também a sua naturalidade. Vieira afirma que o estilo do discurso usado no púlpito é complicado e tão afetado, ou seja, tão artificial, que se distancia do discurso natural (*natura*). Porém, até mesmo na palavra de Cristo, “o semear [discursar, pregar] é uma arte que tem mais de natureza que de arte” (*ibid.*), ou seja, tem mais de espontaneidade que de técnica.

Os antigos concordam que o estilo discursivo é algo natural do ser humano, contudo, não consideram que somente o dom natural para discursar seja suficiente

---

13 *In dicendo autem nihil est propositum, nisi ut ne immoderata aut angusta aut dissoluta aut fluens sit oratio* (*Or.*, 198).

14 Emaranhado, complicado.

15 Encontrado a: contrário a. (cf. VIEIRA, 2017, p. 34).

para o domínio da arte persuasiva. No *Fedro* (370 a.C.?), obra de Platão (427-347 a.C.), por exemplo, o personagem Sócrates afirma a Fedro que conquistará a retórica (cf. *Phdr.*, 270d) aquele que unir sua *phýsis* (natureza) à *meleté* (prática) e à *epísteme* (conhecimento). Ou seja, a arte para discursar é natural, mas também exige conhecimento e prática para ser bem-sucedida.

Ainda defendendo a natureza do discursar, Vieira afirma que “nas outras artes tudo é arte” (VIEIRA, 2017, p. 34), referindo-se à música, à arquitetura, à aritmética e à geometria, em que tudo se faz por medida<sup>16</sup>, e afirma que no semear não é assim: “é uma arte sem arte”<sup>17</sup> (*ibid.*), e o padre português completa o pensamento afirmando que “assim há de ser o pregar. Hão de cair as coisas e hão de nascer; tão naturais que vão caindo, tão próprias que venham nascendo” (*ibid.*). Para Aristóteles (*Rhet.*, III, 2, 15), há técnica, mas também há naturalidade na oratória, então o orador deve dissimular a sua arte (*ars*, i. e., ‘técnica’) e dar a impressão de discursar natural e não artificialmente, visto que se o discurso parecer dissimulado, os ouvintes se sentirão enganados. Cícero (*Or.*, 202) concorda com Aristóteles, estabelecendo que a técnica está presente no discurso oratório e que ela também consiste na inculcação de um certo ritmo ao discurso, mas que, neste, manifesta-se diferentemente em relação à poesia:

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 (*Or.*, 202).

Portanto, para Cícero, os procedimentos para elaboração do discurso oratório devem ser muito bem empregados pelo orador, sempre levando em conta que a prosa possui ritmo, não apenas a poesia, mas que prosa e poesia possuem especificidades que também devem ser consideradas.

A naturalidade do discurso, para Cícero, também tem relação com o conhecimento das técnicas de estilo, “porque a prosa não deve ser ritmada como o poema, nem desprovida de ritmo, como o falar habitual. Um está muito preso, de modo que se apresenta artificial; outro, excessivamente desregrado, de modo que parece banal e simplório” (*Or.*, 195).

16 Nesse ponto, Vieira se refere ao ritmo (do grego, *rhitmós*), afirmando que nas ciências exatas tudo é feito por medida, diferentemente do que acontece no semear (pregar), ou seja, na prosa. Vale esclarecer que o ritmo foi associado imediatamente à dança e à música, na Antiguidade, como ainda é, também, hoje; porém, ele pertence aos acontecimentos da natureza e às práticas dos homens, de forma geral, que inclui a linguagem e também os cuidados com a sua elaboração estruturada. O uso do ritmo para a elaboração da prosa e poesia, especificamente para a estilização da linguagem, desenvolveu-se na Grécia, primeiramente com Demócrito e Platão, que o desprezaram e limitaram (cf. JESUS, 2014, pp. 95-97).

17 Quando Vieira afirma que o pregar, discursar, é uma arte sem arte (técnica), sua frase nos remete à sentença de Ovídio: “*ars celandi artem*”, ou “a arte consiste em esconder a arte”, de *Ars amatoria* (2. 313): “*si latet ars, prodest, affert deprensa pudorem; atque adimit merito tempus in omne fidem*”, “a arte, se disfarçada, é bem sucedida; se detectada, ela traz vergonha, e, merecidamente, traz descrédito a você para sempre” (tradução nossa). Ou seja, os autores concordam que a arte, se percebida, traz descrédito, princípio que também era caro à proposta de Cícero no *Orator* (§ 209).

Assim, os recursos inatos à linguagem, como o ritmo, por exemplo – mas, claro, na perspectiva do seu aproveitamento para a poesia – também devem ser considerados para a elaboração do discurso oratório, isto é, da prosa, pois, assim, eles serão fortes auxiliares não apenas para o embelezamento do texto, mas também para sua finalidade última, que é a persuasão. Tudo de modo sutil e moderado.

Segundo Cícero, na *elocutio* é que o orador põe em prática a sua capacidade de estilizar o discurso; as demais partes do discurso (*inuentio*<sup>18</sup>, *dispositio*<sup>19</sup>, *memoria*<sup>20</sup> e *actio*<sup>21</sup>) ficam à sua sombra (cf. *Or.* 61). Cícero também afirma que seus ouvidos e também os ouvidos do auditório percebem quando o discurso está bem ou mal elaborado:

Os meus ouvidos certamente se aprazem com o período perfeito e completo, sentem quando algo está truncado e detestam o excesso. Mas o que digo? Apenas os meus ouvidos? Muitas vezes vi a plateia exultar quando as palavras terminavam bem ajustadas. De fato, os ouvidos esperam isto: que os pensamentos sejam bem interligados às palavras (*Or.*, 168).<sup>22</sup>

Cícero percebe e admira o discurso bem construído e critica o discurso truncado, assim como Vieira, que se refere ao estilo do seu tempo como violento e tirânico: “os tristes passos da Escritura, como quem vem ao martírio; uns vêm acarretados, outros vêm arrastados, outros vêm estirados, outros vêm torcidos, outros vêm despedaçados; só atados não vêm!” (VIEIRA, 2017, p. 35).

No caso, os passos da Escritura se referem à ciência (doctrina) do sermão, e eles não resultam num discurso atado, interligado, por isso são criticados pelo padre jesuíta. Isso nos remete ao conceito de período oratório (períodos), para os antigos. Na Antiguidade, o período designava uma frase cuidadosamente estruturada e harmônica e, tanto para Cícero quanto para Aristóteles, tratava-se de uma sentença com sentido completo em si mesma. Cícero se refere ao período como *circuitus*, *ambitus*, *comprehensio* ou *circumscriptio* (*Or.*, 204), palavras que lembram objetos ou coisas de forma circular, com seu início, meio e fim já delimitados:

18 A *inuentio*, em latim, ou invenção, em português, diz respeito à primeira etapa para a elaboração do discurso oratório. Cícero (*Or.*, 45-49) resume essa etapa como o momento para encontrar e decidir o que se há a dizer, escolhendo também os argumentos para utilizar.

19 A *dispositio*, em latim, disposição, em português, é a etapa da preparação do discurso em que se determina como as ideias, argumentos serão ordenados no texto. Para Cícero (*Or.*, 50), o discurso deve ser iniciado com uma introdução, seguido da confirmação dos argumentos favoráveis, refutação dos contrários, escolhendo quais argumentos ficarão no início, final e meio do discurso.

20 A *memoria*, em latim, memória, em português, refere-se à “capacidade de recordar, que se obtém e se reforça com procedimentos técnicos específicos, aqueles que o autor do tratado oferece numa relação minuciosa, predecessora das artes mnemônicas medievais e renascentistas” (GARAVELLI, 1998, p. 38). Cícero não trata sobre a *memoria* no Orator.

21 A *actio*, em latim, ação, em português, é a proferição efetiva do discurso, sendo comparada a *elocutio* por Cícero (*Or.*, 55), no sentido de que ambas se referem ao modo como se deve falar. Mas, enquanto a *elocutio* é a eloquência da escrita, a *actio* é uma forma de eloquência do corpo, que se passa na voz e no movimento corporal.

22 *Meae quidem et perfecto completoque uerborum ambitu gaudent et curta sentiunt nec amant redundantia. Quid dico meas? Contiones saepe exclamare uidi, cum apte uerba cecidissent. Id enim exspectant aures, ut uerbis colligetur sententia.* (*Or.*, 168)

o período deve ser completado, e não enjeitado. Porque, como os ouvidos sempre esperam o final da frase e nele descansam, convém que ele não careça de ritmo. No entanto, tal período deve ser impelido para o final já a partir do começo e, assim, fluir desde o seu início, de modo que ele próprio se encerre ao chegar ao final (*Or.*, 199)<sup>23</sup>.

Portanto, Vieira, assim como Cícero, rejeita um discurso “despedaçado”; para ambos, o texto precisa estar “atado”, em todas as suas partes, para que as ideias sejam compreendidas e os ouvidos percebam a clareza delas.

Vieira também ressalta, retomando a alegoria sobre o trigo do semeador, que “para o sermão vir nascendo, há de ter três modos de cair: há de cair com queda, há de cair com cadência e há de cair com caso” (VIEIRA, 2017, p. 35). Nesse sentido, ele explica que a queda é para as coisas<sup>24</sup> “porque hão de vir bem trazidas e em seu lugar; hão de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não hão de ser escabrosas nem dissonantes; hão de ter cadência, e o caso é para a disposição, porque há de ser natural e desafetada que pareça caso e não estudo” (*ibid.*). Podemos dizer que Vieira faz referência, ao falar dos três modos de “cair” do sermão (que os leva a nascer), a elementos que compõem a prosa rítmica (*oratio numerosa*)<sup>25</sup>, que são: as propriedades rítmicas dos sons, das letras e dos vocábulos (*compositio*), a que Vieira se refere como “cadência<sup>26</sup>; a disposição harmônica das palavras (*concinntitas*) e o *numerus* (o ritmo, propriamente dito)<sup>27</sup>. E Vieira também retoma a importância da naturalidade do sermão, afirmando que é necessário o “caso” (acaso) para a disposição e organização das ideias.

Para elucidar melhor as alegorias dos “três modos de cair”, de Vieira, e relacioná-las aos elementos que compõem a prosa rítmica ciceroniana, é importante ressaltar que a *compositio* é também definida por Cícero (*Or.*, 149-161) como um elemento referente às qualidades eufônicas das letras e palavras, que devem ser ajustadas e possuir harmonia entre si, dentro do discurso oratório; o que nos leva a observar a semelhança desse conceito à definição de cadência para Vieira (cf. VIEIRA, 2017, p. 35), que afirma que ela é útil para as palavras não serem “escabrosas”, ou seja, irregulares, difíceis, e nem “dissonantes”, ou seja, desarmônicas.

---

23 *Ponendus est enim ille ambitus, non abiciendus. Qua re cum aures extremum semper expectent in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet, sed ad hunc exitum iam a principio ferri debet verborum illa comprehensio et tota a capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat.* (*Or.*, 199)

24 Segundo Saraiva, as coisas, neste sermão, “são as personagens, os seres da natureza, os produtos da indústria humana, os acontecimentos a que o texto se refere” (SARAIVA, 1980, p. 77).

25 Vieira também enumera elementos que compõem a prosa rítmica quando se refere ao céu como o mais antigo orador: no céu, “as palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas” (VIEIRA, 2017, p. 37).

26 “Cadência” é um sinônimo de “ritmo”.

27 Em síntese, conforme Cícero, “as palavras, então, serão colocadas ou de modo que o final e o começo delas estejam ligados o mais adequadamente possível e tenham a sonoridade mais agradável, ou que a própria forma e harmonia das palavras se feche no seu próprio círculo, ou que o período soe rítmica e apropriadamente” (*Or.* 149). “*Conlocabuntur igitur verba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat*” (*Or.*, 149).

A *concinntitas*, para Cícero (Or., 164), também é ligada aos efeitos fônicos agradáveis da *compositio*, mas para ela existir é necessário que as palavras também se organizem ordenadamente; nesse sentido, podemos dizer que Vieira refere-se à “queda” para as coisas (ideias do discurso) de forma semelhante a Cícero com relação à *concinntitas*, afirmando que as coisas (ideias/palavras) “hão de vir bem trazidas e em seu lugar” (*ibid.*, p. 35).

Quanto à naturalidade da língua falada, Vieira afirma que o “caso” (acaso/situação) é útil à disposição (organização das ideias do discurso), “porque há de ser natural e tão desafetada que pareça caso e não estudo”, ou seja, ele recomenda espontaneidade, assim como Cícero, que, como vimos, apesar de fazer orientações no *Orator* acerca do uso de técnicas estilísticas, defende que o discurso “não poderia afastar-se da linguagem cotidiana e do ritmo concreto da língua” (JESUS, 2014, p. 171). Cícero (Or., 177) admite que a medida natural dos sons, o ritmo, faz parte da percepção natural do ser humano:

E como [essa arte] tivesse chegado aos ouvidos e aos sentimentos dos homens, de maneira que se pudesse perceber que aquilo que tinha saído espontaneamente soasse de modo agradável, eles [os escritores antigos] certamente devem ter notado esse gênero e servido de modelo a si mesmos. Na verdade, os ouvidos, ou antes o espírito, por causa do aviso dos ouvidos, tem em si certa medida natural de todos os sons (Or., 177).<sup>28</sup>

Portanto, as técnicas estilísticas são úteis no sentido de empregá-las em concordância com a natureza humana de percepção do ritmo. Os ouvidos dos homens avisam quando o discurso está bem ordenado e agradável, segundo Cícero, e para Vieira também, que ressalta que as palavras do céu *non sunt loquellae, nec sermones, quorum non audiantur uoces eorum*, “não são expressões nem palavras cujos sons não se percebam” (VIEIRA, 2017, p. 35).<sup>29</sup>

Ainda tratando acerca do estilo discursivo, Vieira faz mais uma crítica aos pregadores do seu tempo, rejeitando o uso exagerado de antíteses:

Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte há de estar branco, de outra há de estar negro; se de uma parte dizem luz, de outra, hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, de outra, hão de dizer subiu. Basta que não tenhamos de ver num sermão duas palavras em paz? (*ibid.*, p. 36)

Pode soar estranho Vieira rechaçar o uso de antíteses, de jogos de palavras, quando ele próprio possui o estilo repleto de ornamentos e jogos de palavras, como podemos notar, inclusive, no trecho citado acima, cheio de recursos retóricos, principalmente o paralelismo<sup>30</sup>. Essa consideração é feita por Saraiva (1980, p. 70):

*28 Quod cum animos hominum auresque pepulisset, ut intellegi posset id quod casus effudisset cecidisse iucunde, notandum certe genus atque ipsi sibi imitandi fuerunt. Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem.* (Or., 177)

*29* (Salmo 18:4). Cf. VIEIRA, 2017, p. 35.

*30* Na retórica clássica, consiste no que chamamos de isocólon, isto é, um emparelhamento, uma colocação “em paralelo” de componentes do discurso de diferentes níveis de organização: sons, palavras, formas gramaticais, cadências rítmicas. Portanto, muitas vezes, consiste na repetição de um conceito com terminações análogas ou antitéticas ou complementares” (JESUS, 2014, p. 378).

[...] essa composição “em xadrez” não é só a dos maus pregadores, que ele censura, mas também a sua. Talvez os outros fossem inábeis e não soubessem usá-la convenientemente e em vez de se mostrarem senhores do processo a ele se escravizassem. Mas o que nos interessa no caso é a certeza de que Vieira sabia do que se tratava. Uma composição “em xadrez” é uma composição geométrica, e isto nos força a convir que a geometria não é apenas um método de raciocínio, mas uma maneira de repetir, de inverter, de encadear figuras, segundo o princípio puramente estético, como o é o da composição musical. Nela, como nos sermões de Vieira, combinam-se rigor e arbitrariedade (SARAIVA, 1980, p. 70).

Saraiva argumenta que mais importante do que a crítica ao “xadrez” de palavras feita por Vieira é que, através dela, percebemos que o padre português conhecia muito bem os mais diferentes recursos estilísticos do discurso. Para Saraiva e também para nós, fica claro que Vieira não rechaça a estilização do discurso em si, mas o excesso dela, a “escravização” do pregador em prol do estilo ornado.

Cícero, por sua vez, aconselha o uso de antíteses, visto que “tais palavras que, ou têm na terminação casos semelhantes, ou, quando são semelhantes, relacionam-se entre si, ou que se colocam como contrárias, são rítmicas por sua natureza, ainda que nada se faça de propósito” (*Or.*, 164)<sup>31</sup>. Então, as antíteses, de uma forma natural, proporcionam ritmo ao discurso e, portanto, harmonia. Da mesma forma, Aristóteles considera a antítese um recurso poderoso: “o estilo, quando apresenta essa forma, gera satisfação porque os contrastes (contrários) são de fácil compreensão e quando colocados um ao lado do outro, são ainda mais facilmente compreensíveis” (*Rhet.*, III, 9, 20).

Mas para Vieira, as antíteses não facilitam a compreensão nem gera satisfação, visto que, logo após rechaçar o uso constante dos contrários nos sermões, o padre ressalta que o estilo da pregação deve ser “muito distinto e muito claro” (VIEIRA, 2017, p. 36), levando a crer que as antíteses não proporcionam essa clareza. Entretanto, Vieira faz uso constante das antíteses nos seus sermões, inclusive neste, então, isso nos leva a concluir que ele reconhecia a importância deste recurso para o discurso, e apenas critica o uso exagerado delas, afinal, como vimos, Vieira usa antíteses até mesmo para desaprová-las.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia inicial deste artigo era tratar sobre o *Sermão da sexagésima* como um todo, no sentido de extrair formulações de padre Antônio Vieira que tivessem ligação com a retórica clássica, para, então, observar se essas formulações iriam ao encontro das recomendações que Cícero apresenta no *Orator*, visto que as duas obras, ainda que sejam de gêneros diferentes e tão distanciadas no tempo, possuem uma coisa em comum: versam sobre como construir o bom discurso oratório e, além disso, discutem as qualidades estilísticas do orador/pregador, em função da finalidade de seus respectivos discursos.

<sup>31</sup> *quae sive casus habent in exitu similis sive paribus paria redduntur sive opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiam si nihil est factum de industria* (*Or.*, 164).

É interessante observar que Vieira, ainda que não utilize, muitas vezes, os termos técnicos da retórica, sempre está se referindo a alguma de suas técnicas, ao falar de estilização discursiva. Primeiramente, Vieira trata da importância de o sermão ser natural, espontâneo, e o diferencia das ciências exatas e da música. Ou seja, sem citar a palavra ritmo, Vieira está se referindo a ele, para dizer, por outras palavras, que o ritmo da prosa não é como o da música, que a prosa do sermão não é medida como na matemática. Parecem ser palavras de Cícero ou Aristóteles, que afirmam que a prosa não deve ser métrica, mas deve ter ritmo porque ele é algo natural, que agrada aos ouvidos se assim for.

Observamos que Vieira quer fazer crer que o discurso é natural, e que não existe nenhuma arte (técnica) nele; é, portanto, uma “arte sem arte” (VIEIRA, 2017, p. 34). Entretanto, na sequência, o jesuíta enumera diversas características que os sermões devem possuir para “nascer”, entre elas, características que nos remetem aos elementos fundamentais para a elaboração da prosa rítmica ou *oratio numerosa*, que, por sua vez, tem origem natural, mas foi sistematizada pelos antigos, incluindo Cícero. Assim, concluímos que Vieira segue e propõe normas para a elaboração dos sermões, mas, de modo persuasivo, ele defende que o pregador não precisa se esforçar para elaborá-las porque todas elas são espontâneas e, como ele mesmo diz, deve parecer “caso, não estudo” (*ibid.*, p. 35).

Outro ponto tratado rapidamente por Vieira, e também amplamente por Cícero, diz respeito ao período oratório. Ao dizer que o estilo do seu tempo é despedaçado, Vieira concorda com os antigos, incluindo Cícero, no sentido de aconselhar um estilo “atado”, com começo, meio e fim, com sentido completo, assim como devem ser os períodos.

Para finalizar, Vieira critica o “xadrez de palavras”, as antíteses exageradas, revelando que é contra os exageros dos pregadores do seu tempo, mas ele mesmo faz uso constante de diferentes recursos estilísticos nos seus sermões, incluindo o uso daquela figura de linguagem. Isso nos mostra que Vieira valoriza este e outros recursos, mas concorda com Cícero no que diz respeito a não abusar, inclusive, não usar sempre a mesma técnica para não causar enfado nos ouvintes (*Or.*, 219).

Após relacionarmos as abordagens de Cícero e Vieira acerca do uso do estilo é possível concluir que Vieira entra em acordo com o orador romano, ainda que não completamente, em todos os pontos tocados no sermão. Vieira enxerga e compreende que o ritmo e a oratória são naturais do ser humano, mas possuem regras para que funcionem perfeitamente. Vieira também valoriza a harmonia e assonância das palavras e a boa escolha e colocação delas, suas “cadências”, cursos, então, ainda que não cite os termos *concinnitas*, *compositio* e *numerus*, refere-se a eles.

Por fim, se Antônio Vieira foi um estudioso da retórica antiga, e ela tem como um dos seus maiores nomes, Cícero, e se o sacerdote possui também um estilo discursivo invejável, assim como o orador romano, devemos considerar que maior do que os pontos em comum entre ambos é a constatação de que eles, distanciados mais de 1.600 anos no tempo, ainda “conversam” de forma tão próxima e inteligível, graças à retórica, especificamente, neste trabalho, no que se refere ao estilo (*elocutio*). Assim, mesmo passando por momentos de prestígio e declínio ao longo do tempo, a retórica permaneceu viva, e continuou servindo como referência para autores e oradores posteriores.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2011.
- AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Padre Antônio Vieira*. 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.
- 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*. Trad. Maria José Vega. 2ª edição, Madrid: Cátedra, 1988.
- JESUS, Carlos Renato Rosário de. *Introdução à Prosa Rítmica na antiguidade clássica: estudo e tradução de Orator, de Cícero*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O ritmo na prosa: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino*. 379 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- MURPHY, James J. *Sinopsis histórica de la retorica clasica*. Version española de A.R.Bocanegra. Madrid: Gredos, 1989.
- PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Tradução e notas: Pinharanda Gomes. 6ª edição. Coleção Filosofia e ensaios. Lisboa: Guimarães editores, 2000.
- SARAIVA, A. J. *O discurso engenhoso*. Tradução de Tereza de Araújo Penna. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo a luz de as Familiares I, 9, 23*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- VIEIRA, A. *Sermões do padre Vieira*. Seleção, introdução e notas de Homero Vizeu Araújo, Porto Alegre: L&PM, 2017.



O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- **ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFOS GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS**
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

O interesse humano por compreender o fenômeno linguístico existe desde um período bem anterior ao surgimento da chamada ciência linguística. Esse interesse pode ser evidenciado no mundo da antiguidade por meio de alguns mitos, lendas e rituais comuns a diversas culturas e, que constituem parte do conhecimento adquirido pelos povos a respeito do funcionamento da linguagem.

Tendo em vista o nosso particular interesse pelos estudos das línguas clássicas e especificamente por um entendimento mais claro das estruturas, do funcionamento e sistematização gramatical da língua latina, coube-nos o intento de desenvolver um breve trabalho que nos permitisse levantar informações importantes de como os estudos da linguagem eram organizados na antiguidade tardia, e como essas informações eram percebidas pelos gramáticos antigos. Para tanto procuramos conhecer o que chegou até os nossos dias sobre os estudos gramaticais da língua latina na antiguidade e descobrimos que dentre os gramáticos antigos que se propuseram a organizar e a escrever tratados sobre estudos gramaticais em língua romana, destacam-se alguns trabalhos importantes considerados pioneiros e fundamentais ao estudo e entendimento da visão gramatical dos antigos estudiosos da linguagem, trabalhos esses que também podem nos revelar elementos importantes para que entendamos como se deu o processo de evolução das línguas clássicas em direção à organização das gramáticas das línguas vernáculas ocidentais.

Sendo assim, o presente artigo tem como proposta discorrer sobre as primeiras tentativas de se estudar e compreender a linguagem, até os estudos pioneiros que culminaram com o surgimento das primeiras gramáticas no ocidente, a partir de uma sucinta descrição dos estudos iniciais e da contribuição de cinco dos principais gramáticos da antiguidade greco-latina: Dionísio, o Trácio, Apolônio Díscolo, Varrão, Donato e Prisciano, para então considerarmos a relevância desses antigos gramáticos e seus tratados no processo de sistematização das gramáticas das línguas ocidentais e no lançamento das bases para o entendimento de elementos e conceitos que mais tarde viriam a ser estudados pela moderna ciência linguística.

Os estudos iniciais sobre a linguagem remontam à Índia antiga em um período aproximado aos séculos IV e V anteriores à nossa era. Os povos hindus, por razões religiosas, parecem ter sido os primeiros a dedicarem uma atenção especial aos seus escritos sagrados, os Vedas, preocupados em preservar esses textos sagrados e protegê-los contra falsificações. Entre os hindus, podemos destacar o trabalho do sábio e gramático Panini (520 - 460 a.C.) que criou uma espécie de gramática

---

1 Pesquisador financiado pela Fapeam; possui especialização em estudos clássicos, Universidade do Estado do Amazonas, natanaelcosta@hotmail.com

2 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.

pioneira da história humana, quando empreendeu descrever detalhadamente e de forma minuciosa a língua que era falada entre o seu povo, o sânscrito clássico. Essa língua viria a ser descoberta ao final do século XVIII, tornando o estudo do Sânscrito o objeto de trabalho de filólogos e linguistas da época.

Parece-nos válido ressaltar, segundo observa Auroux (1992, p.23), que no caso do Sânscrito, mesmo tendo constituído uma fonte primária dos estudos filológicos e do conhecimento metalinguístico, havia um predomínio da tradição oral sobre a escrita. Devemos ter em mente que na época de Panini a escrita não desempenhava um papel privilegiado, sendo utilizada para cálculos e atos administrativos, uma vez que, por motivos religiosos, os textos sagrados dos vedas deveriam ser decorados para serem recitados nas cerimônias rituais.

Os estudos da linguagem no mundo helênico consistiam em uma busca por compreender, por meio de debates filosóficos, as relações que poderiam existir entre a própria linguagem e os nomes atribuídos às coisas. Alguns dos filósofos gregos sofistas e socráticos tentavam descobrir se a maneira como a língua atribuía nomes aos conceitos ocorreria por meio de alguma relação natural ou se seria puramente por convenção.

No diálogo *Crátilo*, de Platão (428-348 a. C.), três personagens: Crátilo, Hermógenes e Sócrates dialogam entre si e, por meio desse diálogo, ao menos duas correntes filosóficas de pensamento, o naturalismo e o convencionalismo, discutem a respeito da maneira como a língua refere-se ao mundo. Os naturalistas, tendo Platão à sua frente, afirmavam que as palavras seriam por natureza (*Phýsei*) associadas às coisas que significam, segundo princípios eternos e imutáveis. Enquanto isso, os convencionalistas, afirmavam que as palavras significam por convenção (*thései*), por acordo (*homología*) ou por uma espécie de consenso (*syndiké*) estabelecido entre os falantes, de acordo com costumes tradicionais, que poderiam vir a ser violados.

No texto escrito por Platão, a personagem *Crátilo*, um naturalista, defende a ideia de que os nomes atribuídos aos conceitos refletiriam naturalmente o mundo. Para ele, no processo da linguagem ocorreria uma espécie de analogia com a realidade concreta em que estamos situados. A partir de tal concepção, *Crátilo* argumentava que as palavras teriam certa correspondência com os objetos e/ou fenômenos que estariam a representar. Para exemplificar esse argumento, poderíamos citar o caso de palavras da língua portuguesa como “miau”, “xixi” e “psiu”, nas quais o som emitido ao pronunciá-las pode remeter-nos à sonoridade natural que é constatada no mundo físico. Por outro lado, a outra personagem, o convencionalista Hermógenes, defende que os nomes seriam atribuídos às coisas, por um processo de pura convenção, por ser a língua caracterizada por imotivação ou, o que costumamos chamar de arbitrariedade dos signos que a compõem. Não haveria, portanto, necessariamente uma relação natural de analogia ou mesmo semelhança entre as palavras e as coisas, seres ou fenômenos por essas palavras representados.

Há ainda no mesmo diálogo a personagem Sócrates, que atua como um intermediador do debate, tendo a sua opinião expressa por meio do autor Platão, que explicaria o debate tendo em vista as seguintes assertivas:

- Haveria uma condição de movimento constante que se aplicaria tanto para as coisas quanto para o fenômeno da linguagem;
- Em algum momento passado inicial os nomes poderiam até ter exprimido o sentido das coisas, porém, com o movimento, a expressão acabou por degenerar-se surgindo então a necessidade de se estabelecer convenções;
- Os nomes seriam imitações imperfeitas das coisas;
- A linguagem além de ser incapaz de nos mostrar a realidade, impediria ainda que tivéssemos uma visão clara da essência das coisas.

De acordo com Neves, em seus estudos linguísticos sobre Aristóteles,

entre conceito, palavra e objeto há sempre correspondência, mas não necessariamente congruência; a expressão linguística revela a relação conceitual e, por meio dela, revela a coisa, mas entre a coisa e o nome não há relação de semelhança. A relação que existe vem explicitada no *Da interpretação* (16a 3), onde se diz que o que está nos sons emitidos pela voz é símbolo dos estados de alma, e as palavras escritas são símbolos das palavras emitidas pela voz; e do mesmo modo que a escrita não é a mesma para todos os homens, as palavras faladas não são também as mesmas, se bem que os estados de alma dos quais essas expressões são signos imediatos sejam idênticos para todos, como são idênticas também as coisas das quais esses estados são as imagens (NEVES, 1981, 25, p. 59).

Para Aristóteles, em seu *Tratado da Interpretação*, seria função da linguagem promover uma representação do mundo. Ele defendia que a linguagem teria um caráter secundário em relação à lógica da natureza das coisas, ou seja, que a lógica da língua estaria subordinada à lógica pré-existente ao mundo sistematizado. As estruturas da linguagem nos permitiriam conhecer o mundo pelo fato de refletirem as estruturas presentes no mundo. De acordo com essa concepção, as estruturas tanto da língua, quanto do discurso e das categorias gramaticais seriam tão somente um meio para que se pudesse alcançar o conhecimento da lógica e das estruturas do mundo real.

Em linhas gerais, em seu tratado chamado de interpretação, o filósofo estagirita parece ter como objetivo desenvolver uma discussão sobre algumas noções como nome, verbo, negações, afirmações e, nos trazer explicações a respeito da forma como o pensamento e a linguagem estariam relacionados. Aristóteles discorre a respeito da relação que haveria entre as palavras escritas e as nossas experiências mentais ou pensamentos, dos quais seriam símbolos as palavras. Por exemplo, no caso dos sons que emitimos: os sons vocais simbolizariam estados da alma, enquanto as palavras escritas simbolizariam as palavras orais (vocais).

Uma das principais questões filosóficas que Aristóteles procura responder neste seu tratado seria como relacionar as principais modalidades de juízo que poderiam ser formados na mente de uma pessoa e os diferentes modos de expressá-los por meio da utilização da linguagem. Ele parece fazer também uma defesa da ideia de que as coisas seriam idênticas para todos os indivíduos e, de forma análoga,

os pensamentos que essas coisas acabam por inspirar em nós seriam idênticos a todos. Entretanto, no que concerne às palavras, escritas ou faladas, não haveria tal relação de analogia, uma vez que entre a palavra e o pensamento existiria, na opinião de Aristóteles, uma relação de arbitrariedade.

O tratado discute ainda a respeito dos chamados futuros contingentes, sobre o que viriam a ser a significação natural e a convencional com relação à maneira como os nomes seriam atribuídos às coisas, sobre universais e particulares, sobre frases declarativas e as oposições entre estas frases.

Avançamos agora para um outro momento da discussão sobre a linguagem e o pensamento humano, situando-nos no século III a.C. aproximadamente, quando começam a surgir no mundo ocidental as primeiras tentativas de se sistematizar os estudos das línguas clássicas por meio da elaboração das primeiras gramáticas do ocidente.

### **AS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS**

De acordo com Auroux, em seu livro *A revolução tecnológica da gramatização* (1992, p.20), o surgimento da escrita atuou como um processo de objetivação da linguagem, ou seja, de representação metalinguística considerável e sem equivalente anterior na forma como era pensada e estudada a linguagem. Esse processo teria produzido o aparecimento de um dos primeiros ofícios da linguagem na história humana e, provavelmente, o aparecimento das tradições pedagógicas. Mas o fato da escrita desempenhar papel fundamental na origem das tradições linguísticas, não se dá porque ela em si mesma seria um novo saber linguístico, mas seria decorrente de um processo histórico complexo, dada a particularidade de cada povo, cultura e a diversidade de línguas.

Auroux (1992, p.35) discorreu também sobre um processo que ele chamou de gramatização massiva das línguas do mundo, aquela ocorrida a partir de uma única tradição linguística inicial, a tradição greco-latina. De acordo com esse autor, depois da invenção da escrita, essa gramatização massiva teria constituído a segunda revolução técnico-linguística, tendo resultado em significativas consequências práticas para a organização das sociedades humanas, estendendo-se até o século XX. Essa revolução acabou por criar uma rede de comunicação homogênea inicialmente centrada na Europa. Ele afirmou ainda que entre outras transformações ocorridas na história das ciências, está o interesse prático da gramática que passou da Filologia em direção ao domínio das línguas, compreendidas aí as línguas maternas, com a gramática vindo a se tornar ao mesmo tempo que uma técnica pedagógica de aprendizagem das línguas, também um meio de descrever essas línguas.

Para tentar explicar as razões que teriam levado ao grande desenvolvimento da gramatização europeia, Auroux (1992, p.41) destaca o contexto histórico particular do mundo latino. As invasões e a fragmentação do império romano do ocidente por um lado, que provocaram o desaparecimento do latim como língua vernácula e o surgimento das línguas neolatinas. Por outro lado, o latim acabou sendo mantido como língua de negócios na administração, e ainda por mais

tempo, como língua da cultura intelectual e religiosa, mesmo tendo que conviver com línguas descendentes não latinas do indo europeu (célticas, germânicas, etc) que estavam em pleno desenvolvimento. Verificou-se assim no mesmo território, ao mesmo tempo um fenômeno tanto de dispersão e fragmentação quanto de persistência de um forte fator de unificação da língua latina. Ocorreu então o que o autor chama de uma mudança de orientação prática da gramática. As crianças gregas ou latinas frequentadoras da escola do gramático já sabiam sua língua e a gramática seria apenas uma etapa do acesso à cultura escrita.

De acordo com Baião (2014), o conceito que conhecemos de gramática como uma espécie de receituário voltado ao uso adequado da língua, foi herdado do mundo grego, berço da cultura ocidental.

No século III a.C., os filólogos alexandrinos, em face da edificação da biblioteca de Alexandria, depararam-se com vários manuscritos clássicos corrompidos em função das inúmeras versões então existentes. Procurou-se, então, restaurar os textos originais e, paralelamente, foram-se registrando anotações e comentários que visavam a elucidar, para os leitores da época, a língua clássica do passado, a fim de facilitar a leitura dos textos antigos. A partir desses comentários e anotações intentou-se catalogar um modelo de língua que servisse aos fins burocráticos do império bem como figurasse como paradigma de perfeição para quem se aventurasse pela exegese ou pela prática da escrita literária em grego clássico. (BAIÃO, 2014, p.6).

Como podemos perceber, as gramáticas teriam surgido então pela necessidade que tinham os leitores de entenderem os textos escritos, em sua própria língua, em épocas passadas distantes de seu tempo, o que seria um fenômeno natural, dada a evolução pela qual passam todas as línguas naturais. A elaboração das gramáticas constituiria assim uma tentativa de aprender sistemas e conhecimentos linguísticos que vinham sendo perdidos com o decorrer do tempo.

De acordo com Fortes (2010, p.71), a palavra gramática (*grammatiké*) sofreu modificações em seu sentido com o passar do tempo: no início se referia à capacidade de compreensão da escrita, ou da leitura de textos escritos e, com o passar do tempo, passou a designar o ensino das letras (*grámmata*).

Ao estudarmos textos pertencentes a um período distante, podemos verificar que a tradição das gramáticas do ocidente foi construída ao longo de vários anos, a partir de alguns textos escritos por estudiosos da gramática considerados pioneiros no ensino da tradição gramatical greco-latina. Dentre esses estudiosos e seus trabalhos destacamos a seguir alguns daqueles que são considerados de grande relevância, cujos escritos gramaticais constituem, podemos dizer, verdadeiros métodos de estudo gramatical que serviriam de fundamento para tantos que surgiriam posteriormente.

Precisamos mencionar que nem sempre houve interesse no campo dos estudos da ciência moderna pelos textos gramaticais da antiguidade tardia. De acordo com Vivien Law (1993, p.2), até entre os estudiosos das línguas clássicas os textos antigos que versavam sobre gramática pareciam não apresentar um

valor em si mesmos. Enquanto isso, os textos antigos em verso, textos retóricos e filosóficos, talvez por suas qualidades estéticas ou conceituais, pareciam desfrutar de um maior prestígio entre os estudiosos de temas do mundo antigo.

Do ponto de vista do estudo do léxico, os textos gramaticais constituíam um arquivo de pistas e evidências de usos da língua, que poderia ser consultado sempre que se quisesse conhecer um vocabulário e alguma terminologia específicos de determinado estado da língua e esses eram fatores importantes aos modernos estudos da linguagem. Já do ponto de vista da filologia e da literatura, os textos gramaticais antigos geravam um interesse apenas restrito quando nestes era possível destacar certos versos, determinados textos em prosa, algumas citações, que às vezes seriam as únicas pistas atribuídas a determinado autor, o que poderia permitir a reconstrução de fontes e textos do passado.

A partir dos anos de 1970, com a primeira edição da *International Conference on the History of the Language Science* (ICHOLS), teve início uma maneira diferente de tratar os textos gramaticais do passado. Na mesma década surgiram os periódicos *Hitorigrafia Linguística* (1974), *Histoire Épistemologie Langage* (1979) e outros, em várias partes do mundo, que no âmbito dos estudos linguísticos trouxeram uma proposta de estudar textos metalinguísticos de épocas distintas, inclusive os da antiguidade tardia, com a finalidade de compreender como as línguas eram representadas e sistematizadas.

### DIONÍSIO, O TRÁCIO

Segundo Neves (2004), foi Dionísio, o trácio (170 – 90 a.C.) quem organizou a arte da gramática na Antiguidade, e deu-lhe uma forma que perdurou por muito tempo e que até mesmo em nossos dias alguns traços fundamentais podem ser reconhecidos em várias gramáticas do ocidente.

De origem trácia, Dionísio nasceu em Alexandria e viveu entre 170 e 90 a.C., aproximadamente. Ocupava-se especialmente em estudar a obra de Homero, tanto que suas obras são consideradas como a principal fonte de crítica de Homero pela escola de Aristarco. Deixou-nos uma *téchne grammatiké*, a primeira gramática do ocidente, editada pela primeira vez em 1715.

A *téchne grammatiké* de Dionísio é a primeira descrição explícita, que se conhece da estrutura da língua grega. Muito embora existam algumas dúvidas no que concerne à sua autenticidade, “o pensamento gramatical que esse texto representa parece ter sido alcançado na referida época (período alexandrino) e parece ter sido adotado por gramáticos que viveram posteriormente” (ROBINS, 1979, p.24).

Dessa forma, a *téchne* deixava de ser a arte de ler e escrever para se tornar a arte de descrever e expor a estrutura da língua. Dionísio estabelecia com a sua *téchne* um conceito para o termo gramática, como sendo o conhecimento prático dos usos linguísticos, tanto dos poetas quanto dos escritores em prosa, conceito esse que mais tarde viria a ser questionado por estudos da Linguística moderna. A obra *téchne grammatiké* de Dionísio consta de vinte parágrafos, sendo eles:

- 1 Da gramática
- 2 Da leitura
- 3 Do acento
- 4 Da pontuação
- 5 Da rapsódia
- 6 Do elemento
- 7 Da sílaba
- 8 Da sílaba longa
- 9 Da sílaba breve
- 10 Da sílaba comum
- 11 Da palavra
- 12 Do nome
- 13 Do verbo
- 14 Da conjugação
- 15 Do particípio
- 15 Do artigo
- 17 Do pronome
- 18 Da preposição
- 19 Do advérbio
- 20 Da conjugação

Como podemos perceber, o trabalho desenvolvido por Dionísio trata apenas da fonética e da morfologia, sem adentrar no campo da sintaxe, tendo sempre em vista a língua grega. Ainda assim, podemos considerar que Dionísio, o trácio, elaborou a primeira descrição gramatical abrangente e sistemática do mundo ocidental. Outro ponto importante de seu trabalho é que o mesmo traz uma limitação de campo para a gramática (não adentra nos domínios da filologia).

### **APOLÔNIO DÍSCOLO**

Outro importante gramático grego que muito contribuiu para os estudos gramaticais foi Apolônio Díscolo (Século II d.C.). Ele e seu filho, Herodiano, são considerados os gramáticos de maior projeção na época dos imperadores romanos. Apolônio representaria o ponto culminante da sabedoria gramatical na Antiguidade. Foi quem tratou pela primeira vez da sintaxe, o que até então não parecia ser um assunto que preocupasse os primeiros gramáticos.

O trabalho desenvolvido por Apolônio é considerado o primeiro tratado sobre a sintaxe, ainda que esse termo na época não trouxesse ainda o mesmo entendimento que em nossos dias; seria fundamentalmente uma sintaxe das partes da frase. De qualquer modo, podemos considerar que o trabalho de Apolônio representou um importante avanço na análise da relação linear entre as palavras e, de acordo com Furlan (2006, p.219), antecipou-se às teorias dos sintagmas ou de constituintes imediatos que viriam a ser formuladas no século XX pela ciência linguística.



Esse gramático produziu uma longa obra, porém a maior parte dela não chegou até os nossos dias. Tudo o que escreveu era apoiado numa filosofia da linguagem constituída exclusivamente tendo a língua grega como objeto de observação, cujos princípios para ele eram universais.

As principais fontes de estudo do ensino de Apolônio, além do que nos chegou de sua obra, são: os escólios da gramática de Dionísio, o trácio, cuja obra está em oposição à doutrina de Apolônio e, a obra de Prisciano (séc. V d.C.), gramático latino que, claramente usou as obras de Apolônio como modelo para compor a sua *Institutiones Grammaticae*.

Apenas quatro trabalhos da imensa obra de Apolônio foram preservados: Do pronome, das conjunções, dos advérbios e da sintaxe das partes do discurso. Isso dificulta reconstituir o seu ensino, mas para tanto pode-se recorrer ao testemunho de gramáticos que o tinham por referência, especialmente Prisciano.

Em seus estudos, Apolônio baseia-se na observação dos fatos, buscando estabelecer princípios e regras a partir de múltiplos exemplos (Da sintaxe, I, p.60; Do pronome, p.91). Os princípios e as regras devem ser buscados observando-se a língua em sua tradição e a analogia das formas entre si (Da sintaxe, I, p.60). A língua que deve ser observada é a língua comum, uma vez que na linguagem poética é permitido o uso de elipses e pleonasmos (Da sintaxe, II, p.49).

Entre os gramáticos do mundo romano, destacamos alguns considerados pioneiros e que muito contribuíram para exaltar a tradição grega dos estudos da linguagem e lançar as bases para os maiores avanços nos estudos gramaticais que conduziram à sistematização das gramáticas das línguas vernáculas do ocidente.

## VARRÃO

*Marcus Terentius Varro* (116-26 a.C.), em seu trabalho intitulado *De língua latina* nos fornece um exemplo pioneiro de estudo teórico da língua romana. Sua obra, produzida em 45 a.C., comportava 25 livros dos quais apenas 6 foram preservados.

O tratado *De língua latina* é composto de três partes: 1) a *impositio* (livro I a VII) que pode ser estudada pela etimologia (desses chegaram até nós os livros V a VII); 2) a *declinatio* (talvez os livros VIII a XIII), concernente à analogia reduzindo a variedade das formas a um número restrito de modelos regulares (desses chegaram até nós os livros VIII a X); 3) a *coniunctio* (livros XIV a XXV), que consiste na ligação das palavras, parte da qual nada sabemos, mas é provável que possa corresponder ao que tratamos por sintaxe.

O trabalho elaborado por Varrão é bastante peculiar e, a nosso ver, merece ocupar um lugar à parte na produção gramatical dos antigos latinos: primeiro, porque Varrão não segue o procedimento de ensino herdado dos gregos de elaborar sua exposição com base nas partes do discurso; e também pelo fato do antigo gramático ter preferido adotar uma terminologia própria, flutuante, vaga e perifrástica, em uma época em que ainda não havia um vocabulário especializado para a língua latina. Foi Varrão quem descobriu as declinações e as conjugações do latim (TAYLOR, 2000, p.459).

## DONATO

Embora saibamos pouco a respeito da vida de *Aelius Donatus*, que era um professor de gramática em Roma durante a segunda metade do século IV d.C., devemos reconhecer que seus estudos sobre a linguagem e o discurso gramatical fazem dele um dos principais referenciais entre os gramáticos da antiguidade, senão aquele mais frequentemente citado. De acordo com Dezotti:

Sua Arte gramatical atravessou séculos, tendo fornecido o modelo fundamental para a constituição das gramáticas vernaculares no início do Renascimento, e seu nome figura em praticamente todos os relatos sobre o conhecimento linguístico na Antiguidade, dos mais resumidos aos mais detalhados (DEZOTTI, 2011, p.13).

O tratado gramatical de Donato, a chamada *Ars Donati*, experimentou um sucesso considerável e foi considerado um manual de referência para o ensino gramatical da língua latina em Roma e por todas as partes do império romano. O rigor da exposição teórica da obra de Donato é o que parece destacar suas Artes das demais. O autor prima pela clareza e concisão, pela brevidade e pela perfeição formal ao descrever o sistema da língua latina, uma vez que tais atributos seriam capazes de auxiliar no processo de ensino-aprendizagem.

Donato divide sua obra em duas partes, chamadas *Ars minor* e *Ars maior*, a primeira, que resume o livro 2 da segunda, sob a forma de perguntas e respostas (*erotemata*); a segunda que contempla um tratado de fonologia do latim e um tratado das partes do discurso; e um terceiro livro dedicado a tratar dos vícios e figuras do enunciado.

O modelo adotado por Donato dominou, de forma incontestável, por sua clareza, capacidade de síntese, e talvez por sua construção de maneira simplificada (paradigma para a maior parte das gramáticas vernáculas europeias). Sua gramática foi fundamental para estabelecer a tradição ocidental de refletir sobre a língua, tendo sido o manual de referência durante todo período que vai desde a Alta Idade Média até o Renascimento.

De acordo com Fortes (2010, p.71), a *Ars Donati*, juntamente com a obra de Varrão, teria sido um dos trabalhos precursores no ensino da língua latina no mundo romano antigo, por apresentar estudos metalinguísticos propriamente ditos, uma vez que durante muito tempo no mundo grego antigo o ensino da gramática ficava à cargo da filosofia, que no contexto helênico antigo abarcava grande parte das áreas do conhecimento.

## PRISCIANO

Após Donato, e já em concorrência com a *Ars donati*, surge Prisciano (525 d.C.), que viria a figurar como um dos pilares entre os gramáticos da antiguidade. Sua obra, as *Institutiones Grammaticae*, que de fato se chamava *Ars Prisciani*, abrange

um volume total de 18 livros e constitui um maciço tratado, que associa 2 livros sobre fonética mais 14 livros dedicados às partes do discurso e 2 livros dedicados à sintaxe. Trata-se da primeira obra gramatical completa do mundo ocidental, por associar fonética, morfologia e sintaxe. Esse trabalho alcançou grande sucesso com mais de 800 manuscritos.

Uma particularidade era que foi redigida para ser utilizada por funcionários imperiais que deveriam aprender latim. Como consequência disso, foi produzida sob uma perspectiva comparativa entre a língua grega e a latina, uma vez que o seu autor parecia ter por obsessão reduzir a diferença entre essas duas línguas (DESBORDES,1988).

Nem Apolônio Díscolo nem Prisciano utilizam a noção de função ao tratar de sintaxe; nenhum dos dois utiliza os conceitos de sujeito e de predicado, o que nos leva a pensar que se trata mais de uma morfossintaxe do que de uma sintaxe propriamente dita. O texto, ignorado até o VI, acabou sendo descoberto, mais tarde pelos medievais: primeiro pelos *carolíngios*, e depois pelos gramáticos do século XII; desde então passou a ser objeto de comentários, de tratados inteiros. No século XVIII, Prisciano ainda era considerado o autor mais aceitável em termos de gramática latina pelos estudiosos gramáticos. De acordo com Fortes:

A gramática de Prisciano funcionava, portanto, como a obra de maior autoridade daquilo que se aceitava, nesse contexto, como gramatical para essa segunda língua e se manteve, por alguns séculos, como a obra de ensino mais aceita e estudada por aqueles que necessitavam conhecer o latim para fins profissionais, já que esse era o idioma oficial da Igreja e da administração. Assim, essa obra tinha, inicialmente, os falantes de grego como público-alvo – fato que se comprova com os copiosos exemplos e contrastes entre as duas línguas presentes no corpo da gramática (FORTES, 2010, p.75).

O contexto ao qual se refere o autor nessa citação seria o de bilinguismo em que o latim era ensinado como uma segunda língua aos falantes do grego. Uma maneira de preservar a cultura e a tradição das línguas latina e grega em sua modalidade clássica. Fortes ainda acrescenta com a seguinte citação de Robins. “O trabalho de Prisciano é mais que o final de uma era; ele é também a ponte entre a Antiguidade e a Idade Média nos estudos gramaticais. [...] A gramática de Prisciano foi o fruto de um longo período de unidade greco-romana” (ROBINS, 1967, p.62).

Segundo Fortes (2012, p.191), não podemos considerar que a identidade tipológica entre o grego e o latim, por vezes, elaborada hipoteticamente pelo próprio gramático, seja a única explicação para que Prisciano tenha adotado o gramático grego Apolônio Díscolo como seu principal e mais produtivo modelo. O gramático latino afirma, em várias outras passagens, seguir a obra de Apolônio e de Herodiano, como na citação a seguir.

O nome é a parte da oração que atribui uma qualidade própria ou comum a qualquer uma das coisas ou sujeitos. Diz-se que nome vem do grego, que é *νόμα* e, com a letra *ο*, *ὄνομα* (...). Um nome interrogativo é aquele que é pronunciado com a interrogação, como *quis, qualis, quantus, quot, quotus*, quando conservam os seus acentos. Indefinido é o contrário dos interrogativos, como *quis, qualis, quantus, quot, quotus*, só que são pronunciados com acento grave. Eles podem, entretanto, ser também hb correlativos ou de semelhança, como também *talis, tantus, tot*, estes, entretanto, são os segundos membros da correlação. Deve-se observar também que deste modo os nomes ou substâncias podem também ser indefinidos e comuns, como *quis, qui*; ou expressar qualidades, como *qualis, talis*; ou quantidade, como *quantus, tantus*; ou números, como *quot, tot*. Com isso se mostra terem os sapientíssimos autores gregos das artes os terem colocado entre os nomes, embora os mais antigos dentre eles os tenham considerado pronomes ou artigos, o que os gramáticos latinos seguiram. Mas nos parece inadequado o fato de que estes não se recusaram a imitar até mesmo os erros dos antigos, ao passo que nós seguimos Apolônio e Herodiano, que expurgaram todos os erros dos antigos gramáticos. (Prisciano, *Inst. gram.* II, GL II, 56,28-57,2; 61,4-17)

É interessante perceber a partir do exposto na citação acima, uma certa preferência e o prestígio que o gramático latino Prisciano demonstrava pelos trabalhos dos antigos gramáticos gregos em relação aos gramáticos romanos anteriores a ele, chegando a evocar a língua grega ao discorrer a respeito da definição da categoria nome em língua latina.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante daquilo que temos discutido, fomos conduzidos a perceber como o pensamento humano a respeito da linguagem, ao menos em nossa maneira de ver, parece ter experimentado sensíveis modificações desde as primeiras concepções hinduístas do sábio Panini, no que diz respeito aos estudos do sânscrito por questões de preservação dos escritos sagrados, passando pelas discussões filosóficas até os estudos gramaticais do mundo greco-latino, até que fossem sendo formadas as bases conceituais dos estudos linguísticos modernos, sem que uma ideia necessariamente viesse a excluir outra ou, simplesmente, algum modo de conceber a linguagem viesse a se sobrepor a um pensamento anterior. O que vemos ocorrer nos parece ser uma combinação de pontos de vista e, assimilação de conhecimentos anteriormente adquiridos, conhecimentos esses que, se convenientemente aproveitados, podem se mostrar complementares, auxiliando-nos na compreensão dos fenômenos linguísticos em suas diversas manifestações.

Entendemos que tanto os trabalhos pioneiros, como o de Panini, quanto os estudos e discussões da linguagem no campo da filosofia e as contribuições dos chamados gramáticos de tradição greco-latina foram de fundamental importância

para a construção sistematizada dos modelos gramaticais utilizados no ensino das línguas vernáculas do mundo ocidental e para o desenvolvimento dos estudos sobre a linguagem, uma vez que as observações e explicações dos estudiosos antigos para os fenômenos da linguagem, acabaram por antecipar conceitos e princípios importantes que mais tarde viriam a se tornar objeto de análise e estudo da moderna ciência linguística.

O entendimento, por parte de nós pesquisadores e estudiosos da linguagem, de como todos esses conhecimentos sobre os estudos gramaticais e da linguística como ciência compartilham informações relevantes entre si e estão intimamente ligados, pode lançar luz em nossa forma de compreender e também de transmitir o conhecimento de maneira metodológica sempre que a nós for confiada a nobre tarefa do ensino de línguas.

## REFERÊNCIAS

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

BAIÃO, José Geraldo Pereira. *De Panini a Labov: um breve passeio pela história dos estudos linguísticos*. Artigo. Brasília, 2014.

COLOMBAT, Bernard; FOURNIER, Jean-Marie; PUECH, Christian. *Uma história das ideias linguísticas*. São Paulo: Contexto, 2017.

DESBORDES, Françoise. Varron. CRGTL., tome 1, 1998, p.35. In: COLOMBAT, Bernard; FOURNIER, Jean-Marie; PUECH, Christian. *Uma história das ideias linguísticas*. São Paulo: Contexto, 2017, p.105-142.

FORTES, Fábio da Silva. *Sintaxe greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2012.

FORTES, Fábio da Silva. As Institutiones grammaticae de Prisciano de Cesareia no pensamento metalinguístico greco-romano. Revista Eletrônica *Antiguidade Clássica*, n. 5, semestre 1, 2010, p.69-84. ISSN 1983 7614.

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Língua e Literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2006.

LAW, Vivien. *History of linguistic thought in the early Middle Ages*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins., 1993.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A vertente grega da gramática tradicional*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2004 (1987).

NEVES, Maria Helena de Moura. *A teoria linguística em Aristóteles*. São Paulo: Alfa, 1981, 25:57-67.

PLATÃO. *Cratyle*. Trad. Catherine Dalimier. Paris: GF Flammarion, 1993.

ROBINS, R. H. A short history of Linguistics. Londres: Longmans, 1967. In: FORTES, Fábio da Silva. As Institutiones grammaticae de Prisciano de Cesareia no pensamento metalinguístico greco-romano. Revista Eletrônica *Antiguidade Clássica*, ISSN 1983 7614, n. 5, semestre 1, 2010, pp. 69-84.

SIMÕES, Vivian Carneiro Leão. De uoce, *De litteris, De syllabis nas artes Grammaticae de Donato e Mário Vitorino*. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/viewFile/9529/5836>> Acesso em: abril 2019

TAYLOR, Daniel J. Varro and the origin of Roman Linguistic Theory and Practice. In: AUROUX, S. et al. *History of the Language Sciences – an International Handbook on the Evolution os the Study of Language from the Beginnings to the Present*. v.1. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2000, p.459.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- **UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA**, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

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 da língua portuguesa como os primeiros gramáticos da Língua Portuguesa por suas obras *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (1536) e *Gramatica da Língua Portuguesa* (1540), respectivamente. Para que pudessem fundamentar seus estudos, ambos os gramáticos se embasaram nas teorias desenvolvidas desde a Antiguidade clássica grega até as grandes influências latinas, como Marco Terêncio Varrão (116 a.C- 27 d.C) e Marco Fábio Quintiliano (35 – 95 d.C), por exemplo.

A Gramática de João de Barros, segundo Monteiro (1997), é composta por quatro partes: ortografia, prosódia, etimologia e sintaxe ou construção. Nas duas primeiras, o autor enumera as letras, descreve as sílabas, a quantidade e os acentos. Na terceira parte, estabelece uma classificação das palavras, além de deter-se na análise das flexões nominal e verbal no aspecto etimológico. Na quarta parte, dedica-se ao estudo da sintaxe, definida como a conveniência entre as partes do discurso.

Além das partes do discurso que compõem sua gramática, João de Barros também conta com cartilhas de cunho religioso para catequizar crianças, anexas juntamente com sua gramática e quem tivesse acesso à sua obra, não estaria afastado dos ensinamentos de Deus, pois era muito religioso e sempre incluía os ensinamentos da igreja católica em seus livros para que ninguém se afastasse do catolicismo.

Além de ter escrito a *Grammatica da linguagem portuguesa*, João de Barros também publicou outras obras com foco nas navegações e construções de navios para expedições, onde chegou a ser um dos capitães que regiam as capitânicas hereditárias no período colonial do Brasil. O presente artigo traz como ideia principal a breve apresentação dos sistemas vocálico e consonantal da Língua Portuguesa no século XVI, sob a ótica de João de Barros, cuja obra tem como característica principal a grande semelhança com a gramática de Élio António de Nebrija, a *Gramática Castellana*, de 1492.

## **JOÃO DE BARROS: BIOGRAFIA**

João de Barros nasceu em Viseu, em Portugal, no ano de 1496 e morreu no interior de Portugal, em 1570. Diferente de Fernão de Oliveira, João de Barros teve uma educação privilegiada, devido ao seu pai, Lobo de Barros, ter desempenhado

---

1 Mestranda em Letras e Artes. (PPGLA-UEA/FAPEAM). Bolsista financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). karinasantos\_16@hotmail.com.

2 Doutor em Linguística – Estudos Clássicos (UNICAMP) e professor efetivo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cjesus@uea.edu.br.



atividades para a corte do rei D. Manuel, pai de D. João III. Por conta da importância de seu pai na corte real, João de Barros exerceu o cargo de “moço da guarda-roupa”<sup>3</sup>, e, por conta desse cargo, estudou juntamente com os filhos de fidalgos e pessoas mais próximas do rei.

Após a ascensão de D. João III à coroa, João de Barros foi nomeado para exercer cargos públicos na corte real, onde ficou até o final de sua vida. A partir de 1525 começa a trabalhar na Casa da Índia, primeiro como tesoureiro e, a partir de 1533, no alto cargo de Feitor da Casa da Índia, o que exerceu por cerca de trinta e cinco anos. Em 1535, segundo Mattos e Silva (2002, p.48), concedeu-lhe o rei D. João III a Capitania do Maranhão, no Brasil, mas nunca a ela foi enviado, associado a outros, uma expedição, que lhe foi desastrosa por prejuízos econômicos e pela perda de dois dos seus filhos. Em 1567, retira-se para sua quinta, em Pombal, beira litorânea, com avultadas tenças régias, mas insuficientes para os débitos contraídos com a expedição para o Maranhão, que seus herdeiros deveriam pagar, como recomenda no seu testamento.

Ainda sob a perspectiva de Matos e Silva, Beira Alta, Lisboa e Beira Litoral, em Portugal, delimitam o espaço conhecido pelo qual transcorreu a vida de João de Barros. Durante a execução de seu trabalho, escreveu obras com as mais variadas temáticas das áreas: história, geografia, religião, moral e línguas. O gramático também era um homem religioso, que chegou a apoiar ideais diferentes dos da realeza e também presenciou os primeiros massacres contra os adeptos ao judaísmo, mas nunca abandonou os princípios do Cristianismo que eram fortemente presentes em suas obras.

João de Barros foi mais um historiador do que propriamente um gramático, pois, segundo Leite (2007), o gramático elaborou sua obra com base na estrutura aplicada nas gramáticas castelhanas como a de Élio António de Nebrija, onde João de Barros destaca como Nebrija aponta pontos essenciais da língua a partir dos estudos antigo.

A gramática de João de Barros é considerada por Buescu (1971) e Coseriu (2000) a segunda publicação voltada para a língua portuguesa e também a segunda parte de uma obra denominada *Grammatica da língua portuguesa com os mandamentos da Santa Madre Igreja*, doravante GLPJB, que é classificada como obra heterogênea por ser composta não só de assuntos relacionados à língua portuguesa, mas também de assuntos religiosos para catequizar quem a lesse.

A coletânea de João de Barros foi dedicada a D. Felipe, príncipe de Portugal, filho de D. João III, com quem estudou junto na infância. A homenagem para D. Felipe na GLPJB foi feita com o intuito de destacar que a gramática seria importante para a educação do povo de forma geral e para que eles tenham um conhecimento da língua (LEITE, 2007, p. 102).

Buescu (1971, p. 51) diz que é justificável a criticidade superficial sobre a GLPJB de João de Barros, por meio dos pontos abaixo:

I. A concisão da redação, ou seja, a não exploração dos temas explanados em relação ao conhecimento do leitor, ocasionando uma dificuldade de entendimento do que está exposto na gramática;

3 Nomenclatura utilizada para designar a função de camareiro no século XVI.

II. A falta de exposição das referências dentro do texto nos parágrafos que aparecem com “gregos e latinos”, “teóricos”, etc.

Essas críticas superficiais tiveram intenção de mostrar que a GLPJB ainda possuía falhas para que fosse compreendida por parte dos leitores, mas ainda era um manual da língua portuguesa que era acessível para os que queriam aprender, como o próprio João de Barros deixava enfático.

João de Barros mostrava em sua GLPJB que além do ensinamento das partes do discurso para os que tinham “posição social” elevada devido à desigualdade social da época, o gramático não deixou de lado os ensinamentos da doutrina católica que predominava na corte portuguesa e demais localidades para não deixar as pessoas afastadas de Deus. Por possuir a estruturação dividida pelas partes do discurso conforme se conhece nos dias atuais, a GLPJB traz em sua essência definições claras, juntamente com exemplos de sua aplicação, nos quais facilitava a compreensão de quem lia.

Mattos e Silva (2002, p.49) resume a obra de João de Barros na seguinte anotação:

João de Barros se centra nas “lêteras” e não nas “vozes”. Inicia sua Gramatica com uma curta apresentação histórica da representação gráfica, com base, explícita, nos gregos e latinos, a que se segue um breve capítulo sobre a sílaba. Segue-se à Gramatica, no final, a sua Ortografia, primeira proposta ortográfica para o português, com regras sucessivas e sistemáticas para o uso de cada “lêtera”, finalizando com observações sobre os sinais de pontuação. João de Barros ocupa quase toda a Gramatica, que não está numerada em capítulos, com a “diçam”, num enfoque, com base nas classes de palavras. Segue-se a essa classificação circunstanciada um capítulo que poderíamos chamar hoje de morfossintaxe, em que está subjacente a noção de função sintática. Apresenta, por fim, um longo capítulo, intitulado “Das figuras” – “figuras e vícios que assi na fala como na escritura cometemos” (1971 [1540]: 357) – segundo a tradição explícita do gramático latino Quintiliano.

## **A GRAMMÁTICA DA LINGUAGEM PORTUGUESA: O SEGUNDO MANUAL DO PORTUGUÊS ARCAICO**

*A Grammatica da Linguagem Portuguesa*, escrita por João de Barros é o segundo manual do português. Leite (2007) se baseia nas explanações de Buescu (1971) sobre o posicionamento da autora sobre a GLPJB, ao qual ela cita sobre a forma como João de Barros elaboração de sua gramática, pois a GLPJB também possuía cadernos de catecismo integrados para “não afastar a sociedade de Deus”.

Coseriu (2000 *apud* LEITE, 2007, p. 93) faz abordagens mais críticas sobre a GLPJB, nas quais defende a posição de que João de Barros haveria se apropriado da estrutura da gramática castelhana de António de Nebrija: “João de Barros [...] copia tão evidentemente e sem escrúpulos Nebrija, tomando deste ao pé da letra também numerosos exemplos e até exemplos de autores espanhóis, sem, contudo, mencioná-los nem uma única vez [...]” (COSERIU, 2000, p. 56).

Buescu (1971 *apud* LEITE, 2007) afirma que João de Barros teve base teórica para formular sua GLPJB nos estudos greco-latinos e de Élio António de Nebrija, gramático espanhol que desenvolveu em Salamanca no ano de 1492, um manual para a língua castelhana, dialeto falado na Espanha. A autora ainda ressalta que João de Barros se preocupava em individualizar a língua portuguesa por oposição à latina, tornando insistente a repetição do processo comparativo entre as duas línguas: “Nós, destes cinco géneros, temos sòmente dous (...). Nós não temos estes vérbos (que os latinos têm). (...) Temos máis este véro (h)ei (h)ás (...).” (BARROS,1540 *apud* BUESCU 1978, p. 62)

A GLPJB frisava nos estudos gramaticais as partes do discurso, abordando conceitos das classes gramaticais (substantivo, artigo, pronome, etc.) juntamente com exemplos, ao contrário da obra de Fernão de Oliveira, que se atentou à uma forma mais descritiva e enfatizando os estudos fonológicos e lexicais.

A GLPJB foi constituída com base na estrutura da gramática de Nebrija, na qual a obra do teórico espanhol é dividida com base nas partes do discurso, como destaca Leite (2007, p.143):

- I. Ortografia;
- II. Prosódia;
- III. Etimologia;
- IV. Sintaxe.

A partir da divisão de classes da gramática de Nebrija, João de Barros passa então a enumerar as partes que compõem a GLPJB:

- I. Ortografia e Letra;
- II. Prosódia e Sílabas;
- III. Etimologia e Dição;
- IV. Sintaxe, ajuntamento e ordem das partes da oração.

Pode-se destacar alguns pontos considerados por Buescu (1978, p 63) como inovações dos estudos das línguas românicas que estão presentes na GLPJB:

- I. A existência do artigo: «artigo é ùa das partes da òraçám, a quál (...) nam tem os latinos».
- II. Desaparecimento da declinação: «(...) Ésta dificuldade máis é entre os latinos e gregos pola variaçám dos cásos que àcerca de nós (...) porque toda a (...) nõssa variaçám é de singular a plurár».
- III. Formação perifrástica dos graus de comparação: «E antre nós e os latinos (h)á ésta diferença: eles fázem comparativos de todolos seus nomes ajetivos (...) e nós nam temos mais comparativos que estes: maior, menór (...), milhór (...), piór (...);»

- IV. Redução das conjugações: «Os latinos tem quátro conjugações; nós, três (...);
- V. Diferenças entre a forma e o valor dos tempos verbais em relação ao latim: «(...) alguns que os latinos tem de que nós careçemos»;
- VI. Formação perifrástica de alguns tempos verbais: «todalas outras más pártes que os latinos têm, suprimos ou pelo infinitivo, à imitaçám dos gregos, ou per çircunlóquio a que podemos chamar rodeo».
- VII. Formação perifrástica da voz passiva: «E, porque nam temos vérbos da vós passiva, suprimos este defeito per rodeo (como os latinos fázem nos tempos que lhe faléce a vós passiva) »;
- VIII. Desaparecimento da noção de quantidade: «(...) os latinos e gregos sentem milhór o tempo das sílabas por cáusa do vérsó do que ô nós sintimos nas tróvas, porque cási espéra a nóssa orelha o consoante que a cantidade, dádo que â tem».
- IX. Existência de aumentativos: «Destes nomes gregos e latinos nam trátam em suas gramáticas por ôs nam terem».

Juntamente com os quatro livros da sua gramática, incluem-se as cartilhas catequéticas, pois João de Barros era um católico dedicado à sua religião, doutrinado na religião predominante da Europa. Buescu (1971, p.299) analisa a obra de João de Barros em comparação com sua inspiração: a *Gramática Castellana*, de António de Nebrija e constata que a GLPJB é “semelhante” à GC, salvo quando se percebe citações nas quais João de Barros se refere aos teóricos greco-latinos apenas como “gregos ou latinos.

A constatação de Buescu (1971 apud LEITE, 2007) se dá na observação dos parágrafos escritos por João de Barros, os quais apresentam grande semelhança com as palavras de Nebrija, caracterizando um parafraseamento de toda sua estrutura periódica, com raras referências ao espanhol e a qualquer outra fonte que tenha analisado para formular sua GLPJB. João de Barros, caracterizado como historiador por Coseriu (2000), possui uma característica peculiar, que, segundo Vieira (2018, p.114), seria a questão depositária da terminologia latina, diferentemente de Fernão de Oliveira, seu antecessor.

Desse modo, João de Barros ilustra bem o que Buescu (1984) traça como ponto de transição latim – português, devido aos seus estudos transitarem nas teorias da língua latina passando para a língua portuguesa que também implicou sua metodologia na GLPJB. Barros não deixa de condenar e até a ridicularizar o emprego de construções latinas que o espírito da língua portuguesa não suporta, conforme ilustra um trecho da GLPJB destacado por Buescu (1978, p.64): “Cacosinteton quer dizer má composiçám, a quá comecemos quando, per maneira de elegância, alguém ordena a linguágem segundo o latim jáz, como ùa òraçám a quá eu vi tiráda em linguagem per um letrádo que se prezáva de eloquente”.

A autora conclui a abordagem dizendo que para João de Barros, o binómio português-latim se põe, antes de mais nada, de forma esclarecida e consciente em relação à realidade românica que é definida durante seus estudos que resultam na formulação da GLPJB, por meio de suas referências e seu modo de abordá-las.

Os primeiros textos da GLPJB possuíam finalidade didática, porém não para aplicação em sala de aula, conforme diz Vieira (2018, p.115), devido a censura do pensamento humanista do período vivido.

Com o arcabouço teórico semelhante ao de Fernão de Oliveira, João de Barros mostra definições e exemplos em sua GLPJB, remetendo-se às partes do discurso. Leite (2007, p. 146) diz que o discurso de João de Barros apresenta um esquema de concordância quase absoluto com o “já dito” da descrição gramatical latina. Como a estrutura da gramática de João de Barros é inspirada na gramática de Élio António de Nebrija, a doutrina geral que rege a gramática do escritor latino também rege a GLPJB, além dos estudos feitos por Fernão de Oliveira.

João de Barros usa a terminologia “gregos e latinos” para se referir genericamente às suas fontes, além de “gramáticos” para se referir aos estudiosos gregos ou latinos, italianos ou espanhóis, etc. Coseriu (2000 apud LEITE, 2007) constata a inexistência da referência italiana na GLPJB, deixando em xeque a referência espanhola de Nebrija, uma vez que a Gramática Castelhana foi a referência para a GLPJB. As referências greco-latinas aparecem sem muito destaque na GLPJB, já que sua estrutura é semelhante à do gramático espanhol, que também foram constatadas por Barros (2001).

A partir dessas indicações, pode-se observar a referência dita (in) direta vinda da gramática de Élio António de Nebrija, mostrada por Leite (2007) e constatada por Buescu (1978) após a autora ter comparado as escritas dos dois gramáticos para a verificação de aparecimento das referências greco-latinas que Barros alega ter utilizado na fundamentação da GLPJB.

De modo geral, conforme é afirmado por Buescu (1978) e citado no tópico anterior, o peso da imensa semelhança da gramática de João de Barros com a de Élio António de Nebrija recai sobre o a gramática partir do momento em que se analisa, de forma comparativa, seus escritos, como mostra o exemplo abaixo:

“Verbales se llaman aquellos nombres que manifesta mente vienen de algunos verbos e salen en diversas maneras”.(NEBRIJA,1492, livro III, p. 5)

“Chamamos nomes vèrbaes todolos que se derivam de algum vérbo, como: amár, amor;de sospirar, sospiro e de chórar, choro”.(BARROS, 1540, p. 306)

O que levou Buescu (1978) e Coseriu (2000) a constatarem a apropriação da estrutura da gramática de Nebrija por João de Barros são as paráfrases das explicações da gramática castelhana presentes na gramática portuguesa, fazendo com que pudessem surgir suspeitas acerca da veracidade de sua GLPJB, porém com partes dos estudos feitos por Fernão de Oliveira sobre o sistema sonoro e demais estudos feitos por Quintiliano, Prisciano, Donato e outros estudiosos greco-latinos que não são mencionados de fato na obra, passa a diminuir o indício de semelhança extrema com a Gramática Castelhana de Nebrija.

Contudo, a GLPJB, para alguns estudiosos da gramática e normatização de línguas, é a primeira gramática da língua portuguesa, por ser sistemática e

“seguir” o modelo latino de Nebrija, porém, segundo Vieira (2018, p.116), não se pode tirar o reconhecimento de Fernão de Oliveira e sua GLPFO como sendo a primeira gramática da língua portuguesa de fato, pois por ele ter estruturado uma gramática assistemática, Fernão de Oliveira colaborou para o aprofundamento posterior dos estudos das partes dos discursos da língua portuguesa.

### **O SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS SEGUNDO JOÃO DE BARROS: OS SISTEMAS VOCÁLICO E CONSONANTAL DO PORTUGUÊS ARCAICO**

João de Barros apresenta uma explicação mais clara ao descrever “letras e sons”, excluindo a questão da articulação e composição dos sons, afirmando que as letras possuem três pontos fundamentais: nome, figura e poder. Para definir, o gramático se utiliza das explicações dos antigos, deixando evidente a falta de referência já mencionada:

Letra (segundo os gramáticos) é a mais pequena parte de qualquer dição que se pode escrever. Os latinos as chamam de nota e os gregos de caractere e podem formar palavras. A esta formação, eles chamam de primeiros elementos da linguagem por conta da junção de quatro elementos: letra, nome, figura e poder. (BARROS, 1540, p.3 versão nossa)<sup>4</sup>

Sobre o alfabeto, João de Barros preocupou-se em resolver pelo menos três problemas sérios que percebeu na representação dos fonemas portugueses, conforme dito por Monteiro (1997):

- I. A perda da noção de quantidade silábica do latim, e necessidade de distinguir os graus de abertura das vogais;
- II. A tentativa de substituição do dígrafo <qu> pela letra <c>, utilizando o <ç> para o som sibilante (ça, çe, çì, ço e çu) que foi considerado africado no século XVI;
- III. A distinção das semivogais <i> e <u> em relação ao <j> e <v>.

Em “Da Orthographia”, João de Barros acaba fazendo uma nova colocação ao afirmar que o alfabeto se apresenta em 26 letras, sendo que mais à frente chega a afirmar que ora são 27, ora 33 letras, dividindo-as em vogais e consoantes.

[...] serve-se a nossa linguagem dessas letras em sua ortografia: á a b c ç d é e f g h j i y l m n ó o p q R r s t v u x z— ch, lh, nh, que são em figura trinta e três, e em poder, vinte e seis letras. Essas vinte e seis

---

4 “Letra (segundo os grammáticos) é a mais pequena parte de qualquer dição que se pode escrever: aque os latinos chamáram nota, e os gregos carater, per cuja ualia e poder formamos as palàuras. Ea esta formaçam chamã elles primeiros elementos da linguágem: ca bem como do aiuntamento dos quártro[+] elementos se compõem totalas coufas: affy do aiuntamento das leteras hũas com as outras per ordem natural, se entende cada hum em sua linguágem, pola ualia que pos no feu[+] A, b, c. Donde as leteras ueçram ter estas tres coufas, Nome, figura, poder”.

letras se partem em vogais e consoantes. As vogais são á a é e i ó o u e as consoantes são b, c, d, f, g, p, q, t, l, m, n, r, s, x, z (BARROS, 1540, pp. 40-41 versão nossa)<sup>5</sup>

Sobre as vogais, João de Barros enumera em oito as representações gráficas, seguido de exemplos conforme vemos abaixo:

á a
ę e
i -
ó o
u -

fál
męł
fól
ful

O gramático conceitua as vogais como “letras que, por se juntar com outras, faz perfeita voz[...]” (BARROS, 1540, p. 84). Seguindo nesse contexto, João de Barros apresenta os ditongos formados como “duas dições gregas, que retém um som quase dobrado e fazem uma sílaba”, segundo suas anotações com base nas de António de Nebrija:

ay
au
ei
ou
oi

Quanto à distinção das semivogais <i> e <u> em relação ao <j> e <v>, o trabalho de João de Barros igualmente foi o de seguir a orientação que terminou consolidada na obra de Nebrija. Mas deixou em aberto a questão do y, para a qual não apresentou uma proposta precisa. Diz João de Barros: “Y, grego tem dois ofícios: serve no meio das dições ás vezes como, máyor, ueyo. E serve no fim das dições sempre: como, páy, áy, tomáy” (BARROS, 1540, p. 45).

Em relação às consoantes, João de Barros as define em: mudas: “porque tirando as letras vogais com que as nomeamos, elas ficam sem voz”: <b>, <c>, <d>, <f>, <g>, <p>, <q>, <t>; meias vogais: “por terem antes e depois de si, vogais que

<sup>5</sup> Como uimos no princípio, feŗueffe a nóffa linguágẽ deftas letras ã a fua orthografia, á a b c ç d ę e f g h i y l m n ó o p q R r f t V u x z— ch, lh, nh: que fam ã figura trinta e tres, e ã poder uinte e feis.[...] Estas uinte e feis letras fe pãrtem em uogães e cõfoantes: as uogães fam á a ę e i ó o u[...] Toda las outras letras que nam fam uogães chamamos cõfoantes: b, c, d, f, g, p, q, t, l, m, n, r, f, x, z (BARROS, 1540, pp. 40-41)

as nomeiam”: <l>, <m>, <n>, <r>, <s>, <x>, <z> (onde <x> e <z> são consideradas meias vogais; <l>, <m>, <r>, são meias vogais líquidas; <m> pode ser substituída pelo sinal gráfico “~”). O gramático considera a existência de duplicação de letras, nas quais “letras dobradas ocasionam o aumento de letras no alfabeto para vinte e sete” (BARROS, 1540, p. 85), explicando que, dessa duplicidade, originaram-se dígrafos e os numerais.

João de Barros ainda diz que para distinguir o timbre das vogais portuguesas, propôs o uso de sinais diacríticos: o acento agudo sobre as letras <a> e <o> e uma espécie de vírgula sob a letra e. Para representar o fonema oclusivo velar surdo /k/, igualmente a Fernão de Oliveira, sugeriu a letra <c>, antes de qualquer vogal, o que possibilitaria a eliminação tanto do dígrafo <qu> como da letra <k>. A justificativa para a exclusão do <q>, se no início parece válida, ao fim se torna interessante:

Esta letra <q> pelo nome que tem, e assim pela pouca necessidade que há dela, como vimos atrás na letra <c>, a nós convinha mais que a outra nação a desterrar da nossa ortografia, e em seu lugar empossar esta letra <c>. [...] pois esta <q>, tem tão perversa natureza além do mau nome, que se não ajunta às letras vogais senão mediante esta <u>, que lhe é semelhável. (BARROS, 1540, p.48. versão nossa).<sup>6</sup>

Outro aspecto considerável diz respeito ao emprego dos acentos e do til. Diversamente de Fernão de Oliveira, João de Barros considera o til como letra, talvez traído pela própria origem do símbolo por também reportar à marca de nasalização. O til é interpretado como uma letra supletiva, para substituir o /n/, o /m/ e o grupo que:

<m>, tem menos trabalho que as outras letras, porque toda as sílabas cuja letra ele é final, serve em seu lugar til, a que podemos chamar suprimimento dele e do <n>, como nestas dições: mandar, razão. (BARROS, 1540, p. 47 versão nossa).<sup>7</sup>

Com esses apontamentos por parte de João de Barros, pode-se notar que a abordagem ainda que breve sobre o sistema sonoro da língua portuguesa não foge do modo como era abordado por gramáticos que o antecederam, como o próprio gramático referenda em sua GLPJB, pois essa característica mostra que permanece o que seria um padrão de abordagem sobre o sistema sonoro das grandes línguas, como o latim e o grego, não sendo diferente com o português e proporcionando assim a base para futuros estudos fonológicos ao longo dos tempos até aos dias atuais.

6 Este letera .Q. pelo nome que têm, e assy pela pouca neçesidade que á della [...] a nós conuinha mais que a outra naçám desterrála da nõssa orthografia, e em seu logár, empossár esta letera, c, [...] pois ésta .Q. têm tam peruérsa natureza alem do máo nome, que se nam aiunta ás leteras uogáes senam mediante esta, u (BARROS, 1540, p.48).

7 ... séruenos por estas tres leteras .m, ue, quando se põem sobre esta letera .q, ou sobre letera uogal[...] séruue em seu lugár [do m] til, a que podemos chamár sopprime) to delle e do, n, como nestas dições, mandár, razám (BARROS, 1540, p.47).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XVI representou para os estudos linguísticos um marco de início para a exploração do que hoje conhecemos sobre estudos fonológicos da Língua Portuguesa, como é visto por Buescu (1978), proporcionado por João de Barros em sua obra *Grammatica da Linguagem Portuguesa*, de 1540. Seus estudos, ainda que superficiais sobre o sistema sonoro da língua, proporcionaram a estruturação da visão atual, dando devida definição aos sons dos segmentos, a forma como são articulados e etc., além da grande semelhança com a Gramática Castelhana de Élio António de Nebrija, sendo considerada por alguns estudiosos uma cópia.

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, por exemplo, apresentados em estudos como os 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. João de Barros apresenta sua abordagem sobre os estudos do sistema sonoro do português da mesma forma que Fernão de Oliveira, seu antecessor, prezando pela descrição das letras e suas funções, sendo reconhecido por muitos estudiosos, portanto, como o segundo precursor da gramatização da nossa Língua Portuguesa.

## REFERÊNCIAS

BARROS, J. *Grammatica da lingua portuguesa. - Olyssipone*: apud Lodouicum Rotorigi[m], Typographum, 1540. Disponível em: < <http://purl.pt/12148>> Acesso em 26-11-2018.

BUESCU, M. L. C. *Gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1978.

LEITE, M. Q. *O Nascimento da gramática portuguesa: uso e norma*. São Paulo: Paulistana; Humanitas:2007.

MATTOS e SILVA, R. V. *O Português Arcaico: fonologia, morfologia e sintaxe*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

\_\_\_\_\_. *O Português quinhentista: estudos linguísticos* / Rosa Virgínia Mattos e Silva, Américo Venâncio Lopes Machado Filho (organizadores). – Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2002

VIEIRA, F. E. *A gramática tradicional: história crítica*. 1ª ed. São Paulo: Parábola, 2018.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- **IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS**
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

O livro didático (LD) configura-se como uma ferramenta importante no contexto brasileiro, sendo considerado um instrumento facilitador do processo de ensino e aprendizagem (TÍLIO, 2012). Em relação ao ensino-aprendizagem de inglês, o livro didático carrega e produz discursos, podendo perpetuar identidades sociais hegemônicas ou abrir espaço para o surgimento de novos projetos identitários (TÍLIO, 2012). Neste contexto, de acordo com o Guia do Plano Nacional do Livro Didático (PNLD-BRASIL, 2017), espera-se que o ensino de inglês seja um espaço de reflexão crítica, em que temas de relevância social, histórica, política e cultural possam ser desenvolvidas.

Sendo assim, elencamos neste artigo a discussão sobre sexualidade, gênero e livro didático, uma vez que, o PNLD (BRASIL, 2017) preconiza princípios fundamentais que devem fazer parte do cotidiano do aprendiz, em que os grupos sociais devem ser tratados de forma positiva e respeitosa. Os temas de sexualidade e gênero estão presentes no Guia do PNLD (2017), de forma a combater as desigualdades visando à construção de uma sociedade não sexista, justa e igualitária, inclusive no que diz respeito ao combate à homo e transfobia.

Desta forma, a justificativa deste trabalho apoia-se na relevância destes princípios, em que se busca, cada vez mais, a inserção da temática de gênero e sexualidade no ensino-aprendizagem, promovendo uma relação de comprometimento com o coletivo, criando condições para que o aprendiz desenvolva uma postura crítica para avaliar de que maneira pode-se intervir para que princípios de respeito a si mesmo e ao outro aconteçam de fato (PNLD-BRASIL, 2017).

Logo, é imperativo investigar se os livros didáticos aprovados pelo PNLD (BRASIL, 2017) estão condizentes com os princípios de abordagem de gênero e sexualidade no Guia do PNLD, uma vez que estes materiais reverberam discursos e constroem identidades, podendo mostrar traços de resistência ao sexismo, violência, intolerância e preconceito, ou, ao contrário, podem consolidá-los ainda mais.

Sendo assim, a partir de uma análise dialógica, o objetivo deste trabalho foi analisar como uma coleção de livro didático para o ensino de inglês aprovada pelo PNLD (BRASIL, 2017) constrói identidades de gênero e sexualidade. Especificamente, buscou-se descrever como as identidades da mulher e do homem são apresentadas na sociedade; identificar modelos de família que aparecem, ou são silenciados, e verificar se os objetivos concernentes a gênero e sexualidade do Guia do PNLD (BRASIL, 2017) são contemplados.

1 Bolsita PIBIC-Jr. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – IFAM, Campus Manaus Zona Leste - CMZL. E-mail: jaeannefabian.silva@gmail.com.

2 Mestra em Letras. IFAM-CMZL. E-mail: josibel.silva@ifam.edu.br.

3 Especialista em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa e Literatura. IFAM-CMZL. E-mail: regina.coely50@gmail.com.

Passamos agora a apresentar a perspectiva dialógica que guiou esta pesquisa.

## **PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: A PESQUISA NA ADD**

Como base epistemológica abrangente, este artigo baseia-se na Análise/Teoria Dialógica do Discurso (ADD), portanto é um trabalho ancorado numa concepção sócio-histórica de linguagem, sustentada na análise discursiva dialógica à luz de Brait (2005; 2010), cujos postulados são de origem bakhtiniana.

O dialogismo é um conceito central nesta abordagem, em que, conforme Mendonça (2014), refere-se ao diálogo que constitui e é constituído pela linguagem, não se referindo a um encontro face a face em que se desenrola uma conversa entre dois sujeitos, porém, corresponde a uma relação de maior complexidade, uma relação “[...] entre vozes num determinado enunciado ou entre enunciados, em que cada voz remete a uma subjetividade, já que foi produzida por determinado sujeito” (MENDONÇA, 2014, p. 28).

Sendo assim, na Análise/Teoria Dialógica do Discurso (ADD), o conhecimento é uma construção intersubjetiva, ou seja, dá-se entre sujeitos, cuja relação é um diálogo tenso entre o texto sobre o qual o pesquisador analisa e a compreensão que esse vai construindo do texto (MENDONÇA, 2014). Logo, tanto o pesquisado como o pesquisador possuem papéis ativos, tendo este último a subjetividade manifestada no acabamento do trabalho, conforme explica Mendonça (2014, p. 66),

Bakhtin e seus pares atribuem ao pesquisador, na função de interlocutor, a responsabilidade de atuar ativamente na compreensão do objeto de pesquisa, tomado não como materialidade acabada, mas como discursos que refratam pensamentos, sentimentos, valores, culturas, ideologias.

Como consequência, o acabamento (análise) decorre da reflexão do pesquisador ao atribuir sentido ao discurso analisado, refletindo tanto o embate de vozes que constitui o discurso quanto o discurso do pesquisador em constituição (MENDONÇA, 2014). Dessa forma, esta pesquisa se aproxima do paradigma qualitativo de caráter interpretativista, avizinhandose à dialogicidade bakhtiniana, pois os significados são construídos em interação entre o pesquisador e os sujeitos ou objetos da pesquisa.

Neste trabalho, tomamos uma coleção de livro didático para o ensino-aprendizagem de inglês como objeto de estudo, a saber: “Alive High”, sendo considerado um gênero discursivo, produzido por sujeitos que refratam valores ideológicos.

A geração e análise de dados foram realizadas por tematização, em que foram observados temas e categorias conceituais referentes aos discursos e identidades de gênero e sexualidade que emergem das atividades propostas nos livros didáticos. Conforme Pavlenko (2007), nesta perspectiva tem-se a categorização e a classificação, em que instâncias particulares de um fenômeno são relacionadas a conceitos teóricos mais gerais, no caso deste artigo, o já-dito sobre gênero, sexualidade e livro didático.

Para tal, classificaram-se as atividades propostas no LD conforme o Guia do PNLD (BRASIL, 2017), conforme as temáticas de gênero e sexualidade que se apresentam da seguinte forma: promover positivamente a imagem da mulher, considerando sua participação em diferentes trabalhos, profissões e espaços de poder, reforçando sua visibilidade e protagonismo social; abordar a temática de gênero, visando à construção de uma sociedade não sexista, justa e igualitária, inclusive no que diz respeito ao combate à homo e transfobia; finalmente, proporcionar o debate acerca dos compromissos contemporâneos de superação de toda forma de violência, com especial atenção para o compromisso educacional com a agenda da não violência contra a mulher (PNLD-BRASIL, 2017, p. 12).

A seguir, apresentamos a dimensão mais ampla dos discursos “já-ditos” sobre gênero, sexualidade e livro didático, descrevendo o “espaço-tempo” sócio-histórico-cultural em que esses discursos se inserem, bem como as condições em que os mesmos são produzidos, oferecendo subsídios para uma melhor compreensão das relações dialógicas presentes nos livros didáticos.

## **A GRANDE TEMPORALIDADE DOS DISCURSOS SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE**

Com bases em Louro (2014), trazemos o conceito de gênero perpassado pela história do movimento feminista contemporâneo e suas lutas. Pode-se dividir essa história em dois momentos, são as chamadas “ondas” do feminismo.

Conforme a autora, na denominada “primeira onda”, início do século XX, as manifestações feministas voltam-se para o sufrágio e outras reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões. Neste momento, visibilizam-se os interesses das mulheres brancas de classe média. Desde esses primeiros tempos, os objetivos das estudiosas feministas foram tornar visível a mulher oculta, combatendo discursos que fomentavam a segregação social e política de mulheres, rompendo-se a ideia de que “O mundo doméstico é o verdadeiro universo da mulher” (LOURO, 2014, p. 21).

Na chamada “segunda onda”, final da década de 60, o feminismo volta-se também para as construções teóricas, além das preocupações sociais e políticas. Será, então, cunhado e problematizado o conceito de gênero, dentro de um contexto de efervescência social, ganhando espaço nos livros, jornais e revistas. Ganham destaque os trabalhos de Simone de Beauvoir e sua famosa afirmação “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, havendo um salto que marca o pressuposto da construção social do gênero. Destarte, o conceito de gênero passa a ser usado como distinto de sexo, sendo uma construção social do que significa ser homem e mulher nas sociedades. Neste momento, visa-se “[...] rejeitar um determinismo biológico implícito no uso dos termos como sexo ou diferença sexual”, surgindo um conceito que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta analítica e política (LOURO, 2014). Gênero, então, torna-se uma categoria e um modo de análise.

Apresenta-se, a partir daí, uma mudança nos estudos feministas, passando-se a adotar fundamentalmente um caráter político, em que passa a se problematizar e transgredir noções de objetividade e neutralidade no fazer acadêmico (LOURO,

2014). “Assumia-se, então, que as questões e análises eram interessadas e que o estudo de tais questões visava à mudança” (LOURO, 2014, p. 23), e à clareza das ideias na chamada perspectiva de gênero como fazer analítico, em “[...] que homens e mulheres são determinados pelas relações de gênero, relações que envolvem valores, visões de mundo, processos educativos e ideo-políticos assimilados socialmente” (TORRES, 2005, p. 26).

Segundo Louro (2014), neste momento, o objetivo era combater discursos que justificavam desigualdades entre homens e mulheres, remetendo-as, geralmente, às características biológicas ou ao patriarcado. O patriarcado ou patriarcalismo “[...] caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar” (CASTELLS, 2001, p. 169), permeando toda a organização da sociedade, a produção, o consumo, a política, a legislação e a cultura.

A partir da “segunda onda” as ideias feministas afloraram rapidamente e o movimento feminista foi crescendo, manifestado em diferentes práticas e em diferentes discursos, variando em seus objetivos, (re)definindo em sua diversidade de ideias a identidade da mulher. Ao impactar as relações entre os sexos, impulsionou também uma poderosa discussão no âmbito da sexualidade, questionando a heterossexualidade como norma (CASTELLS, 2001).

Assim, em discussões mais recentes de gênero, abrange-se também o conceito de sexo, pois as próprias diferenças entre os corpos são percebidas sempre por meio de construções sociais de significado (CARVALHO, 2013). Esta compreensão nos permite perceber variações históricas e culturais tanto no que se refere a padrões culturais de personalidade e comportamento, quanto na compreensão do corpo, da sexualidade e daquilo que significa ser um homem e uma mulher (CARVALHO, 2013), uma vez que a sociedade também determina as maneiras nas quais o corpo é percebido (NICHOLSON, 1994). Nesta perspectiva, não se nega que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatiza-se a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas, problematizando assim, a ideia de que homens e mulheres devem ser ou se comportar de determinadas formas, adotando identidades fixas e permanentes (LOURO, 2014).

Louro (2014) explica que discursos de gênero e sexualidade estão sempre juntos, sendo esta última também uma invenção social como explica Foucault (1988). O autor, ao traçar uma história da sexualidade, entende que ela se constitui a partir de múltiplos discursos sobre sexo, discursos que regulam, que normalizam, que instauram saberes, que produzem verdades em diferentes sociedades (FOUCAULT, 1988). Em uma sociedade patriarcal, por exemplo, exige-se um tipo de sexualidade, a heterossexual (CASTELLS, 2001).

Contrária ao discurso do patriarcado, a perspectiva de gênero não restringe a sexualidade humana à heterossexualidade ou a um corpo que possibilita a reprodução, a sexualidade é antes uma construção social que se forma ao longo da vida, em um processo complexo e contínuo, articulando aspectos biológicos, psicológicos, sociais, culturais, históricos, podendo ser vivenciada em diferentes possibilidades (LOURO, 2014). Destarte, os sujeitos podem desenvolver suas orientações sexuais de diferentes formas, como parceiros(as) do mesmo sexo,

do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros(as), podendo ainda, se identificar, social e historicamente, como masculinos ou femininos, construindo suas identidades de gênero (LOURO, 2014).

É importante, então, frisar que tanto na dinâmica do gênero como da sexualidade, as identidades são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento, são plurais, múltiplas, em constante transformação, podendo, até mesmo, serem contraditórias, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, em que os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas formas de ser e de estar no mundo (LOURO, 2014).

Do exposto, apresentamos a seguir o conceito de gênero que adotamos neste artigo, conforme Scott (1990, p. 5):

Gênero é uma categoria de análise histórica, cultural e política, e expressa relações de poder, o que possibilita utilizá-la em termos de diferentes sistemas de gênero e na relação desses com outras categorias, como raça, classe ou etnia, e, também, leva em conta a possibilidade da mudança.

Em outras palavras, como categoria analítica, gênero é uma maneira de compreender as relações que existem entre homens e mulheres, combatendo desigualdades, preconceitos, questionando regras e normas determinadas ao feminino e ao masculino. Ainda, gênero, como objeto de análise não é sinônimo de sexo, mas é um conjunto de representações sobre os sexos que cada sociedade constrói.

### **Gênero e sexualidade no contexto escolar: a questão dos livros didáticos**

Segundo Louro (2014), a escola, desde seu começo, exerceu uma ação distintiva, separando os brancos dos negros, os meninos das meninas, os mais pobres dos mais ricos. Os livros didáticos também fizeram uma separação em relação a gênero e sexualidade, em que, análises apontaram para a concepção de dois mundos distintos, um mundo público masculino e um mundo doméstico feminino, ou, indicando atividades características de homens e específicas de mulheres, observando-se, ainda, uma representação de família típica constituída de um pai e de uma mãe, geralmente com a presença de dois filhos, uma menina e um menino. Pesquisas identificaram também, profissões ou tarefas “características” de brancos/as, negros/as ou índios/as, negando-se outras formas de arranjos familiares e sociais (LOURO, 2014).

Nesse espaço social escolar, no qual ideias conservadoras de gênero e sexualidade sobressaem, há a invisibilidade de outros sujeitos e práticas sociais que não se enquadrariam nesse conservadorismo. Dessa forma, concordando-se com Louro (2014),

[...] tão ou mais importante do que escutar o que é dito sobre os sujeitos, parece ser perceber o *não dito*, aquilo que é silenciado – os sujeitos que não são, seja porque não podem ser associados aos atributos desejados, seja porque não podem existir por não poderem ser nomeados. Provavelmente nada é mais exemplar disso do que o ocultamento ou a negação dos/as homossexuais – e da homossexualidade – pela escola. Ao não se falar a respeito deles e delas, talvez se pretenda ‘eliminá-los/as’, ou pelo menos, se pretenda evitar que os alunos e as alunas ‘normais’ os/as conheçam e possam desejá-los/as. Aqui o silenciamento - a ausência da fala - aparece como uma espécie de garantia da ‘norma’ (LOURO, 2014, p. 71-72).

Essa garantia da norma, para a autora, confina os diferentes às gozações e aos insultos, pois são sujeitos “desviantes”, “indesejados” e “ridículos” (LOURO, 2014), pois eles não deveriam existir, não deveriam estar ali. Ademais, pessoas com orientação sexual distinta da heterossexualidade, que é tida como “normal”, são discriminadas e marginalizadas por não cumprirem o papel social de gênero atribuído a elas (LOURO, 2014).

Em relação aos professores, Moita Lopes (2013) afirma que estes costumam colocar a sexualidade no reino da vida privada, anulando suas percepções e consequências sociopolíticas e culturais ao compreendê-la como uma problemática individual. Assim, pode-se afirmar que, na escola a sexualidade é ainda um tabu, onde os corpos não têm desejo, como se corpo e mente existissem isolados ou separados. Para Moita Lopes (2013, p. 126), “Não surpreende que os livros didáticos e propostas curriculares tradicionalmente operem também nessa lógica”.

Contudo, a partir do desenvolvimento dos estudos feministas, antirracistas e de sexualidade, novas concepções de educação tem se expandido no Brasil, no qual, vem-se debatendo e contemplando desde a década de 90, questões de gênero e sexualidade na educação, adquirindo impulso através da publicação de políticas públicas, como a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996 e dos Parâmetros Curriculares Nacionais de 1998 (ABREU; SANTOS, 2015). Nesta direção, visibilizam-se também temáticas de gênero dentro dos movimentos sociais de negros e indígenas, com o intuito de combater as discriminações e as desigualdades, propondo-se novos conteúdos curriculares e pedagógicos, atuando-se também na formação docente (BARREIRO; MARTINS, 2016).

Esses esforços, contudo, vem sofrendo críticas por setores conservadores, a partir de discursos da chamada “ideologia de gênero”. Grosso modo, tal ideologia seria uma medida que objetiva destruir a “família tradicional” brasileira, confundindo a orientação sexual das crianças e dos adolescentes, conduzindo-os à homossexualidade, à bissexualidade e à transsexualidade, podendo também ser relacionada com a permissão da prática da pedofilia (BARREIRO; MARTINS, 2016). Esses discursos baseiam-se, principalmente, no determinismo biológico e no patriarcado, delimitando, classificando e elegendo os sujeitos “normais”, excluindo todos aqueles que não se encaixam em suas premissas de homem e mulher.



Conforme Barreiro e Martins (2016), esses discursos distorcem os debates, uma vez que a defesa da inserção dos estudos de gênero na educação básica brasileira visa propiciar a livre manifestação de gênero, desenvolvendo, em longo prazo, um trabalho de construção da equidade de direitos partindo das diferenças das identidades, empreendendo esforços para consolidar mudanças no cenário de violência contra as mulheres e a população LGBTQ+ (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, “queer”) nas escolas, voltando-se para o respeito aos direitos humanos.

Logo, quando se fala de gênero na escola, busca-se por meio de diferentes dispositivos pedagógicos, outras compreensões do mundo patriarcal e heteronormativo, permitindo o exercício pleno da cidadania por todos, em que as diferenças não seriam determinantes para as desigualdades e exclusão (BARREIRO; MARTINS, 2016). Em outras palavras, quando se reivindica a noção de “igualdade de gênero” na educação, o que se deseja é um sistema escolar inclusivo, e é fundamental que os livros didáticos, que são parte importante do processo de ensino-aprendizagem, deem visibilidade para as diferentes identidades sociais, problematizem as ideias que determinam o papel de homens e mulheres na sociedade, combatendo toda forma de violência, sexismo, discriminação e preconceito.

A seguir, apresentamos os resultados e análises.

## **RESULTADOS E ANÁLISES**

O livro “Alive High” é destinado ao Ensino Médio, sendo concebido com base no conceito de multiletramentos, denominando-se os usos heterogêneos da linguagem em que formas de leitura e escrita interagem em práticas socioculturais (MENEZES et al, 2016). Faz referência também às quatro habilidades linguísticas e suas possíveis formas de interação. A coleção possui três volumes, um para cada ano do Ensino Médio.

A seguir, apresentamos os resultados encontrados. Utilizamos como critério temático os objetivos concernentes sobre sexualidade e gênero presentes no Guia do PNLD (BRASIL, 2017).

Em relação ao objetivo 1, promover positivamente a imagem da mulher, considerando sua participação em diferentes trabalhos, profissões e espaços de poder, reforçando sua visibilidade e protagonismo social.

Foram contabilizadas 6 manifestações referentes ao objetivo 1. Na unidade 1, 3 e 5 do volume 1, na unidade 4 do volume 2 e na unidade 1 e 5 do volume 3. Nestas atividades, como podemos observar na figura abaixo, há imagens de mulheres em diferentes segmentos da sociedade, na arte e no esporte, bem como em diferentes tipos de trabalho, visibilizando, também, as pessoas com deficiência.



Figura 1: Ilustrações de mulheres em diferentes segmentos da sociedade.  
 Fonte: MENEZES et al, 2016.

Adicionalmente, percebe-se nas imagens disponibilizadas, uma ruptura com a representação comum das relações de gênero, a dicotomia binária entre os sexos, pois não se atribui características essencialistas sobre o homem e a mulher, bem como, rompe com a ideia de que o mundo doméstico é destinado à mulher e o mundo do trabalho ao homem, como se pode observar na figura 2, na qual há imagens de mulheres no mundo agrário e científico.



Figura 2: Ilustrações de mulheres no mundo do trabalho agrário e científico.  
 Fonte: MENEZES et al, 2016.

Discorreremos agora sobre as análises do objetivo 2.

Sobre o objetivo 2, abordar a temática de gênero, visando à construção de uma sociedade não sexista, justa e igualitária, inclusive no que diz respeito ao combate à homo e transfobia.

Este objetivo é contemplado mais explicitamente na unidade 6 do volume 3, denominada “Affirmative action”, na qual busca-se discutir programas de ações afirmativas para grupos minoritários, como imigrantes, mulheres, grupos étnicos, comunidade LGBTQ+, entre outros que buscam igualdade de direitos e respeito à diferença cultural.

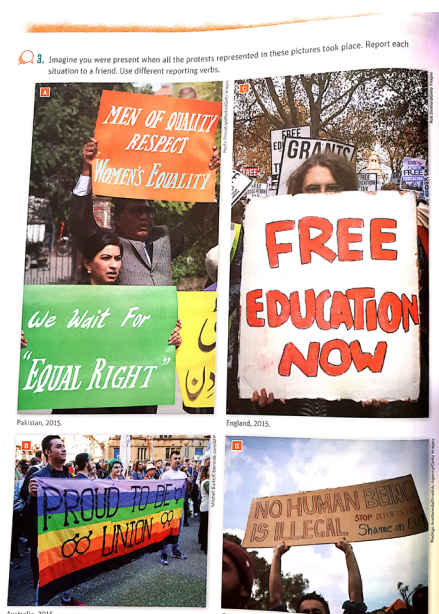


Figura 3: Unidade do livro sobre ações afirmativas.  
Fonte: MENEZES et al, 2016.

Nesta unidade problematizam-se algumas questões de gênero e sexualidade, como na atividade “Let’s listen and talk!”, em que há um exercício abordando o tema da orientação sexual e homofobia de forma implícita e sexismo de forma mais explícita.

No áudio disponibilizado na atividade, há o depoimento de uma mulher que foi demitida do trabalho por ser lésbica e os aprendizes devem responder a 3 perguntas sobre o áudio, a saber: o quê Kimya faz? Como ela se sente no trabalho e seu desempenho no trabalho? O tema discutido no depoimento é relacionado a racismo, sexismo ou orientação sexual? Neste corpus, percebe-se que há uma tentativa de trazer à tona o tema da sexualidade e da orientação sexual, todavia, não há no LD perguntas sobre a percepção dos alunos sobre o assunto, se eles concordam com a demissão de Kymia, o que eles pensam sobre orientação sexual e homofobia, então, fica a critério do professor o favorecimento da discussão. Este momento de debate seria interessante, uma vez que, é na expressão dos pensamentos que os aprendizes podem manifestar suas identidades, é a manifestação das vozes que há a possibilidade de desconstrução de identidades sociais hegemônicas, abrindo espaço para outros projetos identitários (TÍLIO, 2012).

Já sobre o tema sexismo, o LD favorece a discussão de forma mais explícita na sala de aula, trazendo um exercício, no qual os aprendizes devem fazer uma pesquisa entre si, utilizando perguntas, como: é sexismo quando um homem assovia para uma mulher? É sexismo quando uma mulher se recusa a dividir o pagamento de

uma conta? É sexismo quando um homem diz que uma mulher deveria se comportar como homens no trabalho? Estas perguntas trazem importantes contribuições para a discussão de gênero, pois promovem a troca de ideias e sua desconstrução, seguindo diretrizes bakhtinianas, cujo conceito de linguagem perpassa pela enunciação e interação, em que os discursos e, conseqüentemente, as ideologias estão em diálogo, reforçando-se ou ressignificando-se. Sendo assim, é desta forma que as identidades sociais dos aprendizes são visibilizadas, é neste momento que os mesmos podem discutir sobre as ideias que determinam os papéis de homens e mulheres nas sociedades, refletindo sobre preconceitos, discriminação e estereótipos.

Sobre a identidade do homem, os livros didáticos trazem ilustrações de papéis sociais já naturalizados, representando o homem em diversos segmentos da sociedade, inclusive, trazendo manifestações de desconstrução de estereótipos, como se pode verificar na figura abaixo.

6. Brian is talented in a specific area. What is it? Write down the correct option in your notebook.

a) dance      b) drama      c) clowning      d) DJing      e) music

Non escreva no livro.

PART 1 - EXPRESS YOURSELF  
15

Figura 4: Ilustrações de homens e mulheres em diferentes ocupações.  
Fonte: MENEZES et al, 2016.

É necessário observar, entretanto, que o LD não direciona o professor para uma discussão sobre estereótipos, nem há perguntas que possam aferir a percepção dos aprendizes sobre um homem dançarino, por exemplo, ou, refletir sobre possíveis preconceitos que os homens sofreriam por exercer atividades específicas como a dança. Como exemplo, o LD traz uma atividade mostrando o dia-a-dia de um rapaz que é dançarino de *ballet*, e o objetivo é apenas exercitar a estrutura gramatical do tempo verbal presente simples, não trazendo questionamentos que poderiam proporcionar o diálogo a respeito do gênero masculino nas sociedades.

Em relação aos tipos de família, o modelo encontrado nos livros didáticos é associado ao casamento social hegemônico da família tradicional, ou seja, um casamento heterossexual compulsório. Não há, então, uma ruptura ideológica, pois se mantém o discurso do patriarcado, vozes conservadoras que não mais representam unicamente a sociedade brasileira.





Daniel Rouse is a **C**.

Figura 5: Ilustração de modelo de família tradicional.  
Fonte: MENEZES et al, 2016.

Na figura a seguir, a família é representada também por um casal heterossexual, com dois filhos, uma menina e um menino. A figura ilustra a felicidade que parece ser encontrada apenas neste molde familiar, excluindo todas as outras possibilidades, sejam elas: um casal heterossexual sem filhos, uma mãe ou um pai com filhos, avós e netos, um casal homossexual com filhos, um casal homossexual sem filhos, entre outras.

ne city.



Figura 6: Ilustração de modelo de família tradicional.  
Fonte: MENEZES et al, 2016.

Portanto, pode-se afirmar que estes livros didáticos não problematizam explicitamente a concepção hegemônica de heteronormatividade. Inclusive, faltam ilustrações explícitas de pessoas LGBTQ+ na coleção, uma vez que estas imagens poderiam contribuir para naturalizar a participação e inserção destes grupos nas sociedades, tratando a homossexualidade e as outras identidades como possibilidades também legítimas dentre as diferentes formas de viver e de existir. Uma vez que o Guia do PNLD (BRASIL, 2017) faz alusão ao combate à homo e transfobia, é preocupante quando não há manifestação ou representação de pessoas trans, isto é, elas encontram-se escondidas, conseqüentemente, sem o ato da fala e de resistência. Como estas vozes não existem, não há como dialogar com elas, favorecendo, assim, os discursos conservadores da chamada ideologia de gênero, cujos objetivos perpassam pela não visibilidade destes grupos, excluindo todos aqueles que não se encaixam nos papéis de homem e mulher determinados por ideias patriarcais.

Apresentamos agora, as análises do objetivo 3.

Sobre o objetivo 3, proporcionar o debate acerca dos compromissos contemporâneos de superação de toda forma de violência, com especial atenção para o compromisso educacional com a agenda da não violência contra a mulher.

Este objetivo se faz presente na unidade 8 do volume 1, em que há uma atividade de leitura denominada “Time for literature” apresentando o romance “The color purple” e sua autora, Alice Walker. O romance é uma história afro-americana que relata a vida de diferentes mulheres negras nas relações de poder dentro da intersecção gênero, classe e raça. Walker denuncia a situação da mulher negra americana que além de buscar se impor enquanto mulher, na luta pelas condições de equidade na sociedade, busca superar o preconceito racial e sua inferioridade em relação à mulher branca.

**“ TIME FOR LITERATURE**

**THE COLOR PURPLE: A SAMPLE OF AFRICAN-AMERICAN LITERATURE**

**BEFORE YOU READ...**

- Have you seen the film *The Color Purple*?
- Do you know any other films related to the history of black people?
- Have you ever read any works about African-Americans?
- Do you know any Brazilian writers of African ancestry?

Alice Walker is a very well-known African-American novelist and this reading section will be focused on her work. Considering that it would be impossible to reproduce the entire text of the novel *The Color Purple* in the space we have here, we chose to present some excerpts.

Poster of Alice Walker's book *The Color Purple*, by Orion Publishing Co.

First, learn something about Alice Walker by reading the biographical text below.

**Alice (Malsenior) Walker** was born on February 9, 1944, in Eatonton, Georgia. She worked as a social worker, teacher and lecturer, and took part in the 1960s Civil Rights Movement in Mississippi. Having won the 1983 Pulitzer Prize for Fiction, she is also an acclaimed poet and essayist. She is best known for her stories about African-American women who achieve heroic stature within the borders of their ordinary day-to-day lives. Like many of Walker's fictional characters, she was the daughter of a sharecropper (a farmer who rents his land), and the youngest of eight children. At age eight, Walker was accidentally injured by a BB gun shot to her eye by her brother. Her partial blindness caused her to withdraw from normal childhood activities and begin writing poetry to ease her loneliness. She found that writing demanded peace and quiet, so she spent a great deal of time working outdoors sitting under a tree.

Alice Walker attends *The Color Purple* Broadway Opening Night, in New York, USA, 2015.

*The Color Purple* is about Celie, a woman so down and out that she can only tell God her troubles, which she does in the form of letters. Poor, black, female and uneducated, held down by class and gender, Celie learns to lift herself up from sexual exploitation and brutality with the help of the love of another woman. Here Walker presented problems of women bound within an African context, encountering many of the same problems that Celie faces.

Figura 7: Unidade do livro sobre o romance “A cor púrpura”.  
Fonte: MENEZES et al, 2016.

Nesta atividade, há um esforço do LD em trazer à baila o tema da violência contra a mulher, uma vez que a personagem principal, Celie, sofre várias formas de violência. Ademais, o LD problematiza as relações de poder entre homens e mulheres, buscando combater as desigualdades, instigando o questionamento das regras e condutas tidas como naturais, como a violência praticada no seio de famílias patriarcais.

Sobre a atividade, o LD apresenta três momentos, a saber: o primeiro é o anterior à leitura, denominado “Beforeyouread”, no qual são apresentadas perguntas com o objetivo de ativar o conhecimento prévio do aprendiz. O segundo momento é a leitura em si, expondo-se a biografia e a ilustração da escritora Alice Walker e partes do romance que são cartas da personagem principal, Celie. O terceiro momento configura-se pelas perguntas sobre a leitura, na qual os aprendizes necessitam responder informações sobre os personagens, a narradora e desenvolver interpretações. Na mesma atividade, há perguntas envolvendo a discussão do tema de estupro e violência doméstica.

Sobre o momento da leitura em si, as cartas de Celie possibilitam espaços importantes de discussão a respeito das relações de poder dentro do seio familiar patriarcal, em que uma menina negra de 14 anos sofre violência sexual do próprio pai, do qual, possui dois filhos que são vendidos para outra família. As cartas mostram também uma profunda relação da personagem com a religião, pois são endereçadas a Deus, único a quem Cecil pode recorrer, desabafar, expressar suas tristezas, desespero e aflição. O romance mostra os costumes da época, o que era permitido fazer com as meninas e mulheres negras nos inícios do século XX nos Estados Unidos. As perguntas da atividade possuem um caráter questionador da violência sobre a mulher, buscando elevar o pensamento crítico dos aprendizes.

No final da atividade, o LD traz informações sobre onde conseguir ajuda, apresentando o disque 180 e o disque 100 como veículos de comunicação de atendimento à mulher e denúncia. O LD, contudo, poderia instigar os aprendizes a desenvolverem propostas para a diminuição da violência no contexto deles, na escola, no bairro, na comunidade onde moram.

Passamos agora, às considerações finais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Na perspectiva aqui adotada, os discursos de diferentes épocas são levados a estabelecer contatos com diferentes ideologias atuais, travando um espaço de luta entre as vozes sociais, em que os discursos são reforçados ou ressignificados em novas configurações.

Sendo assim, nesse artigo, objetivou-se analisar como uma coleção de livro didático para o ensino de inglês aprovado pelo PNLD (BRASIL, 2017) constrói identidades de gênero e sexualidade. Especificamente, buscou-se descrever como as identidades da mulher e do homem são apresentados na sociedade; identificar modelos de família que aparecem, ou são silenciados e, averiguar se os objetivos concernentes a gênero e sexualidade do Guia do PNLD são contemplados.

Resumidamente, pode-se afirmar que a coleção contempla os objetivos sobre gênero e sexualidade presentes no Guia do PNLD, em que as identidades da mulher e do homem são apresentadas de forma não essencialista e não binária. Um exemplo é sobre a ruptura com a ideia de que há um mundo doméstico feminino e um mundo do trabalho masculino, uma vez que há ilustrações tanto de mulheres quanto de homens em diferentes segmentos da sociedade. A coleção contribui também para o combate à violência contra a mulher, apresentando leituras e questionamentos que possibilitam aos aprendizes a desenvolverem o pensamento crítico sobre ideias patriarcais e sexistas.

Sobre a identidade do homem, a coleção traz elementos de desconstrução de estereótipos referente à masculinidade, na qual, apresentam-se imagens de homens dançarinos e outras modalidades, como forma de desconstruir uma ideia única do gênero masculino. Contudo, foi possível perceber a falta de uma abordagem mais problematizadora das questões de gênero e sexualidade, como explica Tílio (2010, p. 59), “Embora, é verdade, a presença da diversidade já cumpra um papel de naturalizar o não-hegemônico, contribuindo para a redução de preconceitos, na medida em que não nega as diferenças presentes no mundo real, esta simples presença por si só não se basta”, conforme o autor, se não há uma problematização explícita no LD, há uma ilusão de que não há desigualdade, preconceito ou intolerância referente às questões de gênero e sexualidade. Logo, é preciso promover discussões que venham, de fato, favorecer um processo de reflexão e de crítica, possibilitando ao aprendiz expressar seus discursos e dialogar com outros que pensam de forma diferente.

Somado a isso, uma vez que os livros didáticos necessitam dar visibilidade para as diferentes identidades sociais, combatendo toda forma de violência, discriminação e preconceito, conclui-se que faltam elementos consistentes na coleção a respeito da realidade da comunidade LGBTQ+ no país, bem como, manifestações que possam combater mais profundamente a homo e transfobia. Essa ausência corrobora a garantia da “norma”, em que, conforme Louro (2014), pessoas com orientação sexual distinta da heterossexualidade, ou com o gênero que não corresponde a seu sexo biológico, continuarão sendo discriminadas e marginalizadas por não cumprirem o papel social que foi dado a elas na sociedade.

Essa lacuna precisa ser corrigida, pois as mudanças na realidade de quem sofre exclusão, sexismo, violência, preconceito, intolerância, só irão acontecer, de fato, com um esforço em conjunto das instituições sociais, e a escola tem um papel importante neste processo, com a inserção e fortalecimento dos estudos de gênero, valorizando-se a construção da equidade de direitos, partindo das diferenças das identidades, voltando-se, assim, para o respeito aos direitos humanos.

Finalmente, espera-se que este trabalho promova espaços de reflexão a todos que participam do processo de ensino-aprendizagem, buscando o exercício pleno da cidadania por todos no ambiente escolar, em que as diferenças não sejam sinônimas de desigualdade e exclusão (BARREIRO; MARTINS, 2016), mas outras possibilidades também legítimas de viver e existir nas sociedades.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, R. L. P.; SANTOS, R. A. P. Gênero e sexualidade nos PCNs: uma análise dos objetivos gerais. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia-MG - v. 28, n. 1 – Jan./Jun. 2015. p 23-35.
- BARREIRO, A., MARTINS, F. H. Bases e fundamentos legais para a discussão de gênero e sexualidade em sala de aula. *Leitura: Teoria e Prática*, Campinas, v. 34, n. 68, São Paulo, 2016. p. 93-106.
- BRAIT, B. (org.). Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2 ed. rev. Campinas, (SP): Editora da Unicamp, 2005. p, 91-105
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1 ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRASIL. Ministério da Educação. *PNLD 2018: Inglês: guia de livros didáticos/ensino médio*. Brasília (DF): Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2017.
- CARVALHO, M. P. Gênero na sala de aula: a questão do desempenho escolar. In: MOREIRA, A. F.; CANDAU, V. M. (Orgs.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 90-124.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol, 1. A vontade de saber. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2014.
- MENDONÇA, F. D. L. R. *Discursos de professores de língua portuguesa em formação: uma análise dialógica de relatórios de estágio supervisionado de observação*. 2014. 273 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, 2014.
- MENEZES, V. *Alive High: inglês: ensino médio*. 2 ed. São Paulo: Edições SM, 2016.
- MOITA LOPES, L. P. Sexualidades em sala de aula: discurso, desejo e teoria queer. In: MOREIRA, A. F.; CANDAU, V. M. (Orgs.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 125-148.
- NICHOLSON, L. Interpretative gender. *Sings: Journal of women in culture and society*, vol. 20, n. 1. Chicago, 1994.
- PAVLENKO, A. Autobiographic narratives as data in applied linguistics. *Applied linguistics*. Oxford University Press, 2007. p. 163-188.
- SCOTT, J. W. “Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica”. *Educação e Realidade*, n. 16, Porto Alegre, 1990, p. 5-22.

TÍLIO, R. A construção social de gênero e sexualidade em livros didáticos de inglês: que vozes circulam? In: FERREIRA, A. J. (Org.). *Identidades sociais de raça, etnia e sexualidade: práticas pedagógicas em sala de aula de línguas e formação de professores*. Campinas (SP): Pontes Editores, 2012. p. 48-61.

TÍLIO, R. Gênero e sexualidade em livros didáticos de inglês: ainda tabus? *Caderno de letras* (UFRJ). n. 26, 2010. p. 48-61.

TORRES, I. C. *As novas amazônidas*. Manaus: Edua, 2005.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- **OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVA VERSOS DE MIA COUTO**
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

Tratar da leitura em sala de aula vem sendo um dos maiores desafios dos professores, principalmente dos professores de língua portuguesa, seja pela estreita relação de fonte ou mesmo por questões de hábitos. Isto, porém, não lhes é uma atividade exclusiva, afinal, o desenvolvimento da leitura deve ser um dos objetivos primordiais da escola. Sabe-se que a leitura é um processo complexo, que requer uma série de aspectos e muitas vezes isso é negado por muitos profissionais, porque reconhecer essa complexidade exige uma postura reflexiva dos educadores. Assim, mesmo sendo algo comum a todas as áreas, é sobre os professores de linguagem que o desenvolvimento dessa habilidade é mais exigido, como se as demais áreas não fossem solo fértil para tal desenvolvimento. E quando se fala, então, de leitura de textos literários, essa mesma transferência de responsabilidades acontece só que entre os professores dos níveis fundamental e médio, como se tal texto fosse exclusividade deste ou daquele segmento do ensino. Nesse jogo de quem é dono da responsabilidade, os alunos acabam sendo penalizados e não têm a leitura desses textos realizada durante os dois percursos. É-nos necessário, porém, compreender as diversas formas que a leitura se apresenta ou se realiza. Um dos caminhos que nos é apontado por pesquisadores da área é o Letramento. Além disso, somam-se a esse pensamento as propostas de Multiletramento que acabam sendo indispensáveis nessa nova forma de lidar com a leitura de textos literários e as diversas possibilidades de relações e correlações.

Portanto, a ideia de se propor uma sequência didática para o trabalho de um texto literário constitui-se como um desafio e uma forma de sistematizar a prática docente na intenção de inserir textos literários em uma atividade situada e organizada, indo além da preocupação com questões conceituais e históricas, tão presentes nas aulas de literatura. Para tanto, a metodologia utilizada assinala os conceitos de leitura propostos por Antunes (2009), Oliveira (2010), Kleiman (2013) e Cosson (2014). Para discutir acerca de letramento literário, optou-se pelos conceitos tratados por Cosson (2014) e Paulino e Cosson (2009), além do que preconiza os PCN de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental. Associa-se a essas concepções, o conceito de Multiletramento trabalhado por Rojo (2012).

Após as implicações teóricas apresentadas nas primeiras partes desse trabalho, desenvolve-se uma sugestão de sequência didática embasada nos moldes indicados também por Cosson (2009), tendo como texto escolhido “O menino que escrevia versos”, de *O Fio das Missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto.

---

1 Mestrando em Estudos Literário pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – PPGL/UFAM. E-mail: ataide.junio@gmail.com.

2 Mestra em Letras – Estudos literários (UFAM). Professora da Universidade do Estado do Amazonas/UEA. E-mail: elaine.andreatta@hotmail.com.

## **LEITURA: PRÁTICA DE VIDA E DE ESCOLA**

Pensar em leitura como mecanismo indispensável ao conhecimento não é novidade. Ler significativamente, porém, tornou-se uma atividade infrequente em nossas escolas e, em alguns casos, uma atividade solitária do aluno, uma “lição escolar”, punitiva e descontextualizada. Os alunos acabam ficando sem muita orientação quanto à leitura dos diversos gêneros disponíveis com os quais tem contato nas diversas áreas do conhecimento, não só com a de Língua Portuguesa.

Muito se questiona e se produz em relação a como tornar nossos alunos melhores leitores ou eficientes de fato. A resposta parece-nos bem óbvia: precisam aprender a ler, mesmo que tardiamente. Não se trata aqui em decodificação de caracteres, mas em leitura eficiente. Com isso, surge o questionamento: o que se faz nas salas de aula, leva-se os alunos à leitura ou a transformamos em mais uma atividade escolar? Afinal, por que não ler em sala de aula? E por que “ensinar a ler” só compete aos professores de língua portuguesa? Tratam-se de questionamentos que além dos levarem a uma reflexão das práticas atuais dos professores, ajudam-nos a perceber o quanto ainda se precisa avançar em relação à metodologias, relacionamento da teoria e com as práticas e, por fim, do porquê ainda é preciso, mesmo depois de tanta discussão, levantar a ideia de que a leitura é uma prática escolar e por conseguinte, social.

Refletir sobre esses questionamentos é, antes de qualquer coisa, adotar uma postura de contracultura, fugir aos hábitos que funcionaram para outras realidades, adotando uma postura inovadora e por vezes pioneira, ou seja, é assumir que não há como ensinar se não por meio da leitura e, por conseguinte, fazê-la instrumento, processo e finalidade.

Apesar dos suportes que oportunizam a leitura serem acessíveis, a vontade de ler não surgirá ao acaso e é nesse instante que entra o fundamental papel das Aulas de Leitura, uma aula em que o aluno passe pela experiência de ler, com sucessos ou insucessos, uma vez que, para muitos, a sala de aula é o lugar mais que legítimo; muitas vezes é o único lugar em que isso pode se tornar possível. É, por questões outras, o único lugar em que lhes é feito o convite a ler, a se pôr como porta-voz de outrem e, ainda, o espaço de ouvir uma estória que não é a sua. Nesse espaço é que se devem salientar as diversas formas de leituras e de texto: todos podem ver uma imagem, mas nem todos conseguem lê-la. Luciano Oliveira propõe a leitura como “não sendo uma atividade puramente linguística, pois se trata de uma atividade que exige conhecimentos prévios diferentes” (OLIVEIRA, 2010, p.60). É imprescindível, portanto, que ler não seja, como antes dito, apenas um instrumento, mas objetivo, objeto e conteúdo de nossas aulas, não só as de Língua Portuguesa.

Fazer leitura não é apenas se debruçar sobre um texto escrito e tentar decodificá-lo, afinal, ela pode ocorrer em diversos suportes e é aí que os diversos gêneros textuais auxiliam nessa conquista do aluno-leitor. Sabe-se que dificilmente lhe chamaremos a atenção partindo de um gênero mais elaborado, como o romance (embora ocorram exceções). É preciso buscar um mecanismo de integração entre os gêneros textuais, diversos e tão disponíveis, e nossos alunos, diversos e nem sempre disponíveis. Tem, então, a escola o ambiente ideal a esse estreitamento: a Aula de Leitura.

Quando se fala em aula de leitura, não se pode pensá-la como aspecto punitivo ou mecanismo aferidor de índices ou conceitos numéricos. Nem tão pouco como mais uma atividade do professor, pois que esta pode, e deve, integralizar as demais atividades docentes. Ela deve ser uma aula de experiências e de experimentos, fomentando a prática de leitura efetiva. Por isso, cabe aos professores o estímulo, o despertar do interesse em leitura de textos escritos. Ressalta-se que esse espaço é, para a maioria dos alunos, o único ambiente e referência de leitura de textos escritos em suas vidas. Ângela Kleiman diz que “a palavra escrita é patrimônio da cultura letrada, e todo professor é, em princípio, representante dessa cultura” (KLEIMAN, 2013, p.07), sendo, portanto, metaforicamente, o professor a porta ou a janela entre o aluno e a leitura de textos escritos.

Quando se trata de leitura de textos literários, esse cenário se torna problemático visto que o trato dessas leituras exige, sobretudo, um professor-leitor e bem sabemos que um professor que não lê, dificilmente incutirá tal prática em seus alunos.

Como, então, tratar da leitura literária em sala? Primeiramente, é importante pensar que essa leitura, de textos literários, diferente das outras (a de mundo ou de vida, de imagens, de gráficos, entre outros) compete quase que exclusivamente àqueles que lecionam língua portuguesa, em especial aos do Ensino Médio; o que não impede, obviamente, que os textos literários façam parte das atividades de outras áreas ou disciplinas. Em relação aos textos literários, Irandé Antunes enfatiza que “ler textos literários possibilita-nos o contato com a arte da palavra, com o prazer estético da criação artística, com a beleza gratuita da ficção, da fantasia e do sonho, expressos por um jeito de falar tão singular tão carregado de originalidade e beleza” (ANTUNES, 2009, p. 200), o que nos leva ao pensamento que não necessariamente o contato com esses textos sirvam para o cumprimento de lista estabelecida ou como mera exemplificação conteudista. Ainda segundo a autora, lê-los é entrar no mistério, na transcendência, criados pela polivalência de sentidos da palavra e aqui entra o processo de conquista do leitor.

Em tese, a leitura de textos literários deveria vir diluída nos anos do ensino fundamental, encontrando suporte nos diversos gêneros textuais. Porém, o que se percebe é que a literatura é postergada aos poucos anos do Ensino Médio e a prática mais conveniente nesta fase não é trabalhar o texto literário, mas sim enfatizar uma sequência de conceitos que levam a uma avaliação, cometendo-se o equívoco de fazer com que o aluno leia por obrigatoriedade e de qualquer forma.

Em contrapartida, Oliveira menciona que “o professor tem de informar aos alunos o objetivo da leitura” (OLIVEIRA, 2010, p.67), afinal, nada é feito por acaso e mesmo sendo o aluno um leitor inexperiente, é necessário objetivar seus feitos, não os induzindo, mas orientando-os, porque, como já dissemos, nenhuma leitura é igual, bem como nenhum leitor é igual.

É por isso que a leitura deve ser encarada, como nos orienta Kleiman como “uma prática social que remete a outros textos e a outras leituras” (KLEIMAN, 2013, p. 13), sustentando-se, ainda, no pensamento de Bakhtin de que “a língua é reflexo das relações sociais estáveis dos falantes” (BAKHTIN, 1995, p. 147), reforçando as concepções de língua e leitura associadas à sua função social.

Ainda, segundo Kleiman, a leitura é também “uma atividade individual e íntima de construção de significado, num contexto que se configura mediante a interação entre autor e leitor” (KLEIMAN, 2013, p. 73). Isso incide diretamente na conduta do professor, que acaba por ser mediador entre obra-autor-leitura e aluno-realidade-interesse. Por isso, é necessário pensar em estratégias e em práticas de leitura em sala de aula. Rildo Cosson acrescenta dizendo que “toda leitura é, assim, um diálogo com o passado, próximo ou remoto, que busca paradoxalmente eliminar esse passado, presentificar esse passado” (COSSON, 2014, p. 36) e especialmente, indo ao encontro dos autores anteriores, “a leitura é um processo de compartilhamento, uma competência social” (COSSON, 2014, p.36).

Irândé Antunes nos acrescenta, ainda, que “a leitura nos confere esse poder de enxergar e perceber o que nos circunda, a fim de, como cidadãos, assumirmos nossos diferentes papéis na construção de uma sociedade que respeite a lógica do bem coletivo e dos valores humanos” (ANTUNES, 2009, p.193). E é certamente com base nisso que a escola deveria se fortalecer como espaço legítimo à promoção de leituras significativas, uma vez que é a fonte e o ambiente para a relação de compartilhamento e pertencimento de experiências sociais.

Autores como Rildo Cosson (2014) alertam para o fato de que, muitas vezes, enquanto professores, renegamos o que há de literário em uma canção popular, em um filme, em histórias em quadrinhos, baseando-nos num cânone que em alguns casos se faz obsoleto. O autor nos faz pensar, ainda, que, na verdade, essas outras modalidades são nada mais que *avatares* da própria literatura. Desta forma, podemos chegar a conclusão de que tais *avatares*, por uma série de fatores, como a questão da linguagem, por exemplo, podem estar mais próximos dos alunos que as próprias obras literárias e que em vez de pensá-las como usurpadoras, por que não pensá-las como caminho? Outra reflexão nos vem à tona: por que, no momento em que se propõe a leitura de obras literárias, comumente se parte de textos muito complexos à realidade dos alunos? O que se observa não é a incapacidade dos alunos de ler Machado de Assis ou Rachel de Queiroz, mas serão essas as leituras mais oportunas ao início da trajetória, pois começar com um texto mais denso pode ter o efeito contrário e criar a ojeriza a tais textos.

Rildo Cosson (2014) e Ângela Kleiman (2013) trazem diversas estratégias para o trabalho com textos literários. Ambos afirmam que o aluno deve perceber que textos diferentes exigem leituras diferentes e que não existem manuais para a realização dessas leituras. O aluno deve entender que não existe “um caminho fixo e imutável”, mas caminhos diversos e por vezes complexos.

Kleiman orienta, ainda, sobre o ensino de leitura que “essa tentativa seria incoerente se o ensino de leitura seguisse a prática escolar, tanto do professor como do livro didático, que privilegia uma leitura, a do professor, como sendo a única leitura correta e autorizada” (KLEIMAN, 2013, p.73).

E a leitura do aluno, como fica? Eis uma questão a ser repensada, pois muitos não acatam uma interpretação fora das letras rubras indicadas como corretas nos livros didáticos. Vale lembrar que esse aluno deve presentificar a sua leitura de

vida, pensando-a como prática social, confrontando-a com as diversas leituras já feitas por ele e por outros que chegam a ele. A autora enfatiza também o ensino de estratégias que subsidiem o aluno a se colocar como sujeito da leitura e não como decifrador de códigos.

Para ambos os autores, o professor é colocado como sendo o leitor mais experiente e será, portanto, o Orientador na definição de leitura de seus alunos, nas estratégias que lhes serão disponibilizadas e como referência de leitor. O que nos volta mais uma vez a reflexão e constatação que muitos professores não são os leitores que deveriam ou que gostariam de ser, por uma série de motivos ou situações. Fica a reflexão, então, de como ser o orientador em uma atividade em que se têm pouca prática? A resposta vem nas condutas adotadas em sala de aula: a sistematização de atividades em que obras viram resumos, resumos viram esquemas ou tabelas e a literatura acaba sendo sintetizada de uma forma negativa.

Somando ao que dizem tais autores, Lajolo salienta que é necessário criar “um espaço de interação entre os sujeitos da leitura: o autor e o leitor” (LAJOLO, 2010, p.18), tendo o professor (o leitor experiente) como intermediário. Isso configura a escola como espaço legítimo para essa interação entre leitor experiente, leitor iniciante, autor, obra, e, por conseguinte, leituras de vida. Bem verdade é que não há como estimular e propor a formação de leitores competentes sem que se faça isso em sala de aula, por isso, para que a leitura deixe de ser apenas objeto, é necessário adotarmos em nossas práticas pedagógicas uma nova postura, a de contracultura, uma vez que em muito se critica trabalhar leitura em sala de aula.

Antunes salienta, também, que “a leitura deve preencher os objetivos prioritários da escola porque nos permite o acesso ao imenso acervo cultural constituído ao longo da história dos povos e possibilita, assim, a ampliação de nossos repertórios de informações” (ANTUNES, 2009, p. 193). Desta forma, leitura não pode e nem deve significar atraso de conteúdo, nem que “não faz parte do currículo das outras disciplinas”, pois deve ser tratada como prioridade.

Estabelecida a necessidade de se entender a leitura e seus processos, atores e proporções, faz-se necessário pensar numa estratégia, num caminho. Os estudiosos apontam como recurso, e arriscamos dizer aliado indispensável, o letramento, sobretudo o letramento literário, pois a questão vai além de ensinar a ler, mas sim aprender e significar o que se lê.

## **LETRAMENTO LITERÁRIO E MULTILETRAMENTO: OS FIOS**

Para muitos professores o letramento é algo novo e muito difícil de realizar. Quando, na verdade, acaba sendo a organização de ações e atividades que, talvez, já o faça em sala de aula, porém, não o instrumentaliza. O conceito de letramento, no entanto, não é assim tão recente, pois já foi referido nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa de 1997, em que se observava que letramento

é entendido como produto da participação em práticas sociais que usam a escrita como sistema simbólico e tecnologia. São práticas



discursivas que precisam da escrita para torná-las significativas, ainda que às vezes não envolvam as atividades específicas de ler ou escrever. Dessa concepção decorre o entendimento de que, nas sociedades urbanas modernas, não existe grau zero de letramento, pois nelas é impossível não participar, de alguma forma, de algumas dessas práticas (BRASIL, 1997, p. 21).

Associamos ao que preconizam os PCN as ideias tratadas por Roxane Rojo quando salienta que “o termo letramento busca recobrir os usos e práticas sociais da linguagem que envolve a escrita de uma ou de outra maneira, sejam eles valorizados ou não valorizados, locais ou globais, recobrimo contextos sociais diversos” (ROJO, 2009, p.11). Desta forma, nossos alunos devem ser levados a ambientes e situações que suscitem tal condição, ou seja, que participem de práticas que os levem a não só usar a leitura e escrita, mas também pensá-las enquanto práticas de escola, de sociedade e de vida.

Paulino e Cosson atentam para a polissemia ao qual o termo letramento está sujeito, pois ele “não pode ser restrito a habilidade de ler e escrever e deve assumir o *status* de prática social” (PAULINO e COSSON, 2009, p. 64). Salientam, ainda que “o letramento não pode ser singular, mas sim um plural, pois há tantos letramentos quanto às práticas sociais e os objetos que enformam o uso da escrita na nossa sociedade letrada” (PAULINO e COSSON, 2009, p. 65). Voltamos, portanto, às plurais possibilidades de leituras e o quanto essas leituras influenciam nossos alunos, por isso a necessidade de pensar a leitura do texto literário como exercício de prática social, reafirmando, portanto, a escola como ambiente primordial para que isso aconteça.

Dos diversos letramentos, julgamos um extremamente importante para de formação de leitores eficientes: o letramento literário, que é, sem dúvidas, o “fio das nossas missangas”, condutor de mudança e de novas experiências para o ensino da literatura efetivamente. Isso implica mudança de comportamento nas aulas de língua e literatura, uma vez que esse processo, contínuo e dinâmico, deve exceder as páginas de determinada obra em prosa ou estrofes de uma poesia. Trata-se, como ressaltam os autores, do “empoderar-se” de tais textos, (re) significando-os e, abstendo-se do comportamento inertes, fazendo parte do processo de construção de sentido literário de tais textos.

Nesse sentido, Paulino e Cosson salientam que “o letramento literário pode ser concebido simplesmente como uma das práticas sociais da escrita, aquela que se refere à literatura” (PAULINO e COSSON, 2009, p. 66). Propõem a definição de que “o letramento literário é o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentido” (PAULINO e COSSON, 2009, p.67), ratificando que a leitura literária começa na escola, mas não termina com o ano letivo, pois uma vez letrado, o aluno buscará novas apropriações ao seu universo e com o passar das leituras, será capaz de expandi-lo. Singularizam, ainda, o letramento literário dos demais por dois grandes procedimentos: o da interação verbal intensa com o texto e o (re)conhecimento do outro e o movimento de desconstrução/construção do mundo que se faz por meio da literatura.

Dessa forma, não há como não pensar no papel importantíssimo que o letramento literário assume na atual realidade escolar, pois se trata de processo de reconhecimento, autoafirmação e na relação que estabelecem com os outros e suas realidades. Com isso, é inconcebível o fato de que muitos alunos não leem obras literárias porque não os gostam de ler, sem efetivamente ter experimentado.

Agrega-se ao exposto o que Roxane Rojo defende quando diz que “um dos objetivos principais da escola é possibilitar que os alunos participem de várias práticas sociais que se utilizam da leitura e da escrita (letramento)... de maneira ética, crítica e democrática” (ROJO, 2009, p. 11). Dessa forma, por meio do letramento, pode-se vislumbrar a mudança da crise de leitura que tanto assola nossa realidade.

Pensados a leitura e o letramento em suas amplas possibilidades, não se poderia deixar de refletir na multiplicidade de realizações em que podem ocorrer e, enfim, associar o que Rojo e Moura expõem:

O conceito de multiletramento – é bom enfatizar – aponta para dois tipos específicos e importantes de multiplicidade presentes em nossas sociedades, principalmente urbanas, na contemporaneidade: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica de constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e se comunica (ROJO e MOURA, 2012, p. 13).

O pensamento de uma multiplicidade de constituição de texto focado pelos autores muito reflete a necessidade que a escola tem, e, portanto, também os professores, de buscarem mecanismos (metodologias) que contemplem a contento tal multiplicidade, uma vez que a obra literária é expressão de cultura e pode, perfeitamente, fazer e utilizar-se dessas várias modalidades, interseccionando-se ou se harmonizando com a produção de sentido proposta pelo letramento literário. Aliás, torna-se até difícil pensar a literatura fora dessa multiplicidade semiótica, uma vez que na atual conjuntura das coisas, tudo é plural e múltiplo, de forma que é indispensável pensá-las em práticas didáticas. Se assim o fizéssemos, estaríamos ignorando a concretude proposta pelo letramento, reproduzindo o antigo engessamento da disciplina como se faz amplamente.

Assim, o texto literário precisa deixar de ser uma referência externa e intransponível aos leitores em formação; pois, tão multidimensional quanto à própria leitura, o letramento se revela de e em diversas modalidades, configurando-se antes como uma abordagem nova e principalmente como um grande desafio. Essa amplitude de possibilidades e, portanto, de realizações acaba nos sendo um ponto positivo, pois na contemporaneidade não há como pensar em texto literário apenas através do “texto escrito”, se podemos assim dizer. O letramento exige ‘uma conversa’ com as demais possibilidades, assim sendo, teremos certamente a presença de outras linguagens envolvidas nesse processo.

Nessa perspectiva, Roxane Rojo (2009) aponta os multiletramentos ou letramentos múltiplos como aspecto de relevância para uma educação linguística,

atentando de maneira ética e democrática à valorização dos letramentos das culturas locais e seus agentes, pondo-os em contato com os letramentos valorizados (universais ou institucionais), ou seja, conhecendo-se para conhecer o externo e vice-versa. Salienta, ainda que

essa triangulação que a escola pode fazer, enquanto agência de letramento patrimonial e cosmopolita, entre as culturas locais, global e valorizada é particularmente importante – em especial no Brasil – quando reconhecemos a relevância de se formar um aluno ético e democrático, crítico e isento de preconceitos e disposto a ser ‘multicultural em sua cultura’ e a lidar com as diferenças socioculturais (ROJO, 2009, p. 120).

Assim, o letramento e o múltiplo letramento, nesse propósito, possibilitam a transposição de sala de aula, de culturas, de textos literários e de leituras. É nesse caminho que as ideias se fundem ao escolher a sequência didática como instrumento de letramento e multiletramento, de forma que não há como pensar nestas sem se lembrar daquela, pois além de estratégia.

#### **A PROPOSTA DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA: O FIO DAS MISSANGAS**

Como estratégia didática, utilizaremos as orientações de Cosson (2014), na proposição de sequências didáticas em que o autor classifica em duas modalidades: a sequência básica e a sequência expandida. A primeira se divide em quatro etapas: *Motivação* (estabelecer laços estreitos com o texto que se vai ler, não deve durar mais que uma aula), *Introdução* (apresentação de forma significativa do autor e da obra), *Leitura* (o contato com o texto e isso deve ser acompanhado e não policiado, pois a leitura efetiva precisa de orientação e significado) e *Interpretação* (construção do entretendimento dos enunciados do texto e com ele fazendo um diálogo). O autor indica tal sequência para leituras mais curtas e é direcionada ao Ensino Fundamental, embora não seja uma regra, mas sim uma sugestão.

A segunda modalidade é naturalmente inserida na primeira, havendo-lhe o acréscimo de *Interpretações* (a primeira buscando uma apreensão global da obra e a segunda tem como objetivo a leitura aprofundada de um dos aspectos da obra em questão); de *Contextualização* (não encarada como algo externo à obra literária, mas sim o que há na obra ou que contextos ela carrega consigo, o autor a classifica em sete modelos) e a *Expansão* (o que seria a ultrapassagem do texto lido em si com outros textos ou outras linguagens, constituída por meio de diálogos com outras obras).

A sequência expandida, segundo orienta o Cosson (2012), é indicada a obras com leitura mais complexa e que, de certo modo, tenham um valor simbólico, além de ser necessário se estabelecer o porquê da leitura, aproximando-a dos alunos, ou por questões de temáticas ou por questões contextuais, como leituras para exames externos. Além disso, é necessário que todo o processo culmine em trazer novas informações, uma vez que a proposta do letramento literário é fazer significar. A

sequência didática aqui proposta reúne características das duas mencionadas acima, tratando-se, portanto, de um caminho dentre os muitos que podem ser traçados para o estudo da obra selecionada.

Não entraremos aqui em discussões do tipo que não existe literatura A ou B, mas a literatura, embora em algumas situações ou modalidades textuais ainda seja necessário tal reflexão. Porém, como muito se fala em inclusão dos estudos de literatura africana e pouco se discute de como inseri-la em nossas práticas de sala de aula, a proposta apresentada neste artigo tem, antes de tudo, como base o que preconizam as “*Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*”, por meio da Lei 10.639/03 alterada pela Lei 11. 645/08, estendendo-se a reflexão e valorizam também às culturas indígenas:

Art. 26-A Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1o O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2o Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e de História Brasileiras. (BRASIL, 2003)

Dos autores de literatura africana, optou-se por uma obra de fácil acesso aos alunos, portanto, pensou-se em uma disponível prioritariamente dentre aquelas oferecidas nas bibliotecas da rede de ensino, chegando-se ao livro *Fio das Missangas* (2004), do autor moçambicano Mia Couto. O título é uma coletânea de contos, dos quais escolhemos um para a sequência didática “*O menino que escrevia versos*”, com a ideia de despertar o gosto pela leitura e conhecer a literatura proposta, dando-lhe significância.

O conto “O menino que escrevia versos” traz uma narrativa simples, facilitando o processo de aproximação entre aluno-realidade-interesse, porém com uma possibilidade significativa de temáticas que podem ser abordadas. O enredo é linear e traz muitas marcas de uma sociedade patriarcal e com desigualdades sociais: o homem, chefe de família, com pouca instrução e o que sabe da vida é o que vida foi para ele; a mulher, Serafina, única personagem nominada no conto, mulher submissa e defensora do seu filho; e o menino que escrevia versos, atividade considerada pelo pai como uma “vergonha familiar”. O menino era tratado pelo pai como mais um dos veículos que consertava em sua oficina, com direito à parte mecânica e elétrica; um objeto estanque sujeito às decisões que ele, chefe da família, considerava aceitável. Eis, então, a estrutura familiar hierarquicamente em que o homem manda e os demais obedecem.

A escrita de versos, no conto, é tratada como um malefício, uma doença ou mesmo como “mariquice intelectual”, como algo que deve ser tratado. O médico, a quem pretensamente os pais levam o menino para tratar de sua doença, após alguma resistência, lê o caderno do “paciente-poeta” e surpreende-se. Entendendo a situação do menino escritor de versos, pede sua internação e que essa seria por sua conta. Enfim, assume o mesmo discurso dos pais do menino, dizendo o que eles querem ouvir, porém, na verdade, ele acaba por permitir que o menino continue a escrever seus versos de vida.

O enredo do conto, sem dúvida, leva-nos a infinitas reflexões. E como uma das funções da literatura é essa de possibilitar uma experiência que não é sua, sendo sua por alguns instantes, temos um terreno fértil de possibilidades de significar por meio do letramento e multiletramento.

Conforme dito anteriormente, nossa proposta de sequência didática mescla processos daquelas sugeridas por Cosson, estruturando-se em: Motivação, Introdução, Contextualização Presentificadora, Leitura, Interpretação e Expansão. Ratificamos que proporcionar a leitura de textos multissemióticos é indispensável para nosso trabalho, até porque o processo é de construção e a intenção é fazer com o aluno também seja um dos construtores.

Com a finalidade de preparar os alunos para a leitura e para o contato com a obra, optou-se por sugerir como Motivação a leitura do Poema *Este é o Prólogo*, de Federico Lorca:

## ESTE É O PRÓLOGO

Deixaria neste livro  
toda minha alma.  
Este livro que viu  
as paisagens comigo  
e viveu horas santas.

Que compaixão dos livros  
que nos encham as mãos  
de rosas e de estrelas  
e lentamente passam!

Que tristeza tão funda  
é mirar os retábulos  
de dores e de penas  
que um coração levanta!

Ver passar os espectros  
de vidas que se apagam,  
ver o homem despido  
em Pégaso sem asas.

Ver a vida e a morte,  
a síntese do mundo,  
que em espaços profundos  
se miram e se abraçam.

Um livro de poemas  
é o outono morto:  
os versos são as folhas  
negras em terras brancas,

e a voz que os lê  
é o sopro do vento  
que lhes mete nos peitos  
— entranháveis distâncias. —

O poeta é uma árvore  
com frutos de tristeza  
e com folhas murchadas  
de chorar o que ama.

O poeta é o médium  
da Natureza-mãe  
que explica sua grandeza  
por meio das palavras.

O poeta compreende  
todo o incompreensível,  
e as coisas que se odeiam,  
ele, amigas as chama.

Sabe ele que as veredas  
são todas impossíveis  
e por isso de noite  
vai por elas com calma.

Nos livros seus de versos,  
entre rosas de sangue,  
vão passando as tristonhas  
e eternas caravanas,

que fizeram ao poeta  
quando chora nas tardes,  
rodeado e cingido  
por seus próprios fantasmas.

Poesia, amargura,  
mel celeste que mana  
de um favo invisível  
que as almas fabricam.

Poesia, o impossível  
feito possível. Harpa  
que tem em vez de cordas  
chamas e corações.

Poesia é a vida  
que cruzamos com ânsia,  
esperando o que leva  
nossa barca sem rumo.

Livros doces de versos  
são os astros que passam  
pelo silêncio mudo  
para o reino do Nada,  
escrevendo no céu  
as estrofes de prata.

Oh! que penas tão fundas  
e nunca aliviadas,  
as vozes dolorosas  
que os poetas cantam!

Deixaria no livro  
neste toda a minha alma...

Federico García Lorca, In: Poemas Esparcos. Fonte: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2015/07/federico-garcia-lorca-este-es-el.html>>.

É possível, por meio desse texto, levar os alunos à reflexão do que é poesia e o que é ser poeta, sem, contudo, restringi-la. Algumas estrofes são bem mais diretas quanto a isso e podem ser exploradas por meio de um debate aberto em que o professor faz a mediação entre o que está escrito e o que se interpreta, sugere-se

a divisão de estrofes para cada trio de alunos de forma que estes possam dialogar entre si e com o texto, buscando uma ideia em comum, significando a estrofe, portanto. É interessante notar que o texto acima, inicialmente, apresenta certa melancolia que vai sendo desfeita estrofe a estrofe, a ponto de o eu-lírico “fazer do céu o espaço de suas estrofes de prata” no final do poema, deixando-lhe toda a sua alma. Deste modo, é possível traçar com os alunos uma ideia, embora que para eles abstrata, do que é escrever versos e do que é ser poeta – pensando já na imagem do menino que escrevia versos.

Para finalizar a etapa de Motivação, sugere-se a exposição do vídeo *Pensei que o mundo fosse poeta* que tem como interlocutor o próprio autor Mia Couto. Os alunos ainda não sabem de quem se trata, mas certamente atentarão para o que diz em relação ao *poeta*.



Figura 1: Início do filme “Pensei que o mundo fosse poeta”  
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=SHAEgk6TvS8>>

No vídeo o autor revela como a noção de poeta surgiu em sua vida e de como isso reverberou em sua própria construção como poeta. Nota-se que ele enfatiza um fator “orgânico”, de modo que não houve um momento em que se decidiu ser poeta. Essa concepção propicia ao interlocutor em questão, os alunos, o quão ‘não planejado’ isso pode vir a ser e, por conseguinte, mais para frente, tentar reconhecer tal processo no conto proposto para leitura.

Para a etapa de Introdução, cujo intento é apresentar o autor e a obra, planejamos inicialmente uma pesquisa da biografia do autor para só depois adentrarmos na obra. Embora Cosson oriente que “qualquer que seja a introdução desenhada pelo professor, não é adequado que ela ultrapasse o limite de uma aula” (COSSON, 2014, p. 81), percebemos, porém, a necessidade, visto a escolha da obra e tudo o que a criação de uma obra em língua portuguesa de um autor moçambicano representa, de estender esse momento a um período maior. O que certamente se daria para a literatura indígena, por exemplo.

É oportuno, portanto, trabalhar nesta etapa, a grandeza de construção da identidade do povo africano através da literatura produzida por escritores africanos. O que se pretende é o estudo da literatura, independente de qual designação ela receba. Entretanto, como o assunto é novidade para professores e alunos, propomos uma conversa objetiva sobre tal literatura, pois os alunos terão em mãos a biografia do autor e irão, certamente, se questionar o porquê de estudá-lo. É necessário, também, fazer com que os alunos tomem conhecimento das relações que temos com tais países africanos, uma vez que por compartilharmos a língua portuguesa, também compartilhamos a sua literatura, reforçando, assim, o fato de poderem se reconhecer conhecendo a cultura do outro. Destarte, é preciso deixar bem claro as relações existentes entre os países lusófonos Brasil e Moçambique, lembrando, contudo, que esse não é objeto da sequência proposta. Sugere-se, porém, que isso possa ser explorado por meio de um trabalho interdisciplinar entre as disciplinas de Língua Portuguesa, História e Geografia.

Para a apresentação da obra aos alunos propomos uma atividade de análise pormenorizada das capas da obra disponíveis, tentando traçar relações de proximidade ou distanciamento, ou mesmo buscando elementos que remetam à cultura africana, o que se observa na capa abaixo:



Figura 2: Capa do livro *O Fio das Missangas*.

Fonte: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/o-fio-das-missangas-2707112#>>

Salienta-se aqui a necessidade de explorar com os alunos a possível relação alegórica estabelecida na capa entre o fio, objeto que representa o homem e as missangas, objetos que representam as mulheres, sugestionando a leitura dos demais contos da obra. Finalizando essa parte, propomos uma reflexão da epígrafe que introduz a obra:

A missanga, todos a veem.  
Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas.  
Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo.



Podemos traçar um diálogo com o que foi exposto anteriormente ao aluno, deixando com que eles possam fazer tais considerações e inferências. Para isso é necessário lançar alguns questionamentos que os guiem, não que induzam a uma resposta, mas que suscitem a reflexão sobre “as vozes do poeta” com as quais os alunos tiveram contato.

Das vinte e nove narrativas presentes em *O Fio das Missangas*, apresenta-se, então, a que vai ser lida em sala de aula. Para isso, pedimos aos alunos que olhem o sumário do livro e tentem identificar, com base nas aulas anteriores, qual conto teria relação com os textos já explorados. Chegaremos ao conto *O menino que escrevia versos* e a sua leitura, que diferente de como propõe Cosson, não será extraclasse, mas sim em sala de aula, já que o conto não é extenso e não é necessário estipular um prazo longo para isso. O contato com o texto será baseado na técnica de Círculo de Leitura em que os alunos primeiramente leem o texto individualmente de forma silenciosa e em seguida começam a leitura em grupo, um passando-a um para o outro. Pede-se que, de forma voluntária, algum aluno comente sobre a epígrafe do conto: os próprios versos do menino que escrevia versos.

De que vale ter voz  
se só quando não falo é que me entendem?  
De que vale acordar  
se o que vivo é menos do que o que sonhei?

Temos, então, mais um poeta falando com os alunos e é possível mais uma vez estabelecer um diálogo com os que foram antes destacados, apontando semelhanças ou mesmo diferenças, se o pensamento de um acrescenta algo ao do outro, enfim, o importante é levá-los a pensar, a refletir sobre o texto.

Das diversas formas de contextualização, optamos em trabalhar com a Presentificadora, pois “a presentificação é a contextualização que busca a correspondência da obra com o presente da leitura” (COSSON, 2014, p.89), portanto, o aluno é convidado a encontrar no seu mundo social elementos de identidade com a obra lida, mostrando assim a atualidade do texto. Para isso, os alunos podem responder a questionamentos projetados em slide, trazendo indagações do tipo: você já escreveu um poema? É difícil escrever em versos? Quem mais escreve versos, meninos ou meninas? Afinal, se são as meninas, por que há o maior número de poetas e não de poetizas? Seria possível ainda fazer um levantamento de poetas locais ou mesmo por meio de entrevistas com esses poetas, indagar se tiveram o mesmo problema que a personagem do conto, levando o resultado disso para discussão em sala de aula. Poder-se-ia também, fazer um levantamento junto aos alunos das temáticas que perceberam na obra, tais como preconceito, machismo, intolerância, entre outros, e propor aos alunos que buscassem textos de sua preferência que abordem tais temáticas, a fim de confrontá-los em grupo na sala de aula. É nesse momento que certamente, teremos a oportunidade de explorar os letramentos multissemióticos propostos por Rojo (2009), pois os alunos estarão trabalhando com o texto impresso e buscarão em outras mídias (principalmente as digitais) uma possível conversa com o texto em estudo.

É chegado o momento dedicado à Leitura. Após todos os passos até aqui seguidos, é chegado o momento em que os alunos têm contato com a escrita do autor, com o corpo linguístico textual. Nesta etapa, propomos primeiramente uma leitura de conhecimento para que o aluno “sinta a escrita do autor” – temos assim a tríade leitor – obra – autor. Após essa leitura de contato, podem ser utilizadas outras estratégias, como leitura em grupos, leitura comentada, leitura dramatizada, enfim, após um contato individual é importante que ocorra o momento de compartilhamento de leitura, de vozes, de percepções e mesmo de ritmos, iniciando o processo de leitura como prática social – uma ação que deveria ser rotineira em nossas salas de aula.

Em sequência, propomos para a Interpretação do conto, a análise das personagens, fazendo-se a divisão da sala em quatro grupos: um para analisar o pai, outro o menino que escrevia versos, outro grupo para tratar de D. Serafina e, por fim, outro grupo para analisar o médico. Os grupos têm como responsabilidade montar um perfil dessas personagens, baseando-se naquilo que o texto traz de informação sobre elas e, por conseguinte, o que puderam inferir de tais leituras. Esse perfil pode ser baseado como em um perfil de rede social de seu domínio, como na figura abaixo:



Figura 3: Perfil de rede social

Fonte: <<http://artigos.softonic.com.br/como-entrar-facebook>>

Temos, assim, eventos de multiletramento sendo explorados no espaço de sala de aula, uma vez que os alunos se apropriaram de um material da cultura letrada (o texto original), relacionando-o a outras modalidades de linguagem, ressignificando sua compreensão acerca do texto lido ao produzir e o perfil, em nova linguagem e a partir de sua compreensão, o que vai ao encontro do que sugere Rojo em se fazer uma “abordagem não meramente conteudista dos textos, mas discursiva, localizando-o em seu espaço histórico e ideológico e desvelando seus efeitos de sentido, replicando a ele e com ele dialogando” (ROJO, 2009, p.120).

Após a apresentação de todos os perfis, é o momento de o grupo maior, a turma, validar ou contestar tais inferências postas nos perfis das personagens

do conto estudado. O professor aqui, mais uma vez, mediará as concordâncias ou discordâncias entre os leitores de forma a se chegar num consenso, pois isso será de fundamental importância para o próximo passo da atividade.

Ainda nesse período de interpretação, é solicitado aos alunos que formem grupos, para elaborar uma produção em texto escrito, um ensaio, por exemplo, daquilo que apreenderam sobre o conto, ela deve ser crítica e poderá conter trechos da obra se acreditarem ser necessário. Convém informar aos alunos, antes da produção desse texto, que ele servirá como base para a confecção de um *podcast* – *arquivo de áudio em formato digital, preferencialmente em MP3*. Para isso, primeiramente os alunos entregarão o texto ao professor que o analisará e junto ao grupo discutirá as possíveis modificações, inserções ou apagamentos a serem realizados. Após o diálogo com o professor e a análise do texto escrito, os alunos partem à produção do *podcast* que pode ser facilmente criado por meio de um aplicativo de celular geralmente disponível nos aparelhos. Cada grupo será responsável por entregar um *podcast*, e esse conjunto de trabalhos terá como culminância, mais uma vez se utilizando dos processos multissemióticos para “ressignificar” a leitura, a confecção de um vídeo com a junção de *podcast* e imagens (também selecionadas pelos alunos).

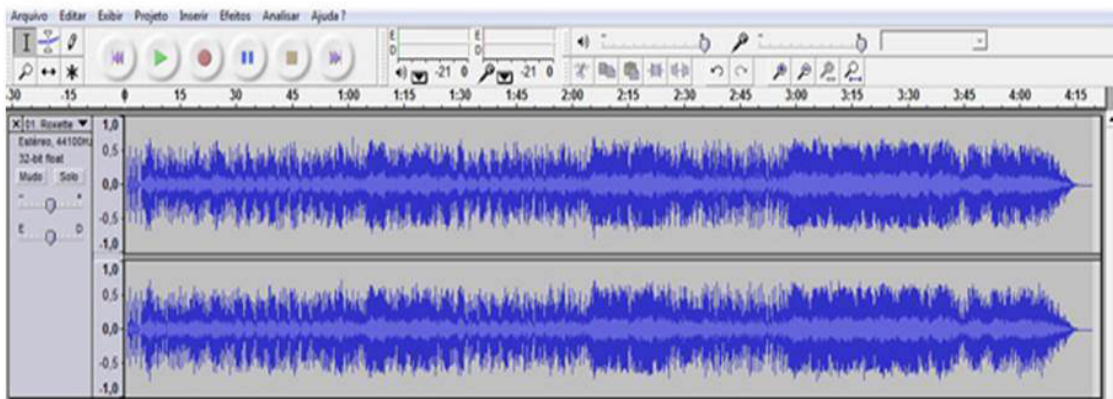


Figura 4: Faixas de áudio - podcast  
Fonte: Produção do autor



Figura 5: Seleção e junção de imagens para a confecção do vídeo.  
Fonte: Produção do autor

A produção do vídeo pode ser entendida como uma síntese das interpretações propostas por Cosson, pois para realizá-lo os alunos passaram pelo “momento de introjeção da obra [...] o encontro pessoal de obra e leitor” e fizeram o “compartilhamento da leitura”, resultando num “saber coletivo que une a turma em um mesmo horizonte de leitura” (COSSON, 2014, p. 94). A expansão segundo Cosson é

o movimento de ultrapassagem do limite de um texto para outros textos, quer visto como extrapolação dentro do processo de leitura quer visto como intertextualidade no campo literário, que dominamos de expansão. Desse modo, a expansão busca destacar as possibilidades de diálogo que toda obra literária articula com os textos que a precederam ou que lhes são contemporâneos ou posteriores (COSSON, 2014, p.94).

Desta forma, cabe ao professor, como leitor experiente, oportunizar esse momento ao aluno, disponibilizando a eles momentos de interação da obra da qual se apropriou com outras que ele ainda não conhece ou mesmo nem poderia estabelecer uma relação.

Como sugestão a essa atividade, indicamos a crônica *A incapacidade de ser verdadeiro*, de Carlos Drummond de Andrade:

### **A INCAPACIDADE DE SER VERDADEIRO**

Paulo tinha fama de mentiroso. Um dia chegou em casa dizendo que vira no campo dois dragões-da-independência cuspidos fogo e lendo fotonovelas.

A mãe botou-o de castigo, mas na semana seguinte ele veio contando que caíra no pátio da escola um pedaço de lua, todo cheio de queijo. Desta vez Paulo não só ficou sem sobremesa como foi proibido de jogar futebol durante quinze dias.

Quando o menino voltou falando que todas as borboletas da Terra passaram pela chácara de Siá Elpídia e queriam formar um tapete voador para transportá-lo ao sétimo céu, a mãe decidiu levá-lo ao médico. Após o exame, o Dr. Epaminondas abanou a cabeça:

– Não há nada a fazer, Dona Coló. Este menino é mesmo um caso de poesia.

ANDRADE, Carlos Drummond.

Fonte: <<http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13274.pdf>>

O texto também pode ser trabalho em formato de vídeo, o que é uma possibilidade bem interessante, uma vez que temos a interpretação de alguém a respeito desse texto. Sugerimos a interpretação de Antônio Abujamra no programa televisivo “Provocações”:



Figura 6: Vídeo com a interpretação de Antônio Abujamra.  
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=dCEzk18dGOI>>

Ainda se tratando da expansão, propomos uma comparação entre o texto de Mia Couto e a tela *Boy Painting Water Lilies*, de John Lautermilch, a fim de incitar possíveis associações.



Figura 7: Boy Painting Water Lilies.  
Fonte: <<http://fineartamerica.com/images-medium/boy-painting-lilies-john-lautermilch.jpg>>

Muitos são os confrontamentos possíveis entre o texto de Mia Couto e o texto de Drummond e de Lautermilch. No primeiro caso, pode ser apontada a semelhança com a qual os meninos são tratados na obra: são considerados doentes que precisam de tratamento e ambos são levados ao médico. O diferencial do texto de Drummond é que o menino, logo no início, é tido com “a fama de mentiroso”, o que não acontece no texto de Mia Couto. Já em relação à tela de Lautermilch, podemos

fazer possíveis associações com alguns fragmentos do texto primeiro, como por exemplo, “o rapaz, em vez de se lançar no esfrega-refrega com as meninas, se acabrunhava nas penumbras e, pior ainda, escrevia versos”.

Ressaltamos que a expansão pode e deve ser como salienta Cosson, uma forma de reiniciar uma nova sequência didática, servindo-lhe inclusive como motivação, reforçando a ideia de que o letramento é um processo contínuo que não finda ao último parágrafo lido. Além disso, é preciso salientar que o multiletramento se consolida, e antes de qualquer coisa, se afirma como um processo democrático que encontra na escola o espaço genuíno para seu exercício e desenvolvimento. Trata-se, portanto, de uma questão de escolhas tanto da escola quanto de seus professores. É importante destacar ainda que uma escola que opta em não fazer uso de tais estratégias converge à sua própria falha, pois não há mais como não tratar de leitura sem fazer uso das multimodalidades que a circundam e tal necessidade tem origem no próprio aluno e na maneira como se relaciona, como vimos em nossa proposta, na interação com o texto em sua modalidade mais tradicional. É na novidade que buscam a tal conversa outra mencionada, buscando reconhecer a realidade que o circunda, a relação que o texto incide sobre ela e de como tudo isso pode ser ressignificado. Cabe à escola, deste modo, fazer bom uso dessa apropriação.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O trabalho com textos literários nunca foi e nem será simples. Porém, tais textos são de indiscutível valor à formação de alunos leitores eficientes, e ignorá-los ou tratá-los como uma lição comum e corriqueira de “*ler em casa por que tem que ler*” não é, e nunca foi, o caminho mais próspero. É preciso, antes de qualquer coisa, que os professores assumam a postura de que é necessário o trabalho de tais textos em sala de aula, não como forma de punição nem como forma de entretenimento, mas como efetiva prática social.

O letramento e os multiletramentos sinalizam como se fazer isso e certamente as sequências didáticas somam e confirmam a positividade desses processos. Evidentemente que cada texto é um texto e não uma proposição geral que sirva a todos os textos, de forma que é necessário pensar na sequência didática, valendo-se das concepções sugeridas pelo letramento e multiletramento como uso significativo da língua e, portanto, uso significativo dos textos literários. Trabalhar com outros contos desta referida obra, por exemplo, exigiria outra sequência didática próxima ou distante desta.

Nada que se configure como sendo uma cultura de oposição acontece de um dia para o outro, porém é preciso começar a fazer e propor (e se for o caso repropor), porque a leitura exige essa dinamicidade, assim como o mundo também a exige, ainda mais em tempos de modernização constante e grande fluxo de informações disponíveis.

Um fator que não podemos ignorar que é a realidade do aluno, pretense e possível leitor eficiente, pois ela é sua referência e o professor, assim como a escola, tem o papel de fazer com que a leitura e todo o poder que ela carrega faça parte dessa realidade, uma vez que toda ela pode se consubstanciar e se afirmar na própria leitura.



Certamente, o desafio maior é transformar a leitura de textos literários em algo menos traumático, porque esses textos trazem uma oportunidade ímpar de se exercer de forma efetiva o senso crítico, a análise, a reflexão e a comparação do eu com os outros, (como propõe uma das facetas do multiletramento) fazendo com que tais textos tenham sentido em suas realidades, porque essa efetivação proposta pelos letramentos e pela sequência didática transcende o espaço da escola e se consolidam na prática social, pois dizem o que não nos querem dizer.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino*. São Paulo: Parábola, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN)*. Língua Portuguesa. Ensino Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1988.

\_\_\_\_\_. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “*História e Cultura Afro-Brasileira*”, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2003

BAKTHIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2014.

COSSON, Rildo. *Círculos de Leitura e Letramento Literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KLEIMAN, Ângela. *Oficina de Leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes, 2013.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna 2001.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. *Coisas que todo Professor de Língua Portuguesa Precisa saber: a teoria na prática*. São Paulo: Parábola, 2010.

PAULINO, Graça. COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina. ROSING, Tânia M. K. *Escola e Leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola, 2012.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Letramentos Múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola, 2009.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVIA VERSOS DE MIA COUTO
- **A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO**
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY



**Ana Paula de Souza Silva<sup>1</sup>**  
**Adriane de Felipe Rodrigues<sup>2</sup>**  
**Rosângela Maria Monteiro de Souza<sup>3</sup>**  
**Cristiane Almeida de Carvalho<sup>4</sup>**  
**Aline Santos Nobre<sup>5</sup>**

## **INTRODUÇÃO**

Compreende-se que a língua é um elemento social da linguagem e que ela representa um aspecto importante da cultura de um povo. No caso da língua portuguesa há uma série de variantes que se configuram em outras “*línguas portuguesas*” com materialidades distintas, são os chamados dialetos.

Neste aspecto o estado do Amazonas se visualiza num contexto único, é uma região de enormes proporções com grandes riquezas naturais. Somado a isso, tem-se a mistura de várias raízes culturais que deram origem a uma cultura única. Esta se apresenta com algumas particularidades distintas e únicas, sendo que uma das primeiramente reconhecidas é o modo de falar do amazonense.

Neste contexto, a pesquisa foi motivada pelo interesse de reconhecer de que forma expressões de uma variação linguística, tomando como estudo a variedade linguística amazonense, podem colaborar para o fortalecimento do sentimento de pertencimento e identificação por parte da população. Inicialmente buscou-se compreender no que se constitui a língua, para isso o artigo trará alguns dos conceitos e definições de língua, linguagem e dialeto.

Posteriormente, procurou-se identificar algumas iniciativas no Amazonas que passaram a utilizar como diferencial em suas obras os termos e expressões do dialeto amazonense. Buscou-se, por fim, reconhecer se o uso destes termos e expressões por estes produtos contribui para o resgate de um orgulho da cultura local.

Para a pesquisa foram utilizadas entrevistas com questões abertas semiestruturadas destinadas aos colaboradores da Camisetaria e Cia “*Os Barés*” e com o cartunista responsável pelo projeto “*Caboquinho e sua Turma*”, Eunuquis Aguiar. Como material bibliográfico foi utilizado o livro do professor Sérgio Augusto de Souza Freire, o “*Amazonês*”, livros de Linguística, como os dos teóricos Dino Preti e Maria Cecília Mollica; livro de História de Francisco Jorge dos Santos; dissertações, como de Fabíola Nogueira da Gama Cardoso e de Dacira C. Novo Guerreiro; dentre outros tipos de arquivo, como o Atlas Linguístico do Brasil, projeto de Suzana Alice Marcelino Cardoso, divulgado em meio eletrônico. Quanto ao material documental foram utilizadas partes dos quadrinhos, além do material icnográfico, no caso, as estampas personalizadas.

---

1 Bacharel em Turismo (UEA), Graduanda em Licenciatura em Letras – Língua e Literatura Portuguesa (UFAM), e-mail: ap.souza18@gmail.com.

2 Professora (UEA) Mestre, em Letras (PUCRS), e-mail: adrianefelippe@gmail.com.

3 Especialista em coordenação pedagógica (UFAM), e-mail: ro.souza2009@gmail.com.

4 Bacharel em Turismo (UEA), e-mail: almeida.crisp@gmail.com.

5 Bacharel em Turismo (UEA), e-mail: asn.alinenobre@gmail.com.

## LINGUAGEM, LÍNGUA E DIALETOS

Identifica-se a linguagem como o elemento que os seres se utilizam para se comunicar, por meio dela o sujeito interage com os outros e com o meio em que vive. Ullmann (1991, p. 118) a define como “um meio de comunicação de ideias entre os homens, através de símbolos”.

Barbosa (2001, p. 9) ainda salienta que “pensamos para falar e falamos para pensar. A linguagem é inseparável do pensamento e da história concreta dos nossos dias. Da vida com os outros. Da participação no mundo. Das comunicações que fazemos com a existência”.

Por meio dos autores pode-se compreender que a linguagem faz parte do cotidiano das pessoas, da sua vida e história. É por meio dela que o ser humano se faz presente no mundo ao interagir com outros indivíduos. Ele se visualiza como um ser pensante e social, e esta socialização é feita através da linguagem, suas ideias são apresentadas e compreendidas por outros seres que a partir disso podem vir a construir e colaborar em grupo. Este seria um de seus objetivos, uma troca de informações.

Observa-se que essa relação se dá por várias maneiras. Ullmann (1991) descreve que o homem se utiliza de diversas formas de linguagem para se comunicar, seja ela visual, gestual, auditiva. Entre essas, destaca-se a língua, uma linguagem verbal, a forma de comunicação mais utilizada pelos seres humanos. Preti (2003, p. 12) enfatiza que “é através dela que a realidade se transforma em *signos*, pela associação de significantes sonoros a significados arbitrários, com os quais se processa a comunicação linguística”.

Por essa relação que o ser humano faz de sua vivência no mundo com a forma em que se comunica é que se destaca a importância do estudo da língua. Ao estudá-la, o homem pode compreender mais profundamente sobre si, o mundo e suas relações sociais. No campo científico, a Linguística é conhecida como a ciência que estuda a língua. E, no que tange aos seus mais diversos segmentos, entende-se a Sociolinguística como a área que estuda a língua e suas relações com a sociedade.

Mollica (2003) relata que a sociolinguística é uma das subáreas da Linguística e dentro de seus interesses estão o contato entre as línguas, o surgimento de novas línguas e extinção de outras, o multilinguismo, a variação e a mudança. Reitera-se, portanto, esta relação direta dos fenômenos sociais com a linguagem no princípio de que, se uma sociedade está em constante modificação, isso também se reflete na língua. Ou seja, as mudanças no cotidiano de uma sociedade, como nos padrões sociais, na tecnologia, no contato com costumes e pessoas diferentes, implicam transformações na forma dos indivíduos se comunicarem; logo, mudanças na sua língua.

O sociolinguista irá então se debruçar sobre estas mudanças e analisar quais foram os motivos para ocorrerem, em que contexto estavam ou situações que podem ter levado a estas variações numa mesma língua. Para William Bright, referenciado por Preti (2003, p. 15 e 16), “a tarefa do sociolinguista é mostrar a variação sistemática da estrutura linguística e da estrutura social e, talvez, mesmo, um relacionamento causal em uma direção ou em outra”. Para ele, “a diversidade linguística é precisamente a matéria de que trata a sociolinguística”.

Dentre as variações na língua, estão os dialetos que Preti (2003, p. 24) define como sendo “qualquer variação de grupo na língua, de natureza geográfica ou cultural”. Como a pesquisa buscou reconhecer o dialeto amazonense se fez relevante entender no que consiste a variação linguística.

Para se realizar o estudo da diversidade linguística, os estudiosos costumam pautar-se em alguns aspectos. Preti (2003) considera que se pode subordinar a problemática da variedade linguística a dois campos amplos, em que o primeiro abrange o segundo.

A primeira, chamada de **Variedades Geográficas (ou diatópicas)**, Preti (2003, p. 24) caracteriza como “aquelas responsáveis pelos chamados *regionalismos*, derivados de *dialetos* ou *falares* locais”. Ele ilustra um território dividido em regiões menores com uma interseção comum entre si. Essas divisões representariam as variações de um idioma comum ou, como o autor coloca, uma linguagem comum.

Trazendo para o contexto do Brasil, que se encontra em um território de dimensões continentais, podemos ver esse tipo de divisão sendo proposto em alguns estudos, como no caso de Antenor Nascentes, linguista que viajou o país estudando sobre estas variações no português.



Ilustração 1: Áreas Linguísticas do Brasil (divisão proposta por Antenor Nascentes).  
Fonte: Antenor Nascentes apud Cardoso (2013)

Conforme a sugestão de Nascentes, o país encontra-se dividido em sete diferentes dialetos com particularidades distintas. Observando o mapa, a primeira característica notável de distinção é a geográfica, ou seja, o português no Brasil apresenta variações em diferentes regiões do país. Além disso, observamos que a parte leste do país apresenta uma maior quantidade de subdivisões, cabendo então alguns questionamentos como, por exemplo, a respeito de em quantos lugares a pesquisa ocorreu. Todavia, o autor pondera que, pelo fato de a língua estar em constante mudança, não se pode afirmar que essa seja uma divisão definitiva.

Uma característica que Preti (2003) destaca a respeito deste tipo das variações geográficas é que, mesmo ocorrendo estes regionalismos, haverá uma linguagem comum a todos estes indivíduos, geralmente tida como a linguagem padrão ou formal desta sociedade. Ele pontua como uma das análises os limites do urbano e rural, destacando que o primeiro, por ter maiores influências do meio externo, apresenta maior proximidade com a linguagem comum; já o segundo, isolado e conservador, pode vir a sofrer uma gradual extinção.

A segunda forma de analisar a diversidade linguística, segundo Preti (2003), é através das **Variedades Socioculturais (ou diastráticas)**. Estas o autor afirma que podem sofrer influência por razões ligados ao *falante* (ou grupo a que pertence), à *situação* ou a ambos simultaneamente, ele destaca:

[...] as *variações* quanto ao uso da linguagem pelo mesmo falante, em função das variações de *situação*, podem ser de duas espécies: *nível de fala* ou *registro formal*, empregado em *situações* de formalidade, com predominância da linguagem culta, comportamento mais tenso, mais refletido, incidência de vocabulário técnico; e *nível de fala* ou *registro coloquial*, para situações familiares, diálogos informais onde ocorre maior intimidade entre os falantes, com predominância de estruturas e vocabulário da linguagem popular, gíria e expressões obscenas ou de natureza afetiva. (PRETI, 2003, p. 38)

Desta forma, compreende-se que as variedades socioculturais envolvem os fatores sociais da comunidade. Um mesmo indivíduo tem maneiras diferentes para se comunicar, podendo ser determinadas pela situação em que ele se encontra ou pela pessoa a quem ele deseja transmitir sua mensagem. Desta forma, os termos e expressões escolhidas por este indivíduo serão condizentes a estes fatores, para assim ser entendido pelos outros indivíduos integrantes de sua sociedade.

## **A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE: UMA MEMÓRIA EM FOCO**

Observado que vários aspectos da cultura de um povo são considerados ao se estudar sua língua, adentraremos à discussão de variedade, e por conseguinte, o dialeto amazonense. Sabemos que o Brasil é um país formado por pessoas oriundas de diversos outros países, com tradições e costumes diferentes. Logo, o povo brasileiro é fruto dessa miscigenação que é vista em vários elementos da cultura, tais como a dança, a música, a gastronomia, assim como a linguagem. Nesse contexto, tomemos como análise o estado do Amazonas.

Alguns estudiosos da língua se aventuraram em estudar as especialidades da linguagem no Amazonas. Um desses estudos é o do Projeto Alib – Atlas Linguístico do Brasil, que tem como objetivo fazer um mapeamento linguístico para o país. Sendo assim, se desenvolveu o Alam – Atlas Linguístico do Amazonas, trabalho da professora e linguista Maria Luiza Cruz Cardoso, que revela peculiaridades num programa de computador com dados sonoros e escritos que expõem características léxicas<sup>6</sup>, semânticas<sup>7</sup> e fonéticas<sup>8</sup> do variado linguajar do estado. (RANGEL, 2010)

Para o levantamento, a linguista analisou a linguagem usada em nove microrregiões estabelecidas, entrevistando apenas indivíduos analfabetos ou com até a quarta-série do ensino fundamental completa, e todos da zona rural, pois a intenção era pesquisar os modos de falar mais característicos de cada região, alegando que a área metropolitana acaba passando por muitas intervenções. (RANGEL, 2010)

A pesquisadora também percebeu que há uma dualidade no modo de falar da população. Para ela, os rios Negro e Solimões dividem o estado em termos culturais. Na parte sul, as pessoas falam sibilando e com “s extensivo”, justamente pela influência nordestina – herança do ciclo da borracha. Já a parte norte é marcada pelo “s chiado” – marco da contribuição portuguesa na região. (RANGEL, 2010).

Historicamente sabemos que o Amazonas foi povoado por imigrantes de outros estados e países, como os nordestinos que ocuparam a região no tempo áureo da borracha. Logo, a pesquisadora aponta que algumas destas distinções no falar do amazonense são oriundas da influência desses povos que para cá vieram. Desta forma faz-se necessário indagar a respeito das sociedades que aqui já viviam. Quanto a isto Freire (2007) salienta:

Se cada variante do português espalhada por esse país imenso tem sua nuance é porque também tem sua história particular. E a variante falada no Amazonas tem a sua. Os termos indígenas na linguagem da região são bem marcantes, como *igarapé*, *igapó* e *bubuia*. A linguagem dos soldados da borracha, nordestinos que para cá migraram no fim do século XIX, deixou sua marca, como *catanga*, *abestado* e *de lascar*. O chiado do português de Portugal se manteve no *s* final da pronúncia dos amazonenses. (FREIRE, 2007)<sup>9</sup>.

Percebe-se que as particularidades da região, assim como a história de seu povo e suas origens são somadas e apresentadas em um modo de falar com valores e aspectos únicos das pessoas desse lugar. Em seu vocabulário cotidiano, palavras são acrescidas, retiradas e/ou modificadas. Não se pode, contudo, negar a influência indígena também na linguagem. Os povos originários imprimem costumes e valores reproduzidos até hoje pela sociedade brasileira, principalmente no estado do Amazonas, um dos últimos lugares a sofrerem interferências de outros povos.

6 Compreende o conjunto de vocábulos de um idioma.

7 Refere-se ao significado das palavras.

8 Faz referência ao estudo da pronúncia dos vocábulos.

9 Disponível em: <<http://www.sergiofreire.com.br/Amazones.htm>> Acessado em 23 de set. de 2019.

Sérgio Augusto Freire de Souza é um amazonense, professor da UFAM – Universidade Federal do Amazonas, mestre em Letras e doutor em Linguística. Autor do livro intitulado *Amazonês*, um dicionário onde o pesquisador apresenta e explica, por meio de exemplos, os termos e expressões usadas pelo caboco<sup>10</sup> no Amazonas.

Com um dos objetivos específicos desta pesquisa é identificar algumas iniciativas que fazem uso de termos e expressões do dialeto amazonense em suas obras, logo mostra-se a importância deste material como instrumento norteador. Os significados desses termos serão apresentados e discutidos no decorrer do texto.

Há também produções artísticas que introduzem o dialeto amazonense em suas obras. É o caso da revista em quadrinhos (HQ) *Caboquinho e sua Turma*, uma criação da *Eunuquis Quadrinhos e Criações Publicitárias*, do cartunista Eunuquis Aguiar. A revista retrata o amazonense e a cultura regional, como o modo de falar. Além disso, o gibi tem foco na preservação ambiental.

A edição *O Mistério da Máscara Perdida*<sup>11</sup> conta a história de um grupo de amigos (Caboquinho, Bocão, Zé Peteca e Dica) que voltam no tempo após sofrerem um acidente no Encontro das Águas e vivem várias aventuras. Dentre os personagens se destaca o Caboquinho que, segundo o autor, foi inspirado em seu filho e representa os garotos da região, na sua maneira de vestir, brincar e falar.

Justamente nesta obra observaremos este aspecto histórico da linguagem compreendido anteriormente:

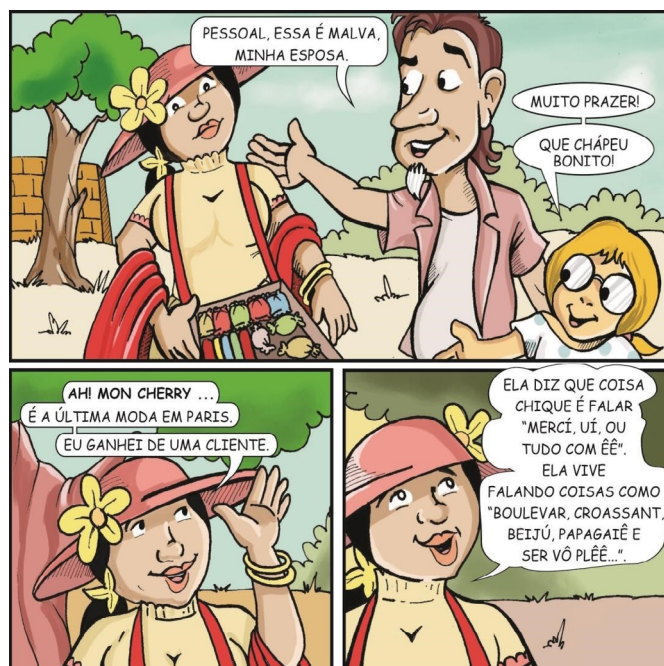


Ilustração 2: Tirinha – Influência Francesa  
Fonte: Eunuquis Aguiar.

Uma parte da estória *“A Máscara Perdida”* se passa no período áureo da borracha, quando Manaus era conhecida como a Paris dos Trópicos<sup>12</sup>. Nas tirinhas, vemos que a

12 Freire aponta que a cidade mudou o título de “Tapera de Manaus” para “Paris dos Trópicos” em 1892, depois das transformações feitas pelo governador Eduardo Ribeiro, que elaborou um plano para coordenar o crescimento da cidade.

personagem Malva acrescenta em seu vocabulário palavras usadas por uma de suas clientes, ela diz que “é chique falar de tal maneira”. Logo, observamos a influência da cultura francesa diretamente na língua. Observa-se, porém, uma possível consideração de prestígio da língua francesa em detrimento à linguagem local.

Santos (2007, p. 235) salienta

A língua francesa era ensinada na Escola Normal; os manauenses abastados liam o jornal francês *Le Matin*; e as principais lojas que negociavam com artigos femininos traziam nomes como: *Au Bom Marché, Lá Ville de Paris, Parc Royal* e outros, e sempre nos seus anúncios comerciais faziam referências aos últimos lançamentos da moda em Paris. Havia, em Manaus pelo menos, um restaurante francês que atendia às preferências da população que preferia o escargot e o paté de foie. (SANTOS, 2007, p. 235).

Deste modo, compreende-se que aspectos da cultura francesa foram adquiridos pela população da época e, como um costume, passada às próximas gerações, dentre estes, está a língua. Freire (2007) cita algumas expressões atuais com influências da língua francesa, como o “**a la vonté**”, que significa “como queira”. O autor exemplifica: “Se quiser ir embora, *a la vonté*! E já vai tarde!”.

Freire (2007) salienta que “na linguagem podemos nos ver da forma mais verdadeira: nossas crenças, nossos valores, nosso lugar no mundo, enfim. Somos o que aprendemos a ser durante nossa vida e aprendemos a ser via linguagem”. Assim, a linguagem se mostra como um elemento de primeira observação e identificação de um povo. Através dela os indivíduos de uma comunidade trocam seus conhecimentos e passam seus costumes para as novas gerações.

Em outra passagem do quadrinho temos outros exemplos na variação linguística amazonense que um morador local, ou alguém que já teve o contato com esta cultura, poderá se reconhecer ou a outros indivíduos, suscitando possivelmente uma lembrança e/ou identificação com os personagens e seu modo de falar.



Ilustração 3: Tirinha - Pegô o beco  
Fonte: Eunuquis Aguiar.

A cena se passa no interior do Teatro Amazonas, um importante monumento da cidade de Manaus. Observa-se acima que o personagem Caboquinho, no primeiro quadrinho à esquerda, supõe que o personagem Crispim “pegô o beco”. O “pegô” logo é reconhecido como variação do verbo “pegar” e entendido como “seguir”. Mas



o que seria “pegar o beco”? A princípio, um indivíduo fora desse contexto, pode pensar que ele seguiu por uma rua pequena. Mas ainda assim ficaria confuso, visto que os personagens se encontram naquele momento em um teatro. Freire (2007) nos esclarece que “pegar o beco” quer dizer ir embora, como na frase “Tá na hora de eu pegar o beco. Tá tarde”. Logo, o leitor que conhece a expressão irá entender que o Caboquinho acha que Crispim foi embora.

Na mesma tira, no quadrinho seguinte, o personagem Zé Peteca responde à questão feita por Dica no quadrinho anterior. Ele aponta com a boca a direção em que Crispim, o personagem que eles procuram, está, além de alongar a última letra da palavra “alí”. Este trejeito é algo bem perceptível no gestual do falar amazonense.

A seguir, discutiremos mais a respeito de intervenções de outras sociedades na variedade linguística amazonense ilustradas nestes quadrinhos.



Ilustração 4: Tirinha – Dimdim/ Curumim/ Até o tucupi  
Fonte: Eunuquis Aguiar.

A tirinha nos mostra um grupo de pessoas. A primeira fala é do personagem Bocão, fazendo um questionamento às senhoritas, na estória ele investiga o desaparecimento da máscara. Na fala seguinte temos o personagem Zé Peteca com as mãos na barriga, aparentando uma certa angústia, nesta fala uma palavra nos chama atenção: “**dimdim**”, que Freire (2007) nos explica como sendo um suco congelado no saquinho, ou seja, compreendemos que ele está com fome. O autor salienta que esta expressão possui muitas variações dentro do próprio Estado: em Parintins é conhecido como “Flau”; em Coari como “Totó”; em Ipixuna como “Vip”; e em Itacoatiara como “Miau”.

Na terceira fala, ou melhor, no balão de pensamento, o personagem do policial reflete: “**esse curumim tá até o tucupi**”. No dicionário *Amazonês* podemos ver que “Curumim<sup>13</sup>” significa garoto, menino. “Até o tucupi” Freire (2007) explica como “Até o máximo possível”. O Tucupi é um molho ardente feito com o sumo de mandioca e pimenta, herança da culinária indígena e muito utilizado na cozinha local. Fazendo essa relação das significações com o contexto da estória, podemos interpretar que o policial entende que Bocão está investigando avidamente todas as possibilidades.

<sup>13</sup> Ressalta-se aqui a origem indígena da palavra.



Observamos que essas peculiaridades em termos adotadas no vocabulário, na pronúncia ou no gesticular do falar amazonense refletem as origens culturais desse povo. Assim, considera-se nesta análise o dialeto falado no Amazonas ou, como intitulado pelo professor Freire, “*Amazonês*”, a variação linguística particular do Amazonas.

## **O DIALETO AMAZONENSE COMO PATRIMÔNIO DE UM POVO**

A palavra patrimônio vem do latim *patrimonium* que, segundo Sá (2012), significa os bens de família herdados por herança. Ou seja, tudo aquilo que é deixado por nossos pais e que são passados aos nossos filhos, de geração a geração. Guerreiro (2008) descreve como:

[...] um conjunto de bens, o que inclui conhecimentos, construções arquitetônicas, artes, moral, leis, costumes, hábitos e qualquer outra manifestação que expresse a vida de um povo, revestindo-se de um valor cultural intrínseco. Essas manifestações são, de fato, a própria identidade de uma sociedade e exprimem sentimentos comuns que manifestam autenticidade, o que também engloba indiscutível valor humanístico. (GUERREIRO, 2008, p. 58).

Compreende-se, contudo, que o conceito de patrimônio cultural abrange a produção dos indivíduos dessa comunidade. Ele identifica um grupo, expõe seus traços peculiares e, com isso, traz uma sensação de identificação e perpetua a valorização. Sobre este último Cardoso (2010) relata que várias instituições no final do século passado, como a Unesco, abordaram a importância da valorização da cultura tradicional.

Desta maneira, faz-se importante destacar a noção de patrimônio imaterial, ou intangível. Sob a perspectiva de bens culturais e identitários são considerados também aqueles que não possuem uma natureza concreta, mas que ainda assim são de grande relevância para uma sociedade e são perpetuados por ela. A UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, caracteriza Patrimônio Cultural Imaterial como sendo:

As expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes [...] o patrimônio imaterial é uma fonte de identidade e carrega a sua própria história. A filosofia, os valores e formas de pensar refletidos nas línguas, tradições orais e diversas manifestações culturais constituem o fundamento da vida comunitária. (UNESCO, 2013)<sup>14</sup>.

Dessa forma, analisa-se que o significado de língua como patrimônio cultural imaterial vai sendo construído. Levi-Strauss (2003) destaca que o patrimônio imaterial está intimamente associado ao cotidiano das pessoas e que os gostos, necessidades, modos de vida, valores e representações irão sempre evoluir. Sendo assim, a língua constitui-se no patrimônio cultural de um povo, mesmo que em constante modificação.

14 Conforme publicado no site oficial da Unesco: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/worldheritage/intangible-heritage/>>. Acesso em: 25 de nov. de 2013.

Benveniste *apud* Preti (2003, p. 12) complementa: “é com efeito, na língua e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente”, enfatizando ainda que “a sociedade não é possível a não ser pela língua; e pela língua também o indivíduo”. Ou seja, além de distinguir um grupo, a língua também identifica o indivíduo, é uma forma que o ser encontra de se fazer presente em seu meio, trazendo suas particularidades para o comum.

Observa-se que há uma vontade crescente de retratar esse aspecto da cultura, a língua, e para isso o homem a utiliza em suas obras. No cenário artístico amazonense existem várias produções que expressam o modo de falar amazonense, como músicas, poemas ou filmes. Considerando-se obra como artefato produzido pelo homem, são descritas a seguir outras iniciativas que valorizam a cultura local, mais especificamente o linguajar utilizado na região.

A Camisetaria e Cia *Os Barés* é um empreendimento que utiliza os termos e expressões do dialeto amazonense como diferencial em seus produtos. Sua proposta é misturar a cultura pop com elementos regionais em suas estampas. E assim, segundo eles, buscam atrair a atenção do público jovem, além de sensibilizar a população quanto à valorização da cultura regional. A seguir veremos uma das estampas comercializadas pela loja.



Ilustração 5: Amazonês.  
Fonte: Os Barés

A estampa acima faz referência a uma música do cantor e compositor Nicolás Júnior. Vemos a imagem de um famoso refrigerante da região, o Baré (que também é um nome de uma tribo indígena), como se o próprio estivesse falando as palavras da canção. Esta, intitulada de Amazonês, retrata o modo de falar do amazonense, com diversas palavras de seu vocabulário, tais como “maceta<sup>15</sup>”, “brocado<sup>16</sup>” e “chibata<sup>17</sup>”. Além disso, temos algumas expressões como “Leseira Baré”. Freire (2007) a detalha:

15 Grande, imenso. FREIRE (2007)

16 Pessoa com fome. FREIRE (2007)

17 Coisa muito boa. FREIRE (2007)

LESO ADJ., LESEIRA S. F. – Leso é alguém que sofre de leseira. Leseira é um abestalhamento momentâneo que acomete o leso. Se a leseira for uma característica contínua, dizemos que o leso sofre de leseira baré. Dizem que a leseira baré ocorre entre os amazonenses devido ao sol quente na cabeça, que queima alguns neurônios. Temos ainda as expressões derivadas: “Deixa de ser leso!” e “Pára de leseira!” Dizem que todos os amazonenses têm três minutos de leseira por dia. Mas como tudo tem seus dois lados, dizem também que o sol também causa nos amazonenses o tesão de mormaço, um aumento na capacidade sexual devido ao sol quente. (FREIRE, 2007)<sup>18</sup>.

Outra expressão, “**ficar de bubuia**”, Freire (2007) explica como ficar sem fazer nada, ficar flutuando na água. Exemplifica com as frases: “*E aí, Zé, nadando um pouco?*” “*Não. Tô só aqui de bubuia um pouquinho*”.

Outra iniciativa interessante para a constituição do dialeto amazonense na produção humana é um projeto da própria Camisetaria os Barés, o curso intensivo do Amazonês. Eles empregam algumas expressões do vocabulário amazonense, acrescentam seu significado e uma imagem que a descreva e postam em sua página numa rede social na internet. Abaixo, observamos um exemplo.



Ilustração 6: A palavra do dia é Varado.  
Fonte: Os Barés.

Questiona-se então de que forma estes projetos podem contribuir na valorização da linguagem. Segundo Meireles Filho (2004, p. 362) “valorizada a cultura, o modo de ser, de pensar, de viver, de comer, de trabalhar, valorizam-se os produtos amazônicos”. Ricardo-Bortoni (2004, p. 33) salienta que

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.sergiofreire.com.br/Amazones.htm>> Acessado em 23 de set. de 2019.

[...] toda variedade regional ou falar é, antes de tudo, um instrumento identitário, isto é, um recurso que atribui identidade a um grupo social. Ser nordestino, ser mineiro, ser carioca dentre outros é um motivo de orgulho para quem o é, e a forma de alimentar esse orgulho é usar o linguajar de sua região e praticar seus hábitos culturais. (RICARDO-BORTONI, 2004, p. 33).

Entende-se com isso que, ao observar estas estampas, por exemplo, o amazonense se vê nela, enxerga as representações de acontecimentos de seu cotidiano. Logo, as estampas vêm a ser um veículo de visibilidade das raízes culturais locais, elas despertam o sentimento de pertencimento por parte de sua população.

Vale ressaltar que esta pesquisa empregou também entrevistas feitas com os funcionários desse empreendimento. Um dos questionamentos era sobre as reações dos clientes ao observarem as expressões utilizadas nos produtos. Os atendentes relataram que “A maioria acha bem interessante” logo, temos uma reação majoritariamente positiva.

Todavia, também foram identificadas algumas reações contrárias, como se observa nos relatos a seguir: “Tem uns assim que eles que ficam tipo... “Ai, eu não sei como é que vocês têm coragem!”, “Eles dizem... “Que absurdo!”.

Pode-se relacionar estas declarações a uma situação que geralmente ocorre numa comunidade de falantes com diversas variedades regionais. Mollica (2003) nos esclarece que é comum um grupo detentor de prestígios usar como argumento para sua suposta superioridade, em relação a outras, a variação da fala, mas que na realidade seu poder advém apenas de fatores políticos e econômicos. A autora ainda acrescenta que

[...] toda língua portanto apresenta variantes mais prestigiadas do que outras. Os estudos sociolinguísticos oferecem valiosa contribuição no sentido de destruir preconceitos linguísticos e de relativizar a noção de erro, ao buscar descrever o padrão real que a escola, por exemplo, procura desqualificar e banir como expressão linguística natural e legítima. (MOLLICA, 2003, p. 13).

Ainda quanto a estas falas, os próprios atendentes a contestam. Eles alegam que a maioria do público aprova essa iniciativa de usar o modo de falar amazonense nas estampas: “A maioria passa, ri, tira graça, diz que é bem interessante... que faltava isso aqui em Manaus, que eles viam lá fora, mas nunca tinha visto isso aqui em Manaus e que foi uma sacada bem legal dos donos”.

Aqui, destaca-se um exemplo de estampa que promove o modo peculiar do falar amazonense. Ela, segundo os próprios atendentes, geralmente é comprada para dar como um presente para outras pessoas.



Ilustração 7: Camisa cabocona.  
Fonte: Os Barés

Na estampa, observa-se o emprego da palavra “cabocona”, uma variação de “caboclo”, que por muito tempo foi usada como um termo pejorativo. Geralmente o chamado “caboclo” era percebido com uma pessoa de pouco conhecimento, ou baixa instrução. Observa-se ainda a remoção da letra “l”, ou seja, palavra não é escrita de acordo com as normas padrões e, assim sendo, não era vista como a “maneira correta de se falar”. Porém, iniciativas que trazem a público o dialeto amazonense, como as tais camisetas, as produções literárias, as músicas, dentre outras, vêm contribuindo para que esse preconceito linguístico<sup>19</sup> diminua.

A pessoa que ganhou esta camiseta, por exemplo, ao usá-la, irá estampar no peito a frase “**Uma pessoa que me curte muito foi em Manaus e trouxe essa camiseta cabocona pra mim**”. Apenas nesta ação de vestir já teremos várias atitudes além da de desfrutar um presente, como a difusão da variação linguística regional e valorização da cultura amazonense. Além da desconstrução dos estigmas citados anteriormente, ela atua como uma forma de sensibilizar e despertar a população para um olhar diferente na ideia que se tem de “linguagem correta e superior”.

Por fim, foi indagado aos atendentes se estes compreendiam o dialeto amazonense como um patrimônio cultural imaterial. Eles confirmaram e justificaram sua resposta nas seguintes afirmações: “É uma forma de herança, uma coisa que é passada. A gente tem que utilizar e não ter vergonha disso porque é da nossa cultura falar assim. Então, é um patrimônio imaterial sim”.

Acredita-se assim que todas essas iniciativas, como os empreendimentos comerciais, as publicações, as obras escritas e ilustradas, oferecem destaque à cultura local, bem como incitam a memória do povo amazonense. De tal modo, contribui-se para o resgate do sentimento de pertencimento por parte de seus moradores e se percebe a relevância da valorização das variedades linguísticas.

<sup>19</sup> Entende-se como um preconceito social, que distingue e separa classes sociais, estigmatizando ou prestigiando falantes de uma língua.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Amazonas é o maior estado do Brasil e suas riquezas vão além da extensão territorial. A região compreende um conjunto de saberes, tradições e crenças peculiares ao habitante local que o identificam e caracterizam a região como um lugar único; a região sempre esteve no imaginário popular como um lugar repleto de mistérios a serem desvendados.

Dentre os diversos aspectos que caracterizam a cultura de um povo encontra-se, como primeira característica a ser observada, a língua. Através da língua pode-se conhecer um pouco da história do lugar e das pessoas que ali viveram e vivem. No estado do Amazonas ocorre uma variedade linguística singular, o dialeto amazonense, caracterizado por ter abrangido a influência de diversos povos.

A pesquisa usou como análise livros, produções culturais e visuais, além de produtos de empreendimentos comerciais que utilizam expressões e palavras do vocabulário amazonense. Nisto, este trabalho se caracterizou como um estudo científico que buscou valorizar aspectos ligados à cultura do Amazonas, tomando como análise o modo de falar local. Procurou-se, assim, contribuir de alguma forma no resgate do sentimento de pertencimento por parte da população, que muitas vezes se vê excluída, por possuir características distintas de outras regiões do país.

Assim sendo, foi possível constatar que a difusão de materiais repletos de termos e expressões do dialeto amazonense, carregados de tradições e culturas locais, também são maneiras de se valorizar o próprio amazonense, como indivíduo e como parte integrante de uma comunidade.

Nos quadrinhos, o morador local se vê nas palavras usadas pelos personagens, na forma gestual deles se comunicarem, enxerga seus antepassados e os traços característicos da região e, no decorrer desta estória, ele, o leitor, vai criando uma identificação por meio dessas características distintivas.

Nas estampas, o habitante diverte-se e ostenta com orgulho seus costumes e tradições locais, além de se ver nas ilustrações, ele acaba por utilizar o seu vocabulário, ilustrado nelas, com maior frequência. Quando as camisetas são dadas como presentes, ele enxerga isto como uma forma de agradar uma pessoa especial ou, até mesmo, ser agradado por ela. E assim, as relações entre e língua e patrimônio são outra vez construídas e perpetuadas.

Houve algumas dificuldades na construção deste trabalho, como a escassa bibliografia que se tem sobre a variação linguística amazonense. No entanto, destacamos e agradecemos a todos os participantes que contribuíram para a pesquisa, mostrando-se totalmente disponíveis e engajados a contribuírem, segundo eles, na valorização da cultura amazonense.

Por fim, sugerimos alguns temas que podem vir a ser desenvolvidos a partir da atual pesquisa. Seria interessante, por exemplo, um aprofundamento na relação do dialeto amazonense com o Marketing Cultural. Outra análise possível seria uma discussão a respeito do preconceito linguístico, verificando de que forma pode interferir nas relações sociais.



## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Eunuquis. *Caboquinho e sua turma: O Mistério da Máscara Perdida*. Uma história contada por Eunuquis Aguiar e Plínio Campos. Manaus: Eunuquis Quadrinhos e Criações Publicitárias, n. 3, 2010.
- BARBOSA, Severino Antônio M. *Redação: Escrever é desvendar o mundo/ S. A. M. B. [colab.] Emília Amaral*. (Série Educando) – 13ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- CARDOSO, Fabíola Nogueira da Gama. *Línguas como patrimônio imaterial: Etnografia de um debate*. Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.
- CARDOSO, Suzana Alice Marcelino. *Antenor Nascentes e a divisão dialetal do Brasil*. Projeto Atlas Linguístico do Brasil. Comitê Nacional - 2013. Disponível em: <<http://twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Alib/DivisaoDialeto>>. Acesso em 12 de out. de 2013.
- FREIRE, Sérgio Augusto de Souza. *Amazonês: termos e expressões usadas no Amazonas*. Publicado no seu site em 2007 e pela Editora Valer em 2011. Disponível em: <<http://www.sergiofreire.com.br/Amazones.htm>>. Acesso em 12 de out. de 2013.
- GUERREIRO, Dalcira C. Novo. *Patrimônio Cultural e Turismo: museus do centro da cidade de Manaus em Perspectiva*. Trabalho de Conclusão de Curso em Turismo da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Escola Superior de Artes e Turismo. Manaus, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio imaterial e diversidade cultural: O novo decreto para a proteção dos bens Imateriais. In: Iphan (Ed.), *Patrimônio Imaterial: O registro do patrimônio imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial*. Brasília: MinC, 2ª ed., pp. 75-80, 2003.
- MEIRELES FILHO, João. *O Livro de Ouro da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MOLLICA, Maria Cecília. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (orgs.). *Introdução a Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- OS BARÉS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/osbares?fref=ts>>. Acesso em: 04 de abr. de 2014.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística: Os Níveis de Fala*. – 9. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- RANGEL, Larissa. *Como fala o Amazonas?* Publicado no site da UOL do Instituto Ciência Hoje dia 27/ 04/ 2010. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/noticias/2010/04/comofala-o-amazonas>>. Acesso em 12 de out. de 2013.
- RICARDO-BORTONI, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2004.

SÁ, Alessandro de. *Aprendendo a Conhecer* – Patrimônio Cultural do Município de Manaus. Organização de Alessandro de Sá. Ipatinga, MG: E2C Editora Ltda ME, 2012.

SANTOS, Francisco Jorge dos. *História Geral da Amazônia*. Rio de Janeiro. MEMVAVMEM, 2007.

ULLMANN, Reinhold Aloysio. *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Patrimônio Intangível no Brasil*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>>. Acesso em: 25 de nov. de 2013.



O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- **O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO**
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

A Literatura é uma das formas mais sublimes de manifestação artística e cultural. Por meio dela tomamos contato com um vasto conjunto de experiências apresentadas pelo ser humano, podendo levar os leitores a desfrutar de variadas sensações, emoções e outras particularidades expressas por um autor em determinada obra. Trabalhar Literatura na escola é imprescindível para o desenvolvimento de competências e habilidades de leitura, interpretação e produção textual, desenvolvendo a concentração, os aspectos cognitivos e linguísticos.

No Brasil, a Literatura teve início no século XVI, pelos viajantes, aventureiros e missionários que vieram em expedições financiadas pelo Rei de Portugal para fazer o reconhecimento da nova terra conquistada. Já, no Amazonas, as atividades literárias tiveram início com os relatos de Frei Gaspar de Carvajal. Hoje, a Literatura Amazonense, mesmo não apresentando uma corrente definida, conta com um acervo grandioso de obras riquíssimas e autores renomados com uma multiplicidade de textos muito significativos.

Em especial, a Literatura Amazonense, contextualizando com outros estudos, apresenta inúmeras fases que, mesmo estando décadas atrasada aos movimentos e estilos de cada época são o que melhor representam o contexto social e regional, apresentando características próprias da cultura amazonense, pois nas obras podemos encontrar escritos que vão da Literatura de Informação, da época das navegações, às tendências Contemporâneas.

Sendo assim, este trabalho propõe uma discussão sobre “O lugar da Literatura Amazonense no Ensino Médio”, tendo como objetivo geral analisar o processo de ensino-aprendizagem de conteúdos relacionados à temática e, como objetivos específicos: verificar se os conteúdos são contemplados nos planos de curso dos professores; descrever o processo ensino-aprendizagem no âmbito dessa arte literária, bem como, especificar autores e obras relacionados a esse assunto.

No intuito de alcançar os objetivos da temática proposta, pertencente à área de concentração Estudos Literários e à linha de pesquisa Literatura Amazonense, foi feita uma pesquisa por meio do método dialético, de natureza básica, os dados foram analisados utilizando-se de uma abordagem qualitativa, realizando um levantamento de dados por meio de estudos documentais e pesquisa de campo com a utilização de questionário aberto. Optou-se pelo questionário aberto por ser um dos principais recursos utilizados pelo investigador como técnica de coleta de informação que, apoiado em teorias e hipóteses, parte de certos questionamentos básicos, direcionados ao interesse da pesquisa. Além disso, também foram realizadas pesquisas bibliográficas. E, finalmente, foi efetivada a análise e a tabulação dos dados coletados para que fossem apresentados os resultados de

---

1 Mestranda em Educação – PPGE/UFAM – e-mail: lubragamelo@hotmail.com

2 Mestre em Sociedade e Cultura da Amazônia – PPGSCA/UFAM – e-mail: rsmarques@uea.edu.br

forma descritiva, expondo os conteúdos de Literatura Amazonense encontrados nos Planos de Ensino em conformidade com o ano / série do Ensino Médio, relacionando com o processo de ensino e aprendizagem, bem como autores e obras que podem ser trabalhados ao longo dessa modalidade educacional.

O trabalho possibilitará uma visibilidade de um bem cultural pouco valorizado, cujo acesso pode contribuir para o desenvolvimento da educação estética, da sensibilidade, do exercício da imaginação, além de favorecer o conhecimento e a valorização de diferentes saberes descritos, narrados e poetizados sobre a singularidade de um povo que pertence a um dos estados de maior destaque da federação brasileira.

## **O ENSINO DE LITERATURA**

Muito já se tem escrito sobre os processos de ensino e aprendizagem no âmbito da Literatura, seja propondo definições dos conceitos de aprender e ensinar, seja traçando o perfil do aprendiz à luz de algum viés teórico, entre outras coisas. No presente trabalho, toma-se como referencial a definição de ensino e de aprendizagem por meio de uma abordagem por competências e habilidades que possibilitem ao aluno um ensino literário que desenvolva a humanização, o pensamento crítico, a percepção e a visão de mundo, levando o estudante a se tornar um leitor literário.

Partindo desse pressuposto é imprescindível que os conteúdos trabalhados se articulem às diversas competências e habilidades propostas, que deverão ser desenvolvidas nas três séries do Ensino Médio. Para Cândido (2004, p. 180), humanização diz respeito ao

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como 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.

O desenvolvimento da natureza humana está relacionado ao conjunto de traços diferentes que os homens tendem a ter, entre eles, maneiras de pensar, sentir ou agir independente da influência cultural. Para que essa perspectiva seja de fato efetivada, o aluno, precisa ser letrado literariamente, ou seja, que não apenas seja capaz de dominar as práticas de leitura e escrita, mas saiba fazer uso delas em diversas situações comunicativas. Magda Soares (2004, p. 47), define letramento como: “estado ou condição de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva e exerce as práticas sociais que usam a escrita.”

Nesse sentido, o aprendiz deve ser levado a apropriar-se de variados textos, autores e obras literárias de modo a deleitar-se, ir além da leitura, posicionar-se

de forma crítica e mesmo assim continuar vendo o mundo à sua maneira. Sendo letrado em literatura, o estudante sentirá necessidade de ler, será sempre ávido leitor, pois terá desenvolvido autonomia leitora. Para as OCEM (2006, p. 55), leitor literário é o "estado ou condição de quem não apenas é capaz de ler poesia ou drama, mas dele se apropria efetivamente por meio da experiência estética, fruindo-o.". Ministrando literatura mediando o aluno à autonomia leitora faz com que o professor não incorra no "erro" de sobrecarregar o estudante com apenas informações de escolas literárias, épocas e estilos, não que isso não seja importante, no entanto acredita-se que isso não tenha tanto significado para ele podendo levá-lo a apenas uma simples memorização.

Para isso, a escolha acertada de materiais que subsidiarão a prática docente é extremamente importante. Para entendermos algumas especificidades no que se refere ao ensino de Língua Portuguesa atrelada à Literatura, consta nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (2002, p. 55), que:

[...] hoje, busca desenvolver no aluno seu potencial crítico, sua percepção das múltiplas possibilidades de expressão linguística, sua capacitação como leitor efetivo dos mais diversos textos representativos de nossa cultura. Para além da memorização mecânica de regras gramaticais ou das características de determinado movimento literário, o aluno deve ter meios para ampliar e articular conhecimentos e competências que possam ser mobilizadas nas inúmeras situações de uso da língua com que se depara, na família, entre amigos, na escola, no mundo do trabalho.

Contextualizando, para que o discente seja capaz de desenvolver as competências e habilidades supracitadas, é necessário planejar meios que favoreçam a fala com diferentes interlocutores por meio de diversos gêneros discursivos, posto que, a leitura menea a imaginação, ensina, diverte e emociona, pode também favorecer a atuação mais eficiente em diversas situações comunicativas ao longo da vivência do estudante, ampliando os conhecimentos de mundo sobre as singularidades humanas e assim reconhecer e diferenciar características estilísticas e ideológicas do universo literário.

### **A literatura amazonense no ensino médio: composição de planos de ensino**

A fim de saber quais os conteúdos de Literatura Amazonense propostos para o Ensino Médio, utilizou-se de uma pesquisa documental, na qual foram utilizados Planos de Ensino de dois (02) professores de Língua Portuguesa e Literatura de duas (02) escolas Estaduais da Zona Urbana de Manacapuru, os quais atuam efetivamente no Ensino Médio.

O resultado da pesquisa será apresentado de forma descritiva, pois serão especificados os conteúdos de Literatura Amazonense contidos nos Planos de Ensino, de acordo com o ano / série do Ensino Médio, relacionando com outros materiais encontrados em bibliografias consultadas.

De acordo com o exposto, observou-se que os Planos de Ensino dos professores apresentam a mesma composição, de modo que, nas três séries são propostas competências e habilidades a serem desenvolvidas em bimestres por meio de eixos temáticos imbricados aos conteúdos de Língua Portuguesa. Sobre isso, os Parâmetros Curriculares Nacionais (2000, p. 16) afirmam:

Os conteúdos tradicionais foram incorporados por uma perspectiva maior, que é a linguagem, entendida como um espaço dialógico, em que os locutores se comunicam. Nesse sentido, todo conteúdo tem seu espaço de estudo, desde que possa colaborar para a objetivação das competências em questão.

Linguagem pode ser entendida como a capacidade do homem de se comunicar, trata-se de uma propriedade essencialmente humana manifestada de forma verbal ou não verbal. Por meio da linguagem conseguimos expressar sentimentos, emoções, e pensamentos múltiplos, sendo ela um instrumento de comunicação entre aqueles que a utilizam. Nesse contexto, serão apresentados nos quadros a seguir os conteúdos de Literatura Amazonense que compõem os Planos de Ensino do componente curricular L.P.L (Língua Portuguesa/ Literatura) no Ensino Médio das escolas em estudo.

<b>1º ANO DO ENSINO MÉDIO</b>		
<b>2º Bimestre</b> – Conteúdos: Povos não letrados, os povos do que hoje se chama Amazônia.		
<b>Competência</b>	<b>Habilidade</b>	<b>Procedimento Metodológico</b>
Desenvolver, por meio do conhecimento dos gêneros literários, a capacidade de compreender o outro, situados numa comunidade humana.	Reconhecer que as características dos textos de cada estilo estão diretamente ligadas ao momento histórico.	Lendo mitos e lendas dos povos amazônicos.

Quadro 1: Primeiro Ano do Ensino Médio.  
Fonte: Arquivo pessoal dos professores A e B.

<b>2º ANO DO ENSINO MÉDIO</b>		
<b>1º Bimestre</b> – O Realismo e o Naturalismo no Amazonas.		
<b>Competência</b>	<b>Habilidade</b>	<b>Procedimento Metodológico</b>
Compreender a Literatura Realista e Naturalista, considerando os aspectos históricos e suas manifestações no contexto atual.	Confrontar os gêneros literários conhecidos com o estilo realista e naturalista.	Analisando textos do Realismo-Naturalismo no Amazonas.
<b>4º Bimestre</b> – Conteúdo: O Parnasianismo e o Simbolismo no Amazonas.		
Entender, por meio dos estilos literários, a busca pela perfeição retratada no Parnasianismo e o encontro com a imperfeição retratada no Simbolismo, como proposta expressa no final do século XIX.	Identificar, pela análise dos estilos literários trabalhados, a perfeição e a imperfeição, constituintes da condição humana.	Lendo textos de poetas parnasianos e simbolistas do Amazonas.

Quadro 2: Segundo ano do Ensino Médio.  
Fonte: Arquivo pessoal dos professores A e B.

<b>3º ANO DO ENSINO MÉDIO</b>		
<b>2º Bimestre</b> – A Geração de 1930: A produção literária amazonense; O olhar modernista sobre o Amazonas.		
<b>Competência</b>	<b>Habilidade</b>	<b>Procedimento Metodológico</b>
Compreender a singularidade de uma Literatura local, no contexto global.	Reconhecer a importância dos autores modernistas da Geração de 30.	Estudando a poesia de Violeta Branca.
<b>3º Bimestre</b> – Autores da Geração de 45.		
Compreender a Geração de 45, como expressão literária e artística de movimentos globais que contribuíram para a transformação mundial.	Reconhecer elementos novos nos autores da última geração modernista.	Lendo os autores do período abordado entre eles: Thiago de Mello.

Quadro 3: Terceiro Ano do Ensino Médio  
Fonte: Arquivo pessoal dos professores A e B.

<b>3º ANO DO ENSINO MÉDIO</b>		
<b>4º Bimestre</b> – A Literatura na Pós-Modernidade; A Vanguarda no Amazonas: Clube da Madrugada.		
<b>Competência</b>	<b>Habilidade</b>	<b>Procedimento Metodológico</b>
Compreender as intenções enunciativas dos textos literários que contemplam a literatura no mundo, no Brasil e no Amazonas.	Identificar posições políticas em autores denominados “Engajados”.	Analisando romances, contos e poemas dos e autores: Márcio Souza, Milton Hatoum etc
Conhecer autores do Clube da Madrugada, relacionando-os com o contexto histórico-cultural, com o fim de compreender as transformações sociais e estéticas.	Relacionar a produção artística amazonense com as produções brasileiras e internacionais.	Analisando as singularidades da Vanguarda amazonense; Lendo autores do Clube da Madrugada.

Quadro 4: Terceiro Ano do Ensino Médio  
Fonte: Arquivo pessoal dos professores A e B.

Os conteúdos apresentados nos quadros revelam que nos Planos de Ensino, a estética literária em estudo tem o seu lugar no currículo manacapuruense, mesmo que, com maior notoriedade no último ano do nível de ensino. Esses conteúdos, por meio dos procedimentos metodológicos precisam levar os alunos a desenvolverem as competências e habilidades dispostas nos quadros.

Para diferenciar habilidade e competência, podemos dizer que, habilidade é a capacidade para fazer algo e a competência traduz os conhecimentos que são acionados pelas ações, no caso é o saber fazer, uma aliança de conhecimento com a prática.

Com base na psicologia cognitiva Howard Gardner (1994), afirma que, os indivíduos possuem competências intelectuais denominadas por ele de Inteligências Humanas, dentre essas Inteligências Humanas destacamos a linguística. Essa por sua vez, está diretamente ligada à produção artística literária, pois o texto literário fundamenta-se no território da palavra e da linguagem enquanto manifestação

cultural dos seres humanos, podendo assim ser utilizada nas suas múltiplas funções podendo estimular, persuadir, encantar, confirmar, transmitir informações, entre outras coisas. Sobre isso, a Base Nacional Comum Curricular (2017, p. 482) estabelece que seja válido:

Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.

Embora nem todos os seres humanos sejam poetas, possuem sensibilidades precisando apenas de um incentivo. O estímulo ao exercício imaginativo, proporcionado pelo objeto artístico, contribui para o desenvolvimento intelectual do leitor, apesar de ser, muitas vezes desconsiderado em sala de aula. Então, promover a leitura de obras, textos e autores amazonenses é oferecer aos discentes o privilégio de ter acesso a uma literatura cujo imaginário os leva a conhecer melhor seu lugar de vivência, pois traz no seu interior maneiras de ver, sentir e estar do homem amazonense.

### **Resultados obtidos a respeito do ensino de literatura amazonense no ensino médio apresentado pelos professores e a representação construída pelos alunos**

Delimitou-se o universo da pesquisa no âmbito de duas escolas estaduais de Manacapuru, as quais ofertam o Ensino Médio. A mediação foi feita através de dados colhidos por meio de questionários compostos por cinco (05) questões abertas, cada um. Para a seleção de amostragem foram observados os seguintes critérios: professores que ministram aulas de Língua Portuguesa / Literatura efetivamente e alunos egressos do Ensino Médio, esses em especial porque, alguns conteúdos observados no Plano de Ensino dos professores A e B são contemplados apenas no 4º bimestre do ano escolar. Assim sendo, 10 (dez) pessoas participaram da pesquisa, sendo dois (02) professores e oito (08) ex-alunos.

As informações coletadas através dos questionários são de caráter qualitativo e foram tabuladas a partir de variáveis identificadas nos discursos, sendo discutidas e correlacionadas com a fundamentação teórica contida na estrutura do trabalho.

Os enunciados das questões formuladas buscavam saber se os professores trabalharam os conteúdos expostos nos Planos de Ensino e o que os alunos assimilaram com relação a tais conteúdos. Os nomes dos alunos foram codificados para A1, A2, A3 e A4 para os ex-alunos do professor A e B1, B2, B3 e B4 para os ex-alunos do professor B. As respostas serão apresentadas de acordo com as descrições feitas pelos participantes, suprimindo as informações redundantes.

Sobre o primeiro questionamento levantado “Você trabalha Literatura Amazonense nas turmas de Ensino Médio?”, os professores foram unânimes em afirmar que sim. A questão número 01, apresentada aos alunos foi redigida da

seguinte forma: “Você estudou conteúdos de Literatura Amazonense no Ensino Médio?”. A maioria dos alunos respondeu que sim, com exceção de A3 e A4 que responderam NÃO para esse, e para todos os outros questionamentos.

Dando continuidade à pesquisa, na questão 2, o professor A respondeu que aborda os conteúdos mencionados acima, por meio de autores específicos, obras específicas e textos variados. Exemplificando da seguinte forma: Membros do Clube da madrugada (Jorge Tufic, Carlos Farias, Luiz Bacelar), entre outros, Marcos Frederico e Thiago de Mello. Dentre as obras específicas trabalhadas exemplificou citando *Dois irmão* de Milton Hatoun e *Os estatutos do homem* de Thiago de Mello. E como textos variados afirmou que, geralmente trabalha Contos Amazônicos. O professor B afirmou que trabalha apenas utilizando textos variados, dos quais citou: *A aventura dos crótons* de Astrid Cabral; *A caligrafia de Deus* do autor Márcio Souza; *Varandas da Eva* de Milton Hatoun; *O roubo do fogo* de Nunes Pereira, entre outros.

Levando em consideração o que foi apresentado nos Planos de Ensino dos professores e analisando as respostas apresentadas nos questionários observa-se que, no tocante à Literatura Amazonense, mesmo que os professores não venham trabalhando todos os conteúdos, nem se utilizando de todos os procedimentos metodológicos, eles vêm desenvolvendo um trabalho nas escolas em estudo mesmo com dificuldade de acesso a autores e obras específicas.

Com relação ao segundo questionamento, A1 afirmou que estudou alguns autores específicos, porém não lembra os nomes. A2 respondeu que estudou textos variados, mas não lembra exatamente quais. De outro modo, os ex-alunos B afirmaram unanimemente que estudaram autores específicos, obras específicas e textos variados. Dentre os quais citaram os autores: Thiago de Mello e Milton Hatoun e a obra *Dois irmãos*.

Em vista dos resultados obtidos nos questionários dos alunos, é notório que os alunos A não assimilaram praticamente nada referente aos estudos temáticos da corrente artística, porque não praticaram leituras ou atividades significativas na sala de aula e/ou por falta de interesse mesmo. No entanto, observa-se que os alunos B, não só se recordam da estética literária como também citaram autores e obras que se recordam. É importante ressaltar que, na escola onde o professor B ministra aulas a carga horária do componente Curricular Língua Portuguesa / Literatura é bem maior que a carga horária onde ministra o professor A, pode ser que isso possibilite maiores chances da internalização dos conteúdos pelos alunos.

Dessa maneira, independentemente de alguns alunos terem assimilado os conteúdos de Literatura Amazonense de forma significativa, a escola e o professor podem incentivar ainda mais, disponibilizando espaços de leitura estrategicamente pensados a sensibilizá-los à prática da leitura. Conforme Paulino e Cosson (2009, p.74), "a escola precisa oferecer biblioteca com acervo literário incentivador, banco de textos, sala de leitura ou, pelo menos, uma estante em sala de aula onde o aluno possa manusear obras literárias".

O terceiro questionamento foi com relação à utilização de autor, obra, ou texto amazonense para exemplificar características das escolas Literárias: Realismo-Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Romantismo e Modernismo. Sobre este



questionamento, o professor A, afirmou que trabalha apenas no Modernismo, mas não especificou textos, autores ou obras. O professor B, afirmou não trabalhar. Os ex-alunos A1, A2 e B2 responderam Não, porém B1, B3 e B4 afirmaram ter estudado, porém não lembram de que forma isso aconteceu.

De maneira geral, no 1º ano, a partir do eixo temático: “A arte e o homem: expressão e comunicação”, os conteúdos de Literatura a serem trabalhados vão das concepções, origens, gêneros e a importância da Literatura para a sociedade, passando, o Trovadorismo, o Classicismo, o Quinhentismo, o Barroco e finalizando com o Arcadismo. No que se refere à Literatura Amazonense pode-se agregar a esses conteúdos e escolas literárias os escritos de Frei Gaspar de Carvajal caracterizados como Literatura de Informação, datada da época das grandes navegações, por volta do ano de 1500 e Poemas de Violeta Branca, eu-lírico característico das cantigas de amigo, podendo ser apresentadas no Trovadorismo, conforme consta em Rodrigues (2008, p. 41), “Por vários poemas, pode-se detectar aquele eu lírico das **cantigas de amigo**, das velhas canções portuguesas, da mulher que conversava com as flores, com as árvores, com o mar, [...]”.

No 2º ano, o eixo temático denominado “Nos caminhos da Literatura: ler, escrever e refletir”, pressupõe que sejam trabalhados conteúdos do Romantismo, Realismo / Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Especificamente nessa série, os professores A e B não colocaram em prática as atividades propostas nos procedimentos metodológicos, pela necessidade de priorizar outros conteúdos e/ou pela falta de acesso a materiais específicos. A título de exemplificação, podemos afirmar que, na atualidade, são muitos os autores que dedicam seu tempo a narrar, descrever e poetizar o mundo amazônico no âmbito das escolas literárias supracitadas.

Posto isto, Inglês de Sousa, com a obra *O Cacauleta* e outras que obedecem a um plano harmonioso de fixar cenas da vida do Amazonas e Ferreira de Castro com o poema “Selva”, são os que melhor representam a Literatura Realista/Naturalista do período da borracha. Entre outros, citamos também Álvaro Maia e Aristófanes de Castro e como importante representante da mista poética parnasiana e romântica temos Quintino Cunha, com sua obra *Pelo Solimões*.

Representando o Simbolismo amazonense podemos citar Maranhão Sobrinho, com suas obras *Papéis Velhos*, *Estatueta* e *Vitórias-Régias*, considerado pelos estudiosos um dos três melhores poetas simbolistas brasileiros, ao lado de Cruz e Sousa e Alphonsus Guimarães. Destacam-se também Jonas da Silva e Américo Antony, sendo que o último pertenceu à Academia Amazonense de Letras. Dentre suas obras sobressaem-se os livros de poemas e poesias.

Do Parnasianismo ao Romantismo, revelam-se importantes representantes, dentre eles Torquato Tapajós e Paulinho de Brito. Torquato, com sua obra *Nevoeiros*, característica do período Romântico, e Paulino de Brito, com suas obras *Noites em Claro* e *Cantos Amazônicos*, apresentam características da poesia Parnasiana dotadas de uma estrutura preocupada com a forma e a composição poética. Entre outros autores, mencionamos também Quintino Cunha, Heliodoro Balbi, Raimundo Monteiro, Pereira da Silva, Mavignier de Castro, Hemetério Cabrinha,

Álvaro Maia, Benjamim Sanches, Violeta Branca e Thiago de Mello (um dos maiores expoentes da Literatura Amazonense). E ainda, textos de Henrique João Wilkens, com destaque para o poema *A Muhuraida*, que segundo Márcio Souza, “[...] louvou a subjugação da nação muhra pelas tropas portuguesas, criando uma poesia do genocídio.” (SOUZA 2010, p. 33).

Finalmente, no 3º ano, o eixo temático é “Nos caminhos da Literatura: ler escrever e refletir”. Nessa série, os estudos são iniciados com as Vanguardas Europeias, seguidas do Modernismo, abordando conteúdos relacionados à pós-modernidade e às tendências Contemporâneas.

Com relação ao conteúdo específico de Literatura Amazonense “A Vanguarda no Amazonas: Clube da Madrugada”, o professor A fez a seguinte afirmação: “Todo ano é organizada a Semana de Literatura Amazonense pelos alunos do 3º Ano do Ensino Médio. Normalmente, esse trabalho ocorre no quarto bimestre e é feito em forma de seminário e dramatização. No ano de 2018 foram apresentados 10 escritores amazonenses entre membros do Clube da Madrugada e Contemporâneos: Celso Melo, Luiz Bacelar, Jorge Tufic, Astrid Cabral, Thiago de Mello, Milton Hatoun, Marcos Frederico, Tenório Telles, Luiz Laushener e Silvia Haddad”. O professor B afirmou que no ano de 2018 trabalhou os seguintes autores: Anísio Mello, Astrid Cabral, Max Carpentier e Antísthenes Pinto. E fez a seguinte observação: “Nos trabalhos realizados com alunos, foram exploradas características estético-literárias de cada autor, assim como as relações dos textos (contos) com o Movimento Vanguardista conhecido como Clube da Madrugada”.

No que se refere ao Clube da Madrugada, apenas A1 afirmou já ter ouvido falar, porém especificou o seguinte: “Não estudamos muito sobre Literatura Amazonense, apenas Literatura Brasileira e em geral, Europeia”. Infelizmente, os demais afirmaram não saber nada sobre esses conteúdos.

Nos dados obtidos é possível perceber que, mesmo com o esforço dos professores, para a maioria dos alunos, inclusive aqueles que organizaram a Semana de Literatura Amazonense citada pelo professor A, possivelmente não valorizou os estudos de Literatura Amazonense, dando mais valor à Literatura Brasileira, como mencionado por um dos participantes. Isso está relacionado ao estudo da literatura associado ao vestibular, ou seja, assimilaram melhor conteúdos cobrados nos vestibulares e que o ensino ocorreu de maneira superficial com o propósito de cumprir o conteúdo programático. De acordo com Rodrigues (2008, p. 69): “A Literatura Amazonense tem inúmeros representantes, [...], deixados à parte somente porque o tempo e os espaços são pequenos para tantos artistas...”.

Sobre isso, além dos autores citados pelos professores, outros autores que fizeram parte do Clube da Madrugada são os que melhor representam o Estilo Modernista, entre eles, destacam-se Farias de Carvalho, Alencar Silva, Alcides Werk e Ernesto Penafort. Esses, com suas inúmeras obras, são os “legítimos” representantes desse estilo literário e, embora tenham tido um atraso de praticamente 32 anos, por meio do Clube da Madrugada a Literatura Modernista Amazonense se impõe como reação à estagnação cultural, conforme citado em Telles (2014, p. 28).

A década de 1950 foi marcante na história da cultura amazonense. Foi um período de efervescência, de rebeldia, de busca de novos caminhos. Os jovens poetas viviam um anseio de renovação e mudanças das artes e na vida. O resultado de todo esse clima e procura foi a criação do movimento Madrugada – marco dos desdobramentos do Modernismo no Amazonas – surgindo sob influxos da Geração de 45 e da tendência espiritualista da literatura brasileira, representada por Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Como vimos, o movimento Clube da Madrugada marca uma ruptura de velhas tendências. E a partir de 1945, aos autores que pertenciam ao Clube da Madrugada e que continuam produzindo, juntam-se outros autores que marcam as Tendências Contemporâneas. Para citarmos apenas alguns, evidenciamos os nomes de Roberto Evangelista, Aníbal Beça, Aldísio Filgueiras, Milton Hatoun, Márcio Souza, Francisco Vasconcelos, Carlos Gomes, João Pinto, Allison Leão, entre tantos outros que continuam produzindo incansavelmente para as letras amazonenses.

Todos os autores citados nesses escritos, bem como suas expoentes obras, retratam o regionalismo amazonense em seus textos marcados por estilos de época diferentes, buscando acompanhar as tendências da Literatura Brasileira e, de certo modo, revelar detalhes peculiares da vida social e política dos povos amazonenses:

[...] a ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da língua quanto do leitor. Uma e outra permitem que se diga o que não sabemos dizer e nos dizem de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo e nós mesmos. (COSSON, 2006, p. 16).

Nessa perspectiva, a poética amazonense dispõe de muitas obras com conteúdos que perpassam vários períodos da história do nosso estado, obras que podem ser exploradas por professores no contexto escolar, por meio de situações que favoreçam aos jovens o conhecimento de uma tipologia com características pertencentes ao nosso “universo” de vivência. Isso lhes possibilitaria conhecer, se identificar, deleitar-se e valorizar o que há de mais belo do regionalismo amazônico transcrito em palavras. Obras e textos de Literatura Amazonense podem ser encontrados em Web Sites, Estantes Virtuais, nas bibliotecas das Universidades Estadual e Federal do Amazonas, em diversas livrarias e etc. Para Humberto Eco, “As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida.” (ECO, 2003, p. 12).

Professores podem utilizar várias metodologias para incentivar os alunos a se tornarem leitores literários assíduos, fazendo uso de vários materiais que vão do livro impresso a visitas em ambientes virtuais, nos quais podem encontrar audiobooks, livros em PDF, Word, Power Point; podem também utilizar aplicativos e redes sociais integradas ao ensino, pois, “[...] as crianças e jovens de hoje vivem entrelaçados em uma rede midiática e de consumo que mobiliza o desejo, estimula a imaginação, cria necessidades, padrões de exigência.” (PETARNELLA; SORAES, 2012, p. 103).

A biblioteca também é um ambiente que deve ser valorizado, pois nesse local geralmente são encontrados acervos favoráveis para momentos individuais e coletivos de leituras, aproximando os estudantes de textos literários e, mesmo que a escola não disponha de uma biblioteca com autores e obras específicas, os professores podem criar ambientes que possibilitem o acesso a textos variados aos alunos.

Assim, entende-se que cabe à escola e ao professor encontrarem formas de fazer com que a literatura seja algo interessante e prazeroso para o aluno, pois dificilmente terão acesso a obras literárias e diversidade de textos em suas casas. Além disso, muitas vezes as famílias depositam suas expectativas e confiança nos profissionais da educação, ou mesmo buscam apoio para resolução de conflitos relacionados à formação pessoal de seus filhos. Para Arendt (apud Castro 2002, p. 01):

A escola pública tem mais fortemente, então, a responsabilidade da apresentação de conceitos e conteúdos herdados de nossa cultura, pois muitas crianças só terão acesso a esta herança, através de sua passagem pela escola, que deve então, abrir caminhos de acesso à cultura de maneira igualitária para todos [...].

As palavras de Arendt nos levam a pensar na escola como um segundo lar, pois, é nela que o estudante passa muito do seu tempo e aprende a grande maioria dos conhecimentos que levará por toda a vida. Sendo assim, ele precisa ser ajudado a desenvolver não só competências e habilidades necessárias ao aprendizado da Língua e da Literatura, mas desenvolver sua própria identidade por meio de uma leitura dialógica que considere, não só os conhecimentos gerais, mas o seu contexto social, permitindo-lhe apontar sentidos aos textos conforme sua experiência de leitura e seu conhecimento de mundo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O conhecimento literário, mediante autores, obras, características de épocas, gêneros e tipologias textuais variados é importantíssimo para o enriquecimento da percepção e ampliação da visão de mundo. Por utilizar-se de uma linguagem artisticamente organizada, a literatura nos permite aumentar a capacidade de ver e sentir, possibilitando uma transcendência subjetiva.

No ambiente escolar, são múltiplas as possibilidades para o ensino de literatura, entre as quais a utilização de livros didáticos, pesquisa por autores, obras, textos em suportes variados, entre outras. No que concerne às questões levantadas na pesquisa, é possível inferir que a Literatura Amazonense, decerto, tem o seu lugar no currículo das escolas em estudo. Os professores participantes vêm concretizando o ensino, embora não tenham de fato colocado em prática tudo o que constava no Plano de Ensino, principalmente no que se refere aos conteúdos do 2º ano do Ensino Médio.

No tocante aos alunos, mesmo compreendendo que a quantidade identificada pela letra A representa uma minoria com relação ao número de alunos da escola,

e que os identificados pela letra B representam um quarto dos alunos da turma do Ensino Médio de 2018, conclui-se que todos estudaram conteúdos referentes à corrente literária amazonense. Especificamente, os alunos identificados pela letra A não sofreram influência do movimento literário em sua formação cidadã, por conseguinte, não lembraram nomes de autores, obras, nem textos. Diante disso, a pesquisa apontou para a superficialidade em que aconteceu o ensino de Literatura Amazonense nessa escola. Contudo, os alunos B surpreenderam de forma positiva, pois não só lembram que estudaram a estética literária, como também mencionaram autores e obras relevantes.

Com base nas respostas dos alunos A e B, acredita-se que na escola onde o professor B ministra aulas, os estudos tenham sido mais integradores e significativos aos alunos. Essa constatação é satisfatória, uma vez que se percebeu o ensino de Literatura Amazonense como parte do componente Curricular Língua Portuguesa, proporcionando aos alunos uma compreensão humanizadora e capaz de torná-los leitores literários, posto que a esses alunos foi dada a oportunidade de experienciar leituras reflexivas, na medida em que se mostraram entusiasmados pelos textos com os quais entraram em contato, e por assim dizer, pelo conhecimento adquirido.

Assim, é interessante viabilizar ao aluno o contato com manifestações culturais e linguísticas diversificadas, considerando, na Literatura, obras da tradição literária; obras complexas da contemporaneidade; indígena, regional, africana, latino-americana, entre tantas outras, oportunizando o acesso aos mais variados autores, gêneros e tipologias textuais para que o ensino promova a formação do leitor literário, o desenvolvimento da fruição e a valorização da identidade cultural.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Fundamentos pedagógicos e estrutura geral da BNCC*. Brasília, DF, 2017.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Conhecimentos de literatura. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério de Educação, 2006.

BRASIL. Secretaria de Ensino Médio. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília: MEC/SEF, 2000.

BRASIL. Secretaria de Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. *PCN + Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília: MEC/SEF, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ourosobre Azul, 2004.

CASTRO, E. de. *Família e Escola: O caos Institucional e a crise da modernidade*. Disponível em: <<http://clm.com.br/espaco/info9aa/1.html>> Acessado em: 10.10.2018.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: educação para vida*. Vida e Educação, Fortaleza, v. 10, 2006.

ECO, Umberto. *Sobre algumas funções da literatura*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

SOUZA, Márcio. *A expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 3ª ed. Manaus: Valer, 2010.

TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus: Valer, 2014.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. *Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola*. São Paulo: Global, 2009.

PETARNELLA, Leandro; SOARES, Eliana Maria do Sacramento. *Cotidiano escolar e tecnologias: tendências e perspectivas*. Campinas: Alínea, 2012.

RODRIGUES, Elizeth Serrão. *Apostila Curso de Letras: Literatura Amazonense*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2008.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. 2ª ed. 8ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- **O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA**
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## INTRODUÇÃO

Em *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*, Rosa V. Mattos e Silva (2004) afirma que alguns aspectos distinguem o português aqui falado daquela corrente em terras lusitanas. Em termos sintáticos, assegura a autora, “um ponto central da diferença está no sistema pronominal, tanto na posição de sujeito, como na de complemento, com reflexos inevitáveis nos possessivos e no paradigma das flexões número-pessoas [*sic*] dos verbos” (p. 143). Na sequência, a pesquisadora sintetiza o atual estado do quadro pronominal brasileiro. A partir dessa passagem, pretendemos focalizar os usos dos pronomes de segunda pessoa – a saber, *tu* e *você* –, em Manaus (AM), verificando em que medida fatores sociointeracionais influem na seleção feita pelos falantes cultos dessa cidade.

É sabido que o repertório linguístico para as formas de tratamento é bastante diversificado; na comunidade em estudo, por exemplo, registra-se a presença de formas nominais, pronominais e pronominalizadas, além de sujeito nulo para a efetivação dessa função sintática (cf. BABILÔNIA; MARTINS, 2011). Cada forma possui um valor simbólico do qual seus “usuários” são pouco conscientes; dizemos que são pouco porque, se ferida a norma tacitamente estabelecida, eles logo percebem e se manifestam. Na esteira desse pensamento, Catherine Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 66) assevera que “as formas de *tratamento*, evidentemente, devem ser mencionadas logo de início, porque são os marcadores mais manifestos da relação”. Desse modo, a escolha feita pelo falante resulta de fatores sociais e ideológicos, revelando sua atitude quanto aos valores do grupo em que está inserido.

Entretanto, para compreender tais usos, o pesquisador deve conhecer a comunidade. Conscientes desse fato, Jan-Petter Blom e John Gumperz (2002, p. 83) advertem-nos que, para “interpretar o que ouve, o investigador deve possuir algum conhecimento prévio da cultura local e dos processos que geram o significado social”; e, como eles, entendemos por significado social os valores embutidos numa elocução empregada em determinado contexto.

Como podemos notar, o estudo deste tema exige uma visão irrestrita do investigador, devendo ele estar aberto a possíveis intersecções de áreas. Neste trabalho, vamos fazê-lo convergindo princípios sociolinguísticos tanto variacionistas (LABOV, 2008), quanto interacionais (RIBEIRO; GARCEZ [orgs.], 2002), almejando, assim, se não abrir novas possibilidades de pesquisa, ao menos lançar luz sobre seu estado na fala manauara.

A partir dessas considerações preliminares, estabelecemos os seguintes objetivos: i) investigar quais fatores sociointeracionais favorecem a ocorrência dos pronomes na função subjetiva – quais sejam, situação de registro, gênero e idade; ii) analisar os contextos de uso dessas formas de tratamento; iii) comparar, quando possível, os resultados obtidos aos de outras pesquisas.

<sup>1</sup> Mestre em Linguística (UFSC), Seduc-AM; Semed-Manaus, leandrobabilonia@yahoo.com.br



Descrevemos na próxima seção nossa orientação teórico-metodológica e os *corpora* dos quais obtivemos os dados aqui analisados. Na sequência, revisitamos os conceitos apresentados por Brown e Gilman (1960) e sua proposta teórica para o estudo das formas de tratamento; ainda nessa seção, discutimos os elementos constituintes do contexto comunicacional. Após isso, fazemos nossas análises quantitativas e qualitativas sobre cada fator social e interacional supramencionado, comparando-as com os resultados de outras investigações. Por último, apresentamos nossas considerações finais.

## **METODOLOGIA**

Nesta pesquisa, utilizamos os *corpora* do banco de dados digital do projeto Fala Manauara Culta (FAMAC), aos quais temos ajudado a constituir como integrantes dessa equipe de trabalho, tencionando neles verificar como se dá a alternância entre as formas pronominais *tu* e *você* e que fatores sociais e interacionais favorecem seus usos. Assim, em nossas análises, consideramos os fatores que o banco de dados fornece, que são: situação de registro, gênero/sexo e faixa etária.

A orientação teórico-metodológica do projeto FAMAC é norteada nos pressupostos estabelecidos pela sociolinguística variacionista, os quais compreendem procedimentos de coleta, de transcrição e de armazenamento dos dados. Além disso, essa orientação se pauta no pressuposto de que a variação é inerente à língua, sobretudo à fala – “a língua tal como usada na vida diária por membros da ordem social” (LABOV, 2008, p. 13) –, devendo, portanto, ser pensada no âmbito do indivíduo e da comunidade de fala na qual se inclui. Dante Lucchesi (2006, p. 86) assinala que essa última “não se define pela homogeneidade do comportamento lingüístico dos seus membros, mas pelo sistema de valores com que julga esse comportamento e pelas tendências estruturais de mudança lingüística impulsionadas na rede de relações sociais”. Logo, ao estudarmos a variação linguística, devemos fazê-lo sob duas perspectivas: do indivíduo para a comunidade e da comunidade para o indivíduo, a fim de verificar dados globais, mais genéricos, e dados específicos, estudos de caso.

Os procedimentos técnicos para a coleta de dados são do tipo levantamento (*surveys*), pois são obtidos pela interrogação direta às pessoas cujas particularidades de fala nos propomos a conhecer. Nesse sentido, William Labov (2008) registra que, no modelo tradicional de coleta, isto é, através de entrevistas, o pesquisador tenta minimizar os efeitos negativos de sua presença na fala dos entrevistados objetivando analisá-la tal qual não estivesse em observação. Do mesmo modo, o falante tenta minimizar os efeitos de uma possível marcação social na sua variedade linguística, atentando mais para a própria fala. A esse fenômeno sociolinguístico, Labov nomeou *paradoxo do observador* (2008, p. 244).

No intuito de minimizarmos os efeitos desse fenômeno e assim obtermos dados os mais naturais possíveis, adotamos alguns procedimentos para cada situação de registro: nas entrevistas (DID)<sup>2</sup>, após o aceite do informante em colaborar com o

2 O projeto FAMAC utiliza a terminologia criada pelo projeto Norma Urbana Culta (NURC)

projeto, nós lhe solicitávamos que escolhesse o lugar para a gravação e, depois de lhe oferecermos uma lista, permitíamos que escolhesse também o tema da entrevista. Nos diálogos (D2), além dos mesmos métodos utilizados na situação anterior, pedíamos que o primeiro colaborador convidasse a pessoa com o qual gostaria de conversar – desde que respeitados os critérios do projeto. Em ambos os casos, a ideia era que essas estratégias favorecessem a fala natural, não necessariamente o vernáculo (como concebido por Labov), mas a fala comumente usada naquele tipo de registro. Nas elocuições formais (EF), o maior cuidado era para que a gravação ficasse inteligível, pois é comum nesses casos o uso de microfones, gerando assim ruídos. Em nossos *corpora*, possuímos amostras apenas de aula e palestra. Temos, desse modo, um acervo total de 32 registros, sendo quinze entrevistas, dez diálogos e sete elocuições formais.

A população de referência é delimitada atendendo a dois critérios: i) grau de escolaridade, no mínimo, nível superior completo; ii) ter nascido em Manaus e residir nela há pelo menos 20 anos. Os *corpora* também se estabelecem considerando como variáveis o gênero dos falantes (masculino e feminino) e sua idade (20 a 35 anos; 36 a 55 e 56 em diante). Por fim, as três situações de registro citadas: Elocuições Formais (EF), Diálogos entre Informante e Documentador (DID) e Diálogos entre Dois Informantes D2.

No Quadro 1, podemos visualizar como os informantes estão distribuídos. Advertimos que, apesar de totalizarmos 42, o número real de informantes é de 39, pois três deles participaram de dois registros cada.

SITUAÇÃO DE REGISTRO	GÊNERO	1ª FAIXA ETÁRIA	2ª FAIXA ETÁRIA	3ª FAIXA ETÁRIA	Nº DE INFORMANTES
D2	Masculino	03	02	02	07
	Feminino	05	08	-	13
DID	Masculino	02	03	02	07
	Feminino	03	04	01	08
EF	Masculino	01	02	-	03
	Feminino	02	01	01	04
<b>Nº DE INFORMANTES</b>		16	20	06	42

Quadro 1: Perfil dos informantes  
Fonte: Autoria própria

Esses registros são transcritos grafematicamente, tendo como referência as técnicas metodológicas de transcrição da fala, conforme empregadas pelo NURC e apresentadas por Marcuschi (2001). No FAMAC, são utilizadas as seguintes:

Pausas	Breves	...	ou se... quem inventô isso, né
	Longas	...:	a gente também...: eh
Ênfase		MAIÚSCULAS	quando as pessoas elas PERdem a visão
Prolongamento de sílaba		:	tipo: vão dormir
Não compreensível		(inint.)	não tenho (inint.) por isso
Interferência		(tipo de interferência)	daí...(barulho de carros) daí eu fiquei...

Hesitação	(hes.)	uma coisa ou outra (hes)... a Psicologia Sistêmica
Estímulo do interlocutor	(est: tipo de estímulo)	não foi grande coisa mas é, né (est: hum hum)
Dúvida do pesquisador	“palavra”	esperando dois assim “quase” três
Silabação	Si-la-ba-ção	gravei da TV... ma-ravilhosa
Superposição de fala	L1: [... L2: ...]	L1: [é bem instigante L2: porque na verdade] tem

Quadro 2: Notações gráficas

Fonte: FAMAC (2009)

A análise será realizada em dois momentos: primeiro, quantitativa, elaborando-se tabelas percentuais dos resultados; segundo, qualitativa, relacionando os índices obtidos aos fatores sociointeracionais. Procederemos desse modo porque, como afirmam Blom e Gumperz (2002, p. 59), “a significância social agrega-se à elocução como um todo, não sendo segmentável em trechos componentes de menor extensão”; é, portanto, impossível analisarmos os usos dos pronomes em investigação sem considerarmos o contexto de cada ocorrência. De modo geral, as pesquisas evidenciam apenas os resultados macroestruturais; contudo, por esses pronomes possuírem múltiplos usos, faz-se necessária a metodologia explicitada.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste trabalho, verificamos se, na variedade pesquisada, a alternância entre *tu* e *você* forma um par do tipo T/V. Tal indagação fundamenta-se no estudo de Roger Brown e Albert Gilman (1960) denominado “The pronouns of power and solidarity”, em que os autores discorrem sobre as mudanças no uso das formas de tratamento a partir do latim e como essas mudanças se cristalizaram de modo diferente nas línguas, mas ainda preservaram elementos comuns. Para eles, tais mudanças podem ser analisadas na oposição entre poder e solidariedade, normalmente vinculada à oposição distanciamento e proximidade, respectivamente. A partir dessa observação, sugerem a criação dos símbolos T/V, em que T (proveniente do *tu* latino) é o pronome da solidariedade, da familiaridade, e V (originário do *vos*) é o do poder, da formalidade. Para responder a essa indagação, destacamos e associamos questões teóricas fundamentais norteadas pelos textos de Blom e Gumperz (2002), Goffman (2002), Preti (2001) e Kerbrat-Orecchioni (2006), além de outros estudos de caso sobre a realização desses pronomes no Brasil.

### Poder, solidariedade e papel social

No estudo supracitado, Brown e Gilman (1960) compreendem que as formas de tratamento possuem usos diversos, os quais tornam mais patentes os processos de estratificação social e, por conseguinte, linguística. A título de exemplo, apontam o caso da língua francesa com os pronomes *tu* e *vous*, sendo o primeiro considerado a forma familiar, aquele que utilizamos para nos dirigir às pessoas mais próximas, e o segundo, o pronome formal, para desconhecidos ou pessoas socialmente distantes do falante.

A língua portuguesa não se constitui como objeto da pesquisa de Brown e Gilman (1960), contudo, podemos afirmar que o quadro de formas de tratamento de segunda pessoa nessa língua é agravado, pois os pronomes “canônicos” – *tu* e *vós*, vindos diretamente do latim – sofreram restrições devido à inserção de novas formas – *você(s)*, *senhor(a)*, *pronome zero*. Mesmo em língua portuguesa, notam-se diferenças substanciais entre os usos brasileiros e lusitanos (e provavelmente em cada país em que se fale esse idioma). Maria Tereza Biderman (1972/1973, p. 368) afirma que “nos primeiros contactos com a sociedade portuguesa, o brasileiro sofre um forte impacto por causa do formalismo do português e em virtude da variada gama de tratamento entre os indivíduos e as classes sociais”. Façamos, então, uma síntese dos processos sócio-históricos que nos levam ao atual quadro pronominal.

Segundo Brown e Gilman (1960), ainda no latim o sistema pronominal começa a refletir valores sociais. Esse sistema possuía originalmente *tu*, para a segunda pessoa do singular, e *vos*, para a do plural. Entretanto, como uma marca de poder e distanciamento social, o *vos* tornou-se a forma dirigida somente ao imperador. Com o tempo, seu uso foi estendido a outras pessoas que, de alguma forma, também detinham o poder. Evidenciavam-no com o tratamento não recíproco e assimétrico: ao receberem V de seus inferiores, respondiam-lhes utilizando T. Conforme os autores, esse fato caracteriza a semântica do poder que, apesar de originária do âmbito político, generalizou-se e passou a vir de outras esferas: força física, idade, sexo, riqueza, igreja, exército, posição dentro da família.

Os teóricos também criaram um par binário em que opõem a semântica do poder à da solidariedade. Nesta, os interlocutores tratam-se igualmente, isto é, dizem e recebem T, e seu uso é mais provável quanto mais semelhantes forem os comportamentos e as atitudes dos indivíduos. Prosseguem afirmando que, durante o século XIX, a semântica do poder perdeu espaço e o sistema passou a ter somente uma dimensão na qual os dois pronomes são usados mutuamente – T entre iguais solidários e V entre iguais não solidários –, e essa situação persistiria até aquele momento. Dino Preti (2001, p. 186) reanalisa a asserção e, observando o presente contexto, afirma: “em muitos países do mundo contemporâneo, [...] as formas de tratamento tendem para uma simetria, em que variantes outrora indicativas de graduação de poder, acabam por expressar também intimidade e solidariedade (*você/tu*)”. Contudo, o teórico mostra-se consciente da relatividade de sua afirmação, pois assinala uma *tendência* e assevera: “Mesmo em sociedades modernas, encontramos resquícios bem fortes dessa presença [da semântica do poder]” (p. 185-186). Assim, conclui-se que, embora ela tenha “perdido espaço”, isso não levou ao seu apagamento em nossa sociedade; podemos encontrar resquícios desse tipo de relação em situações de grande respeito (e até obediência) a escalas hierárquicas – são um bom exemplo as relações militares.

Na esteira dos estudos iniciados por Brown e Gilman, Carlos Alberto Faraco (1982 *apud* MENON, 1995) traça a evolução dos pronomes de segunda pessoa em língua portuguesa, demonstrando que ela dá continuidade ao procedimento de distanciamento social por meio dessas formas. Assim, se por um lado, já no período medieval, o *tu* se reservava para o tratamento entre iguais ou de superior para inferior, por outro,

a forma *vós* tanto podia ser empregada quando havia mais de um interlocutor (correspondendo à noção de 2ª pessoa do plural), como quando, havendo um único interlocutor, de posição social ou hierárquica mais elevada ou por razões de idade, as convenções vigentes exigiam do falante uma forma de tratamento respeitoso (p. 93).

Para chegarmos ao corrente pronome *você*, houve no século XIV a inserção de uma nova forma de deferência ao rei, *Vossa Mercê* (e outras mais depois), haja vista sua figura ter ganhado relevância com o fim do sistema feudal. Entretanto, essa forma se difundiu não somente no trato recíproco não íntimo entre os nobres, mas também entre as classes mais baixas, imitando aqueles. Desta maneira, “tais formas acabaram perdendo seu valor honorífico e, em seguida, passaram, sobretudo *Vossa Mercê*, a ser empregadas por todo mundo” (p. 94).

Hoje, seu uso desapareceu e sua forma gramaticalizada, *você*, é a mais disseminada no português brasileiro, ocorrendo além da mudança fonética, uma modificação de valor: era usada a princípio “numa relação de inferior para superior; em seguida de igual para igual e de superior para inferior, ou, em outras palavras, de um tratamento não-íntimo para um tratamento íntimo” (FARACO, 1982 *apud* MENON, 1995, p. 95). Tal foi/é o alastramento de *você* no PB que Biderman (1972/1973, p. 368) afirma “só [termos] duas formas de tratamento: 1) *você* (familiar); 2) *o senhor* (formal) que correspondem ao par {tu, vous} ou {T, V}”. Entretanto, a forma *tu* permanece sendo o pronome “nativo” de diversos dialetos brasileiros e isso nos permite questionar afirmação tão categórica. O par T/V ou a contraposição intimidade/formalidade não se relaciona exclusivamente como assegura a pesquisadora, pois, em Tefé (AM), há um sistema ternário composto por tu, você e senhor (MARTINS, 2010).

Se o estudo pioneiro de Brown e Gilman exhibe lacunas, por outro lado, estabelece uma abordagem fundamental para as formas de tratamento: o uso de díades. Com elas, os autores visam identificar os interlocutores a partir dos papéis sociais que ocupam no momento do registro. Sobre esse conceito, Preti (2001, p. 180) esclarece que ele “está intimamente ligado ao de *status* e ambos se referem à participação do homem no *grupo social*”. A ocupação de um *status* submete o homem a certos comportamentos e modifica (ou deve modificar) a visão que o outro possui sobre ele.

No que se refere ao nosso tema e partindo de observações empíricas e dos dados que possuímos, há casos de pessoas próximas que se tratam naturalmente por *tu*, entretanto, quando em situação de entrevista, passaram a se tratar pela forma *você*. Esse exemplo corrobora um fato ressaltado por Preti (p. 185): “é possível estabelecer, no estudo das variações de tratamento, uma *norma de status*, para refletir as várias convenções sociais que governam o uso das diferentes formas de nos dirigirmos a um interlocutor, no desempenho de nosso papel social”. Ele ainda lembra que, “nas sociedades contemporâneas, a multiplicidade de atividades gera um maior número de papéis sociais exercido por um mesmo indivíduo” (p. 182). Desse modo, no exemplo, o comportamento se modificou

seguindo a mudança de papel social do interlocutor: ao assumir o papel de entrevistador, o amigo/irmão deixa de ser chamado por *tu* e passa a ser por *você*, pois está em um *status* superior ao do entrevistado<sup>3</sup>.

Isoladamente, a ocupação de um papel social surtiria efeito menor no uso das formas de tratamento; conforme Kerbrat-Orecchioni (2006), o contexto – entendido em sentido lato – é determinante para sua seleção, pois ele compreende não só os participantes, mas também o lugar (físico e temporal) e o objetivo da conversação.

### **Footing, falante e ouvinte**

A partir da asserção de Kerbrat-Orecchioni (2006) supra, faz-se necessário discorrer brevemente sobre cada elemento constituinte do contexto locucional. Neste primeiro tópico, abordaremos os conceitos de falante e ouvinte, os participantes da interação.

Embora a pesquisadora não se detenha sobre eles, ela pontua dados necessários ao investigador para supor e analisar sua pertinência à seleção de formas de tratamento, são eles: a quantidade de interactantes, suas relações mútuas – grau de conhecimento, natureza do laço social e afetivo – e suas características individuais – idade, sexo, profissão, posição social, traços de caráter etc. (p. 26-27). Essas informações se alinham muito bem aos fatores sociais sugeridos por Labov para as pesquisas sociolinguísticas.

No estudo intitulado *Footing*, Erving Goffman (2002) recupera as noções clássicas de falante e ouvinte, a fim de desconstruí-las e passar a discutir a complexidade das relações interacionais presentes na estrutura de produção (relativa ao primeiro) e na estrutura de participação (relativa ao segundo). Conforme o teórico, na análise tradicional, somente dois indivíduos e não mais que isso estão envolvidos na interação, sendo que “um dos dois estará expondo seus próprios pensamentos sobre um assunto e expressando seus próprios sentimentos, mesmo que cautelosamente; o outro estará ouvindo” (p. 114). Contudo, esses papéis são intercambiáveis e, se nos estudos clássicos o que se questiona é somente o sentido auditivo (p. 115), em estudos mais atuais, notamos que a troca de postos incide inclusive nos termos que designam os integrantes: são interlocutores, interagentes, interactantes e não apenas falante e ouvinte.

Conforme Kerbrat-Orecchioni (2006), devemos explicitar uma forma de tratamento logo de início: no entanto, que forma será essa? Goffman (2002, p. 133) nos aponta uma possibilidade de resposta, talvez uma parte da resposta ao afirmar que *footing* é o “alinhamento, ou porte, ou posicionamento, ou postura, ou projeção pessoal do participante” se pondo em questão, e que mudá-lo implica alterar o “alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na maneira como conduzimos a produção ou a recepção de uma elocução”. Assim, os participantes constroem sua fala, escolhem a forma de

---

<sup>3</sup> É interessante destacar que, em determinadas entrevistas, o *status* parecia se inverter, sobretudo quando o entrevistado pertencia à terceira faixa etária ou ocupava um cargo superior ao do entrevistador (cf. DID 10 e 12).

tratamento a partir desse primeiro posicionamento e a modificam à medida que percebem mudanças na postura alheia. Podemos exemplificar a afirmação com o D2-Inq. 05, em que, para iniciar a elocução, L1 usa a forma cliticizada *cê*, haja vista serem colegas de trabalho, terem pouca proximidade e que até aquele momento não haviam conversado por longo tempo:

(1) L1: *cê* costuma pedir ropa desses catálogos?

L2: não é a primera vez vô vê se presta peço mais (D2-Inq. 5)

À medida que conversam, o monitoramento diminui e a postura, a princípio fechada, cede para a naturalidade do diálogo, tornando os temas mais subjetivos – família, projetos pessoais – e levando o tratamento para uma forma mais íntima, o *tu*:

(2) L2: *tu* tá aqui de manhã e de tarde?

L1: ãhã...: eu sempre trabalhei aqui de manhã e à tarde [desde dois mil e seis

L2: *tu* mora aonde?]

L1: antigamente eu morava aqui no Parque das Nações agora eu tô no Versalhes (D2- Inq. 5)

É, portanto, a imagem e suas variações engendradas por falante e ouvinte, mutuamente, um no outro, que os levam a selecionar a forma de tratamento mais adequada.

### **Lugar e objetivo da interação**

Ainda seguindo a tripartição de Kerbrat-Orecchioni (2006), restam dois elementos fundamentais ao contexto, a saber, lugar e objetivo da interação. Para ela, o primeiro “pode ser considerado nos seus aspectos puramente físicos, [...] mas também sob o ângulo de sua função social e institucional” (p. 25-26), além de dever estar adequado ao momento. O segundo, afirma a autora, decompõe-se em globais e pontuais; cita como exemplo para aqueles a consulta médica e estes define serem “os diferentes atos de fala realizados ao longo do discurso” (p. 26). Nessa mesma linha, Frederick Erickson e Jeffrey Schultz (2002, p. 217) afirmam que um “contexto se constitui pelo que as pessoas estão fazendo a cada instante e por *onde* e *quando* elas fazem o que fazem”. A título de ilustração, podemos dizer que numa consulta médica se objetiva pontualmente saber qual o motivo da consulta, a causa do mal-estar, a obtenção de um atestado etc.

Em “O significado social na estrutura linguística”, Blom e Gumperz (2002) detalham três estágios de processamento de informação contextual, quais sejam: cenário, situação social e evento social. Podemos relacionar diretamente e sem prejuízos de cunho teórico lugar a cenário, pois, para os pesquisadores, trata-se da estrutura física em que decorre o diálogo, seja ele uma casa, seja um hospital. Além disso, assumem que o espaço – não mais físico, mas institucional – também favorece variações na seleção do código linguístico. Na comunidade selecionada

para este estudo, permitíamos aos colaboradores que propusessem o lugar para realização do registro; geralmente, escolhiam a própria casa ou o local de trabalho, ambientes que lhes favoreceriam uma fala mais natural.

O segundo conceito alinha-se bem a objetivo, porque delimita as atividades a serem realizadas por grupos específicos de participantes, presentes em determinados cenários durante certo período de tempo. E, por esse motivo, “[cria-se] a base para a ocorrência de uma escala limitada de relações sociais dentro da ordem de conjuntos específicos de *status*, ou seja, dos sistemas de distribuições complementares de direitos e deveres” (p. 66). Assim, em nossa pesquisa, o objetivo global era sempre gerar um registro<sup>4</sup>, mas o que se sobressai são os objetivos pontuais tais como: responder às perguntas da entrevista, manter o diálogo, esclarecer dúvidas durante uma aula.

O terceiro, por sua vez, corresponde ao ato em si e aos motivos da comunicação (p. ex.: palestra, aula, entrevista, conversa informal), sendo eles “marcados por rotinas de abertura e fechamento estereotipadas e, portanto, reconhecíveis” (p. 67). São as manifestações mais ou menos ritualizadas da interação social em fala (cumprimentos e apresentações, por exemplo, constituem parte essencial de uma entrevista). Assim, compreendemos que para a efetivação do ato comunicativo, o falante insere-se num ambiente físico, analisa o contexto (que papel social desempenha? que papel desempenha o meu interlocutor?), para enfim principiar a ação.

Como vimos, modificações no quadro das formas de tratamento são motivadas por questões sociais e linguísticas. Tal observação foi destacada no estudo precursor de Brown e Gilman (1960); e, pelo fato de a língua portuguesa não ter sido nele contemplada, tais mudanças foram verificadas a partir das notas de Faraco (1982 *apud* MENON, 1995).

Voltando-nos mais especificamente para o contexto de uso das formas de tratamento, analisamos, fundamentados sobretudo em Goffman (2002), a designação dos participantes da interação, os conceitos de falante e ouvinte e sua relevância nesta pesquisa.

Quanto aos outros constituintes do contexto conversacional, lugar e objetivo da interação, consideramos o pensamento de Blom e Gumperz (2002), os quais afirmam que o falante analisa o cenário, isto é, o ambiente físico em que ocorre(rá) a interlocução. Assim, avalia o ambiente como mais íntimo ou mais formal, por exemplo, sua casa ou uma sala de reuniões. Num segundo momento, ele verifica a situação social – de que trataremos? quem sou eu para lhe falar assim? quem é ele para que eu lhe fale assim? Essas duas últimas questões são entendidas como a atribuição de papéis sociais aos interlocutores (amigos, médico e paciente, professor e aluno, pais e filhos). Baseados em Preti (2001), é devido à conferência desses papéis que certas formas são criadas para que alguns falantes recebam tratamento verbal diferenciado.

---

4 Queremos afirmar que o era, pois, quando os colaboradores aceitavam participar dos registros, eram conscientes de que ao final devíamos obter uma gravação a qual seria ou não utilizada.



## ANÁLISE DOS DADOS

Com o objetivo de verificar os usos de *tu* e *você* na fala manauara culta, procedemos à análise quantitativa dos dados, na qual obtivemos um total absoluto de 567 ocorrências desses pronomes nos 32 registros analisados. Desse resultado mais amplo foram excluídos 48 casos, os quais não se enquadram na delimitação desse estudo, que se restringe a averiguar especificamente os usos dos pronomes-sujeito. Essas ocorrências consistiam de repetições sequenciadas do pronome (“então quanto mais idiomas melhor por exemplo eh: *você você* sabendo dominar essas línguas” [DID-Inq. 5]); surgiam isoladamente no enunciado (“L2: mas eu eu anotei as tuas ideias as tuas cores que *tu...*” [D2-Inq. 3]), ou eram empregadas em função objetiva (“OU execute mal uma atribuição dada a você através de uma Obrigação jurídica ta bom?” [EF-Inq. 01]). Diversas vezes, tais ocorrências auxiliam em análises qualitativas; entretanto, por não se constituírem como sujeitos oracionais, foram afastados nesta primeira etapa.

Conforme podemos visualizar na Tabela 1, a seguir, o pronome *você* é estatisticamente mais frequente, sendo responsável por 68% das ocorrências, enquanto o *tu* responde por 32%. No que tange ao acordo verbo-sujeito dessa última forma, nota-se que há prevalência da concordância inovadora: das 170 ocorrências, 77,1% se fazem desse modo.

PRONOME	QUANTIDADE
Tu	170 (32,75%)
Você	349 (67,25%)
<b>TOTAL</b>	<b>519 (100%)</b>

Tabela 1: Valores absolutos dos pronomes de tratamento  
Fonte: Autoria própria

A princípio, esse resultado geral parece desfavorecer o uso de *tu*; entretanto, quando o comparamos a outras pesquisas, notamos que o uso desse pronome no falar culto manauara é significativo haja vista a diferença percentual entre eles ser de somente 34,5%. No município de São João da Ponte (MG), Maria Alice Mota (2008) registrou 509 ocorrências, dentre as quais, 49 (equivalendo a 10%) se referiam ao pronome *tu*. Contudo, quando considerada apenas a função sintática subjetiva, esse número cai para 19 dados, o que compreende somente 3,7% do total. A pesquisadora ressalta que, apesar do baixo índice, “tais dados são reveladores de um traço cuja presença era considerada *inexistente no dialeto mineiro*” (p. 60) e demonstra a resistência desse pronome aos avanços da forma *você*.

Em Brasília (DF), Edilene Dias (2007) obteve 1080 dados de referentes à segunda pessoa, incluindo-se o sujeito nulo e distinguindo as formas *você* e *cê*. Após a exclusão de repetições, dados isolados e casos de pronome não explícito, esse total se reduziu a novecentas ocorrências, das quais 12,8% se referiam ao pronome *tu*.

Não obstante os resultados das pesquisas acima, dois outros estudos apontam um uso mais frequente da forma *tu* em Santos (SP) e Tefé (AM). Na primeira cidade, Artaxerxes Modesto (2006) apresenta frequências absolutas semelhantes às nossas: dos 708 dados, 32% se referiam à forma *tu* e 67%, ao *você*. A partir dos resultados obtidos, o pesquisador ressalta que “Apesar de a forma *tu* ser uma marca lingüística de Santos, percebemos que esta não é uma preferência geral dos falantes da cidade” (p. 83).

Já em Tefé, Germano Martins (2010, p. 53) investigou três formas de tratamento – *tu*, *você* e *senhor* – e obteve valores distintos dos nossos: “Dos 1213 dados iniciais, 806 são analisados de forma binária pelo GoldVarb X (520 dados de *tu* e 278 de *você* somados aos 8 casos de *ce*). Na análise ternária, há 865: 520 de *tu*, 286 de *você* e 59 de *senhor*”. Restringindo-nos à análise binária realizada por ele, nota-se quase que a inversão de nossos dados: o *tu* corresponde a 64,5% dos casos e o *você*, a 35,5%. Ressaltamos, contudo, que o pesquisador não limitou seu estudo à fala culta.

Mais que uma simples retomada de estudos precedentes sobre o tema, os dados preliminares dessas quatro pesquisas ajudam-nos a situar os nossos resultados no português brasileiro. Eles também demonstram que a variação entre *tu* e *você* não se limita à Região Norte e ao Rio Grande do Sul.

Nos tópicos a seguir, examinaremos o comportamento das variantes diante de fatores sociointeracionais na fala culta manauara. A abordagem, perpassada pelos conceitos teóricos expostos anteriormente, destaca a situação de registro, as díades, o gênero e a idade dos falantes, e compara seus resultados aos de outras pesquisas.

### **Situação de registro**

Pudemos observar na Tabela 1 que a forma *você* é a mais recorrente em nossos dados; no entanto, isso se relativiza quando iniciamos as análises a partir dos fatores sociointeracionais aqui considerados. Esse fato se torna mais patente com o fator situação de registro haja vista ser nele evidenciado o monitoramento estilístico, o grau de controle que o falante exerce sobre a fala.

Em seus estudos na cidade de Nova Iorque, William Labov (2008, p. 110) observou que esse fenômeno é interessante e problemático às pesquisas que pretendem investigar o vernáculo de uma comunidade lingüística: “Precisamos, de algum modo, capturar a fala cotidiana que o informante usará tão logo a porta se feche atrás de nós: o estilo que ele usa para discutir com a mulher, repreender os filhos ou conversar com os amigos”. Nossa proposta é uma tentativa de minimizar essa dificuldade, pois, ao trabalharmos com três situações de registro, verificaremos se suas particularidades influenciam na seleção do pronome pelos falantes manauaras.

Notemos a oposição entre as situações de registro, na Tabela 2, abaixo: de um lado, temos os D2 e a recorrência do pronome *tu*; de outro, os DID, as EF e o consistente uso da forma *você*.

SITUAÇÃO DE REGISTRO	Tu	Você
D2	156/210 (74,2%)	54/210 (25,8%)
DID	10/268 (3,7%)	258/268 (96,3%)
EF	4/41 (9,75%)	37/41 (90,25%)
<b>TOTAL</b>	<b>170/519 (32,75%)</b>	<b>349/519 (67,25%)</b>

Tabela 2: Distribuição dos dados em função do fator situação de registro  
Fonte: Autoria própria

Esse resultado nos faz constatar que a proposta de Brown e Gilman (1960) – de que a forma familiar é favorecida pelos contextos mais distensos, mais informais, e que é inibida quando em contexto contrário – se confirma na fala manauara. Conforme Bortoni-Ricardo (2011, p. 245), a partir de seu estudo na cidade-satélite de Brazlândia,

é difícil fazer a transição de uma situação estruturada na entrevista para uma situação espontânea, pois os informantes têm expectativas claras em relação à primeira, enquanto essa última há de parecer-lhes uma situação de fala bastante estranha, uma vez que as pessoas não estão acostumadas a manter conversas espontâneas com estranhos.

Assim, podemos afirmar que é difícil fazer a transição de *você* para *tu* no contexto de uma entrevista formal, sobretudo porque o entrevistador geralmente é alguém desconhecido – daí a consistência de *você* nesses registros. O mesmo não ocorre com as conversas triviais, sendo mais fácil alternar os pronomes de acordo com as intenções de cada objetivo pontual (cf. KERBRAT-ORECCHIONI, 2002).

Para ilustrarmos o que temos dito, analisemos os três informantes dos *corpora* que participaram de dois registros cada – em todos os casos, um diálogo e uma entrevista. Desses colaboradores, duas são mulheres, ambas da 2ª faixa etária, e juntas constituíram o D2-Inq. 01. Aqui, elas serão identificadas como ER e JA, mas nesse inquérito são L1 e L2, respectivamente; a primeira também participou do DID-Inq. 13 e a segunda do DID-Inq. 11. O informante masculino, por sua vez, será identificado como MK e colaborou com os registros D2-Inq. 09 (como L1) e DID-Inq. 12.

INFORMANTE	D2		DID	
	Tu	Você	Tu	Você
ER	10	06	-	20
JA	18	04	01	03
MK	06	02	-	12

Tabela 3: Distribuição em função do indivíduo X situação de registro  
Fonte: Autoria própria

Resguardadas as diferenças quantitativas, os colaboradores sempre utilizaram o pronome *tu* no contexto de diálogo e o *você* nas entrevistas. Como podemos observar na tabela acima, é mais fácil ao participante transitar de um contexto mais informal para mais formal do que o contrário. JA – a que mais se valeu do *tu* no diálogo – é a única que o faz, porém numa ocasião bastante específica:

(3) DOC 2: o teto também? e as paredes?

INF [JA]: é pois é esse teto aqui é o mesmo piso lá de cima é assoalho né que chamam (est: hum hum)... depois *tu pergunta* melhor do Lucas que ele agora tá estudando Arquitetura ele vai te dizê (choro de bebê) ai meu Deus [atrapalhô aqui?" (DID-Inq. 11)

Nesse caso, durante a entrevista, a informante demonstra uma dúvida e, como que inserindo um parêntese de informalidade no discurso formal que a entrevista compele, ela pausa sua fala e a retoma diminuindo a tessitura da voz. Portanto, há uma redução do monitoramento e é, provavelmente, essa quebra de continuidade o elemento propiciador para o uso de *tu*, tendo-se em vista que até ali a participante havia empregado regularmente o pronome *você*.

No que se refere ao uso de *você* nos diálogos, ele é propiciado pela sua capacidade de indeterminar a oração. Quando um informante precisava tornar uma informação mais genérica e quase sempre incluindo seu ouvinte, optava por essa forma. Não queremos com isso dizer que esse fato é categórico – mesmo a forma *tu* é usada com essa finalidade –, mas seu uso é mais amplo nessa situação. Há também outros usos, por exemplo, quando se está num diálogo em que se discute um tema mais formal ou como uma estratégia de polidez, quando se pretende pedir algo.

Voltando-nos novamente à Tabela 2, devemos destacar os usos de uma forma no contexto em que a outra predomina. Discorrer sobre todos esses casos seria um trabalho extensivo e merecedor de um estudo próprio, mas queremos refletir sobre as quatro ocorrências de *tu* nas elocuições formais.

Todas se deram na EF-Inq. 02, cuja colaboradora pertence à 1ª faixa etária e naquela circunstância ministrava uma aula no curso de Jornalismo. Nesse registro, ela usou a forma *você* por vinte vezes e, em todas as ocasiões, o pronome serviu para fazer referências genéricas, como em:

(4) INF: [...] a cobertura internacional é muito cara pra *você mandar* um UM jornalista pro Japão *você tem* que ter lá uma superestrutura *você tem* que ter: fechar sinal *você tem* que ter editor cinegrafista

Entretanto, quando era necessário se dirigir diretamente a alguém, a informante utilizava a forma *tu*, e disso se valeu em quatro momentos, por exemplo:

(5) INF: ei P. *tu já é adulta* fala sério

(6) INF: *tu falas* assim as pessoas tão produzindo notícia [...]

Aqui, desejamos ressaltar que, por estar no papel social de professora, a informante poderia continuar utilizando a forma *você* apenas se direcionando para o interlocutor específico; porém, ela opta por rejeitar a forma de poder e assumir a de solidariedade, quebrando também o paradigma da relação assimétrica professor-aluno. Ainda, é interessante pensarmos se isso não foi também motivado pela idade da informante.

Por fim, apesar de fundamental, a situação de registro é um fator pouco explorado nas pesquisas sobre a variável “segunda pessoa do plural” do modo como estamos apresentando. Comumente, focaliza-se em apenas um tipo, elegendo-se quase sempre a entrevista. Quando a escolhem e têm o intuito de captar o uso de *tu*, optam por fazer gravações secretas (também chamadas inconscientes). Modesto (2007) e Martins (2010) agiram desse modo e constataram ambos em suas investigações que esse pronome é favorecido nas entrevistas quando os informantes são inconscientes da gravação. Conforme vimos no decorrer deste texto, em nosso estudo, os informantes estavam cientes da gravação, mas a metodologia que adotamos propiciava o surgimento dessa forma nos contextos de menor monitoramento.

## Díades

Conforme dissemos, Brown e Gilman (1960) apresentam a díade como proposta para o estudo das formas tratamento. Na impossibilidade de realizar a investigação a partir de registros orais, os autores aplicaram a alguns estudantes do Massachusetts Institute of Technology um questionário, que deveria ser respondido pensando-se na língua nativa do indivíduo. Os vinte e oito itens continham questões relacionadas a diversas esferas sociais, por exemplo, família, escola e trabalho. Eram perguntas como “1.(a) Que pronome você usaria para se dirigir à sua mãe?” e “1.(b) Que pronome sua mãe usaria para se dirigir a você?” Desse modo, pretendia-se tabular essas formas, classificando-as como T ou V.

Ao trazer esse conceito à análise, nosso intuito é verificar quais contextos são mais favoráveis ao uso de *tu* ou de *você*. Nos *corpora* aqui analisados, são notórias dez díades<sup>5</sup> (cf. Tabela 4) em que os interlocutores ocupam o que aqui denominaremos *macropapéis*. Esse termo faz referência ao papel social mais amplamente usado durante o registro e nos parece adequado para este estudo, porque ocorre alteração do papel social inicial somente com a incidência de falas relatadas.

DÍADE	Tu	Você
1. Esposa/marido	18	-
2. Marido/esposa	07	-
3. Colegas de trabalho	33	20
4. Professor/aluno	10	37
5. Aluno/professor	-	-
6. Chefe/subordinado	02	03
7. Subordinado/chefe	-	01
8. Amigos	89	28
9. Palestrante/público	-	02
10. Entrevistado/entrevistador	10	258

Tabela 4: Distribuição dos dados em díades  
Fonte: Autoria própria

<sup>5</sup> Nesse caso, a díade entrevistador/entrevistado não foi computada, pois os inquiridores do Projeto FAMAC ou não possuem ensino superior completo e/ou não são manauaras.

A Tabela 4 nos permite visualizar que a forma *tu* é mais utilizada nas díades em que se espera maior solidariedade, familiaridade dos interagentes; notemos, por exemplo, que nas díades 01 e 02 em que é categórico o uso dessa forma entre o casal. Noutros casos, seu uso é mais abrangente, como na de número 08 (amigos). É interessante também observar que entre “colegas de trabalho”, a despeito do ambiente em que esses registros foram gravados, é a igualdade que prevalece; ainda, é importante destacar que as ocorrências de *você* nessa díade estavam mais relacionadas à formalidade do tema do diálogo que do espaço institucional.

Também no que tange à forma *você*, notamos seu uso abrangente na díade 10, fato que ratifica a asserção de Labov (2008) de que, quando em entrevista, os falantes tendem a assumir a formalidade da situação. Outro caso relevante é o amplo uso dessa forma na díade 04, assinalando que os professores ainda têm a inclinação de se afastar dos alunos no contexto da sala de aula; por outro lado, quando em conversas mais próximas, como numa orientação, usam com maior frequência a forma *tu*.

## Gênero

A influência do fator gênero/sexo na linguagem é questão bastante discutida em trabalhos sociolinguísticos; comumente, parte-se da premissa de que as mulheres tendem a usar mais as formas dotadas de prestígio social em detrimento daquelas que não o possui<sup>6</sup>. No caso do fenômeno em estudo, era de se esperar que elas usassem com maior frequência o pronome *você*, especialmente porque o acordo verbo-sujeito do pronome *tu* é variável e passível de estigma. Conforme dissemos, nos dados aqui trabalhados, a concordância canônica com esse pronome se restringe a 22,9% o que equivale a 39 ocorrências.

A hipótese de estigma do pronome *tu* na fala manauara foi refutada por Babilônia e Martins (2011, p. 57), quando constataram que, nessa cidade, as mulheres tendem ao uso do pronome *tu* mais que os homens, tendo-se em vista que “não há entre os manauaras cultos uma negativização social [do] pronome *tu*, talvez por compreenderem (mesmo que inconscientemente) a existência de contextos de uso”. Logo, teríamos um resultado que, ao menos aparentemente, contradiria o pressuposto laboviano, afirmação corroborada na tabela a seguir:

<b>GÊNERO</b>	<b>TU</b>	<b>VOCÊ</b>	<b>TOTAL</b>
Masculino	19	144	163
Feminino	151	205	356
<b>TOTAL</b>	170	349	519

Tabela 5: Distribuição dos dados em função do fator gênero  
Fonte: Autoria própria

<sup>6</sup> Labov (2008, p. 281) teoriza da seguinte forma: “as mulheres usam menos formas estigmatizadas do que os homens (Labov 1966a: 288) e são mais sensíveis do que os homens ao padrão de prestígio”.

Essa tabela nos permite visualizar a grande diferença no uso dos pronomes T/V nas falas masculina e feminina: na primeira, há um baixo registro de *tu* na fala masculina, enquanto na segunda há um relevante uso dele na fala feminina. Quando lida verticalmente, nota-se que, do total de ocorrências desse pronome, 88,8% se dá na fala delas e apenas 11,2% na deles, ou seja, uma diferença percentual de 77,6%. No que se refere ao pronome *você*, essa diferença é bem menor entre os gêneros: de seu número total, 58,7% realizam-se com as mulheres e 41,3% com os homens; portanto, um diferencial de 17,4%.

Sob a perspectiva horizontal, isto é, observando a recorrência dos pronomes isolando-se os gêneros, vemos que o *você* é mais utilizado em ambos: os homens optaram por ele em 88,3% das vezes, enquanto elas o fizeram em 57,5% – neste último resultado evidencia-se um equilíbrio entre os pronomes em estudo quando se trata da fala feminina.

Queremos então pensar esse resultado, observando que pesquisas realizadas em outras regiões obtiveram conclusões diferentes. Em Brasília (DF), Nívia Lucca (2005) e Edilene Dias (2007) constataram que os homens usam a forma *tu* mais que as mulheres. Essa última, por exemplo, notou que “a frequência de uso de *tu* entre os falantes do sexo masculino é de 14,9%. As mulheres, por sua vez, o usam com frequência de 10,8%” (p. 75).

No estudo que realizou em Santos (SP), Artaxerxes Modesto (2008, p. 21) teve essa variável desconsiderada pelo programa GoldVarb, pois os pesos relativos “[atribuídos] para esta variável são muito próximos: 0,49 para homens e 0,51 para mulheres, o que os tornam estatisticamente não relevantes”. Essa resposta parece ter sido a mesma encontrada por Maria Alice Mota, em São João da Ponte (MG), porque, após ter apresentado essa variável como considerada em sua pesquisa, em suas análises constam apenas aquelas tidas como relevantes pelo programa.

Por outro lado, há pesquisas que apresentam resultados semelhantes aos nossos. Estudando os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, Loremi Loregian-Penkall (2004) encontrou uma incontestável liderança das mulheres no uso de *tu*; para ficarmos somente com as capitais, Florianópolis e Porto Alegre juntas apresentaram peso relativo de 0.74 e, quando restrita a variação à fala feminina, forneceram resultados percentuais de 91% e 99% para esse pronome, respectivamente.

Já na região Norte, no município de Tefé (AM), Germano Martins (2010) observou um fenômeno interessante: quando em situações de fala que favorecem a intimidade, homens e mulheres apresentam o mesmo percentual (81% para *tu* e 19% para *você*); entretanto, quando em contexto oposto, elas usaram a forma *tu* em 58,7% dos casos, enquanto eles em apenas 34,8%.

A partir desses resultados – sobretudo pelo obtido por G. Martins (2010) –, aventamos aqui a hipótese de ser uma tendência que as mulheres usem mais o *tu* tanto menor seja a marcação social referente à sua concordância, haja vista essa ser a forma mais solidária, mais íntima. A hipótese pauta-se especialmente no entendimento de Conceição Paiva (2010, p. 35), para quem “Enquanto os homens tendem a manifestar um estilo independente e uma postura que garanta seu prestígio, as mulheres orientam sua conversação de uma forma mais solidária, que busca o envolvimento do interlocutor” (grifo nosso).

Alinha-se a essas ideias o artigo intitulado “A variação linguística e o papel dos fatores sociais: o gênero do falante em foco”, em que Marta Scherre e Lilian Yacovenco (2011) problematizam o papel das mulheres na seleção dos pronomes de segunda pessoa. A partir de nove pesquisas realizadas nas cinco regiões do Brasil, cujo objeto era a concorrência entre as formas *tu* e *você*, as autoras “[associaram] o uso *mais* frequente de TU *por parte das mulheres* (caso das localidades das regiões Sul, Nordeste e Norte), quando esse pronome for um traço mais geral ou de fácil registro e marcar a identidade geográfica dos falantes” (p. 135); enquanto nas regiões Sudeste e Centro-Oeste, verificaram o contrário. Partindo dessas observações, as pesquisadoras propõem uma generalização: “em configurações menos marcadas – e não necessariamente mais prestigiadas – as mulheres estão à frente na variação ou na mudança” (p. 139). Dessas considerações devemos destacar que o *tu*, com efeito, se configura como parte da identidade linguístico-geográfica dos falantes manauaras, embora o fato não seja bem conhecido no restante do país – geralmente associando o pronome ao Rio Grande do Sul.

Outro ponto relevante, mas agora referente à segunda citação, diz respeito ao prestígio social; neste estudo, o termo mais adequado é o proposto pelas autoras, maior ou menor marcação social. Conforme Paiva (2010, p. 40):

As variantes linguísticas estigmatizadas pela comunidade de fala possuem, muitas vezes, uma função de garantir a identidade do indivíduo com um determinado grupo social, um sistema de valores sociais. Isso é, são formas partilhadas no interior de um grupo e assinaladoras de sua individualidade com relação a outros grupos sociais. Se um indivíduo deseja integrar o grupo, deve partilhar, além das suas atitudes e valores, a linguagem característica desse grupo. Nesse caso, *determinadas formas de linguagem se investem de um status particular, embora sejam desprovidas de prestígio na comunidade linguística em geral* (grifo nosso).

Se modificarmos a ideia de prestígio/estigma pela de marcação social, teremos uma passagem que sintetiza o *status* da forma *tu* na comunidade em estudo. Na comunidade linguística mais geral – neste caso, tomemos como exemplo a brasileira –, esse pronome possui um estigma ou um desprestígio; entretanto, numa menos ampla – como a dos manauaras cultos –, ele é *menos marcado socialmente*, permitindo, assim, que as mulheres estejam à frente no seu uso.

## **Faixa etária**

Do mesmo modo que o gênero/sexo, a idade do falante é um relevante mecanismo nas investigações sociolinguísticas, porque os resultados encontrados através dele podem assinalar variação estável ou mudança em curso. Em sua investigação sobre a pronúncia do -r em Nova Iorque, Labov (2008, p. 333-334) percebeu uma “nítida diferenciação entre falantes mais velhos, que ainda refletem as antigas normas anglófilas, e os falantes mais jovens, que adotaram a



nova norma de radiodifusão da pronúncia ‘americana geral’ com *-r*”. Esse trecho deixa transparecer que a variação diageracional estava também relacionada a questões ideológicas: os mais jovens assumiram uma marca identitária própria, desvinculando-se daquela vigente, à qual seus ascendentes se ligavam. Vimos com isso que esse fator traz diversas implicações e nos permite verificar se a concorrência é recente na comunidade, se há reinserção, apagamento ou resistência de uma ou outra forma etc.

Nossa análise tem como perspectiva o tempo aparente, i. e., os resultados obtidos revelam-nos os usos dos pronomes através da gradação etária num recorte sincrônico. Como estamos tratando de falantes com Ensino Superior completo, pessoas com idade inferior a vinte anos não foram enquadradas. Se isso de alguma forma enviesava as análises por não englobar o período da infância e da adolescência, é oferecida a vantagem de se observar uma fala mais estabilizada, pois, conforme Labov (p. 168), “o período da pré-adolescência é a idade em que se firmam os padrões automáticos da produção verbal: em regra, quaisquer hábitos adquiridos depois deste período são conservados por audiomonиторamento, bem como pelos padrões de controle da produção automática”. Além disso, por esses colaboradores já terem passado pela experiência acadêmica, a influência da escolaridade, de certo modo, os nivela. Queremos dizer com isso que a variação neste recorte não imbrica necessariamente nível escolar e idade.

Na Tabela 6, abaixo, o que temos é a comprovação de que a seleção entre os pronomes se dá, sobretudo, pelos contextos de fala, pois nas três faixas etárias há a propensão para o uso de *tu* em diálogos e para o uso de *você* nas entrevistas e elocuições formais.

FAIXA ETÁRIA	PRONOME	D2	DID	EF
1ª – 20 a 35 anos	Tu	57	04	04
	Você	Você	49	29
2ª – 36 a 55 anos	Tu	91	05	-
	Você	31	154	04
3ª – 56 anos em diante	Tu	08	01	-
	Você	05	55	04

Tabela 6: Distribuição dos dados em função dos fatores idade e situação de registro

Fonte: Autoria própria

Se apresentarmos apenas os pronomes em função da faixa etária, temos que: na primeira, o *tu* representa 40,3%, na segunda, 33,7% e, na terceira, 12,3% ao passo que o *você* representa, respectivamente, 59,7%, 66,3% e 87,7%.

Observando o uso regular desses pronomes, podemos afirmar não se tratar da instalação gradual de uma nova forma de tratamento – notemos o considerável uso de *você* nas entrevistas da 3ª faixa etária. Devemos também destacar – ainda que nos desviemos para a perspectiva do tempo real – que essa forma foi encontrada em cartas comerciais da empresa J.G. Araújo, em Manaus, no século XIX (LIRA; SOUZA; MELO, 2010); tal fato corrobora nossa assertiva.

Resultado similar ao nosso foi observado em Tefé por Germano Martins (2010). Ele verificou que os mais jovens (entre sete e doze anos) favoreciam o uso de *tu*, apresentado um percentual de 98,3% e peso relativo de 0,95. Tal fato o fez concluir que há uma vigorosa mudança em curso não no sentido de *tu* → *você*, mas de *tu* → *+tu*.

Já no estudo que realizou em Imperatriz (MA), Kerlly Herênio (2006, p. 86) observou um número mínimo de ocorrências do *tu*, mas que lhe permitiu concluir que: “o pronome ‘você’ é o mais freqüente em todos as [sic] grupos etários, com um percentual quantitativo maior em relação ao pronome ‘tu’. Por meio dos resultados, verificou-se que a faixa etária não favorece uma ou outra ocorrência da variável de segunda pessoa”. Relato semelhante nos dá Modesto (2008) quando obteve peso relativo 0,5 para cada forma e afirma se tratar de uma variação estável ou que o processo de mudança ainda pode se desenvolver.

Temos, portanto, três possíveis resultados para a influência do fator idade na variação: i) o favorecimento da forma *tu*; ii) o não favorecimento de nenhuma das formas; e iii) o favorecimento da forma *você*. Assim como acontece com o fator gênero, apenas com estudos mais sistemáticos poderemos ter uma visão mais ampla dessa variação. Se hoje há suposta supremacia quantitativa de *você*, em algum momento houve concorrência entre ele e o *tu*, e esse dado histórico ainda não foi sumariamente investigado no Brasil de modo geral. A pesquisa de Lira, Souza e Melo (2010) é apenas um dos vários estudos necessários para chegarmos a conclusões mais contundentes sobre a variável “segunda pessoa do singular”<sup>7</sup>.

Anthony Naro (2010, p. 46), ao sintetizar o dinamismo temporal da língua, afirma que “O que permite esta visão simultânea das diversas etapas do processo dinâmico de mudança é o congelamento do sistema linguístico do falante na época da puberdade [...]: o processo da mudança se espelha na fala das sucessivas faixas etárias”. Temos neste estudo uma visão do processo de variação, e ele não nos parece em vias de alteração; com isso, podemos finalizar dizendo que, na fala manauara, *tu* e *você* existiam no passado (sem sabermos/podermos afirmar desde quando) e continuam a conviver no presente, pois, como bem observa Naro (p. 47), “nem toda variação na fala representa mudança linguística em progresso”.

### **Mais questões – à guisa de conclusão**

Como pôde ser observado no decorrer do texto, nosso estudo preocupou-se em investigar a relação entre as formas de tratamento e fatores sociointeracionais. Vimos que a alternância é basicamente condicionada pelas situações de registro: quanto mais formal, maior a probabilidade de que se use o pronome *você*; quanto mais familiar e distenso o contexto, há preferência pelo *tu*. Também vimos que o gênero do informante é um importante fator ainda a ser melhor analisado; sua influência sobre a variável em questão é até o momento pouco definida e deve ser

<sup>7</sup> Nesse sentido, Brasília é uma cidade exemplar em pesquisas sobre a variação pronominal em tempo aparente, pois tem recoberto todas as faixas etárias e ambos os gêneros: Adriana Andrade (2004) investigou a variação *você/ocê/cê*; Nívia Lucca (2005) estudou o *tu* e *você* na faixa etária dos 15 aos 19 anos; Edilene Dias (2007) o fez considerando a idade dos 13 aos 42 anos; e Carolina Andrade o verificou com a faixa etária dos 7 aos 15 anos.

investigada não só na fala dos manauaras, mas no português brasileiro. Por fim, a idade dos falantes aponta para um crescente uso de *tu*; entretanto, são necessários mais dados e uma ampliação das faixas etárias a fim de abarcar também as crianças e adolescentes para uma visão mais completa do fenômeno.

Como dissemos no início deste texto, mais que uma análise vertical, pretendíamos lançar luz sobre o estado da variação num plano abrangente e acreditamos ter contribuído para isso. Há muito a ser pesquisado e se aqui quiséssemos elaborar uma lista, ela seria bastante extensa, mas citemos alguns pontos: ainda se faz necessária uma investigação aprofundada sobre o acordo verbo-sujeito do pronome tu e suas implicações sociais nessa comunidade específica. O *tu* pode também ser considerado um pronome formal quando acompanhado de conjugação canônica? Quando e por que falantes classificados como íntimos em dados momentos tratam-se por *você* – uma possível explicação pode ser a polidez? Quando e por que os falantes fazem uso dessas formas com referência genérica? Como fica a relação das formas objetivas e possessivas com os pronomes de segunda pessoa? E os imperativos?

Outra questão que merece destaque são os reflexos das diferenças culturais na manifestação do tratamento: de que forma reagem os falantes de comunidades em que o *você* predomina ao serem tratados por *tu*? Os falantes manauaras se adequam ao modo de falar alheio a fim de evitar conflitos? Por fim, de que forma os próprios manauaras avaliam o uso de *tu* e *você* em sua comunidade? Todas essas indagações podem estimular pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Adriana Lílian V. S. *A variação você, cê e ocê no português brasileiro falado*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2004.

ANDRADE, Carolina Queiroz. *Tu e mais quantos? – A segunda pessoa na fala brasiliense*. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2010.

BABILÔNIA, Leandro; MARTINS, Silvana Andrade. *A influência dos fatores sociais na alternância tu/você na fala manauara*. Guavira Letras. v. 13, n. 1, p. 49-60, 2011.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Formas de tratamento e estruturas sociais*. ALFA, n. 18, p. 339-382, 1972/1973. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3520/3293>>. Acesso em 12 fev. 2011.

BLOM, Jan-Petter; GUMPERZ, John J. *O significado social na estrutura linguística: alternância de códigos na Noruega*. In: RIBEIRO, Branca T.; GARCEZ, Pedro M. (orgs.) Sociolinguística Interacional. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 45-84.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. Problemas de comunicação intercultural. In: *Do campo para a cidade: estudo sociolinguístico de migração e redes sociais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 241-260.

BROWN, Roger; GILMAN, Albert. The pronouns of power and solidarity. In: SEBEOK, T. A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT press, 1960. p. 253-276. Disponível em: <<http://dooku.miun.se/engelska/englishC/Cling/Lectures/Brown%20and%20Gilman.pdf>>. Acesso em 12 dez. 2010.

DIAS, Edilene Patrícia. *O uso de tu no português brasileiro falado*. 104 fls. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2007.

ERICKSON, Frederick; SCHULTZ, Jeffrey. O “quando” de um contexto – questões e métodos na análise da competência social. In: RIBEIRO, Branca T.; GARCEZ, Pedro M. (orgs.) *Sociolingüística Interacional*. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 215-234.

FAMAC. Fala Manauara Culta. *Corpora*. Disponível em: <<https://falarmanauaraculto.wixsite.com/famac/corpora>>. Acesso em 10 dez. 2019.

GOFFMAN, Erving. Footing. In: RIBEIRO, Branca T.; GARCEZ, Pedro M. (orgs.) *Sociolingüística Interacional*. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 107-148.

HERÊNIO, Kerlly K. P. *“Tu” e “você” em uma perspectiva intra-lingüística*. 120 fls. Dissertação (Mestrado em Linguística) – UFU, Uberlândia, 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Trad. Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. Trad. Marcos Bagno, M<sup>a</sup> Marta Pereira Scherre e Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

LIRA, A.; SOUZA, L.; MELO, N. *A variação das formas de tratamento tu e VMCE/você em Manaus na segunda metade do século XIX*. Working papers. n. especial, p. 108-120, 2010.

LOREGIAN-PENKAL, Loremi. *(Re)análise da referência de segunda pessoa na fala da região sul*. 2004. 260 fls. Tese (Doutorado em Letras/Linguística) – UFPR, Curitiba, 2004.

LUCCA, Nívia N. G. *A variação tu/você na fala brasileira*. 2005. 126 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2005.

LUCCHESI, Dante. *Parâmetros sociolingüísticos do Português Brasileiro*. Revista da ABRALIN. v. 5, n. 1 e 2, p. 83-112, dez. 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

MARTINS, Germano Ferreira. *A alternância tu/você/senhor no município de Tefé – Estado do Amazonas*. 113 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2010.

MATTOS E SILVA, Rosa V. *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MENON, Odete. O sistema pronominal do português. *Letras*. n. 44, p. 91-106, 1995.

MODESTO, Artaxerxes. Formas de tratamento no Português Brasileiro: a alternância tu/você na cidade de Santos-SP. *Revista Letra Magna*. n. 07, p. 01-27, 2º semestre, 2007. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/xerxesartigo.pdf>>. Acesso em 22 set. 2010.

MOTA, Maria Alice. *A variação dos pronomes 'tu' e 'você' no português oral de São João da Ponte (MG)*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

NARO, Anthony. O dinamismo das línguas. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (orgs.). *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 43-50.

PAIVA, M. C. A variável gênero/sexo. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (orgs.). *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 33-42.

PRETI, Dino. Papéis sociais e as formas de tratamento em A ilustre casa de Ramires, de Eça de Queiroz. In: *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 180-199.

SCHERRE, M. M. P.; YACOVENCO, L. C. A variação linguística e o papel dos fatores sociais: o gênero do falante em foco. *Revista da ABRALIN*, vol. eletrônico, n. especial (1ª parte), 2011, p. 121-146. Disponível em: <<http://www.abralin.org/revista/RVE1/v14.pdf>>. Acesso em 25 maio 2012.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- **GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

A leitura torna-se importante a partir do momento em que a criança passa a interagir com o mundo. Além da casa, a escola é o lugar ideal para essa interação acontecer. 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. Neste contexto, é necessário repensar a prática dos profissionais da educação para além das paredes 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.

Em relação à escrita, há necessidade de se oferecer atividades que envolvam ativamente os alunos nesse processo de produção textual (que não é uma tarefa fácil). No entanto, a partir dos gêneros textuais, é possível desenvolver atividades práticas de leitura e produção de textos a alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental no sentido de contribuir com as habilidades e competências necessárias nesse nível de ensino.

Dessa forma, o Projeto de Extensão intitulado “Gêneros Textuais: oficinas de Leitura e Produção Textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental” oferece atividades que complementam àquelas já oferecidas pela escola, mas, ao mesmo tempo, traz em seu bojo outras que fortalecem a importância de se desenvolver oficinas de leitura e escrita partindo da diversidade de textos presentes no contexto social desses estudantes. Assim, esse projeto tem por objetivo geral aplicar oficinas com atividades práticas de leitura e produção de textos que levem os alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental a despertar o interesse e o gosto pela leitura e escrita, a partir dos gêneros textuais. E os objetivos específicos tratam da realização das oficinas com atividades práticas e criativas que despertem o interesse dos alunos para a leitura e a escrita; assim como promover a leitura e a produção de textos através dos gêneros textuais; mostrar as características e elementos estruturais que levam à classificação de um gênero textual; e identificar as diferenças e semelhanças na estrutura dos textos utilizados em diversos contextos de uso linguístico.

Esse projeto de extensão já foi oferecido em 2017/2018 em duas escolas da rede municipal de ensino com resultados relevantes para os alunos desses estabelecimentos de Ensino Fundamental. Foram aplicadas oficinas na Escola Municipal “Claudemir Carvalho” e “Charles Garcia”. Em cada escola as bolsistas 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. Neste novo projeto, pretendeu-se atingir cerca de 100 alunos

---

1 Acadêmico em Letras/ CESP-UEA/ hunter.renner.carvalho@gmail.com

2 Acadêmica em Letras/ CESP-UEA/ marinhoruth8@gmail.com

3 Mestre em Letras/ CESP-UEA/ celeste\_cordoso23@yahoo.com.br

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.

Neste contexto, é mister a importância de oferecer projetos de extensão que primem pela leitura e produção de textos, principalmente por serem habilidades necessárias aos estudantes dessa faixa etária do Ensino Fundamental.

## **O PROJETO DE EXTENSÃO**

Nos últimos anos, muito se tem discutido a respeito do processo de leitura e produção de textos nas escolas públicas de nosso país. Em Parintins não é diferente. A prática da leitura nas escolas é um dos temas mais discutidos entre muitos profissionais da educação e aqueles que se preocupam com a boa formação dos alunos. No entanto, ler não se trata somente de extrair informações, decodificando-as, mas trata-se de uma atividade que implica necessariamente compreensão, interpretação e escrita, como preconizam os objetivos previstos nos PCN de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental.

Desse modo, a leitura representa uma atividade de grande importância para a vida de cada indivíduo, especificamente para os alunos do Ensino Fundamental, e é através dela que todos podem interagir e compreender o mundo à sua volta, realizando atividades que contribuam para o crescimento ativo e crítico em sociedade.

Assim, pensando na importância da leitura na vida de meninos e meninas que estudam no Ensino Fundamental, e acreditando no potencial que a leitura pode exercer na vida desses jovens, principalmente pelas exigências de qualidade de ensino, e também de ações governamentais, como IDEB, ENEM, PROVA BRASIL e outros, decidiu-se por continuar a desenvolver esse trabalho com a finalidade de oferecer a esses alunos atividades que desenvolvam o potencial de leitura e escrita em seus cotidianos, a partir dos gêneros textuais. Isto posto, ao explorar a diversidade textual o professor aproxima os alunos das situações originais de produção de textos não escolares. É essa aproximação que proporciona condições para que estes compreendam o funcionamento dos gêneros textuais. Além disso, é o trabalho com essa diversidade de textos que contribuirá para o aprendizado de prática de leitura, de produção, compreensão e interpretação textual.

Neste sentido, esse projeto, foi renovado para mais uma edição, 2018/2019, quando se propôs à organização e aplicação de oficinas com atividades que chamem a atenção dos alunos do Ensino Fundamental de outras duas escolas para a diversidade de gêneros textuais, com os quais ações foram desenvolvidas para despertar de forma prazerosa o olhar desses alunos para o processo de leitura e escrita de textos, pois trabalhar com gêneros textuais em sala de aula é uma excelente oportunidade de lidar com a língua nos seus mais diversos usos sociais.

Como já foi explicitado na introdução desse projeto de extensão, já foram aplicadas oficinas em duas escolas da rede municipal de ensino, com turmas do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental. No entanto, fez-se necessário a continuidade desse projeto procurando atingir um público maior. Dessa forma, o público alvo desse projeto continuaram sendo os alunos do 6º ao 9º ano de duas escolas públicas,



uma estadual e outra municipal, as quais estavam com índice baixo de leitura e produção textual no Ideb. Na Escola Municipal “Tsukasa Uyetsuka”, os alunos são oriundos da Gleba Vila Amazônia e comunidades próximas, enquanto que na Escola Estadual “Tomaszinho Meirelles”, os alunos são provenientes dos bairros periféricos e de algumas comunidades rurais, e esses estudantes apresentam muitas dificuldades em lidar com a leitura e a escrita.

Acredita-se, que este projeto é relevante para a universidade porque aproxima a teoria da prática, as quais são essenciais para a formação dos futuros educadores de nosso município. Também possibilita aos jovens estudantes de nossas escolas públicas a oportunidade de produzir e compreender textos de maneira adequada a cada situação de interação comunicativa, além de fornecer o conhecimento teórico sobre os gêneros textuais.

Neste sentido, é mister a importância deste trabalho para que os estudantes que frequentam as escolas escolhidas para o desenvolvimento das oficinas propostas compreendam que textos não são somente aqueles desenvolvidos de forma tradicional (descrição, narração e dissertação), mas todas as formas que envolvem a produção diária em todos os momentos de comunicação, tanto na forma oral quanto na escrita.

## **REVISÃO DE LITERATURA**

Martins (2006), explicita que a noção de 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. Assim, é preciso compreender tanto a questão da leitura quanto a da cultura para além dos limites que as instituições escolares impõem.

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.

Os PCN (1998), 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.

Ainda em relação à leitura, Kleiman (2010), diz que esta é uma prática social que remete a outros textos e outras leituras, porque “ao lermos um texto, qualquer texto, colocamos em ação todo o nosso sistema de valores, crenças e atitudes que refletem o grupo social em que se deu nossa sociabilização primária, isto é, o grupo social em que fomos criados” (p. 10).

Quanto à produção de textos, este projeto de extensão se ampara nos PCN (1998), os quais apontam para a necessidade da tarefa do aluno como aprendiz na produção de textos. Os gêneros textuais são de suma importância para as atividades de leitura e escrita no Ensino Fundamental. Koche; Marinello (2015), dizem que a interação entre os indivíduos ocorre por meio de gêneros textuais próprios que o falante da língua utiliza, os quais estão disponíveis num acervo de textos construído pela prática social ao longo da história.

Marcuschi (2010), enfatiza que os gêneros textuais são ilimitados, porque inúmeras são as situações comunicativas que requerem seu uso. A opção por um ou outro gênero está intimamente ligada ao objetivo do sujeito e à situação sociocomunicativa na qual está inserido.

Isto posto, esses e outros autores que tratam dessas temáticas apresentadas neste trabalho, tais como: gêneros textuais, leitura e produção textual, são essenciais para a organização do arcabouço teórico, pois é necessário para a formação teórica dos bolsistas e amparo pedagógico na elaboração e organização das oficinas.

## **METODOLOGIA DO PROJETO**

A metodologia utilizada neste projeto de extensão iniciou-se com a pesquisa bibliográfica para a organização do arcabouço teórico, a partir da leitura e fichamento de obras as quais tratam dos gêneros textuais, leitura e produção de textos. Essa leitura e fichamento das obras foi feita pelos bolsistas. Em seguida, foi realizada uma visita às escolas para apresentação do projeto para a Coordenação Pedagógica e Professores com intuito de melhor encaminhar as atividades previstas.

Um diagnóstico das escolas também foi realizado para melhor conhecimento sobre o público alvo e identificação das turmas com alunos em dificuldades de leitura e escrita. Nesse processo foi selecionado os textos a serem utilizados nas atividades observando a diversidade de gêneros. Após isto, foram realizadas a elaboração e organização das oficinas com atividades pautadas em gêneros textuais, com confecção do material didático a ser utilizado nas oficinas e aplicação dessas oficinas nas escolas escolhidas. Foi aplicada uma oficina em cada turma escolhida de cada série do Ensino Fundamental (4 em cada escola), perfazendo um total de 8 (oito) oficinas. Também organizou-se um painel com exposição das atividades realizadas para que as escolas obtivessem conhecimento das atividades realizadas durante a oficina.

Em relação ao deslocamento à Escola Municipal “Tsukasa Uyetsuka”, foi necessário o uso de uma balsa que faz o transporte fluvial entre Parintins e Vila Amazônia. Foi preciso uma viagem de ida e volta para apresentar o projeto na escola para o gestor, professores e demais funcionários, também de uma viagem de ida e volta para fazer o diagnóstico da escola identificando as dificuldades de leitura e escrita, e enfim, uma viagem de ida e volta para aplicação das oficinas nas turmas escolhidas. No total foram feitas 3 (três) viagens de ida e volta à Gleba de Vila Amazônia para efetivação do projeto de extensão.

A oficina desenvolvida na “Tsukasa Uyetsuka” mostra o trabalho feito em sala de aula pelos participantes do projeto. A partir das características do gênero textual Conto, suas variações textuais, e apresentadas umas diversidades de textos os alunos puderam narrar e escrever suas próprias histórias, assim eles perceberam o quanto a fala e a escrita varia de acordo com cada região. Essas histórias que foram narradas pelos alunos são contadas por seus avós, pais, tios, são narrativas orais que passam de geração a geração. Esse trabalho onde objetivamos o incentivo à leitura e à escrita trouxe um conhecimento a mais para os alunos daquela localidade. Para instigar o aluno a produzir textos é preciso apresentar um gênero textual,

e mostrar diversos textos referentes ao gênero apresentado. Pois 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.

A partir da produção dos alunos fizemos um teste de conhecimento com o objetivo de saber se eles 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. 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 esses contos variam, pois também existem outras lendas relacionadas à cobra grande como “A Boiuna” e a “Cobra Norato” etc. Após a dinâmica foi realizada a atividade de leitura dos contos produzidos, alguns alunos voluntariamente através da narrativa oral cada um contou 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, quando contaram suas histórias de forma mais detalhada. Para finalizar a oficina, a equipe do projeto selecionou os melhores contos, os quais foram premiados os alunos autores com um prêmio surpresa, como forma de agradecimento pelo conhecimento alcançado na oficina, no final de tudo, foi reforçado aos alunos a importância da oficina de gêneros textuais na escola, onde por meio de uma pequena avaliação feita através de perguntas oralmente, os alunos puderam dar a sua opinião a respeito da oficina realizada.

As oficinas do projeto “Gêneros Textuais” se estende além do trabalho em campo, mais abrange uma escola da rede estadual de educação também. Foi desenvolvido oficinas nas turmas de 8º e 9º ano da escola Estadual “Tomaszinho Meirelles”, localizada na sede do município de Parintins, nesse trabalho objetivamos o incentivo à leitura e à escrita e principalmente a interpretação textual. Inicialmente para um primeiro contato com os alunos, os acadêmicos apresentaram-se para a turma depois foi realizada a explicação dos elementos estruturais e características 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 identifique no decorrer da leitura as características do gênero literário.

Além da análise da crônica, trabalhou-se também os aspectos gramaticais como 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”, onde 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 interessante, através dela trabalhou-se a leitura e a interpretação textual dos alunos e a sua capacidade de análise. Na segunda parte da 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 onde os alunos deviam identificar nas orações. Através do projeto realizado na escola esses alunos perceberam o quão importante os gêneros textuais são em sua vida na escola e fora dela, por meio das oficinas realizadas os alunos exercitaram a leitura, a interpretação e a gramática com atividades lúdicas e dinâmicas realizadas em sala de aula.

Além das escolas que foram escolhidas pelo projeto, as oficinas alcançaram outras escolas, as quais por meio de convite feito à coordenação do projeto para a realização das atividades e oficinas com a temática dos gêneros textuais.

O projeto alcançou a Escola Estadual “Senador Álvaro Maia” localizada também na sede do município, onde foram realizadas as oficinas juntamente com alguns voluntários de outras turmas do curso de letras, com o objetivo de fortalecer e amplificar o conhecimento oferecido aos alunos em relação aos gêneros textuais, estendendo os trabalhos pautados nos gêneros textuais às turmas de 6º ano e 7º ano onde foi trabalhada a oficina intitulada “Lenda: Ler, Interpretar e Criar através dos gêneros textuais”.

No primeiro momento foi realizada a explicação dos conceitos e elementos estruturais do gênero textual Lenda, evidenciando suas principais características. No segundo momento da oficina, realizou-se a apresentação da “Lenda do Boto” e do “Curupira”, através de um pequeno vídeo para os alunos, os quais acompanharam também por meio do texto impresso. Em seguida foi apresentada a “Lenda dos diamantes” por meio do livro sanfona, quando os alunos realizaram a leitura por meio do texto impresso, enquanto isso a cena é reproduzida através do livro com imagens que retratam o texto. Logo após a apresentação do conteúdo, cada aluno produziu uma lenda com os seguintes critérios: a partir de dois personagens distintos de duas lendas, que foram sorteados para cada um dos alunos, através da união desses dois personagens criaram uma nova lenda onde os personagens apresentam interação.

Por fim, após a realização da produção textual, foi aplicada a atividade de interpretação textual, dentro dessa atividade a turma formou três grupos intitulados Amarelo, Verde e Azul. Formados os grupos, deu-se início ao jogo “Trilha dos Gêneros Textuais”, onde os alunos responderam perguntas pautadas nas lendas e suas características. Essa atividade promoveu a interação dos alunos com os colegas e avaliou a capacidade de interpretação além de reforçar o conteúdo aplicado.

A avaliação do projeto foi realizada durante o desenvolvimento das atividades (No dia da aplicação da oficina – uma avaliação), em cada sala, observando a participação dos alunos com uma auto avaliação com depoimentos gravados sobre a participação e desempenho tanto dos bolsistas aplicadores da oficina quanto dos alunos participantes.

## APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Os resultados apontam para a aplicação das oficinas nas escolas escolhidas e demais que acolheram o projeto e na participação efetiva dos alunos. 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. Com este projeto de extensão, os alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental de cada escola do município de Parintins em que o projeto levou àqueles que apresentam dificuldades de leitura e escrita o conhecimento sobre os gêneros textuais a partir das atividades de leitura e produção textual realizadas, envolvendo os alunos com as atividades práticas de dinâmicas.

Durante todo o percurso do projeto pudemos observar as grandes dificuldades de aprendizagem dentro de sala aula, essa dificuldade que é um tema bastante discutido entre os professores nas escolas públicas. Desse modo, esse trabalho realizado pelos bolsistas e voluntários de algumas turmas do curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins, que participaram do projeto “Gêneros Textuais: oficinas de Leitura e Produção Textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental” e objetivou levar o conhecimento a esses estudantes que carecem de uma ajuda a mais no que se diz respeito à leitura e a produção de texto.

De acordo com um diagnóstico que foi realizado nas escolas alvos do projeto no início do ano letivo de 2018, grande parte dos alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental demonstraram dificuldades na escrita, leitura, interpretação e produção textual. Esse diagnóstico possibilitou uma reflexão sobre o problema, nos levando à uma pressuposição de que o motivo pelo qual os alunos enfrentavam essas dificuldades de leitura e produção escrita, estaria no processo em qual o aluno estava inserido no qual teve pouco acesso aos mais variados tipos de gêneros textuais em sala de aula. A partir desse problema, visamos a elaboração de oficinas dinâmicas que atraem a atenção desses alunos haja vista que praticamente a maior parte dos alunos das escolas em que aplicamos o diagnóstico utilizam com frequência aparelhos celulares em sala de aula, causando muitas vezes interferência no processo de ensino aprendizagem no quesito atenção.

Com essas informações, buscamos amenizar essa dificuldade utilizando de oficinas organizadas a partir dos Gêneros Textuais como: anúncio publicitário, notícia, artigo de opinião, carta do leitor, reportagem, entrevista, e outros. Através dessas oficinas foram feitas análises das principais características de cada gênero, levando o aluno a aprender através de atividades dinâmicas e jogos que envolvam o aluno e despertem a sua curiosidade para os gêneros textuais a partir de atividades práticas.

Desse modo, o projeto foi desenvolvido em três escolas do município de Parintins- AM, na Escola Municipal “Tsukasa Yatsuka”, na qual os alunos são oriundos da Gleba Vila Amazônia e comunidades adjacentes, que receberam nossa equipe com grande expectativa e alegria. As oficinas foram realizadas trazendo para cada turma atividades lúdicas e interessantes que motivaram cada aluno para a importância dos gêneros textuais na vida de cada um. Em 2018, o projeto levou

36 acadêmicos do 5º período de Letras para auxiliar na aplicação das oficinas, quando foi trabalhada a oficina “O Conto e suas Variações Textuais” em 04 turmas de Ensino Fundamental, sendo uma turma de 6º ano com 25 alunos, uma turma de 7º ano com 25 alunos, uma de 8º ano com 25 alunos e uma de 9º ano com 25 alunos, somando um total de 100 alunos atendidos pelo projeto nessa escola. Vejamos nas fotos abaixo uma das oficinas realizada na turma de 7º ano.



Imagem 1: Escola Tsukasa Uyetsuka  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.



Imagem 2: Escola Tsukasa Uyetsuka  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.

Na segunda escola onde foram realizadas as oficinas, a Escola Estadual “Tomaszinho Meirelles” localizada na sede do município, na qual os alunos são provenientes dos bairros periféricos e de algumas comunidades rurais, pois esses estudantes apresentam bastantes dificuldades em lidar com a leitura e conseqüentemente a escrita. O projeto levou 36 Acadêmicos voluntários do 5º período do curso de Letras com o objetivo de aplicar oficinas pautadas nos gêneros textuais a duas turmas de 8º ano com 35 alunos cada e duas turmas de 9º ano com 35 alunos cada, totalizando 140 alunos. Vejamos abaixo algumas fotos da oficina realizada na turma de 8º ano da Escola Estadual “Tomaszinho Meirelles”.



Imagem 3: Escola Tomaszinho Meirelles  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.



Imagem 4: Escola Tomaszinho Meirelles  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.

O projeto também levou o trabalho das oficinas à Escola Estadual “Senador Álvaro Maia” localizada também na sede do município, onde foram realizadas as atividades juntamente com os voluntários, com o objetivo de fortalecer e ampliar o conhecimento oferecido aos alunos em relação aos gêneros textuais. O projeto levou 10 acadêmicos voluntários do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas, para atender duas turmas de 6º ano contendo 25 alunos, e duas turmas de 7º ano contendo 25 alunos, totalizando 100 alunos atendidos pelo projeto. Vejamos abaixo as fotos das oficinas realizadas na Escola Estadual “Senador Álvaro Maia”.



Imagem 5: Escola Senador Álvaro  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.



Imagem 6: Escola Senador Álvaro  
Fonte: CARVALHO/ TAVARES.

O projeto Gêneros Textuais trabalhou juntamente com os professores de Língua Portuguesa atuantes dos determinados educandários, onde através dessa parceria da escola com a universidade os alunos puderam participar das mais variadas oficinas oferecidas pelo projeto, ajudando na construção do conhecimento dessas crianças, mostrando que é através dos gêneros textuais que podemos aprender melhor.

Com esse propósito alcançamos mais de 300 alunos da rede municipal e estadual do município de Parintins. Através da tabela abaixo organizamos todos os dados referentes a quantidade de estudantes beneficiados pelo projeto Gêneros Textuais no período de agosto/2018 a julho/2019, mostrando a importância dessas oficinas para as escolas municipais e estaduais do município de Parintins/AM.

ESCOLA	TURMAS	ALUNOS/TURMAS	TOTAL DE ALUNOS
Escola Municipal Tsukasa Uyetsuka	1 - 6º	25	100
	1 - 7º	25	
	1 - 8º	25	
	1 - 9º	25	
Escola Estadual Tomaszinho Meirelles	2 - 8º	70	140
	2 - 9º	70	
Escola Estadual Senador Álvaro Maia	2 - 6º	50	100
	2 - 7º	50	
TOTAL DE ALUNOS - 2018/2019			340 alunos

Tabela 1: Alunos atendidos pelo projeto  
Fonte: CARVALHO/TAVARES/2019.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relevância do projeto deve-se, sobretudo, à articulação entre ensino e extensão. Além de difundir o conhecimento gerado na universidade, propiciando interação com outras instituições públicas 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 a sua participação social, tal como, a sua 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. Cabe, aqui, ressaltar que evidenciamos como pontos positivos o fato de que a formação na área da Língua Portuguesa possibilita pensar em novas ideias para o trabalho em sala de aula, atendendo às necessidades de alguns professores a respeito desse assunto, pois grande parte dos alunos não compreendem muito bem a respeito dos gêneros textuais que são aplicados em sala de aula.

E por fim, apontamos a importância de atividades desenvolvidas por projetos de extensão oferecidos pelas universidades, essa parceria da leva conhecimento e aprendizado não só aos alunos mais também aos acadêmicos e aos professores participantes, uma vez que essas atividades beneficiam não apenas os alunos da



educação básica, mas possibilita ao bolsista estudante de licenciatura o contato com a escola e a prática docente adquirida na execução desses projetos que lhe traz a oportunidade de compartilhar saberes e uma visão mais ampla da educação e de seu futuro ambiente de trabalho que é a sala de aula.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rita de Cássia Santos. *Práticas de Leitura e Produção de texto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

AMORIM, Galeno (Org.). *Políticas Públicas do livro e leitura*. Brasília, Brasil: OEI; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental. Língua Portuguesa*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 50.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura: teoria & prática*. 13.ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2010.

KOCHE, Vanilda Salton; MARINELLO, Adiane Fogali. *Gêneros Textuais: Práticas de Leitura, escrita e análise linguística*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

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.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues; BARBOSA, Jackeline P. *Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de Leitura*. Trad. Claudia Schilling. 6.ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- **EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA**
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

O campo de estudo é a Aldeia *Tururukari-Uka*, localizada à margem do igarapé do Sumaúma, próximo à Comunidade São João do Ubim e à Comunidade Vila Verde, na estrada Manuel Urbano, na altura do quilômetro 47, da rodovia AM 070, no município de Manacapuru, estado do Amazonas.

Trata-se especificamente de resultados de pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica apresentados por Oliveira (2018) na dissertação de Mestrado em Letras e Artes (UEA), intitulada “Escola de *Tururukari-Uka*: uma análise do papel da escola na formação da identidade linguístico-cultural dos Kambeba”, sob a orientação da professora Dra. Silvana Andrade Martins.

Os propósitos são descrever aspectos históricos correlacionados ao ensino da língua Kambeba por meio da instauração da escola indígena *Tururukari-Uka*, averiguar as práxis pedagógicas efetivadas na escola com a finalidade de compreender o contexto de interculturalidade em que ela está inserida e analisar os impactos que a escola indígena *Tururukari-Uka* tem trazido à sociedade Omágua/Kambeba.

Para isso, utilizou-se aportes teóricos e metodológicos da Sociolinguística e da abordagem metodológica Etnográfica e como procedimentos metodológicos foram empregadas as pesquisas Bibliográfica e a de Campo.

A revisão bibliográfica pautou-se nos pressupostos teóricos apresentados em Tarallo (1985), RCNEI (1998), Luciano (2006), Carneiro (2006), Simas e Pereira (2012) entre outros autores. A coleta de dados ocorreu *in loco*, na comunidade indígena estudada e, para isso, foram utilizados os seguintes instrumentos: a observação participante, a entrevista, os formulários semiestruturados, o registro dos relatos de memória e aplicação da lista de palavras de Swadesh.

## **A PROPOSTA DE ENSINO PARA AS ESCOLAS INDÍGENAS E SUA EFETIVAÇÃO**

As escolas indígenas são uma importante conquista dos povos indígenas, porém, nessa trajetória, ainda é necessário que sejam realmente efetivadas as propostas de ensino que constam nos documentos oficiais que trazem as diretrizes para a educação escolar indígena<sup>3</sup>.

1 Mestre em Letras e Artes – PPGLA/UEA. marileny\_oliveira@hotmail.com

2 Pós-doutora em Letras e Linguística – PPGLA/UEA. smartins@uea.edu.br

3 De acordo com Luciano (2006, p. 129), a educação indígena refere-se aos processos próprios de transmissão e produção dos conhecimentos dos povos indígenas, enquanto a educação escolar indígena diz respeito aos processos de transmissão e produção dos conhecimentos não-indígenas e indígenas por meio da escola, que é uma instituição própria dos povos colonizadores. A educação escolar indígena refere-se à escola apropriada pelos povos indígenas para reforçar seus projetos socioculturais e abrir caminhos para o acesso a outros conhecimentos universais, necessários e desejáveis, a fim de contribuir com a capacidade de responder às novas demandas geradas a partir do contato com a sociedade global.

De modo geral, entre os povos indígenas, nas últimas quatro décadas, especialmente, as lideranças das comunidades indígenas têm se mobilizado no sentido de se apropriar da escola, a qual tem sido entendida como um instrumento fundamental para fortalecer a identidade étnica desses povos. A escola indígena defendida por esses povos é compreendida como um espaço em que os conhecimentos tradicionais, as línguas étnicas sejam fortalecidos, além do ensino do português e de tecnologias da sociedade nacional.

Desta maneira, as comunidades étnicas lutam pela autonomia de suas escolas. Nesse empreendimento, é ressaltada a necessidade de que cada uma tenha sua proposta pedagógica, específica e diferenciada, que sejam respeitadas as diferenças existentes em cada etnia na elaboração de seus calendários e propostas curriculares, que disponham de professores indígenas formados e capacitados para a função; além de autogestão administrativa e pedagógica.

As Referências Curriculares Nacional para as Escolas Indígenas – RCNEI (1998) atestam que os povos indígenas devem participar da construção e implementação do projeto político-pedagógico da escola, das decisões pedagógicas e curriculares e da organização e gestão escolar.

As sociedades indígenas em todo o mundo, no contexto atual de inserção nos estados nacionais, têm contato com valores, instituições e procedimentos distintos dos que lhes são próprios. Eles têm o direito de decidir seu destino, fazendo suas escolhas, elaborando e administrando autonomamente seus projetos de futuro. (BRASIL, 1998, p. 23)

Entretanto, em geral, as escolas presentes nas comunidades indígenas enfrentam uma verdadeira batalha contra o modelo educacional vigente em todo o país. Apesar das conquistas legalmente alcançadas, muitas escolas indígenas seguem o currículo escolar das escolas municipais e/ou estaduais. A falta de autogestão administrativa/pedagógica e de propostas pedagógicas voltadas às singularidades de cada grupo étnico afetam o trabalho que deveria ser realizado por meio da educação escolar indígena.

Outrossim, o material didático que deveria tratar de conhecimentos específicos, como: as mitologias, as etnomatemáticas, as etnociências, as etnogeografias, as etnohistórias e outras especialidades é substituído pela imposição de valores negando a pluralidade cultural existente. Carneiro (2006, p. 102) certifica que “a pluralidade cultural é um estágio avançado do conceito de igualdade. Todos têm direito a exteriorizar a sua identidade, sem a imposição de valores”.

Portanto, a efetiva construção de uma educação específica e de qualidade se dá por meio de ações. Assim sendo, a educação escolar indígena se efetiva por meio de uma proposta pedagógica que atenda às particularidades étnicas, um calendário específico, a implementação de projetos escolares voltados para a realidade de cada etnia, a formação dos professores indígenas qualificados para a função de atuarem em situação de bilinguismo para que verdadeiramente a escola indígena fomente práticas de fortalecimento da identidade étnica de seus estudantes e possibilite

a ampliação de seus saberes linguísticos, agregando o conhecimento da língua portuguesa, para aquelas etnias que assim pretenderem no sentido de desejarem dar continuidade à sua formação escolar em escolas não indígenas, o que também faz parte de reivindicações dos povos indígenas.

É nesse cenário que se investiga as práticas pedagógicas na escola indígena *Tururukari-Uka*, ressaltando que a instalação dessa escola indígena e seu funcionamento é resultado de muita luta de sua liderança indígena e toda sua comunidade junto ao poder público. Essa escola tem exercido um papel fundamental para o fortalecimento linguístico e cultural étnico.

### **Proposta pedagógica: currículo, plano de curso e planejamento escolar**

De acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica (2013), o currículo está ligado às concepções e práticas que definem o papel social da escola. Em vista disso, deve ser concebido de modo flexível, adaptando-se aos contextos políticos e culturais nos quais a escola está situada, assim como às predileções e peculiaridades de seus atores sociais. Como elemento pedagógico dinâmico, ele, ainda, diz respeito “[...] aos modos de organização dos tempos e espaços da escola, de suas atividades pedagógicas, das relações sociais tecidas no cotidiano escolar, das interações do ambiente educacional com a sociedade, das relações de poder presentes no fazer educativo e nas formas de conceber e construir conhecimentos escolares”. (p. 374)

Desse modo, o currículo escolar está presente nos processos sociopolíticos e culturais de construção de identidades. Nesse mesmo sentido, as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica (2013, p. 374) definem o currículo como “um conjunto de valores e práticas que proporcionam a produção e a socialização de significados no espaço social e que contribuem, intensamente, para a construção de identidades sociais e culturais dos estudantes”. Entendido desta forma, ele se refere a toda prática educacional do aluno.

Corroborando ainda com essa assertiva, as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica (2013, p. 374) asseguram:

[...] o currículo se refere não apenas aos conteúdos selecionados, ensinados e apreendidos por meio das atividades de leitura, escrita, interpretação de textos, pesquisas, dentre outras estratégias de ensino e de aprendizagem, mas também aos mais variados tipos de rituais da escola, tais como as atividades recreativas, as feiras culturais, os jogos escolares, as atividades comemorativas, dentre outros.

No que diz respeito às escolas indígenas, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena (2013, p. 374) orientam que os currículos da Educação Escolar Indígena, sob à perspectiva intercultural, devem ser “construídos considerando-se os valores e interesses etnopolíticos das comunidades indígenas em relação aos seus projetos de sociedade e de escola, definidos nos Projetos

Político Pedagógico”. Concernente ainda ao que afirma o documento, para a sua construção, deve-se levar em conta “as condições de escolarização dos estudantes indígenas em cada etapa e modalidade de ensino; as condições de trabalho do professor; os espaços e tempos da escola e de outras instituições educativas da comunidade e fora dela”. (p. 374)

Assim sendo, a organização curricular das escolas indígenas deve seguir os seguintes critérios:

a) de reconhecimento das especificidades das escolas indígenas quanto aos seus aspectos comunitários, bilíngües e multilíngües, de interculturalidade e diferenciação; b) de flexibilidade na organização dos tempos e espaços curriculares, tanto no que se refere à base nacional comum, quanto à parte diversificada, de modo a garantir a inclusão dos saberes e procedimentos culturais produzidos pelas comunidades indígenas, tais como línguas indígenas, crenças, memórias, saberes ligados à identidade étnica, às suas organizações sociais, às relações humanas, às manifestações artísticas, às práticas desportivas; c) de duração mínima anual de duzentos dias letivos, perfazendo, no mínimo, oitocentas horas, respeitando-se a flexibilidade do calendário das escolas indígenas que poderá ser organizado independente do ano civil, de acordo com as atividades produtivas e socioculturais das comunidades indígenas; d) de adequação da estrutura física dos prédios escolares às condições socioculturais e ambientais das comunidades indígenas, bem como às necessidades dos estudantes nas diferentes etapas e modalidades da Educação Básica; e) de interdisciplinaridade e contextualização na articulação entre os diferentes campos do conhecimento, por meio do diálogo transversal entre disciplinas diversas e do estudo e pesquisa de temas da realidade dos estudantes e de suas comunidades; f) de adequação das metodologias didáticas e pedagógicas às características dos diferentes sujeitos das aprendizagens, em atenção aos modos próprios de transmissão do saber indígena; g) da necessidade de elaboração e uso de materiais didáticos próprios, nas línguas indígenas e em português, apresentando conteúdos culturais próprios às comunidades indígenas; h) de cuidado e educação das crianças nos casos em que a oferta da Educação Infantil for solicitada pela comunidade; i) de atendimento educacional especializado, complementar ou suplementar à formação dos estudantes indígenas que apresentem tal necessidade (BRASIL, 2013, p.375).

Contudo, mesmo frente ao que determina a Constituição brasileira atual (1988), a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996), os RCN/Indígenas - Referenciais Curriculares Indígenas – (1999) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena (2013), como citado anteriormente, o cenário educacional da escola indígena *Tururukari-Uka*, no que se refere ao currículo e às práxis pedagógicas, não é diferente de muitas escolas indígenas em nosso país.

Em referência à escola indígena *Tururukari-Uka*, apresenta-se, na Figura 1, os resultados da entrevista realizada com o gestor da EMEF São João do Ubim (2016) que é o estabelecimento escolar ao qual a escola indígena *Tururukari-Uka* está anexada.

PERGUNTAS	RESPOSTAS
1 - É orientado ao professor da Educação Escolar Indígena seguir algum plano ou currículo escolar específico e diferenciado? No caso de sim, qual?	Não. Toda a orientação dada é a mesma para os professores que trabalham no modelo que é o multisseriado de uma escola não indígena. Não tem distinção.
2 - É fornecido aos professores que trabalham na Educação Escolar Indígena algum tipo de material didático?	Sim. Professores e alunos receberam os mesmos livros que os alunos aqui da escola, os livros didáticos do Programa Nacional do Livro Didático – PNLD.
3 - Como são organizadas e planejadas as aulas pelo professor da Educação Escolar Indígena?	São da mesma forma de outros professores do ensino regular que trabalham em turmas multisseriadas e multietapas. No início do ano letivo a SEMED realiza o planejamento e durante o ano nós nos reunimos aqui na escola umas duas vezes para planejar, discutir as dificuldades e avaliar o que foi feito.
4 – O currículo e o material didático utilizados pelo professor são os mesmos da escola não indígena?	Sim. Correto. São os mesmos.
5 – Na sua opinião, qual a importância da escola indígena Tururukari-Uka na formação dos alunos, no que diz respeito aos aspectos linguísticos e culturais da etnia?	É o começo. Não é tudo não, precisa de mais. É... o começo. Os mais antigos não falam a língua Kambeba. O professor Felipe que foi preparado para ministrar essas aulas que buscou ensinar para as novas gerações. [...]Então, o trabalho está sendo feito mesmo com a nova geração, com as crianças, para que possam ser multiplicadoras. [...]
6 – Os dois professores que trabalham na escola indígena Tururukari-Uka planejam as aulas juntos?	Não. Eles planejam atividades extraclasse, mas o do currículo escolar não.
7 – Você acha que é possível um planejamento interdisciplinar entre os professores que trabalham na escola indígena Tururukari-Uka?	Essa ideia em 2015 foi possível porque a divisão de educação escolar indígena, do departamento de ensino, na SEMED funcionava. [...] Em 2015 aconteceu dessa forma, havia o planejamento do professor da língua materna e o planejamento do professor do ensino regular. [...] era um momento de receber instruções e compartilhar experiências, [...]. mas em 2016 não houve um planejamento, não foi realizada uma atividade que pudesse atender as necessidades da escola indígena.

Figura 1: Quadro dos Relatos sobre Material Didático, Currículo e Planejamento Escolar.  
Fonte: Entrevista realizada com o Sr. Avilmar Pereira Alves, em 10/10/2016 (OLIVEIRA, 2018, p. 119).

De acordo com as respostas demonstradas pela Figura 1, o currículo escolar, seguido pelo professor da educação escolar indígena, é o mesmo utilizado em toda a rede municipal de ensino em Manacapuru/AM por professores que trabalham com

turmas multietapas<sup>4</sup> e multisseriadas<sup>5</sup>, assim como também o livro didático. No que tange ao planejamento, esse ocorre no início de cada ano letivo e, posteriormente, ao final de cada bimestre, sem nenhum acompanhamento ou orientação diferenciada para com aqueles que ministram aulas em escolas indígenas.

No início de cada ano letivo, todos os professores da rede de ensino, sob a orientação da equipe pedagógica da Secretaria Municipal de Educação de Manacapuru/AM, organizam o plano de curso de acordo com a série/ano de cada turma. Todavia, após a aplicação do teste diagnóstico nas turmas das quais o professor irá trabalhar, esse tem autonomia para modificar e adequar o seu plano de curso de acordo com as necessidades pedagógicas de seus alunos.

A organização do plano de curso é uma importante ferramenta de apoio à prática docente e às aprendizagens dos alunos. Assim, cada professor planeja “o quê” e “como” trabalhar cada conteúdo do currículo escolar delineando estratégias de trabalho e, por vezes, replanejando suas ações a partir da reflexão do trabalho diário, tudo isso para que seus estudantes possam construir aprendizagens significativas.

Na escola indígena *Tururukari-Uka*, o professor da Educação Escolar Indígena também elabora três planos de cursos, um voltado para a Educação Infantil, outro para o Bloco I de Alfabetização (1º ao 3º ano do Ensino Fundamental I) e ainda outro para o Bloco II de Alfabetização (4º e 5º ano do Ensino Fundamental II), os quais seguem a seguinte estrutura:

Objetivos Gerais: Deve descrever de modo claro e sucinto uma meta a ser atingida. Deve ser claro de modo a explicar o que realmente deseja-se obter com o estudo. - Objetivos específicos: Caracterizam as etapas ou fases da ação descrita no objetivo geral. Os objetivos devem ser redigidos utilizando verbos operacionais no infinitivo, como forma de caracterizar diretamente as ações que são propostas pelo planejamento.

- As competências e habilidades: Habilidades é o saber fazer, são inseparáveis da ação, mas exigem domínio de conhecimentos. As competências pressupõem operações mentais, capacidade para usar as habilidades, e empregá-las de atitudes adequadas à realização de tarefas.

- Os conteúdos: São os assuntos, temas, matérias, disciplinas, enfim, as atividades diversas que compõem o processo de ensino-aprendizagem.

- A metodologia: Procedimento elaborado, um conjunto de regras, meios e processos úteis para a pesquisa, o estudo, a investigação ou a ação educativa.

- A avaliação: Critérios e recursos para avaliar os alunos - Os temas transversais: São temas sociais que deverão estar ligados aos conteúdos.

- Recursos necessários: São os materiais necessários para que o

---

4 Turma Multietapa atende alunos de Educação Infantil e de Ensino Fundamental na mesma turma.

5 Turma Multisseriada é a organização de alunos de diferentes anos de escolaridade do Ensino Fundamental, na mesma turma. Ambas, as práticas, são adotadas em áreas rurais, onde há baixa densidade demográfica e o número reduzido da demanda inviabilizam, quase sempre, a criação de turmas específicas para cada etapa e ano escolar.



planejamento possa ser colocado em prática.

- Cronograma: O tempo que se necessita para que as ações planejadas possam ser realizadas.

- Atividades Propostas: Transformar os objetivos em resultados através da ação (atividades). (DIRETRIZES CURRICULARES MUNICIPAIS, ano?, p. 14).

Isto posto, por ser cada plano de curso muito extenso, optou-se em apresentar na Figura 2 somente parte desse plano, o item “Competências”, referente às disciplinas: História, Geografia e Artes, do Bloco II de Alfabetização (4º e 5º ano do Ensino Fundamental).

<b>PLANO DE CURSO DO BLOCO II DE ALFABETIZAÇÃO - 2016</b>		
<b>COMPETÊNCIAS - HISTÓRIA</b>	<b>COMPETÊNCIAS - GEOGRAFIA</b>	<b>COMPETÊNCIAS - ARTES</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- estabelecer relação existente entre as grandes navegações e o descobrimento do Brasil;</li> <li>- identificar de quem eram as características dos primeiros habitantes do Brasil;</li> <li>- identificar aspectos relativos ao período colonial;</li> <li>- identificar as características dos períodos neolítico e paleolítico;</li> <li>- perceber a importância do ciclo da borracha para o desenvolvimento do Estado do Amazonas;</li> <li>- identificar os fatos que levaram a criação da Zona Franca de Manaus;</li> <li>- Relacionar os principais grupos que originaram a população amazonense;</li> <li>- reconhecer a população do povo negro nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil;</li> <li>- valorizar o patrimônio sociocultural, a partir de conhecimentos sobre a luta e a cultura dos negros no Brasil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conhecer e analisar os movimentos migratórios que deram origem à formação da população;</li> <li>- conhecer e avaliar as ações dos homens em sociedade e suas consequências em diferentes espaços e tempos;</li> <li>- observar as características de vestuário e habitações mais comuns, relacionando-os com o espaço natural existente;</li> <li>- identificar os tipos de clima, vegetação, relevo e hidrografia do Município e do Estado;</li> <li>- perceber as relações de poder existentes entre Estado e Município;</li> <li>- relacionar os principais aspectos da zona urbana e zona rural;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- produzir trabalhos da prática artística;</li> <li>- reconhecer a artes através de: revistas, jornais, livros, cartazes, fotografias, etc;</li> <li>- expressar-se através da arte;</li> <li>- reconhecer a integração das linguagens artísticas às demais disciplina do currículo;</li> <li>- perceber a música como fonte de conhecimento e cultura, relacionando-a com outras áreas do conhecimento;</li> <li>- compreender o jogo teatral como comunicação e expressão de cultura e história;</li> <li>- reconhecer a dança nas diversas modalidades e manifestações culturais;</li> </ul>

Figura 2: Quadro do Plano de Curso, 2016.

Fonte: Informações cedidas pela Secretaria da EMEF São João do Ubim (OLIVEIRA, 2018, p. 121).

Analisando as competências relacionadas a cada disciplina, observou-se que os conteúdos e eixos temáticos trabalhados não correspondem ao que orienta o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas - RCNEI. Mesmo esse não sendo um manual a ser seguido, todavia, trata-se de um conjunto de reflexões de cunho educacional com orientações e sugestões de trabalho para cada área do conhecimento e para cada ciclo escolar das escolas indígenas inseridas

no Ensino Fundamental. O RCNEI (BRASIL, 2005, p.13) tem como objetivo “[...] servir de base para que cada escola indígena construa o seu próprio referencial de análise e avaliação do que nela está sendo feito e, ao mesmo tempo, elaborar um planejamento adequado para que nela se queira realizar.” Nesse sentido, o referencial tem função formativa e não normativa.

De acordo com o referencial (BRASIL, 2005) as questões gerais vividas pelos povos indígenas e suas comunidades podem tornar-se conteúdos escolares a perpassar todas as atividades escolares. Assim, proposições como: a vivência da pluralidade cultural sob o ponto de vista da aceitação; o reconhecimento não discriminatório das diferenças de etnia; a percepção do preconceito de classes sociais e da discriminação por gênero; a relação com o meio ambiente; a luta pelos direitos dos povos indígenas e de outros povos do mundo; orientam a discussão dos conteúdos das diferentes áreas do conhecimento. Já no que se refere aos temas transversais, estes abordam os problemas contemporâneos vividos pelos povos indígenas e são tratados durante toda a vida escolar.

O RCNEI destina um capítulo para cada disciplina, no qual procura direcionar cada uma para os problemas cotidianos vivenciados pelos indígenas. Com efeito, o ensino de cada área do conhecimento deve considerar o conhecimento prévio do aluno como porta de entrada, bem como situá-lo como sujeito do conhecimento. Assim sendo, no que tange ao ensino da Geografia, os alunos e alunas indígenas como todos os outros estudantes trazem para a escola seus conhecimentos geográficos. Sendo esse o ponto de partida para que seja estabelecido um diálogo entre o conhecimento geográfico do aluno e a geografia escolar não indígena. (BRASIL, 2005).

Segundo, o referido documento (BRASIL, 2005), a Geografia possibilita conhecer o mundo por intermédio do espaço geográfico e está pautada em três conceitos-chave: Paisagem (o que se vê), Lugar (o que se sente e com o que a pessoa se identifica) e Território (referências significativas para os povos e indivíduos, para conviver, trabalhar e produzir a sua cultura).

De acordo ainda com as orientações do referencial, o ensino da Geografia nas escolas indígenas devem abordar as seguintes temáticas: cartografia; as principais bacias hidrográficas do Brasil; a ocupação histórica do espaço no Brasil pelos povos indígenas; o território brasileiro ocupado pelos povos indígenas hoje; a questão ambiental dentro dos territórios indígenas brasileiros; terras Indígenas brasileiras; apropriação e utilização do território brasileiro pelos não índios; Como é a economia brasileira hoje?; Quem é o brasileiro? O Brasil no espaço internacional.

Já no que diz respeito ao ensino da História, deve-se levar em conta que, por muito tempo, a sociedade ocidental considerou os povos indígenas como povos sem História. Não os reconhecia como sujeitos históricos atuantes na transformação da realidade e nem valorizava suas narrativas sobre o passado. Em conformidade com o referencial (BRASIL, 2005), desde o século XIX até hoje, muitos manuais didáticos reforçam a ideia de que a humanidade segue um caminho evolutivo, composto por estágios sucessivos no tempo. Neste caso, os povos com poucos domínios técnicos são vistos como se estivessem em um estágio "primitivo", enquanto os que dominam a escrita e fazem uso das modernas tecnologias são identificados com a "civilização".

Essa maneira de ver a História dificulta o reconhecimento da coexistência da diversidade étnica em uma mesma época e difunde a ideia de que povos que não possuem escrita ou tecnologia são “menos evoluídos”, “atrasados” ou “mais primitivos”. Nesse ponto de vista, as sociedades indígenas são relacionadas aos primórdios da história humana, existindo unicamente no passado como sociedades “primitivas”.

Dentro desse contexto, elaborar uma proposta curricular para o ensino da História nas escolas indígenas é um desafio, em razão dessa concepção eurocêntrica, já comentada no capítulo anterior. No que concerne aos temas a serem trabalhados, o referencial norteia o ensino dessa disciplina a partir de quatro temáticas: Tema I: Modos de viver; Tema II: A História de nosso povo; Tema III: O Direito à terra e à cidadania; e Tema IV: A História dos outros povos.

Consoante a essa afirmativa, o RCNEI atesta:

Na elaboração de uma proposta de História para o currículo das escolas indígenas, é preciso encarar o desafio de selecionar criticamente o que já existe e, ao mesmo tempo, produzir algo novo, considerando a diversidade cultural dos povos, suas diferentes histórias de contato e intercâmbio, lutas e antagonismos políticos, territoriais e culturais e suas particularidades na construção de relações entre o presente e o passado. (BRASIL, 2005, p. 200).

Já no que tange ao ensino das Artes, é importante observar que apesar de a arte estar presente em todas as culturas do mundo, com o passar do tempo, as formas de expressão e comunicação da arte, assim como sua função e significado, foram se modificando, porque o modo de viver, a cultura, os valores dos diferentes povos também se transformaram. Contudo, a arte nas sociedades étnicas é um dos elementos importantes na formação das identidades indígenas. Uma vez que cada grupo étnico se diferencia entre si e das demais culturas pela maneira de realizar suas festas, de desenhar o seu grafismo, de fazer música, de construir a casa, de explicar sua origem, de relacionar-se com a natureza e com o mundo sobrenatural. Desse modo, em conformidade ao que orienta o RCNEI, os conteúdos e os objetivos didáticos organizam-se em três temas: Arte, expressão e conhecimento, Arte e pluralidade cultural e Arte, patrimônio e identidade.

Assim, tendo como apoio as ressalvas realizadas nos documentos citados, analisou-se o Plano de Curso (2016) da escola indígena *Tururukari-Uka* e se observou que as competências das três disciplinas (Geografia, História e Artes), demonstradas na Figura 2, não correspondem integralmente aos problemas cotidianos vivenciados pelo povo Omágua/Kambeba. Os conteúdos são trabalhados totalmente desvinculados da proposta que vislumbra a Educação Escolar Indígena. Tais práticas acarretam a imposição de valores e saberes sob a forma de viver dos Kambeba de *Tururukari-Uka*. Corroborando com essa afirmativa, Bonin (2008, p. 106-107) propõe:

Cada escola indígena deve ser pensada como experiência única, em sua força particular, esse é um direito e não uma concessão do Estado brasileiro. Sendo assim, não é demais exigir que as escolas indígenas

sejam diferenciadas em relação às escolas da rede regular de ensino, mas também diferenciadas entre si. Também não é demais exigir que os processos de formação dos professores indígenas sejam planejados de modo a contemplar as diferenças - não as diferenças genéricas, que embasam certas propostas e formação para “índios”, mas a diferença de um povo indígena em relação aos demais.

Porquanto, segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Escolar Indígena na Educação Básica (2013, p.389) “O currículo na Educação Escolar Indígena pode ser organizado por eixos temáticos, projetos de pesquisa, eixos geradores ou matrizes conceituais, em que os conteúdos das diversas disciplinas podem ser trabalhados numa perspectiva interdisciplinar”, corroborando assim não só para a apreensão dos conhecimentos, mas também para o fortalecimento da língua e da cultura étnica.

### **Proposta pedagógica: calendário escolar e projetos**

O RCNEI (1998), assim como a LDB (1996) e Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena (2013), assegura às comunidades indígenas a liberdade de decisão quanto à elaboração do calendário escolar. De acordo com a LDB (art.28), pode-se adequar o calendário escolar às peculiaridades locais de cada grupo étnico. Já o Referencial prevê a possibilidade de inserir atividades inerentes às práticas culturais da aldeia, uma vez que estas são consideradas letivas. E as Diretrizes certificam a inclusão de atividades a partir do calendário civil e das festas do município na qual a escola está inserida.

Assim, conforme a organização curricular das escolas indígenas citada na seção anterior, o calendário escolar deve ter “duração mínima anual de duzentos dias letivos, perfazendo, no mínimo, oitocentas horas, respeitando-se a flexibilidade do calendário das escolas indígenas que poderá ser organizado independente do ano civil, de acordo com as atividades produtivas e socioculturais das comunidades indígenas” (BRASIL, 2013, p.375).

Contudo, em razão da contratação de funcionários como serviços gerais, merendeiras, administrativos e motoristas do transporte escolar ocorrerem em março e encerrarem em novembro, geralmente, o ano letivo nessas localidades se inicia em abril e se encerra em novembro.

Assim como o plano de curso e o planejamento, o calendário escolar da escola indígena *Tururukari-Uka* é o mesmo das escolas municipais localizadas na Zona Rural do município de Manacapuru/AM. Em geral, o calendário escolar é elaborado pelo corpo docente da escola sempre no início de cada ano letivo e sem a participação da comunidade na qual ela está inserida. Nele são inseridas as datas comemorativas nacionais, estaduais e locais, aniversário da escola, reunião com os pais, entrega de boletins, planejamentos e a realização de projetos pedagógicos, conforme se observa na Figura 3.

**CALENDÁRIO ESCOLAR – 2016**

Março/2016 – 00 dias letivos  
28 – Reunião administrativa  
29 – Abertura do ano escolar  
30 – 1º Planejamento: Base Nacional Comum Curricular - Tema: Compromisso e Competência: Dever de Todos!  
31 – 2º Planejamento: Tema: Alimentação Saudável

Abril/2016 – 22 dias letivos  
01 – 3º Planejamento: Tema: Alimentação Saudável  
04 – Início do Ano Letivo  
13 – Dia D da ação contra o mosquito Aedes Aegypti, transmissor da Dengue, Chikungunya e Zika Vírus.  
15 – 1ª Reunião com pais e mestres.  
15 – 4º Planejamento Pedagógico (2º horário)  
18 a 20 – Ciranda Literária - Projeto Construindo um Conto.  
19 – Dia do Índio  
22 – Descobrimento do Brasil

Maio/2016 – 22 dias letivos  
01 – Dia do Trabalhador  
02 a 05 – Exposição do Projeto Ciranda Literária  
13 – Homenagem ao Dia das Mães  
25 – Hora Cívica  
27 – 5º Planejamento Pedagógico: Tema Promovendo a Paz na Escola (Cultura da Paz)  
30 - 2ª Reunião Administrativa

Junho/2017 – 21 dias letivos  
01 a 03 – Semana do Meio Ambiente  
11/06 – 17º GICA  
17 – Reunião com os pais  
20 – 6º Planejamento Pedagógico (2º horário)  
23 – 3ª Reunião Administrativa  
24 – Campeonato de Leitura

Julho/2016 – 22 dias letivos  
26 – 4ª reunião administrativa  
29 – Hora Cívica

Agosto/2016 – 25 dias letivos  
06 – X Festival Folclórico da EMEF São João do Ubim  
22 a 25 – Ciranda Literária  
23 – 5ª Reunião Administrativa

Setembro/2016 – 24 dias letivos  
07 – Desfile Cívico  
19 a 23 – Semana da Pessoa com Deficiência  
21 – Dia da Árvore  
28 – 6ª reunião administrativa  
29 – Hora Cívica  
30 – 8º Planejamento Pedagógico (em casa)

Outubro/2016 – 21 dias letivos  
03 – 9º Planejamento Pedagógico (em casa)  
04 – Entrega do Planejamento realizado em casa  
12 – Festa do Dia das Crianças  
15 – Dia do Professor  
25 – 7ª Reunião Administrativa e a 10º Planejamento Pedagógico; Tema: Prevenção da Saúde Ambiental e Desenvolvimento Sustentável  
27 – Reunião com os pais

Novembro/2016 – 21 dias letivos 21 a 24 – Projeto Construindo um Conto 28 – Hora Cívica
Dezembro/2016 – 20 dias letivos 09 - 11º Planejamento Pedagógico: Tema Compromisso e Competência: Dever de Todos!

Figura 3: Quadro do Calendário Escolar 2016

Fonte: Informações cedidas pela Secretaria da EMEF São João do Ubim (OLIVEIRA, 2018, p. 125-126).

A aldeia *Tururukari-Uka* realiza quatro atividades importantes, no entanto três dessas não são contempladas no calendário escolar. São atividades realizadas todos os anos com a participação de todos os moradores da aldeia, nas quais o professor não indígena que trabalha com a educação escolar indígena não participa.

Uma delas é o aniversário da aldeia, comemorado sempre no dia 12/02. Os preparativos para essa festa iniciam-se uma semana antes. São preparadas as comidas e bebidas tradicionais, as crianças e adolescentes ensaiam cantos e danças, parentes que residem em outras aldeias são convidados a participarem do festejo que se inicia pela manhã com realização de jogos e se encerra à noite com as apresentações culturais.

Outra data comemorada, a qual está prevista no calendário escolar, é o Dia do Índio, em 19 de abril, quando se realizam os Jogos Indígenas. Nessa festividade reúnem-se todas as aldeias do município de Manacapuru e algumas circunvizinhas para realização dos jogos que envolvem idosos, adultos, jovens, adolescentes e crianças. As crianças e adolescentes da aldeia participam em várias modalidades: canoagem, arco e flecha, futebol, mergulho e zarabatana.

Por conseguinte, outro momento significativo para a aldeia *Tururukari-Uka* é o Dia de São Tomé. O Sr. Valdomiro Cruz era muito devoto desse “santo” e começou a realizar o festejo assim que se estabeleceram em *Tururukari-Uka*. E, mesmo após o seu falecimento, a festa é realizada todos os anos por toda a comunidade. Esta data cristã homenageia um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, consagrado pela Igreja Católica como padroeiro dos pedreiros, dos arquitetos e dos cegos. O Dia de São Tomé era celebrado em 21 de dezembro pela Igreja Católica até 1925. Somente a partir de então passou a ser comemorado no dia 3 de julho. No entanto, na aldeia é realizado o festejo no período de 30/11 a 02/12.

No que tange aos projetos pedagógicos propostos para o ano letivo de 2016, no qual esse estudo se desenvolveu, segundo informações oferecidas pelos professores, foram realizados cinco projetos, sendo que apenas dois foram identificados no calendário escolar, os quais são esboçados a seguir:

a) **Dia D da ação contra o mosquito *Aedes Aegypti*, transmissor da Dengue, Chikungunya e Zika Vírus** – Esse trabalho foi realizado no início do ano letivo de 2016 e visou a informar sobre a forma de transmissão das doenças: Dengue, Chikungunya e Zika Vírus, assim como também as formas de prevenção, bem como seus sintomas e tratamento. As crianças, sob a orientação do professor, elaboraram cartazes e visitaram as casas na aldeia para exporem o conhecimento aprendido na escola.

b) **Projeto Luz da Vida: Ciência que Alimenta a Amazônia** – o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), campus de Manacapuru, em parceria com a escola *Tururukari-Uka*, desenvolveram esse projeto, em 2016, com o objetivo de garantir a participação do professor e alunos na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia. Os alunos, sob a orientação do professor, apresentaram um experimento científico acerca do processo de transformação de energia luminosa em química: a fotossíntese. Para isso, o IFAM realizou visitas periódicas à aldeia, preparou material didático para o professor trabalhar com os alunos, realizou palestras e oficinas e acompanhou o professor e alunos na elaboração do experimento científico sobre a fotossíntese.

c) **Projeto Ciranda Literária** - o projeto foi uma proposta da Secretaria Municipal de Educação (SEMED) e foi direcionado aos alunos da Educação Infantil ao Ensino Fundamental de todas as escolas da rede municipal de ensino. Este consistia em trabalhar os diferentes gêneros textuais através de saraus, dramatizações, exposições de murais, elaboração de portfólios, leitura diária de histórias, feira de livros com contação de histórias, troca de livros entre os alunos, etc. O objetivo principal desse trabalho foi incentivar o prazer pela leitura e, com isto, colaborar com a formação do aluno leitor, além de ampliar o olhar acerca da diversidade de possibilidades literárias e estéticas. Posteriormente, esses trabalhos foram expostos numa culminância na Escola Municipal São João do Ubim.

d) **Projeto Kambeba: Construindo um Futuro Melhor** – Sem visar a fins lucrativos, esse projeto foi realizado pelos discentes do 4º período do curso de Administração, da faculdade UNINORTE, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Msc. Enily Vieira, professora da disciplina Gestão de Projetos, no período de setembro a novembro de 2017. Após avaliar as necessidades da aldeia, em especial as da escola *Tururukari-Uka*, renovar a pintura interna da escola, instalar lixeiras e construir um *playground* para as crianças. Além dessas ações, no encerramento do projeto, realizaram atividades recreativas e socioeducativas, tais como: palestra sobre a coleta seletiva e o destino do lixo, entrega de brinquedos, roupas, livros, kit's para as gestantes, como também a realização de diversas brincadeiras e jogos.

e) **Projeto Omágua/Kambeba: origem, lenda e mitos** – esse projeto é uma proposta da gestão da EMEF São João do Ubim, à qual a escola *Tururukari-Uka* foi anexada. O objetivo desse projeto consistiu em levar os alunos a estudarem a origem do povo Omágua/Kambeba por meio do mito de criação e de lendas que envolvem o Curupira. Foram realizadas algumas atividades na sala de aula e extraclasse, dentre elas: leituras, desenhos, dramatizações, cantos, danças e apresentação de um ritual de valorização do elemento “água”, no qual participaram todas as lideranças. Os resultados desse projeto foram expostos na escola e num evento municipal chamado “Dia da Conquista”, em que todas as escolas da rede municipal de ensino apresentaram os projetos realizados durante o ano letivo.

Diante do exposto, ao analisar o calendário escolar referente ano letivo de 2016, verificou-se que esses projetos são importantes para a formação geral dos alunos e algumas positivamente são mais direcionadas para as particularidades culturais desse povo, mas, como supracitado, deixam à parte as três atividades coletivas e comemorações importantes da aldeia.

De acordo com a Resolução nº 4, de 13 de julho de 2010, que define as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica as “escolas indígenas possuem 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”. O Art. 38 desse documento certifica que, na organização de escola indígena, deve ser considerada a participação da comunidade, o que não acontece na comunidade em estudo. Dessa forma, é importante que os projetos escolares sejam pensados em conjunto com a coletividade para que fomentem as práticas socioculturais dos indígenas de *Tururukari-Uka*.

## **A EDUCAÇÃO INDÍGENA E O ENSINO DA LÍNGUA E DA CULTURA OMÁGUA/KAMBEBA**

A língua étnica é um elemento cultural importante para a autoestima e a afirmação identitária de um grupo étnico, incluindo outros elementos culturais, tais como: “a relação com a terra, a ancestralidade cosmológica, as tradições culturais, os rituais e as cerimônias” (LUCIANO, 2006, p.122) que corroboram para a construção dessa identidade étnica.

Nessa esteira dessa proposição, verificou-se que, na comunidade indígena *Tururukari-Uka*, o ensino da língua e da cultura Omágua/Kambeba são compreendidos por seus membros como muito importante para a construção da identidade étnico, ressaltando o saber linguístico. Acerca disso, a Sra. Marlete Cruz (2017), uma das lideranças indígenas aguerridas dos movimentos indígenas, relata:

[...] a sociedade precisa entender isso... como é que vamos trabalhar a discriminação e a conscientização da população? Começando por onde? Começando pela nossa autoidentidade... dizendo ‘eu sou indígena’... eu afirmo que sou indígena... eu não tenho vergonha de simplesmente me autodeclarar indígena. Existem jovens quando vão na cidade e alguém pergunta... já vi isso. ‘Ah! Tu és índio? Quando dizemos que sim... tem logo aquela rejeição... medo de dizer que é indígena. Medo de dizer: índio fede... tu és índio tem que tá lá no meio do mato...Então a visão do mundo... da sociedade não indígena é isso... é que o índio precisa estar dentro do mato para ser índio. Isso não é verdade. [...] sim... simplesmente ele (o indígena) hoje se adaptou ao dia de hoje... como qualquer outra pessoa. O índio sempre foi um cidadão, né...mas...é... infelizmente, a nossa sociedade não indígena, principalmente aqueles que têm o preconceito muito forte... o índio é aquele que anda com o seu grafismo corporal sempre no corpo, enfim... mas para nós não basta andar pintada para dizer que sou índio, basta eu assumir minha identidade falar a minha língua. Isso sim, isso é



valioso. Vale muito mais do que um rani... porque muitas das vezes o rani comprova que a Funai me declara que eu sou índio, mas e aí cadê? A tua fala? Não dizer que os que não falam não são índios, não menosprezando eles, mas o importante é ter a sua cultura viva dentro de você... que é a língua, né... que é a fala, né...é o seu próprio idioma. Hoje tem isso também... sou índio, mas quero falar bonito... índio não fala bonito! O índio vai falar do jeito dele! Se o branco entendeu... entendeu... se não... você se expressou falou do mesmo jeito. Só que a sociedade lá fora não... não prevê isso, né. Então com essas mudanças que nós precisamos estar adaptados, estar sintonizados entre o nosso mundo indígena e o mundo da sociedade não-indígena.

Nesse sentido, observa-se, no discurso da líder Kambeba, o que ela considera importante na formação da identidade indígena. Menciona que, para ser indígena, não precisa “andar sempre pintado e viver necessariamente no mato”, precisa falar a sua língua. Todavia, apesar de o contato interétnico ter contribuído significativamente para causar mudanças culturais como o enfraquecimento da transmissão da língua étnica para as novas gerações, para esse povo, a língua é o principal traço da identificação indígena.

Por essa razão, um dos principais objetivos da Educação Indígena nessa comunidade é o fortalecimento da língua e da cultura Omágua/Kambeba, sendo a escola indígena a principal responsável por essa função. Nesse sentido, os principais representantes da aldeia acompanham todas as atividades desenvolvidas, a fim de que a escola cumpra o seu papel sociocultural e linguístico.

Oliveira (2018, p. 130) observou a práxis pedagógica do ensino da língua indígena. A esse respeito, a autora menciona que o professor indígena ressaltou: “a aula muda todo dia”, ou seja, não há um planejamento rigoroso dessas aulas e a metodologia aplicada varia de acordo com o interesse dos alunos. Explica que, como estratégias de ensino, o professor busca envolver os alunos em diferentes atividades de oralidade e escrita da língua Omágua/Kambeba. Realiza leituras e transcrição de palavras e pequenas frases. Ainda implementa atividades lúdicas, como brincadeiras e cantos para manter a motivação dos alunos durante às aulas.

Para a realização das aulas de educação indígena, a escola não recebe recurso financeiro e/ou apoio da Secretaria Municipal de Educação – SEMED. Por conseguinte, lidam com a falta de material escolar para o professor e para os estudantes. Para prover material pedagógico, a escola indígena *Tururukari-Uka* dispõe de uma impressora e de um computador que auxiliam na elaboração e impressão das atividades escritas.

As turmas são multiseriadas. Por isso, o professor indígena prepara suas aulas de acordo com a faixa etária e série/ano dos alunos. Desse modo, quando não há tinta na impressora, as atividades direcionadas aos alunos menores são escritas à mão pelo professor no caderno dos alunos ou no papel ofício e, no quadro branco, ele escreve as atividades para os alunos maiores, como são duas séries (3º e 5º ano), dividindo o quadro ao meio, um lado escreve as atividades para os alunos

do 3º ano e, do outro lado, as atividades para os alunos do 5º ano. A única fonte bibliográfica que utiliza para o ensino da língua e da cultura Omágua/Kambeba é o livro “Aua Kambeba: a palavra da Nossa Senhora da Saúde”. Na Figura 4, as fotos evidenciam essas atividades:

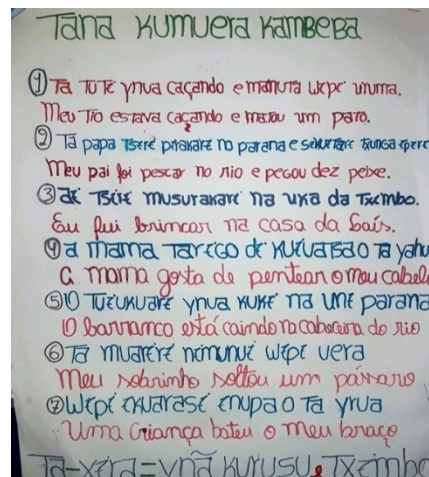
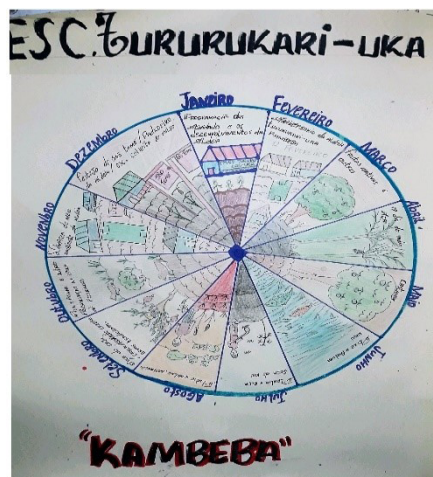
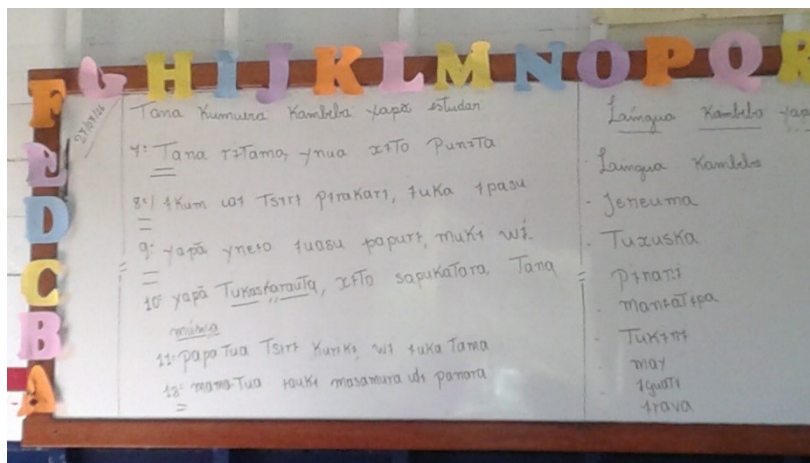


Figura 4: Fotos das Atividades Escolares Voltadas para o Ensino da Língua Omágua/Kambeba  
Fonte: Oliveira (2018, p. 131).

O professor indígena Felipe Cruz relata que um de seus anseios é dispor de um livro didático na língua étnica para o ensino em sala de aula. Por isso, tem coletado, elaborado e organizado materiais, no intuito de produzir um livro didático para ser usado pelos estudantes no aprendizado da língua e da cultura Omágua/Kambeba. No entanto, falta apoio financeiro para a publicação desse material.

Outra problemática encontrada foi a falta de diálogo entre as práxis pedagógicas dos professores responsáveis pela Educação Escolar Indígena e da Educação Indígena. Segundo o professor indígena Felipe Cruz (2016): “uma aula está matando a outra, a aula da manhã acontece de forma isolada da aula da tarde, o professor não indígena por não conhecer o modo de ser e pensar do povo Kambeba não entende que uma aula tem que puxar a outra”. Por conseguinte, alguns estudantes não conseguem compreender o porquê de estudar a língua Omágua/Kambeba, conforme relata o referido professor:

Eles ainda não compreendem o sentido para que eu estou estudando a Língua Kambeba? Pois o estudo da Língua Portuguesa o aluno pensa: vou estudar para ser um professor, para ser um médico, para ser um doutor e para Língua Kambeba se tornar viva o estudo tem que ter um sentido para que eu vou estudar ela? e o sentido é manter a cultura dos ancestrais. (FELIPE CRUZ, 2016)

De acordo com o professor indígena, apesar de a escola ter assumido esse importante papel de manter viva a língua e a cultura étnica, ela sozinha não vai modificar esse quadro. Na sua concepção “não foi ela sozinha que aculturou, explorou, desrespeitou e matou milhares de indígenas e não é ela sozinha que vai reverter a situação hoje vivida pelos povos indígenas.”. Ainda segundo o professor indígena Felipe Cruz, no projeto Pirayawara, que é direcionado à formação de professores, estudam com ele mais de 70 professores indígenas e todos relatam as mesmas dificuldades: falta de material didático e pedagógico, formação e contratação dos professores indígenas, como também apoio por parte das Secretarias de Educação. Conforme relata: “todos falam, falam e falam de suas dificuldades, mas não estão sendo ouvidos por suas secretarias de educação e, quando ouvem, não são entendidos” (FELIPE CRUZ, 2016). Contudo, mesmo frente à tantas dificuldades, o ensino da língua e da cultura acontece na escola *Tururukari-Uka*, com o auxílio dos principais representantes da aldeia, sendo um dos resultados dessa ação pedagógica é que as crianças e jovens assumem sua identidade em qualquer lugar que estejam.

### **FORMAÇÃO E O PAPEL DOS PROFESSORES DA ESCOLA INDÍGENA *TURURUKARI-UKA***

No que diz respeito à formação dos docentes das escolas indígenas, segundo o Departamento de Ensino, da Secretaria Municipal de Educação - SEMED, em Manacapuru/AM (2016), das seis escolas indígenas no município, somente em duas há professores indígenas formados em Pedagogia e que trabalham na Educação Escolar Indígena e na Educação Indígena. Nas demais escolas, trabalham dois professores: um indígena, morador da aldeia, em processo de formação pelo projeto Pirayawara, e um não indígena, graduado em Normal Superior ou Pedagogia.

Na Figura 5, o quadro demonstra a distribuição das cinco escolas indígenas existentes no município de Manacapuru/AM:

LOCALIZAÇÃO	ESCOLA INDÍGENA	ALDEIA	ETNIA
Rio Manacapuru	Escola Indígena Bilingue Santa Terezinha	Aldeia Jatuarana	Apurinã
	Escola Indígena Afrânio G. Brandão	Aldeia Fortaleza	Apurinã
	Escola Indígena Valdomiro Benedito	Aldeia São Francisco do Patauá	Ticuna

Estrada de Novo Airão, km 7	Escola Indígena Katxipiri	Aldeia Katxipiri	Apurinã
Lago do Miriti	Escola Indígena Mekaro	Aldeia São Francisco do Guiribé	Apurinã
Estrada Manoel Urbano AM070, km 45	Escola Indígena Tururukari-Uka	Aldeia Tururukari-Uka	Omágua/Kambebe

Figura 5: Quadro da Relação das Escolas Indígenas no Município de Manacapuru/AM.  
Fonte: Oliveira (2018, p. 133).

Quanto ao acompanhamento das atividades dos professores indígenas que trabalham com a Educação Escolar Indígena, a Secretaria de Educação – SEMED realizou em 2015 três encontros pedagógicos com os dois professores, tanto da educação escolar indígena quanto da educação indígena, para receberem orientações, compartilharem experiências e planejarem suas atividades docentes.

No que se refere à formação dos dois professores que trabalham na escola indígena *Tururukari-Uka*, o professor indígena na época da realização da pesquisa por Oliveira (2018), Felipe dos Santos Cruz, de nome indígena “Sisasai Koruça Kambebe”, encontrava-se em processo de formação pelo projeto Pirayawara, esta foi concluída em 2017, enquanto que o professor não indígena, Vando César Antunes, já era graduado em Normal Superior, pelo projeto PROFORMAR/UEA e em Letras, pelo programa PARFOR e pós-graduado em Letras, pela UNIASSELVI.

O projeto Pirayawara, de acordo com o portal da Secretaria de Educação do Estado - SEDUC (2016) é uma das séries de medidas que o Governo do Estado põe em ação, voltadas para a formação específica de professores indígenas. Por meio do projeto a SEDUC “já formou e está dando continuidade ao processo de formação a mais de 700 professores de educação indígena para atuação em escolas, que em sua maioria ficam localizadas nas próprias aldeias indígenas”. O principal objetivo do projeto é “garantir aos povos indígenas uma educação diferenciada, específica, intercultural, bilíngue, de qualidade e que responda aos anseios desses povos”.

Outra formação significativa para os professores indígenas ocorreu entre 2015 a 2017. Estes participaram de dois cursos de formação com a carga horária de 200h, cada um deles em um período de 18 meses. Segundo o portal do MEC, essa formação chamada de “Saberes Indígenas na Escola” foi “instituída em 30 de outubro de 2013 pela Portaria do MEC nº 1.061. Em 6 de dezembro do mesmo ano, a Portaria nº 98, da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI) do MEC, regulamentou a ação e definiu diretrizes complementares”. (MEC, Portaria nº 1.061, 30 de outubro de 2013).

Ainda de acordo com referido portal, no âmbito da Universidade Federal do Amazonas - Licenciatura Indígena Políticas Educacionais e Desenvolvimento Sustentável, foram desenvolvidos dois projetos intitulados “Alfabetização em contexto bilíngue”, voltado à formação continuada de educadores que trabalham com processos de alfabetização e “Tecnologias Educacionais” voltada à instrumentação tecnológica e produção de material didático em contexto indígena.

Deste modo, seguem-se os objetivos previstos dessas formações:

- I - promover a formação continuada de professores que atuam na educação escolar indígena na educação básica;
  - II - oferecer recursos didáticos e pedagógicos que atendam às especificidades da organização comunitária, do multilinguismo e da interculturalidade que fundamentam os projetos educativos nas comunidades indígenas;
  - III - oferecer subsídios à elaboração de currículos, definição de metodologias e processos de avaliação que atendam às especificidades dos processos de letramento, numeramento e conhecimentos dos povos indígenas;
  - IV - fomentar pesquisas que resultem na elaboração de materiais didáticos e paradidáticos em diversas linguagens, bilíngues e monolíngues, conforme a situação sociolinguística e de acordo com as especificidades da educação escolar indígena.
- (MEC, Portaria nº 1.061, 30 de outubro de 2013).

Conforme Portaria nº 1.061, 30 de outubro de 2013, a formação “Saberes Indígenas na Escola é uma das ações do Programa Nacional dos Territórios Etnoeducacionais, como já citado, tem como objetivo promover a educação continuada de professores e educadores indígenas respeitando as especificidades da educação escolar indígena obedecendo as diretrizes do Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa instituído pela Portaria nº 867, de 4 de julho de 2012.

Segundo o portal de notícias da Universidade Federal do Amazonas – UFAM (2016), participaram dessas formações 60 professores indígenas de diversas comunidades étnicas dos municípios de: Anamá, Manacapuru, Beruri, Iranduba, Careiro da Várzea, Borba, Maraã, Manaquiri, Alvarães, São Gabriel da Cachoeira e Santa Isabel do Rio Negro. A equipe técnica, formada por pesquisadores, orientadores de estudo, formadores e conteudistas, era composta de 66% de educadores indígenas licenciados pelo curso da UFAM de Licenciatura Indígena Políticas Educacionais e Desenvolvimento Sustentável e 33% por educadores não indígenas com experiência comprovada na área de Educação Escolar Indígena.

É evidente a importância do papel do educador na consolidação do modelo de Educação Escolar Indígena que as aldeias anseiam. Contudo, um dos maiores entraves desse tipo de educação tem sido a falta de formação superior dos professores indígenas e a falta de conhecimento da história de luta e repressão dos povos indígenas pelos professores não indígenas que, na maioria das vezes, limitam-se em apenas ministrar suas aulas sem diálogo com a comunidade, na qual a escola indígena está inserida.

Simas e Pereira (2012, p. 104) definem bem esses dois tipos de educadores que corresponde à realidade vivenciada por várias escolas indígenas no município de Manacapuru/AM.

Pode-se encontrar atuando na escola indígena dois tipos de educadores: um é o indígena educador; outro é o educador do índio. [...] o educador indígena é aquele que se reconhece como descendentes dos povos nativos, geralmente, nasceu e criou-se dentro dos costumes indígenas.

Seu principal desafio nessa nova profissão é o de, na maioria das vezes, ter os conhecimentos técnicos de alfabetização, adquiridos tradicionalmente no curso superior de magistério. O educador do índio é o branco ou não índio, aquele de fora da comunidade indígena, muito deles sem conhecimento algum sobre essa sociedade. [...] Seu compromisso é fazer o índio ler, escrever, contar, etc. não está, geralmente, inteirado da situação de luta indígena contra a opressão e desvalorização de sua cultura.

Em vista disso, a formação e a postura de cada um são refletidas dentro da sala de aula. O educador indígena, pensa e age como índio, logo, ele compreende a importância da valorização e fortalecimento da língua e da sua cultura, conhece a trajetória histórica de repressão vivida pelo seu povo, não aquelas contadas nos livros, mas aquelas contadas pelos mais velhos da aldeia. Por conseguinte, em sala de aula trabalhará de forma a fortalecer a identidade e os valores de seu grupo étnico. O educador do índio por desconhecer esse contexto, não trabalhará essas questões, repetindo assim, as práticas pedagógicas das escolas não indígenas e, dessa forma, não trabalhará em parceria com o professor e a comunidade indígena para uma educação escolar diferenciada.

Uma grande parte deles domina conhecimentos próprios da sua cultura e tem precário conhecimento da língua portuguesa e das demais áreas dos conteúdos considerados escolares. Enquanto isso, os professores não-índios que atuam nas escolas indígenas, mesmo quando têm o curso de magistério, não possuem conhecimentos sobre os povos indígenas, provocando, portanto, distorções no processo ou impedindo o desenvolvimento da proposta de educação intercultural. (BRASIL, 1998, p. 40)

Os professores não índios que trabalham nas escolas indígenas, mesmo com formação superior, geralmente não possuem conhecimentos sobre os povos indígenas, assim suas ações pedagógicas não contemplam o desenvolvimento da proposta de educação intercultural da Educação Escolar Indígena. Por essa razão, são comuns os conflitos entre os gestores, professores não índios e a comunidade indígena. Estes não entendem aos questionamentos da aldeia a respeito da participação das lideranças nas decisões de ordem administrativa, de gestão e pedagógica da escola.

Comumente, essas atitudes ocorrem em razão de propagação de ideias errôneas sobre os povos indígenas. Conceitos de que os “índios são todos iguais”, “são do passado”, “não tem história”, “são seres primitivos” e “não são mais índios” estão inculcados e são reproduzidos pela sociedade não-indígena. Conforme cita o RCNEI (BRASIL, 1998, p. 41):

"são todos iguais": desconhece-se e nega-se a grande diversidade sociocultural e lingüística entre os povos indígenas;  
"são do passado": primeiro, nega-se a presença dos povos indígenas como parte da população brasileira e como integrantes do futuro do

país; segundo, considera-se o índio como representante da "infância" da humanidade, como remanescente de um estágio civilizatório há muito ultrapassado pelos "civilizados";

"os índios não têm história": decorrente da noção anterior, esta baseia-se na falsa certeza de que os povos indígenas "pararam no tempo", "não evoluíram", vivem como na "nossa" pré-história. Como conseqüência, imagina-se erroneamente que as sociedades e culturas indígenas não se transformam, não se desenvolvem, e que suas tradições são absolutamente imutáveis;

"são seres primitivos", "atrasados", que precisam ser "civilizados": nega-se aos povos indígenas o direito à autodeterminação e à autonomia de suas escolhas e desqualifica-se seu patrimônio histórico e cultural. Isto impede que se admita e reconheça a existência de ciências e de teorias sociais indígenas, de uma arte e religião próprias etc;

"são aculturados", não são mais "índios": imagina-se que quando os povos indígenas alteram alguns aspectos no seu modo de viver tornam-se "aculturados", deixam de ser "autênticos" e não podem mais reivindicar terras ou outros direitos relativos à condição de índios.

O papel do professor na escola indígena é fundamental para a consolidação do modelo de Educação Escolar Indígena e de escola específica e de qualidade. No entanto, é inegável que tais conceitos refletem de modo negativo na práxis do professor não-indígena. Conforme as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Escolar Indígena na Educação Básica, compete a ele articular os tipos de conhecimentos entrelaçados no ambiente escolar: “de um lado, os conhecimentos ditos universais, a que todo estudante, indígena ou não, deve ter acesso, e, de outro, os conhecimentos étnicos, próprios ao seu grupo social de origem que hoje assumem importância crescente nos contextos escolares indígenas”. (BRASIL, 2013, p. 391).

## **OS AVANÇOS E RETROCESSOS: EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E A EDUCAÇÃO INDÍGENA**

Atualmente, muitas comunidades étnicas realizam paralelamente a Educação Escolar Indígena e a Educação Indígena e, ambas, possuem igual importância para a formação sociolinguística e cultural dos comunitários nas aldeias. Assim sendo, as duas formas de educação são complementares, pois permitem aos povos indígenas transmitirem a sua língua e sua cultura através das gerações.

No que dizer respeito ao ensino da escola indígena *Tururukari-Uka*, como supracitado, as duas formas de educação ocorrem: a Educação Indígena e a Educação Escolar Indígena. Entretanto, no período da pesquisa realizada por Oliveira (2018) as duas formas apresentavam objetivos diferentes. Enquanto a finalidade de uma era fortalecer a língua e a cultura Omágua/Kambeba, a outra tinha como principal objetivo preparar os estudantes para o mercado de trabalho.

As aulas concernentes à Educação Indígena, no período de 2012 a 2016, incidiam no contraturno das aulas voltadas à Educação Escolar Indígena.

Esse cenário educacional alterou-se no ano de 2017 em razão de mudança da administração pública municipal. Durante todo esse ano letivo, os estudantes das séries iniciais do Ensino Fundamental que se encontravam matriculados na escola indígena Tururukari-Uka foram direcionados a estudarem na Escola Municipal São João do Ubim. E a Educação Indígena passou a ser realizada periodicamente no turno noturno.

Contudo, as lideranças desta e das demais comunidades étnicas do município de Manacapuru, não aceitaram pacificamente essa alteração. Dessa maneira, em parceria com a coordenação do Fórum de Educação Escolar Indígena do Amazonas – FOREEIA e do Departamento de Educação Escolar Indígena da Universidade Federal do Amazonas – DEEI/FACED/UFAM, realizaram, nos dias 13 e 14 de julho, de 2017, o I Fórum Municipal de Educação Escolar Indígena em Manacapuru/AM.

A finalidade desse evento foi dialogar e articular políticas públicas relacionadas à Educação Escolar Indígena nas aldeias e na sede do município de Manacapuru, de acordo com as necessidades apresentadas pelos participantes presentes. Ao final deste, cada representante das instituições e segmentos empenhados com a efetivação das Escolas Indígenas diferenciadas no município de Manacapuru, por meio do Regime de Colaboração Interinstitucional, assinaram um Termo de Compromisso que, posteriormente, foi encaminhado ao Ministério Público Federal.

Sendo uma das reivindicações das comunidades étnicas do município a contratação de dois professores indígenas, um para trabalhar na Educação Escolar Indígena e o outro na Educação Indígena. Deste modo, as lideranças indígenas acreditam que as duas formas de educação trabalhadas de forma harmônica contribuirão para o fortalecimento da identidade linguístico-cultural dos povos indígenas de Manacapuru/AM.

Paulatinamente, as mudanças foram ocorrendo satisfatoriamente para as comunidades indígenas do município. Atualmente, no campo em estudo, as duas formas de educação são ministradas por dois professores da etnia Omágua/Kambebe residentes na aldeia. Outra conquista da comunidade étnica diz respeito à construção do Projeto Político Pedagógico da escola indígena, ou seja, estão tendo a oportunidade de discutir e elaborar uma proposta pedagógica que atenda às particularidades de sua etnia.

Entretanto, o concurso público previsto para o ano de 2017 não ocorreu. Neste certame previa a contratação de professores indígenas para as aldeias, sendo esta, ainda uma das conquistas tão esperadas pelas comunidades indígenas do município: a efetivação dos profissionais que atuam nas escolas indígenas por meio do concurso público.

Essa proposição corrobora com o que propõe o RCNEI, ao afirmar que é preciso constituir e regularizar, no âmbito das Secretarias de Educação, “a carreira do magistério indígena, que deverá garantir aos professores indígenas, além de condições adequadas de trabalho, remuneração compatível com as funções exercidas e isonomia salarial com os demais professores da rede de ensino”. (BRASIL, 1998, p. 42)



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo focalizou as práticas pedagógicas da escola *Tururukari-Uka*, no contexto da educação escolar indígena e dos processos de interculturalidade. Discutiu-se a realidade educacional desse grupo étnico, pondo em evidência a sua luta pelos seus direitos e pelo fortalecimento identitário, cultural, linguístico por meio de uma educação escolar diferenciada.

Foi evidenciado no período da investigação que a Educação Escolar Indígena seguia os mesmos moldes das demais escolas da rede municipal de ensino. No entanto, as lideranças indígenas têm buscado mudar esse quadro, atualmente estão em processo de construção do Projeto Político Pedagógico no qual se constitua um diálogo entre as duas formas de educação. Por outro lado, a Educação Indígena ainda sofre pela falta de material de didático para o professor e para o aluno e de um livro didático próprio da etnia.

Deste modo, a práxis pedagógica de ensino da educação escolar indígena durante o tempo da pesquisa não correspondia a proposta do Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas – RCNEI. De acordo com o referido documento (BRASIL, 1998, p 57), o ensino nessa modalidade de educação deve estar pautado no “princípio constitucional do respeito “aos processos próprios de aprendizagem” (CF art. 210) e ao “pluralismo de ideias e concepções pedagógicas” (LDB, art. 2)”. No entanto, é importante ressaltar que a comunidade em estudo esboça um novo cenário educacional: por meio do Projeto Político Pedagógico novos caminhos estão sendo delineados visando o fortalecimento identitário, cultural e linguístico desse grupo étnico.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. *Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas*. 2. ed. Brasília: MEC/SEF, 1998.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Conselho Nacional da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica*. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. *LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional*. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017.

BONIN, Iara Tatiana & SILVA KAMBEBA, Raimundo Cruz da ( Orgs.) *Aua: Kambeba a palavra da aldeia Nossa Senhora da Saúde*. Brasília: Cimi/Unicef, 1999.

\_\_\_\_\_. *Educação escolar indígena e docência: princípios e normas na legislação em vigor*. In: BERGAMASCHI, Maria Aparecida (Org). *Povos indígenas e educação*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

CARNEIRO, M. A. *LDB Fácil. Leitura Crítico-Compreensiva*. Artigo a Artigo. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

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.

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.

SEMED. *Diretrizes Curriculares Municipais*. Guaramirim/Santa Catarina: Secretaria Municipal de Educação, ano?.

SIMAS, Hellen Cristina; PEREIRA, Regina Celi Mendes. *Letramento Indígena Potiguará*. Manaus: Valer/FAPEM, 2012.

UFAM. Universidade Federal do Amazonas. *Ação Saberes Indígenas na Escola*. Disponível em <<http://licenciaturaindigena.ufam.edu.br/projetos/saberes-indigenas-na-escola>>. Acesso em 29 de março de 2018.

O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- **TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE**
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

A cidade de Parintins foi fundada em 1796. Sua população está estimada em 113.168 habitantes pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de acordo com o último censo de 2018, sendo o segundo município mais populoso do estado do Amazonas. Localizada à margem direita do rio Amazonas, a ilha Tupinambarana<sup>2</sup>, como é também conhecida, foi habitada pelos índios Tupinambás<sup>3</sup>, Maués<sup>4</sup> e Sapupés<sup>5</sup>.

Hoje, é reconhecida mundialmente por apresentar o maior Festival Folclórico do Brasil, tendo recebido o título de Capital Nacional do Boi-Bumbá, pela Lei no 13.571, de 21 de dezembro de 2017. A cada ano, no último final de semana do mês de junho, turistas do Brasil e do mundo chegam à cidade para prestigiar a disputa entre os Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso.

Nosso objeto de estudo são os enunciados materializados nas letras de toadas que falam do discurso religioso e como surgiu este discurso. Sabemos que o sujeito do discurso constitui-se historicamente em seus aspectos sociais e culturais. Nesse sentido, a fundamentação teórica é o da Análise do discurso francesa, de Michel Pêcheux, e seus principais conceitos. Faremos uma breve exposição sobre o Festival Folclórico de Parintins. Em seguida, uma exposição sobre os conceitos da AD francesa e, por fim, a análise e discussão dos resultados.

## **O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS**

Antes do 1o Festival Folclórico de Parintins, os Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso brincavam pelas ruas nas festividades juninas, dançavam ao redor da fogueira e paravam em frente às residências das famílias tradicionais da cidade.

Conforme nos diz Valentin (2005), os Bois continuaram saindo e se enfrentando na rua até 1965, quando um grupo de amigos ligado à Juventude Atlético Católica (JAC) se reuniu para organizar a brincadeira, que já vinha desaparecendo das ruas. É importante destacarmos os trabalhos dos padres católicos entre 1960 e 1966, período em que foi realizado o 1o Festival Folclórico de Parintins, uma vez que a construção da Catedral de Nossa Senhora do Carmo envolveu toda a comunidade e precisava de recursos. Um fato curioso é que o boi-bumbá não era bem visto pelos padres católicos, embora eles soubessem que a brincadeira folclórica atraía a população religiosa da cidade.

---

1 Mestranda do Programa de Pós- Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Professora da Rede Estadual de Ensino – SEDUC/AM. Bolsista FAPEAM. E-mail: milenybrandao@hotmail.com

2 É um conjunto de ilhas que, antes, era considerado como uma única ilha. Situa-se no leste do estado do Amazonas.

3 Povo indígena brasileiro que habitava duas regiões da costa brasileira por volta do séc. XVI: a primeira ia desde a margem direita do rio São Francisco até o Recôncavo Baiano; a segunda ia do cabo de São Tomé, atual estado do Rio de Janeiro, até São Sebastião. Hoje o estado de São Paulo.

4 Nome de uma tribo indígena também conhecida por sateré-maué, pertencente ao tronco tupi.

5 Tribo primitiva que habitava a região de Tupinambarana.

Fato é que por ocasião dos festejos à Santa Virgem do Carmo, mal terminavam os ritos sagrados, os marianos tiravam as suas camisas brancas, guardavam as fitas azuis e se apresentavam aos seus amos para brincar o boi-bumbá. As senhoras do Apostolado da oração também, mas para brincar seguindo o boi das predileções. Aquele gesto conflitava com a igreja, com os padres e com Dom Arcângelo que, por razões históricas, logo se insurgia contra a cultura do boi-bumbá de Parintins (TENÓRIO, 2016, p.172)

Tenório (2016, p.172) ainda relata que “por ocasião dos festejos em louvor à Santa Virgem do Carmo, se eram fortes os tempos da juta, o arraial ficava lotado de clientes e fieis, o que significava força da igreja e oportunidade de faturamento”. Todavia, ao ouvirem o rufar dos tambores de seus Bois-Bumbás preferidos saiam do arraial, “deixavam o sagrado para seguir o fenômeno entendido como profano”. (TENÓRIO, 2016, p.173).

Como nos diz o autor supracitado, havia uma convivência tumultuada entre os padres da igreja católica e o folguedo do Boi-Bumbá, uma vez que a brincadeira fazia com que os fieis saíssem do arraial para acompanhar o seu boi preferido.

As obras da Catedral estavam paradas e havia a necessidade de organizar uma quermesse com a finalidade de angariar fundos. A JAC (Juventude Alegre Católica) criou uma quadrilha chamada de Juventude na Roça para disputar com outras já existentes. Conforme explica Tenório (2016) que líderes do movimento que, a exemplo dos que haviam criado o Festival Folclórico do Amazonas em 1954, em Manaus, em vez de quermesse criassem o Festival Folclórico de Parintins. A ideia era tentadora, mas para a JAC a questão era a de que os padres, sobretudo, Dom Arcângelo Cerqua, jamais iriam aceitar o boi-bumbá nos eventos.

Em 1965, no dia 6 de junho, o 1o Festival Folclórico de Parintins aconteceu sem a participação dos Bois-Bumbás, em favor da construção da Catedral. Os Bois-Bumbás foram inseridos no Festival Folclórico a partir de 1966 de uma decisão do Padre Augusto Gianolla. Assim escreve Tenório (2016) sobre os motivos que o levaram a concordar com a inclusão:

Primeiro: os líderes que deveriam aparecer como editores do festival, além de muitos outros dentre a rapaziada da JAC era vinculada ao Boi-Bumbá Garantido: é o caso de Raimundo Muniz, Lucionor Barros e Xisto Pereira. Segundo: para canalizar recursos oriundos da juta ninguém melhor do que os bumbas, utilizando a rivalidade entre eles associada aos interesses vinculados à economia do endividamento centrada no cultivo da juta, enquanto fator de riqueza do Amazonas, representada, sobretudo pelos padrinhos oficiais do Boi-Bumbá Garantido. (TENÓRIO, 2016, p.181)

Démonteverde e Monteverde (2003) enfatizam que o Primeiro Festival Folclórico de Parintins foi coordenado por Raimundo Muniz Rodrigues e seus amigos Xisto, Agnaldo Barros, Lucionor Ramos, jovens católicos, que fundaram a JAC (Juventude Alegre Católica) e conseguiam concentrar números expressivos de jovens em eventos.

Foi então que esses jovens conseguiram um espaço físico onde todas as pessoas pudessem ver e ouvir a arte do boi Garantido e do boi Caprichoso, assim como as quadrilhas e outras danças, o sucesso foi absoluto e contou com dezenas de pessoas que deliravam com esta nova forma de brincar o boi-bumbá. (DÉMONTEVERDE; MONTEVERDE, 2003, p.61)

Loureiro (2015), baseado nos estudos de Tonzinho Saunier, ressalta que o Festival Folclórico de Parintins foi organizado pelo Sr. Raimundo Muniz Rodrigues, em 1965, coadjuvado pelo Reverendíssimo padre Augusto, Xisto Pereira e Lucinor Barros reunidos na sede da JAC (Juventude Alegre Católica). “O verdadeiro Festival Folclórico de Parintins iniciou-se no dia 12 de junho de 1966, como o 1o Festival Folclórico”. (LOUREIRO, 2015, p.346). Data que se confirma com as pesquisas do historiador Tenório (2016), ressaltando a participação dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso no festival.

Um fato marcante de divulgação do Festival Folclórico foi a Rádio Alvorada de Parintins, inaugurada em outubro de 1967. A Prelazia, além de propagar a religião católica em todo Médio Amazonas, firmou parceria com a JAC para divulgar os eventos folclóricos realizados no local. Como consequência, vários moradores das comunidades rurais iam prestigiar o festival, com o apoio da Prefeitura Municipal de Parintins. Durante esse período, o locutor Messias Augusto das Neves se apaixonou pela cidade. Tenório (2016) ressalta que o primeiro som oficial que a Rádio Alvorada mandou para as lonjuras proviera da sua voz. Sendo morador do bairro de São Benedito, seu sogro, Aldenor Teixeira, era um dos três padrinhos oficiais do Boi Garantido. “É dele a história frase celebrizada pela Rádio Alvorada de Parintins: ‘Garantido, o boi do povão!’” (TENÓRIO, 2016, p.184).

Tenório (2016) cita um fato interessante acerca da proclamação do Boi-Bumbá vencedor do Festival Folclórico:

[...] em função da construção da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, a proclamação do boi campeão dependia da juta e da pecuária. Na quadra da JAC, durante os festejos, urnas eram colocadas estrategicamente para que o povo pudesse votar e a cédula de votação era dinheiro. Por conta disso, as urnas eram abertas até três vezes em cada noitada, de modo que os resultados eram apresentados ao final das apresentações dos bumbás. (TENÓRIO, 2016, p.182)

A poética da rivalidade era acentuada, porque a vitória girava em torno da arrecadação financeira e a estratégia utilizada era a recuperá-la no dia seguinte, caso o boi perdesse na noite anterior. Como revela o mesmo autor:

Em se tratando da fibra de juta versus pecuária, o Boi Garantido sempre bateu no boi Caprichoso, o que lhe garantiu mais vitórias no Festival até os dias correntes. Afinal, naqueles idos, a maioria dentre os filhos da poesia de Lindolfo Monteverde, também eram de produtores de juta financiados, obviamente, pelos padrinhos desse bumbá. Então, os recursos fluíam e eram canalizados para construção da Catedral, que subia a cada edição do Festival Folclórico de Parintins. (TENÓRIO, 2016, p182).

Desde os primeiros anos do Festival Folclórico, há uma ligação consolidada entre a brincadeira do Boi-Bumbá com a fé não só na padroeira da cidade, como também em outros santos, dentre os quais destacamos: São José, São João e São Pedro.

A fé na padroeira de Parintins une as galeras dos dois Bois, como reforça Tenório:

O Boi-Bumbá Caprichoso, em função da promessa do artista Juarez Lima de enquanto viver confeccionar o andor da Santa em 1995, tanto referendava o feito do ilustre poeta como se fez parceiro do Boi-Bumbá Garantido nessa exaltação. Por força disso, a Santa Virgem do Carmo saíria entre o povo católico levada em luxuosos andores e assim povoando de arte, magia e encantamento a sua tradicional procissão na tarde de 16 de julho daquele ano. (TENÓRIO, 2016, p.261)

No Festival Folclórico de Parintins, tanto o Boi-Bumbá Garantido quanto o Boi-Bumbá Caprichoso fazem homenagens a Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, por meio de suas toadas e alegorias.



Figura 1: Catedral de Nossa Senhora do Carmo – padroeira de Parintins  
Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink>

O compositor Chico da Silva, no ano de 1991, compôs a toada Boi do Carmo, em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, padroeira de Parintins, que virou hino na cidade e até hoje é cantada nas apresentações realizadas no Bumbódromo. O Boi-Bumbá Caprichoso também tem várias toadas em homenagem à santa protetora.

Vários nomes importantes corroboraram para o engrandecimento do Festival de Parintins. Do lado do Boi-Bumbá Garantido, o futuro “menino de ouro”, Paulino Faria, que se tornou apresentador oficial do Boi no dia 28 de junho de 1975, juntamente com o seu irmão Zezinho Faria. Do lado do Caprichoso, Lurdita Lago, o casal João Andrade e Odinéia Andrade, (...) e José Carlos Portilho. Durante essa fase, houve uma maior preocupação com as toadas, as quais passaram a ter uma nova representação artística. A partir desse período:

A fogueira era apagada para que a luz elétrica brilhasse em lugar dela e, à ribalta da nova forma de fazer e de brincar o boi-bumbá, o boi-de-roda se tornava o boi-de-palco. Mantinham-se, todavia, os fundamentos jesuíticos: chegada do boi, evolução do boi. (TENÓRIO, 2016, p.205)

Tenório (2016) ressalta a importância do artista Jair Mendes, considerado o mestre dos artistas, o qual, em 1978, modificou a forma de fazer a estrutura do boi, que era feito com paus de igapós e talas de palmeiras e passou a ser de fibras e esponjas, ficando mais leve e ágil, o que proporcionava ao seu tripa movimentos semelhantes aos bois de verdade.

A Prefeitura de Parintins assumiu a organização do Festival a partir de 1980. Valentin (2005) comenta que foi nessa época que os Bois se organizaram institucionalmente como associações folclóricas. Foi quando a imprensa, principalmente a de Manaus, começou a se interessar e a divulgar o evento. Na década de 80, o Festival Folclórico de Parintins apareceu pela primeira vez na televisão.

<b>ANO</b>	<b>LOCAL</b>
Junho de 1966 até 1974	1o Festival Folclórico de Parintins – Quadra da Catedral
Entre 1975 até 1988	Foi realizado em diferentes locais: CCE – Centro Cívico Esportivo da Paróquia do Coração de Jesus, no estádio de futebol “Tupi Catanhede, no Tabladão do Povo e no anfiteatro Messias Augusto
1988 até os dias atuais	Inauguração do Bumbódromo um estádio, que tem o formato de cabeça de boi, criado para apresentação dos bois-bumbás e quadrilhas.

Quadro 1: Evolução do Festival Folclórico de Parintins até os dias atuais  
Fonte: Adaptado pela pesquisadora

Antes desse período, os Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso tinham seus padrinhos.

(..) justamente naqueles dias a juta, enquanto fator de riqueza no Amazonas, anunciava o próprio declínio e o mais prejudicado seria o Boi Garantido, uma vez que os seus padrinhos dela provieram(..) surgia assim, em maio de 1982, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. Assim, os bumbás passaram ter condições de negociar seus projetos junto a outras instituições e de levantar recursos de Parintins. (TENÓRIO, 2016, p.219).

Loureiro (2015, p. 346) relata de forma resumida esse período:

A partir de então seu crescimento foi de tal amplitude que se tornou inadiável a construção de um local adequado, um anfiteatro digno do porte da apresentação e compatível com o grande público presente. Em 1983, o prefeito Gláucio Gonçalves transferiu o local da apresentação para o Tablado do Povo, no local do antigo aeroporto. Logo no ano seguinte, 1984, foi construído o anfiteatro Messias Augusto. Finalmente, para criar uma infraestrutura compatível com a expansão do desse acontecimento, o governador Amazonino Mendes construiu, em 1988, o Bumbódromo, anfiteatro de grandes proporções.



De acordo com Valentin (2005), o Festival inicia mais uma nova fase de sua evolução com a inauguração do Bumbódromo, no dia 28 de junho de 1988, um estádio em forma de arena, projetado para acomodar a apresentação dos Bois. “É um marco o marco divisor definitivo entre a inocente brincadeira de boi e o grandioso espetáculo de massa”. (VALENTIN, 2005, p.104). O mesmo autor utiliza usa as palavras de Loureiro para explicar o espetáculo dos Bois:

Uma dramatização que mobiliza a sociedade local, que a faz participante passional do instável e do efêmero que é o espetáculo no anfiteatro à sua frente. Diante de milhares de espectadores, como nas mais antigas cerimônias cênicas, ali estão reunidos para expressar algo pelo corpo, voz, gesto, canto, dança, movimento, plasticidade, cores, numa competição cênica que, à semelhança da estética barroca, produz, verdadeiramente, uma “dramaturgia de paixões.” (VALENTIN apud LOUREIRO, 2001, p.372)



Figura 2: Bumbódromo  
Fonte: <https://www.google.com.br/Parintins>

Cavalcanti (2000) se reporta a esse período ao dizer que a promoção do festival, ao institucionalizar a disputa festiva favoreceu o crescimento dos bois. Forneceu-lhes uma mediação artística para expressão tradicional da rivalidade, beneficiando sua expansão estética e social. Um aspecto a ser considerado é em relação às torcidas, denominadas de galeras, que sempre ficaram separadas em arquibancadas construídas com essa finalidade. Assim, podiam “brigar” e defender seu boi-bumbá preferido.

A galera do Boi-Bumbá Garantido sempre ocupou o lado direito das arquibancadas, tomando-se como ponto de referência a Catedral de Nossa Senhora do Carmo, enquanto que a galera do Boi-Bumbá Caprichoso ocupa o lado esquerdo.

Na década de 90, o Festival Folclórico de Parintins passou a receber patrocínio de grandes empresas, transformando-se em uma festa comercial e passou a ser divulgada internacionalmente. Em Manaus, os ensaios dos Bois-Bumbás de

Parintins tiveram um crescimento impressionante. Nos finais de semana, os torcedores de Garantido e Caprichoso frequentavam os ensaios, aprendiam as toadas e dançavam o tradicional “dois pra lá, dois pra cá”. Valentin (2005) explica que a globalização influenciou diretamente a festa popular:

(...) O impacto global desperta, também, um novo interesse pelo local. E é exatamente o que vemos em Parintins. Coincidência ou não, desde que, em 1995, a Coca Cola assumiu o patrocínio do Festival, essa nova identidade vem se formando de maneira cada vez mais forte e definitiva. O Festival e Parintins crescem, em várias direções: o espetáculo torna-se mais monumental e incorpora cada vez mais elementos de fora do seu, até então, restrito universo (...). Vale lembrar que, para patrocinar o Festival, a Coca-Cola precisou negociar e acabar por atender a uma exigência do Boi Caprichoso: sua centenária e, até, então, imutável logomarca vermelha tem, em Parintins, versão azul. (VALENTIN, 2005, p.126)

No segundo mandato de governador, em 1995, Amazonino Mendes fortaleceu o Festival de Parintins, por meio de parcerias com a Coca-Cola, Caixa Econômica Federal, Rede Amazônica de Televisão, Cerveja Schinkariol.

Chegou então aquele mês de junho de 1995 em que Parintins se apresentava diferente, muito mais prosa do que antes, exibindo a logomarca da Coca-Cola nos seus pontos mais estratégicos. Pela primeira vez, o boi-bumbá através das artes que o caracterizam, colocava o pão na mesa de muitas famílias em Parintins. (TENÓRIO, 2016, p.250).

Assayag (1995, p.39) afirma que “o boi de Parintins adquiriu características de espetáculo. Ficou grandioso e atraiu plateias (...). O espetáculo dos bumbás é um teatro que acontece, que fica, e se avoluma a cada instante da apresentação”.

O Festival Folclórico de Parintins possui um regulamento rígido e minucioso, que deve ser seguido em sua totalidade pelos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso. Os itens de disputam sofreram adaptações no decorrer dos anos.

## **Toadas – Dados Históricos e Artísticos**

Nas palavras de Cascudo (2000, *apud* CARDOSO, 2013, p.23), toada é cantiga, canção, cantinela; a melodia nos versos para cantar-se. Canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo, mas preferencial, é o amor, sobretudo na toda cabocla.

Cardoso (2013) aborda vários significados da palavra toada e diz que “não de pode negar que esses conceitos são semelhantes”. A referida autora cita, também, o conceito de toada, segundo Cunha (2010), o qual diz que “toada significa soar em tom alto, produzir ou ressoar som, é o participio de toar e vem do latim TONARE, quer dizer trovejar.”

De acordo com Silva (2015), toadas são músicas que expressam especificidade regional, não se tratando de um ritmo exclusivamente parintinense. É composta por uma mistura de ritmos brasileiros como samba, baião, carimbo, sirimbó, uma batida diferenciada, particular, que realça o regionalismo local.

A propósito, desde o início das brincadeiras de Boi-Bumbá em Parintins, as toadas faziam parte da apresentação dos bois pelas ruas da cidade, cuja temática do desafio ganhou destaque. Tenório (2016, p.127) comenta que “a poética da rivalidade se iniciava nas toadas sequenciadas pelos versos maliciosamente satíricos, prosseguia nas brigas de rua, conforme a pujança das turmas organizadas e quase sempre terminava na polícia”.

A rivalidade se acentuava nas toadas também, porque, apesar da semelhança de estilo, como explica Tenório (2016) o Boi-Bumbá Garantido afirmava que os seus cancioneiros eram melhores que os do Boi-Bumbá Caprichoso. Este revidava afirmando que os seus cancioneiros eram os melhores e haja versos e toadas de desafio e de desagravo. O autor cita, até aquele momento, a questão do baião como extensão da toada:

A toada de boi, muito embora “repetitiva” (BUENO, 1980, p.1126), todavia, possuía o lirismo das baladas medievais e a beleza do samba canção indexadas ao épico ibero/amazônida, próprio da poética do boi-bumbá. Por força dessa procedência o baião nordestino também teve sua influência no ritmo do boi-bumbá em Parintins. Não consta, entretanto, que o Boi Garantido houvesse utilizado o estilo baião em suas toadas, no que era criticado pelo Boi Caprichoso que as usava. (TENÓRIO, 2016, p.129)

Após esta breve exposição sobre o Festival de Parintins, veremos a seguir alguns conceitos da Análise do discurso francesa, teoria que embasa esta análise.

## **A ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA DE MICHEL PÊCHEUX E ALGUNS CONCEITOS**

A Análise do Discurso (doravante AD) francesa compreende o funcionamento discursivo como efeito da ideologia, sendo que as condições sociais, históricas e políticas produzem no sujeito o seu discurso.

Para a AD, o sujeito é ideológico, cujo processo é inconsciente, como nos esclarece Mussalim:

O sujeito do discurso não poderia ser considerado como aquele que decide sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do próprio discurso, mas como aquele que ocupa um lugar social e a partir dele enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras. O sujeito ocupa seu lugar em determinada formação social e enuncia o que lhe é possível a partir desse lugar ocupado. (MUSSALIM, 2001, p.110).

Para Pêcheux (1997), o sujeito constitui-se na história, partindo das práticas e das condições de produção. Na AD, o sujeito passa por um processo de assujeitamento, ou seja, os homens são constituídos em sujeitos por relações e práticas contraídas em certas conjunturas e a partir daí, das condições de produção, toma uma posição e produz os seus discursos.

Os conceitos da teoria de Pêcheux aparecem imbricados. Pêcheux e Fuchs (1998), a partir da explicação do conceito de formações ideológicas, explicitam que é “impossível *identificar* ideologia e discurso [...] mas que se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais” (PÊCHEUX, 1988, p.166) do que é denominado de materialidade ideológica pelos autores, os quais descrevem que as formações ideológicas comportam como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas*.

Pêcheux e Fuchs ressaltam que os aparelhos ideológicos do Estado

[...] se caracterizam pelo fato de colocarem em jogo práticas associadas a lugares que remetem às relações de classes sem, no entanto, decalcá-las exatamente. Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posição de classes em conflito uma com as outras. (PÊCHEUX; FUCHS, 1988, p.166)

Vejamos a asserção a seguir para que possamos entender a relação entre ideologia e o conceito de *formação ideológica*:

Num dado momento histórico, as relações de classes (a luta de classes) se caracterizam pelo afrontamento, no interior mesmo destes aparelhos, de posições políticas e ideológicas ‘que não constituem a maneira de ser dos indivíduos, mas que se organizam em formações que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou dominação (PÊCHEUX; FUCHS, 1988, p.166)

Seguem os autores:

Falaremos de *formação ideológica* para caracterizar um elemento (este aspecto da luta nos aparelhos) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica de uma característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras. (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p.166)

Pêcheux (1988) sintetiza como o funcionamento da instância ideológica em relação ao sujeito ideológico em relação à sua posição de classes:

A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou a chamar de *interpelação*, ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classe ligada a uma delas. (PÊCHEUX, 1988, p.166)

Pêcheux (1938-1983) explicita que as formações ideológicas comportam várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito a partir de uma dada posição em uma dada conjuntura:

O ponto essencial aqui é que não se trata somente da natureza das palavras empregadas, mas também e sobretudo das construções nas quais essas palavras se combinam, na medida em que essas construções determinam a significação que as palavras terão. (...) As palavras mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam. Nesse momento, podemos precisá-lo: as palavras “mudam de sentido” ao passar de uma formação discursiva para outra. (PÊCHEUX, 2011, p.73)

Pêcheux a define da seguinte forma:

*Formação discursiva* é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) (PÊCHEUX, 1988, p.160)

Cruz e Romão (2011) explicam que a formação discursiva é um recorte ou uma regionalização do que será chamado mais tarde de interdiscurso; ou seja, a formação discursiva determina o que pode (pôde) e deve ser dito (ou deve ser dito desta forma, deste lugar, nestas condições de produção).

O discurso terá (este ou aquele) sentido porque se coloca dentro de uma formação discursiva específica. Para Pêcheux (1988, p.160), o conceito de FD “equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas.” Esses mecanismos mostram que o que se diz não provém de uma infinidade de significados, mas de condições de possibilidades de dizer específicas (SOUZA, 2006, p.89)

Mussalim (2001) acrescenta que:

O conceito de formação discursiva (FD) é utilizado pela AD para designar o lugar onde se articulam discurso e ideologia. Nesse sentido, é que podemos dizer que uma formação discursiva é governada por uma

formação ideológica. Como uma FI coloca a relação necessariamente mais de uma força ideológica, uma formação discursiva sempre colocará em jogo mais de um discurso. (MUSSALIM, 2001, p.12)

Desse modo, Pêcheux (1988, p.161) enfatiza que “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes.” É a partir daí que Pêcheux esclarece a constituição dos discursos, bem como dos sentidos.

Por outro lado, como nos diz Pêcheux (1988), é preciso admitir que palavras, expressões ou proposições diferentes podem ter o mesmo sentido no interior de uma formação discursiva dada. O teórico enfatiza que “a partir de então, a *expressão processo discursivo* passará a designar o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímia, etc., que funcionam entre elementos linguísticos - ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada”. (PÊCHEUX, 1988, p.161).

Courtine (2009) comenta que “as FD são *componentes interligados das FI*. Isso implica que as FD que constituem a mesma FI possam ser distinguidas umas das outras (em razão, por exemplo, de sua ‘especialização’), mas sobretudo que as FD que dependem de FI antagônicas, aliadas [...] mantêm entre si relações contraditórias que se inscrevem necessariamente na própria materialidade dessas FD, isto é, em sua *materialidade linguística*”. (COURTINE, 2009, p.73). O autor esclarece que “se uma FD é o que, em uma dada FI e em uma conjuntura, determina o ‘que pode e deve ser dito’ (o que equivale a dizer que as palavras, expressões, proposições recebem seu sentido da FD na qual são produzidas); convém acrescentar que *essa característica não é isolada* das relações contraditórias que uma FD estabelece com outra FD”. (COURTINE, 2009, p.73)

Uma formação discursiva não corresponde a um espaço fechado. Pelo contrário, é invadida por elementos que vêm de outro lugar, ou melhor, de outras formações discursivas.

De agora em diante, vamos apresentar a relação que existe entre o “pré-construído<sup>6</sup>” e o “interdiscurso” a partir dos conceitos propostos por Pêcheux:

O ‘pré-construído’ corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade( ‘o mundo das coisas’), ao passo que a ‘articulação’ *constitui o sujeito em sua relação com o sentido*, de modo que ela representa, no interdiscurso, aquilo que *determina a dominação da forma-sujeito*. (PÊCHEUX, 1988, p.164)

Courtine (2009, p.74) elucida que o pré-construído marca a existência de um descompasso entre o interdiscurso como lugar de construção do pré-construído, e o intradiscurso, como lugar da enunciação do sujeito. Courtine (2009) descreve o funcionamento do pré-construído pelo sujeito:

<sup>6</sup> Esse termo foi introduzido por Paul Henry e designa uma construção anterior, exterior, independente por oposição ao que é construído na enunciação. COURTINE, J.J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Paulo: EduFScar, 2009

O pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: ‘o que cada um sabe’ e simultaneamente ‘o que cada um pode ver’ em uma dada situação. Isso equivale a dizer que se constitui, no seio de uma FD, um *sujeito universal* que garante ‘o que cada um conhece, pode ver ou compreender’, e que o assujeitamento do sujeito em sujeito ideológico realiza-se, nos termos de Pêcheux, pela identificação do sujeito enunciador ao sujeito universal da FD: ‘O que cada um conhece, pode ver ou compreender’ é também o que pode ser dito’. (COURTINE, 2009, p.74-5)

Segundo Pêcheux (1988, p.162), “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui sua dependência com respeito ao **‘todo complexo com dominante’** das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 1988, p.162. Grifos nossos).

Nessa concepção, Pêcheux (1988, p.162) afirma que o funcionamento da Ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos de seu discurso se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece “a cada sujeito” sua “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações, sejam elas percebidas, aceitas e experimentadas.

Em consonância com Lacan apud Mussalim (2001), o sujeito é definido em função do modo como ele se estrutura a partir da relação que mantém com o inconsciente, com a linguagem, já que para Lacan, “a linguagem é condição do inconsciente”. Para Pêcheux:

A marca do inconsciente como ‘discurso do Outro’ designa no sujeito a presença eficaz do ‘Sujeito’, que faz com que todo sujeito ‘funcione’, isto é, tome posição, ‘em total consciência e em total liberdade’, tome iniciativas pelas quais se torna ‘responsável’ como autor de seus atos, etc., e as noções de *asserção* e de *enunciação* estão aí para designar, no domínio da ‘linguagem’, os atos de tomada de posição do sujeito, enquanto sujeito-falante. (PÊCHEUX, 1988, p.171)

De acordo com Althier-Revuz (2004), o sujeito do discurso é atravessado pelo inconsciente e articula-se de acordo com suas posições, não é uma entidade homogênea, exterior à linguagem, que lhe serviria para “traduzir” em palavras um sentido do qual ele seria a fonte consciente. Santiago (1995) reforça a ideia de que o sujeito pode ser encontrado no inconsciente, lugar onde reside o Outro – o discurso do pai, da mãe, etc – que lhe imprime identidade, ou seja, a identidade do sujeito lhe é garantida pelo lugar do Outro, por um sistema parental simbólico que determina a posição do sujeito desde sua aparição.

É importante frisar que o sujeito do discurso passa por um processo denominado por Pêcheux (1988) de esquecimento. Sabe-se que toda formação discursiva “corresponde ao “espaço de reformulação-paráfrase onde se constitui a ilusão necessária de uma ‘intersubjetividade falante’ pela qual cada um sabe de antemão o que o ‘outro’ vai pensar e dizer... e com razão, já que o discurso de cada um reproduz o discurso do outro.” (PÊCHEUX, 1988, p.172).

Apresentadas as concepções de sujeito, passamos agora a trabalhar o conceito de discurso sob a perspectiva da AD. Para Pêcheux, “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre destinador e destinatário, mas de um ‘efeito de sentidos’ entre eles” (PÊCHEUX, 1997, p. 82). Para o autor, “todo discurso ‘concreto’ é, de fato, um *complexo* de processos que remetem a diferentes condições” (PÊCHEUX, 1997, p.182)

Sob o aspecto do discurso se constituir de um tripé: língua, sujeito e história, conforme Pêcheux (1988), os sujeitos vão se constituindo à medida que são afetados pela história no funcionamento da língua, pois o discurso implica uma exterioridade à língua. Para Orlandi:

A linguagem é entendida como ação, transformação, como um trabalho simbólico em “que tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade etc” (ORLANDI, 1988:17)

Narzetti (2012, p.77) destaca que na AD do grupo de Pêcheux, o discurso é concebido como um objeto sócio-histórico e, sendo assim, a análise da materialidade linguística, de grande importância na primeira etapa da análise, não é um fim em si mesmo, mas deve fornecer elementos para, por exemplo, a caracterização das formações discursivas (FD) que existem em dada conjuntura social, conforme expusemos anteriormente.

Nessa concepção, Mussalim (2001, p.113) expõe que a “Análise do Discurso francesa considera que os sujeitos são condicionados por uma determinada ideologia que predetermina o que poderão ou não dizer em determinadas conjunturas histórico-sociais”. Para Pêcheux, o sujeito escolhe determinadas palavras ao invés de outras, porque é interpelado pela ideologia, ou seja, suas palavras possuem um significado que é construído historicamente.

## **ANÁLISE E DEMONSTRAÇÃO DOS RESULTADOS**

Apresentamos a seguir, 03(três) toadas do Boi-Bumbá Caprichoso e 03(três) toadas do Garantido, selecionadas aleatoriamente. A metodologia da análise é comparativa/contrastiva em torno dos versos que apresentam o discurso da religiosidade. Vejamos as toadas do Boi Caprichoso:

### *Toadas do Boi Caprichoso*

Meu querido São João Batista<sup>7</sup>  
Santo da minha devoção  
Eu vim pagar a promessa  
Do fundo do coração  
Trago o melhor da fazenda  
Meu boizinho campeão  
Lhe oferto com gratidão

---

<sup>7</sup> Toada Boi de Santo. Compositor Simão Assayag. CD Boi Caprichoso (2000).



Boi de santo, boi de santo  
Que meu amo anunciou  
Boi de santo, boi de santo  
Que meu santo abençoou

Canto o santo, azul seu manto  
Caprichoso é boi de santo  
Que Cid ao santo ofertou [...]

Da estrela fiz minha sorte verso  
Mulher e fama ganhei  
Criei o boi Caprichoso  
Que ao nosso santo ofertei

Santo Antonio, São João<sup>8</sup>  
São Pedro fogueira e balão  
Moça bonita e alegria  
Todos caem na folia  
Casamento, saudação  
Promessa e adivinhação  
Brincar de boi  
Danças e louvação

Na terra do meu boi-bumbá (bis)

A fogueira no terreiro  
Pau de sebo, quadrilha e balão  
Sanfoneiro, violeiro  
Brincadeira, pamonha e quentão bis  
Na festança na roça  
Caprichoso é primeira estrela

Vem meu boi brincar meu São João (bis)

Nossa Senhora de Lourdes  
Sagrado coração de Jesus  
Santa Rita, Santa Clara  
Nazaré que nos conduz  
Catarina boi mamão  
Das alagoas ao Maranhão  
Nossa Senhora do Carmo  
Parintins abençoou

É a festa do meu boi bumbá (bis)

---

<sup>8</sup> Toada Festa de São João. Compositores: Ademar Azevedo, Alexandre Flexa, Kamanxú. CD Boi Caprichoso (2005)

Ave Maria<sup>9</sup>  
Gracia plena

Feita de barro como Adão  
Feita de sonho e devoção  
Barro do lago, barro no chão  
Parede larga, vitral no vão  
Campanário marcando horário  
Sino chamando os fiéis  
(Nossa Senhora do Carmo)  
Receba a gratidão  
Construção a muitas mãos  
Arte d'italia, braços de nossa gente  
Irmão Miguel ilustrou  
Padre Augusto folcloreou  
Festival de Parintins foi aqui que começou!

Cada ingresso, um tijolo  
Cada diária doada, uma fiada acabada  
No terreno velho, a dança  
Pro alicerce novo a crença  
Ergue o sagrado  
Do lendário à padroeira

Salve, salve a Catedral 4 x [...]

Dom Arcângelo  
Meu anjo arcanjo  
Dom no nome, dom do homem  
Dom que Deus abençoou  
Ousadia não faltou  
Melhor que nós, tu sabes mais  
A fé que remove montanhas  
Também constrói catedrais

<b>SENTIDOS</b>	<b>VERSOS</b>	<b>PARÁFRASE DOS VERSOS</b>
S1	Meu querido São João Batista Santo da minha devoção Eu vim pagar a promessa Do fundo do coração	São João Batista – santo da promessa.
S2	Boi de santo, boi de santo Que meu amo anunciou Boi de santo, boi de santo Que meu santo abençoou	Caprichoso é o boi de santo
S3	Da estrela fiz minha sorte verso Mulher e fama ganhei Criei o boi Caprichoso Que ao nosso santo ofertei	A estrela, símbolo do Caprichoso, traz sorte

S4	Santo Antonio, São João São Pedro fogueira e balão Moça bonita e alegria Todos caem na folia Casamento, saudação Promessa e adivinhação	O Caprichoso faz homenagens aos santos juninos: Santo Antônio, São João e São Pedro.
S5	Feita de barro como Adão Feita de sonho e devoção Barro do lago, barro no chão Parede larga, vitral no vão Campanário marcando horário Sino chamando os fiéis (Nossa Senhora do Carmo) [...]	A construção da Catedral como marco do Festival Folclórico de Parintins. A influência dos padres católicos na cidade.
S6	Dom Arcângelo Meu anjo arcanjo Dom no nome, dom do homem [...] A fé que remove montanhas Também constrói catedrais	O Bispo de Parintins, Dom Arcângelo, impulsionou todos os grupos a se unirem a favor da construção da igreja.

Tabela 1: Discursos pertinentes sobre a religiosidade (Boi Caprichoso)

Fonte: Adaptado pela pesquisadora

Notamos a presença da mesma formação discursiva em relação à fé em Nossa Senhora do Carmo, mas também em relação aos santos juninos: Santo Antônio, São João e São Pedro. Há a presença do discurso de antagonismo em relação ao Boi Garantido. Os versos demonstram que o Boi de Santo é o Boi Caprichoso. O símbolo da sorte é a estrela, não o coração. Vale lembrar que o coração simboliza o amor, sendo marca registrada na testa do Boi Garantido, enquanto que o Caprichoso usa uma estrela. Observamos, também, que houve uma aliança em relação às classes antagônicas. A religião Católica se uniu à brincadeira de Boi-Bumbá em nome da construção da igreja da padroeira da cidade, representada nos versos “*No terreno velho, a dança/ pro alicerce novo a crença/ Ergue o sagrado/Do lendário à padroeira.*”

### Toadas do Boi Garantido

#### *Boi do Carmo*<sup>10</sup>

Minha santa paz e amor  
Nossa senhora proteção de Parintins  
Boi Garantido numa forma de oração  
pela fé e gratidão  
Lhe traz rosas e jasmims  
Salve os caboclos  
Guerreiros parintintins  
Valentes tupinambás  
Que protegem teus jardins  
Lá na fazenda a boiada tá gorda  
E no terreiro curumins e cunhantãs  
Alegremente correm prá lá e prá cá  
Dançando meu boi-bumbá

Na pureza das manhãs  
E aos domingos após missa na matriz  
O meu povo está feliz  
Salve irmãos e salve irmãs

Boi, boi, boi, boi, boi-bumbá  
É boi do Carmo de amor e de fé  
Da baixa do São José

*O Regatão<sup>11</sup>*

É dia de troca no beiradão  
Vem lá da cidade mais um regatão  
Trazendo produtos pras comunidades  
Mas amigos, amigos o negócio é a parte

Quero farinha quero tucupi  
Pé-de-moleque e o piracuí  
Quero levar tucumã e cará  
A tapioca pro tacacá

Olha seu moço venho lhe oferecer  
De tudo um pouco basta só escolher

Tem pro roçado terçado  
Sal grosso pro gado  
Pra pesca tem o arpão

Tem querosene pro candeeiro  
Tem corda pro laço vaqueiro

Tenho jabá pro gostoso feijão  
Sabão e remédio, também tem café  
Venho pra negociar com quem quiser

Vai o regatão nobre aventureiro dessa região  
Leva no rosto um sorriso por ter Garantido a negociação  
Vai o regatão nobre aventureiro dessa região  
A cada viagem cumprida em louvor agradece  
A São Pedro santo protetor  
Padroeiro da navegação [...]  
*Viva São João<sup>12</sup>*

---

11 Toada: O Regatão. Compositores: Marlon Brandão, Rozinaldo Carneiro e Neptuno Góes. CD Boi Garantido 2006.

12 Toada: Viva São João. Compositores: Enéas Dias/ Marcos Moura/João Kennedy. CD do Boi Garantido (2019).

O Garantido é o Boi do santo da maior festa brasileira  
 Tradição do velho mundo, reinventada nesse chão  
 Festejo do povo, com o povo, para todos  
 Viva são João

Junho festeiro, dançante, colorido e sonhador  
 Da fartura e da colheita, mês do menino Xangô  
 Ao Batista de Jesus, cantos e rezas de gratidão  
 A festa do milho acende  
 A fogueira da tradição

Fogos explodem no céu, para acordar São João  
 Pra receber os pedidos enviados num lindo balão  
 Tem festança no arraiá, quadrilha e adivinhação  
 Tem forró, boi-bumbá, xote, xaxado, baião

A batucada zabumbou na batida do meu coração  
 A sanfona acompanhou a pegada do Gonzagão

Brilha em Parintins uma festa com a cara da gente  
 Um boi de promessa, o mais campeão do lugar

A poeira vai subir (hei), o chão vai tremer (hei)  
 É no caminho da roça, que eu brinco com você  
 A galera vai dançar anarriê, e canta assim lê, lê, lê, lê  
 O maior são João da Amazônia  
 Mostramos para o mundo ver

Viva São João!

SENTIDOS	VERSOS	PARÁFRASE DOS VERSOS
S1	<i>Minha santa</i> paz e amor <i>Nossa Senhora</i> proteção de Parintins Boi Garantido numa forma de oração pela fé e gratidão	O Boi Garantido ora em louvor à padroeira de Parintins, Nossa Senhora do Carmo.
S2	E aos domingos após <i>missa</i> na <i>matriz</i> O meu povo está feliz Salve irmãos e salve irmãs	O torcedor do Garantido sente-se feliz após a missa na igreja da matriz.
S3	Boi, boi, boi, boi, boi-bumbá <i>É boi do Carmo</i> de amor e de fé Da baixa do <i>São José</i>	O Boi Garantido tem fé na padroeira e seu curral fica na baixa do São José, seu santo protetor.
S4	Vai o regatão nobre aventureiro dessa região Leva no rosto um sorriso por ter Garantido a negociação	O Garantido é o boi da negociação

S5	Vai o regatão nobre aventureiro dessa região A cada viagem cumprida em louvor agradece A São Pedro, santo protetor Padroeiro da navegação	O agradecimento a São Pedro, protetor da navegação.
S6	O Garantido é o Boi do santo da maior festa brasileira Tradição do velho mundo, reinventada nesse chão Festejo do povo, com o povo, para todos Viva São João!	O Festival de Parintins é a maior festa brasileira e o Garantido é o boi de São João.
S7	A poeira vai subir (hei), o chão vai tremer (hei) É no caminho da roça, que eu brinco com você A galera vai dançar anarriê, e canta assim lê, lê, lê, lê O maior São João da Amazônia Mostramos para o mundo ver	O Garantido é o melhor representante da festa de São João da Amazônia.

Tabela 2: Discursos pertinentes de análise (Boi Garantido)

Fonte: Adaptado pela pesquisadora

Notamos que o Boi Garantido apresenta a mesma formação discursiva em relação à ideologia religiosa, que se constitui historicamente. Há a obediência e fé em Nossa Senhora do Carmo, padroeira de Parintins, bem como em outros santos juninos: São José, São Pedro e São João. Contudo, o Boi de São João é o Garantido, o que simboliza o discurso pré-construído do boi da promessa, de seu criador Lindolfo Monteverde. Outro discurso pré-construído é o do boi dos pescadores humildes da baixa do São José, atual cidade Garantido.

Os versos “*Tradição do velho mundo, reinventada nesse chão*” representam os dizeres que circulam em outras formações discursivas, são os discursos pré-construídos. Significa dizer que o folguedo trazido ao Brasil pelos ibéricos passou por várias transformações em vários estados brasileiros. Do bumba-meu-boi transformou-se no boi-bumbá de Parintins, adaptando-se à cultura local.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os discursos materializados nas letras das toadas dos Bois-Bumbás de Parintins, Garantido e Caprichoso, em relação ao discurso religioso são homogêneos. As práticas discursivas em relação ao simbólico representam sentidos heterogêneos. Por ser ideológico, o sujeito utiliza também as imagens para interpretar o mundo. De um lado, o Boi Garantido usa símbolo do coração como marca registrada, o que não pode ser utilizado pelo Boi Caprichoso, motivo pelo qual este utiliza a estrela, como símbolo da sorte. Vale destacarmos que há uma relação antagônica em relação aos santos juninos. São José e São João são os protetores do Boi Garantido, apesar do segundo ser símbolo das festividades. As relações de alianças ocorrem em torno da fé em Nossa Senhora, razão pela qual as duas agremiações folclóricas

se unem nas comemorações do arraial da padroeira, que ocorre no mês de julho. Festa que atrai muitos fiéis das comunidades adjacentes.

Dessa forma, enfatizamos que a rivalidade se faz presente, principalmente, na arena do Bumbódromo em busca do título de campeão do Festival Folclórico de Parintins.

## REFERÊNCIAS

ASSAYAG, Simão. *Boi-bumbá. Festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro; Minc/Funarte. 1995.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Posições 2. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

BOI CAPRICHOSO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caprichoso-boi-bumba>> Acesso em: 20 de set. 2019.

BOI GARANTIDO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garantido>> Acesso em: 20 de set. 2019.

CAVALCANTI, M, L. de C. *O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VI, 2000.

CARDOSO, Maria Celeste. *Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2013. Disponível em: <http://pos.uea.edu.br>. Acesso em: 22 abr. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Ediouro Publicações S.A. [s.d.]

DÉMONTEVERDE; MONTEVERDE, João Batista. *Boi Garantido de Lindolfo*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2003.

GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pecheux*. 3a ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Disponível em: <http://ww2.ibge.gov.br>. Acesso em: 22 abr. 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 4. ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso: reler Michel Pêcheux hoje*. Campinas: Pontes, 2011.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Cristina (orgs). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. (Volume 2). São Paulo: Cortez, 2001. p.113-165.

NARZETTI, Claudiana. O percurso das ideias do Círculo de Bakhtin na Análise do discurso francesa. 2012.262.f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

NOVA CRUZ, D.; ROMÃO, L. Movimentos de Espinosa e(m) Pêcheux. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, v. 2, n. 1, p. 31-46, 2 jun. 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 3. edição.

PÊCHEUX, Michel. Língua, linguagem, discurso. In: PIOVEZANI, C.; SARGENTINI, V. (Orgs.) *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.61-161

\_\_\_\_\_. A análise do discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3a Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. Remontons de Foulcault à Spinoza. In: MALDIDIÉ, Denise. *L'Inquiétude du Discours*. Paris: Cendres, 1990. p.245-260.

\_\_\_\_\_. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988, p.153-185.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.163-252

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2004. p.353-392.

SAUNIER, Alfredo. *Poética: a arte de fazer versos*. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

SILVA, Dulcilândia B. *A presença do léxico indígena nas toadas do boi-bumbá de Parintins*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015. Disponível em: <http://tede.uea.edu.br>. Acesso em: 19 fev. 2018.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. *Conhecendo a Análise do Discurso – Linguagem, Sociedade e Ideologia*. Manaus: Editora Valer, 2006, p.78-106.

TENÓRIO, Basílio. *A cultura do boi-bumbá em Parintins*. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

VALETIN, Andreas. *Contrários – A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins*. Manaus: Editora Valer, 2005.



O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- **REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO**
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

Os gêneros textuais cumprem uma importante função social quando o assunto é comunicação. Embora sejam variados, apresentam peculiaridades que nos permitem identificá-los. Para as inúmeras situações existentes utilizamos um gênero para uma interação mais eficiente. Neste trabalho, foi selecionado o gênero embalagem publicitária da marca *Na'kau: chocolate amazônico* com o objetivo de analisar a representação visual e discursiva dos atores sociais, tomando como base o significado ideacional, por meio dos processos de Halliday e Matthiessen (1994, 2004), e as categorias sociossemânticas de van Leeuwen (2008).

Como fundamentação teórica para análise usamos as categorias da Análise de Discurso Crítica, de Norman Fairclough (2001, 2003); da Linguística Sistêmico-Funcional, de Halliday (1994, 2004) e Matthiessen (2004); e a Teoria Multimodal do Discurso, de Kress e van Leeuwen (2006, 2008) e van Leeuwen (2008).

Para análise da representação dos atores sociais foram avaliados os papéis que estes exercem no texto (visual e discursivo) e que podem, da mesma forma, ser exercidos na sociedade, esses papéis têm relação direta com os processos.

Os eventos discursivos (processos) são constituintes das experiências e atividades humanas representados por aspectos do mundo físico, mental e social, que são realizados caracteristicamente por verbos. A escolha dos processos material, mental e relacional para investigação dos eventos discursivos deve-se ao fato desses processos serem elementos centrais nas orações e representam a experiência de mundo externa (processo material), interna (processo mental) e identificadora (processo relacional), a escolha desses ocorre por delimitação de pesquisa, já que todos os processos operam juntos e inserem-se na metafunção ideacional de Halliday e Matthiessen (1994, 2004), e no significado representacional de Fairclough (2001, 2003).

Os atores sociais serão analisados separadamente: a representação discursiva por meio dos processos, sob a ótica Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (1994, 2004) e a representação visual será analisada pelas categorias sociossemânticas de van Leeuwen (2008).

De acordo com a Teoria Multimodal do Discurso, de Kress e van Leeuwen (2006, 2008), é importante compreendermos que o discurso se manifesta de diversas maneiras em diferentes práticas sociais, uma vez que, o letramento não se dá apenas pelos códigos verbais, mas também pelos múltiplos formatos semióticos que estão presentes na contemporaneidade. Buscamos com essa investigação responder à questão: Como estão representados na marca os atores sociais nas configurações visual e discursiva?

---

1 Mestranda, UEA, jack.andrade.duarte@hotmail.com

2 Profa. Doutora, UEA, nemsoa@hotmail.com

## DISCUSSÃO TEÓRICA

Como objeto de pesquisa o gênero selecionado foi a embalagem publicitária da marca *Na'kau: chocolate amazônico*, que é um importante instrumento de pesquisa, tendo em vista a condução de informações que dialogam com o consumidor que, geralmente, não têm o hábito de ler embalagens.

Para análise da embalagem publicitária da marca *Na'kau: chocolate amazônico* serão utilizadas as teorias das áreas da Análise de Discurso Crítica, Norman Fairclough (2001, 2003); da Linguística Sistêmico-Funcional, Halliday (1994, 2004) e Matthiessen (2004); da Teoria Multimodal do Discurso, Kress e van Leeuwen (2006, 2008) e van Leeuwen (2008). Essas teorias possuem um caráter dialógico e multidisciplinar.

A Análise de Discurso Crítica, vertente de linha inglesa, tem como iniciantes Fowler et al. (1979), Wodak (1989) e Fairclough (1989). Essa é uma área de pesquisa e análise transdisciplinar. Fairclough, um dos principais representantes da Análise de Discurso Crítica, no livro *Discurso e mudança social* (2001) desenvolve um modelo tridimensional que se constitui de texto, prática discursiva e prática sociocultural.

Para análise do texto, de acordo com Norman Fairclough, a linguagem é estudada a partir de seu vocabulário, semântica das palavras e elementos linguísticos que auxiliam na textualidade.

Para análise das práticas discursivas são investigadas as atividades cognitivas de produção, distribuição e consumo do texto, assim como, os atos de fala, coerência, conexões/inferências ideológicas, intertextualidade e interdiscursividade.

Na prática sociocultural são analisados os fatores contextuais que determinam o discurso como aspectos ideológicos (metáforas, pressuposição, semântica das palavras) e hegemônicos (econômicos, culturais, políticos) que podem ser observados nos diversos textos existentes.

Fairclough (2001, 2003) trata o discurso como objeto de estudo e envolve as relações sociais e suas práticas por entender que os textos têm efeitos e consequências sociais, políticas, cognitivas, morais e materiais dentro dessa sociedade. O discurso compreende diversas ações que se realizam por meio da linguagem e das interações entre as pessoas. A linguagem, nesse sentido, é uma ação social que sofre mudanças ao mesmo tempo em que recebe.

Por questões de contato teórico com os estudos de Halliday e Matthiessen (1994), Fairclough em seu livro intitulado *Analysing discourse: textual analysis for social research* (2003) considerou alguns pontos da Linguística Sistêmico-Funcional e expande sua visão tridimensional para multidimensional. O autor com essa adesão constitui, assim, uma ferramenta mais precisa para análises textuais, linguísticas e discursivas. Com base nas metafunções de Halliday (1994), há uma possibilidade de compreensão de como o discurso constitui-se nos aspectos ideacional, interpessoal e textual.

O significado representacional de Fairclough (2003), na qual detemo-nos na pesquisa, corresponde à função ideacional de Halliday e Matthiessen (1994). Nos significados do discurso três aspectos são explorados: discurso (modo de representar), estilo (modo de ser) e gênero (modo de agir), estes estão relacionados entre si.

Ao usar o termo "discurso", proponho considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação (FAIRCLOUGH, 2003, p. 90, 91).

A Linguística Sistêmico-Funcional foi utilizada como metodologia para análise. Para Halliday (1994), o uso da linguagem é funcional para satisfazer as necessidades humanas nos diversos contextos de uso, sendo que essa utilização se dá devido a inúmeras escolhas para concretizar propósitos comunicacionais. No uso da linguagem escrita podemos encontrar a realidade a partir das representações realizadas pelos processos, pois é por meio deles que os participantes se organizam.

A Gramática Sistêmico-Funcional Halliday (1994) descreve as orações compostas de Processo, Participante e Circunstância. Os processos demonstram as experiências e participam do grupo dos verbos. Os participantes são seres que são responsáveis por ocasionar os processos, esse grupo é composto de nomes. As circunstâncias indicam lugar, tempo, modo, causa em que o processo acontece, esse grupo é composto de advérbios. Para delimitação da pesquisa selecionamos para análise os processos materiais (experiência do fazer) e mentais (experiência do sentir) e relacionais (experiência do ser).

Os processos materiais apresentam-se como transformativos ou criativos e seus participantes são compostos de ator, meta, escopo, beneficiário e atributo. Exemplificá-los-emos para elucidar como será realizada a investigação.

Os processos mentais apresentam-se como perceptivo, cognitivo, emotivo, desiderativo e seus participantes são experienciadores.

Os processos relacionais estão associados à avaliação, visto que as orações são utilizadas para representar os seres em termos de suas características e identidades, ajudam na descrição de personagens e cenários e definição de conceitos.

A Multimodalidade utilizada na pesquisa tem como base a teoria de Kress e Van Leeuwen (2006) está associada aos inúmeros modos semióticos de representar a comunicação podendo ser por meio de palavras, imagens, gestos, cores, texturas, expressões, dentre outros. No caso da caixa de chocolate da marca Na 'kau são apresentadas características do texto multimodal, pois aparece o texto verbal, as imagens, as cores, a textura, etc.

Na Gramática do Design Visual (GDV), Kress e van Leeuwen (2006) chamavam atenção para aspecto multimodal dos textos, em virtude de a sociedade apresentar-se cada vez mais visual. Por esse viés, dominar novas linguagens é indispensável como forma inclusive de letramento, pois a completa compreensão da linguagem possibilita leituras mais atentas nos diversos gêneros e mídias. (SOARES, 2013, p. 5)

A Marca analisada do ponto de vista comercial serve para distinguir um produto do outro com a utilização de um símbolo identificador e distintivo. A empresa utiliza de meios como um nome e uma logomarca com a qual expressa o compromisso de seus produtos que possuem um diferencial dos concorrentes que o torna único.

## **METODOLOGIA**

A pesquisa é de caráter qualitativo, pois visa fazer uma análise investigativa de como os eventos discursivos e os atores sociais são representados no discurso da *Na'kau: chocolate amazônico*. A marca foi selecionada por ser regionalmente amazônica e por representar moradores da região. Concordamos ainda que há uma necessidade de valorização de marcas locais.

Serão utilizadas quatro embalagens publicitárias da marca *Na'kau: chocolate amazônico* que contém diferentes fornecedores do cacau estampados nas caixas. Os processos discursivos que representam os atores sociais serão analisados sob a ótica da Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1994).

Para esta investigação, detemo-nos nos processos material e mental e nos atores sociais. Quando tratarmos da representação identificadora e atributiva será considerado o processo relacional, visualmente serão são investigados pelas categorias sociossemânticas de van Leeuwen (2008) em que os atores sociais podem ser representados com diferentes enfoques incluídos ou excluídos, personalizados ou impersonalizados, determinados ou indeterminados, entre outros.

## **ANÁLISE**

A seguir partiremos para a contextualização da marca *Na'kau: chocolate amazônico*, descrição e interpretação dos dados da representação dos atores sociais.

### **Contextualização da marca**

Utilizando o cacau regional como matéria prima o empresário Artur Bicelli Coimbra lança no mercado chocolates amazônicos, tendo como diferencial a ausência de glúten, lactose, gorduras trans e aromatizantes, possuindo apenas cacau e açúcar na sua composição. O chocolate recebeu o nome de *Na'kau* e contou com a parceria do Instituto Federal do Amazonas (IFAM), desde 2015. O nome do chocolate derivou por processo de aglutinação da primeira sílaba do nome da empresa, Na Floresta Alimentos Amazônicos, com a última sílaba do cacau, em Tupi Guarani, que é Kakau. Após conversa com as comunidades rurais amazonenses para apresentação e oportunidade de participação da empresa, produtores que tiveram interesse na proposta junto com as condições de conservação ambiental, tem hoje o rosto estampado nas caixas do chocolate *Na'kau*. A parceria foi fechada inicialmente com quatro donos de cacoal da região, dona Dinorath Figueiredo, Sr. Alexandre Pasqual, Arilson Grana e Sr. Orange.

## Representação discursiva dos atores sociais

**Sr. Orange** (agente) é (processo relacional) **o mais novo “Autor da experiência”**, (atributo) junto com seus amigos e familiares **produzem** (processo material) um **fantástico** (atributo) cacau nas proximidades do município de Borba – Amazonas, juntos **eles coletam** (processo material) e com as **mãos jeitosas** (atributo) de **Orange** (portador) o cacau **é** (processo relacional) **posto** (processo material) para **fermentar** (processo material) e **secar** (processo material). **Orange** (agente) **demonstrou** (processo mental) um **grande potencial de liderança** (atributo) para **organizar** (processo material) 10 famílias **produtoras** de cacau, todas no mesmo laço familiar que o seu.

Texto 1: Representação discursiva do Sr. Orange

Fonte: Embalagem do chocolate 54% *Na'kau: chocolate amazônico*.

O texto 1 apresenta um caráter informativo acerca do ator social Sr. Orange, incluso no texto como agente envolvido no processo de produção do chocolate, de maneira específica é identificado no texto pelo primeiro nome, especificando sobre sua família, que ajuda na produção do cacau, e localidade onde mora. Menciona sobre sua função na produção que é o de secar e fermentar as amêndoas. Além disso, trata do papel de líder que ocupa na comunidade.

Ao que indica a análise há constante presença de processos materiais e atribuições positivas ao seu trabalho e ao cacau que produz.

**Arilson** (agente) **possui** (processo material) 3 filhos e **herdou** (processo material) de seu pai um **raro cacaoal encravado** (atributo) no meio do **melhor** (atributo) solo que a Amazônia **pode ter**, (modalidade epistêmica) **conhecido** (processo mental) como terra preta de índio – esses solos antropogênicos se **tornaram** (processo relacional) pretos pelo acúmulo de resíduos orgânicos **depositados** (nominalização) por tribos indígenas que **viveram** (processo mental) no local.

Texto 2: Representação discursiva do Arilson

Fonte: Embalagem do chocolate 63% *Na'kau: chocolate amazônico*.

Arilson é incluso no texto 2 como agente, com a identificação de nome, sobrenome e papel social especificado. É informado sobre a quantidade de filhos que possui e sobre a qualidade das suas terras. Houve o aparecimento da modalidade epistêmica que aparece por meio de graus intermediários de possibilidades. Esse procedimento pode ser interpretado como menos impositivo que a modalidade deôntica. Os processos materiais e as atribuições positivas ao seu cacaoal são frequentes.

**Esse** (agente) é (processo relacional) o **Sr. Arilson Grana “Doca”**, (agente) o primeiro amigo que a Na Floresta **conquistou**, (processo mental) hoje o **Doca** (agente) **faz** (processo material) um dos **melhores** (atributo) cacaos do Amazonas.

Texto 3: Representação discursiva do Sr. Arilson

Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Arilson é categorizado como agente incluso na produção do chocolate no texto 3, especificando-o com pronome de tratamento formal, nome, sobrenome e apelido, além de dar informações sobre sua parceria com a empresa. Há, ainda, uma dualidade na mesma frase com o processo material e o mental.

**Sr. Alexandre Pasqual** (agente) homem **feliz**, (atributo) passa o dia **sorrindo** (processo mental) e **irradiando** (processo material) **alegria** (atributo) por onde **passa**. (processo material) Quando novo **trabalhou** (processo material) com **coleta** (processo material) de castanha, seringa e pesca. **Começou** (processo material) a **trabalhar** (processo material) com cacau depois do casamento, **criou** (processo material) todos seus filhos com ajuda da cacauicultura. Hoje com 78 anos **começa** (processo material) a **passar** (processo material) suas **experiências** (processo mental) e o cacau nativa para os **cuidados** (nominalização) dos netos Robson e Romário Pasqual.

Texto 4: Representação discursiva do Sr. Alexandre

Fonte: Embalagem do chocolate 72% *Na'kau: chocolate amazônico*.

O Sr. Alexandre aparece identificado como agente envolvido na ação no texto 4, com especificação de nome, sobrenome, idade, cunho familiar, papel social e inclusão de pronome de tratamento formal.

Processualmente, há uma quantidade significativa de processos materiais que indica o trabalho da família na produção do cacau, além de atribuições positivas à ação desenvolvida na empresa.

**Esse** (agente) é (processo relacional) o **Sr. Alexandre Pasqual**, (agente) o **mais experiente** (atributo) amigo que a Na Floresta **conquistou**, (processo mental) hoje ele **desenvolve** (processo material) um dos **melhores** (atributo) cacaus do Amazonas.

Texto 5: Representação discursiva do Sr. Alexandre

Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

No texto 5, o Sr. Alexandre é identificado com pronome de tratamento formal, nome e sobrenome. Especificado como homem experiente e papel na empresa, com atribuições positivas.

**Dona Dinorath Figueiredo** (agente) mulher **séria, dura e amorosa**, (atributos) **trata** (processo material) com o mesmo carinho com que **criou** (processo material) seus filhos todos seus 800 pés de cacaus nativos. Em 2013 **sofreu** (processo mental) uma **perda** (processo material) de 40% do seu plantio devido à grande cheia do rio Madeira. **Dona Dinorath** (agente) **toca** (processo material) sozinha sua **produção** (nominalização) de cacau e mandioca, **possui** (processo material) 7 filhos e 3 netos e **mantém** (processo material) todos em Manaus à custa do seu suor.

Texto 6: Representação discursiva Dinorath Figueiredo

Fonte: Embalagem do chocolate 81% *Na'kau: chocolate amazônico*.



No texto 6, a atriz social é agente na ação, identificada como pronome de tratamento formal, nome, sobrenome, informações sobre sua família, suas terras e seu trabalho como produtora de cacau e mandioca. É especificado, ainda, seu papel social de mãe e mulher, no qual diferencia seu produto dos demais. Os processos materiais são predominantes nesse texto.

**Essa** (agente) é (processo relacional) a **Sra. Dinorath Figueiredo**, (agente) **amiga** da Na Floresta (atributo) que **representa** (processo mental) a força da mulher na agricultura e o **nosso** (agente) **mais intenso** (atributo) chocolate de 81%.

**Experimente!** (processo mental)

Texto 7: Representação discursiva Dinorath Figueiredo

Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

A atriz social é identificada como agente no texto 7, especificando seu nome, sobrenome e é utilizado o pronome de tratamento formal, especifica-se ainda seu papel social de mulher na agricultura, que trabalha em uma construção de empoderamento de mulheres, seu papel na empresa e especificação da porcentagem de seu cacau contigo no chocolate *Na'kau*.

## Representação visual dos atores sociais

Sr. Orange é representado visualmente na imagem 1 como um homem jovem, de olhos e cabelos escuros, sorridente, com um cacau nas mãos, a matéria-prima do chocolate.

A distância com o observador acontece em plano fechado, próximo e individualizado. A relação é de envolvimento, ângulo frontal, e de poder igualitário, por conta do nível do olhar. A interação ocorre com o endereçamento direito, visto que olha para observador.



Figura 1: Representação visual do Sr. Orange Aires

Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017



Sr. Orange Aires é identificado como o “Novo autor da experiência”, por ser produtor rural, dono de cacão, que se interessou em participar da empresa. O cenário da imagem nos remete à floresta amazônica por trás da embalagem do chocolate, que está em cima de um tronco de árvore, representando um ideário de uso sustentável da floresta e consumo de chocolate orgânico que a empresa defende.

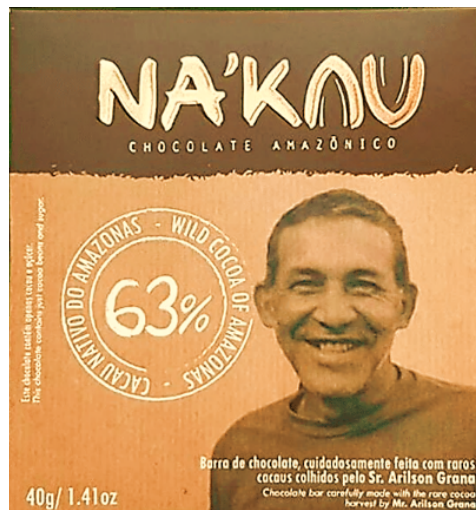


Figura 2: Representação visual do Sr. Arilson Grana  
Fonte: Embalagem do chocolate 63% Na'kau: chocolate amazônico.

Na imagem 2, Arilson Grana é representado visualmente na embalagem do chocolate como um homem alegre, com características biológicas dos moradores da região amazônica que possuem pele, olhos e cabelos escuros.

A distância com o observador ocorre em plano fechado, próximo e individualizado. A relação é de envolvimento, ângulo frontal, e de poder igualitário, pelo nível do olhar. A interação ocorreu pelo endereçamento direito do olhar, visto que olha para o observador.

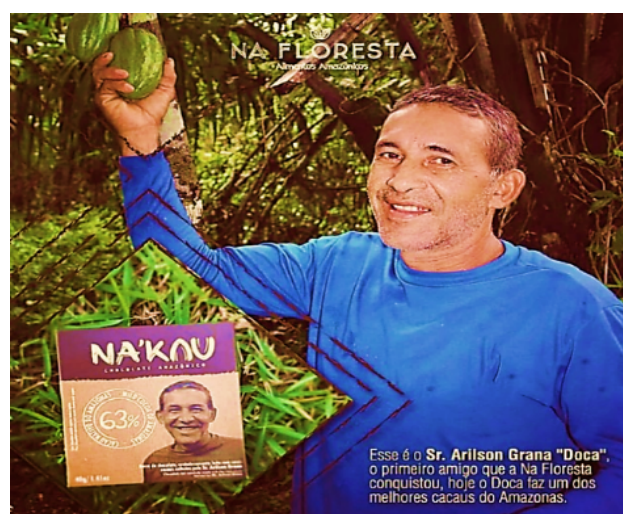


Figura 3: Representação visual do Sr. Arilson Grana  
Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Na imagem 3, a embalagem do chocolate surge visualmente em um primeiro plano, em um segundo plano Arilson Grana aparece sorrindo com um cacau na mão e blusa de mangas compridas para proteger-se do sol, com o endereçamento do olhar em um plano oblíquo, em que olha para o observador, mas de forma um pouco mais indireta que o da embalagem de Arilson. Em um terceiro plano há a representação da floresta amazônica, onde os cacaus do agricultor estão plantados.

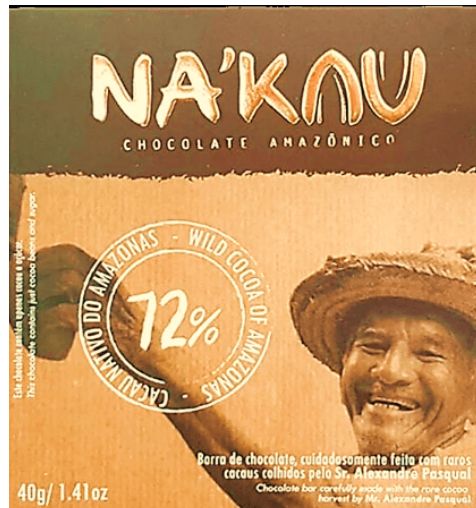


Figura 4: Representação visual do Sr. Alexandre Pasqual  
 Fonte: Embalagem do chocolate 72% Na'kau: chocolate amazônico.

Na imagem 4, o Sr. Alexandre Pasqual é representado na embalagem do chocolate como um homem idoso, experiente e alegre, com um cacau na mão, matéria-prima do chocolate e chapéu de palha, para proteger-se do sol, suas características biológicas remetem aos moradores da região amazônica de pele, olhos e cabelos escuros.

A distância com o observador ocorre em plano fechado, próximo e individualizado. A relação é de envolvimento, ângulo frontal, e de poder igualitário, pelo nível do olhar. A interação ocorreu pelo endereçamento direito do olhar, pois olha para o observador.



Figura 5: Representação visual do Sr. Alexandre Pasqual  
 Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Na imagem 5, a embalagem do chocolate é mostrada em um primeiro plano, no segundo plano o Sr. Alexandre Pasqual aparece sem camisa sorrindo, que sugere uma familiaridade com o observador, dessa vez o ator social surge sem chapéu que revela seus cabelos brancos. No plano de fundo notamos um dia ensolarado, um local com uma parede de tijolos e uma árvore, no que parece remeter ao quintal de sua casa.

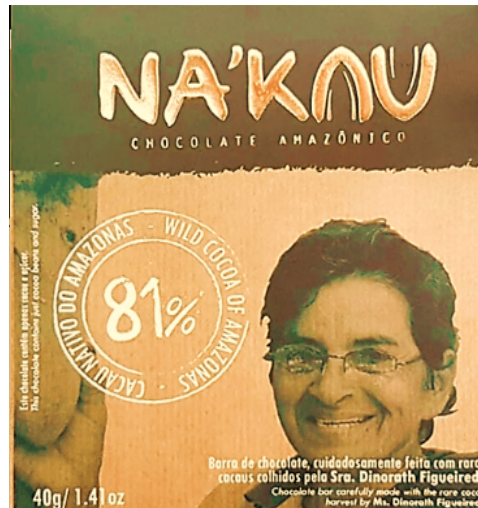


Figura 6: Representação visual da Dinorath Figueiredo  
Fonte: Embalagem do chocolate 81% *Na'kau: chocolate amazônico*.

Na imagem 6, a atriz social Dinorath Figueiredo é representada na embalagem do chocolate como mulher, experiente e alegre, com óculos e um cacau na mão, matéria-prima do chocolate, suas características biológicas remetem aos moradores da região amazônica de pele, olhos e cabelos escuros.

A distância com o observador ocorre em plano fechado, próximo e individualizado. A relação é de envolvimento, ângulo frontal, e de poder igualitário, pelo nível do olhar. A interação ocorreu pelo endereçamento direito do olhar, pois olha para o observador.



Figura 7: Representação visual da Sra. Dinorath Figueiredo  
Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Na imagem 7, a embalagem do chocolate surge visualmente em um primeiro plano, em um segundo plano Dinorath Figueiredo aparece sorrindo com um cacau na mão e blusa de mangas de cor verde e amarelo com um lenço nos ombros azul, que remete à bandeira do Brasil.

O endereçamento do olhar está em um plano oblíquo, em que olha para o observador, de forma mais indireta que o da embalagem. Em terceiro plano há a representação da floresta amazônica, onde os cacaos da agricultora estão plantados.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A marca Na'kau: chocolate amazônico aparece como agente principal na contribuição da conservação da Amazônia e pesquisa para o desenvolvimento dos seus produtos na busca pela valorização dos produtores regionais, com pagamento justo aos agricultores, acima do valor pago no mercado local, *A Na'kau: chocolate amazônico* se apresenta como transformadora das comunidades em que está trabalhando.

Na representação discursiva dos atores sociais observamos que os processos materiais e mentais são recorrentes. Tendo em vista que, os processos materiais focalizam na realização produtiva do cacau e os mentais remetem, na maioria das vezes, aos processos sensoriais e afetivos. A representação da experiência de mundo mental constitui-se de funcionários, clientes, fornecedores, consumidores.

A inclusão dos atores sociais ocorre de forma específica ao citar o nome de cada agricultor, a empresa também os identifica com sua localidade, quantidade de filhos e funções na empresa. Na representação visual dos atores sociais todos aparecem sorrindo, geralmente com um cacau na mão, individualizados e interagindo com o observador ao olhar diretamente para ele, com proximidade, relação de envolvimento e nível do olhar de igualdade.

Portanto, a marca representa, diante desses atores, os homens, as mulheres, os idosos, os jovens, os pais, os filhos e as mães das comunidades do Amazonas que trabalham na agricultura, mas que sempre ficaram excluídos da vista do consumidor como parte do processo de produção. Com a inclusão dos agricultores com nomes, localidades, características e fotos divulgadas houve uma visibilidade como parte da empresa, assim como, os papéis que exercem socialmente.

Por possuir todos esses valores agregados à marca o produto ainda é vendido em lugares específicos e com um preço considerado alto. Isso ressalta o fato de que produzir de forma diferenciada ainda é complicado no país.

## **REFERÊNCIAS**

FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord. da trad.: I. Magalhães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2. Ed. Londres: Arnold, 1994.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An introduction to functional grammar*. 3. ed. London: HodderEducation, 2004.

KRESS, G; van LEEUWEN, T. *Reading Images*. The grammar visual design. London; New York: Routledge, 2006.

SOARES, N. M. M. *Discurso verde: reposicionamento discursivo das marcas*. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

van LEEUWEN, T. *Discourse and practice: new tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press, 2008.



O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- **A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA**
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **INTRODUÇÃO**

A dança, conforme Ribeiro e Teixeira (2009, p.97), “é uma atividade motora altamente complexa que demanda habilidades visuo-espaciais, cinestésicas, auditivas, dentre outras.”. Seu desenvolvimento se dá a partir de movimentações e passos pré-existentes, que podem ou não ser pré-determinados, por isso, sua técnica exige, além do que é sabido por todos: consciência corporal, concentração e outros aspectos técnicos, a aplicação para a memorização.

Portanto, ainda que se trate de improvisação, a utilização da memória é necessária para fins de retenção e utilização das informações-base. Logo, acreditamos que a memória é imprescindível à prática da dança, já que, até mesmo para improvisar, segundo Leal (1998), um bailarino precisa colecionar amplo repertório motor e a habilidade de conexão e reestruturação permanente, pois a evocação das ações motoras aprendidas ao longo de sua formação será fundamental para a reprodução ou criação com maior exatidão.

A Dança, independente de sua modalidade, estabelece a necessidade de uma boa memória para um bom desempenho, Almeida (2011) afirma, em concordância ao exposto anterior, que a dança “é uma arte complexa, requisitando de seus bailarinos profissionais o desempenho de artista no âmbito da interpretação cênica e de atleta de alto rendimento nas suas capacidades físicas”. E, quando se trata do treino de quem dança e da execução dos movimentos, a memória está diretamente relacionada à qualidade do produto final. Ainda que a dança, hoje, permita variações em suas movimentações, no mundo profissional é necessário o conhecimento-base, tanto para prática quanto para criação e execução.

Em contrapartida, a memória na dança tem sido pouco estudada, isto porque a memorização ainda não é um assunto bem aceito quando relacionado ao processo de ensino-aprendizado, mesmo em áreas em que a necessidade de memorização é evidente, pois o senso comum diz que se trata apenas de decorar. Conforme expõe Caregnato (2017), trata-se de “tema controverso quando se pensa em processos de educação”, tendo-se a ideia de que memorizar é suficiente e exclusivamente o ato de decorar.

Logo, de modo geral, o único momento em que se pensa em memorização nas aulas de dança é durante a criação e ensaio de coreografias e/ou sequências de exercícios. Mas, a partir das pesquisas e dos estudos realizados, foi possível observar que o processo de memorização não se limita a isso e existe uma importância que não é notada na prática da dança que vai além do decorar, fazer e repetir. Este estudo permite compreender a dança como uma atividade que não se limita ao corpo físico, à sua matéria e suas possibilidades, mas também como uma prática da mente e da memória, e, que estas estão intimamente relacionadas.

---

1 Graduada, UEA, sgp.dan@uea.edu.br

2 Doutora, UEA, carolinecaregnato@gmail.com

Desse modo, abordamos, na pesquisa completa<sup>3</sup>, um estudo sobre as dificuldades de memorização no processo de ensino e aprendizagem da dança a partir da visão e opinião dos professores de disciplinas práticas do curso de graduação em Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Logo, estudamos as possíveis dificuldades de memorização dos alunos, identificadas ou não pelos professores. Contudo, neste recorte, limitamo-nos a abordar o estudo sobre a memória no processo de ensino e aprendizagem da dança, sem a abordagem direta e completa das dificuldades de memorização identificadas pelos professores.

Como pesquisadora em Dança e como educadora, estimo a investigação do assunto proposto por possuir dificuldade de memorização e ter conhecimento da importância da memória no processo de ensino e aprendizagem. Além de mim, outros alunos de dança que possuam ou não dificuldade de memorização poderão se beneficiar com o estudo, pois, a partir do entendimento dos processos da memória aplicados ao estudo e à prática da dança, poderá haver melhora no rendimento em sala de aula e palco, além de se possibilitar a identificação e elaboração de novas estratégias para a prática, aperfeiçoando o ensino e a aprendizagem não somente da dança, mas de todas as áreas em que seja possível aplicação dos conhecimentos que serão apresentados neste trabalho.

Ademais, a dificuldade de memorização, na verdade, encontra-se muito antes da graduação. É possível percebê-la desde a educação básica, entre professores e alunos de disciplinas como português, matemática, ciências e história, além de tantas outras mais.

Pode-se dizer ainda que a memória é fator fundamental, pois sem ela não é possível guardar as informações e utilizá-las posteriormente; e é ela quem assegura a identidade social, uma vez que a memória permite guardar as histórias culturais e familiares que constituem a identidade de uma comunidade ou pessoa (DAVIDOFF, 2001).

Avaliando a importância da memória e de seus processos para a dança, e, ainda, considerando as poucas pesquisas sobre as dificuldades de memorização na dança, propomos este estudo a fim de responder o seguinte problema de pesquisa: de que forma as dificuldades de memorização influenciam no processo de ensino e aprendizagem da dança?

Esta pesquisa partiu da hipótese de que as dificuldades de memorização influenciam no processo de ensino-aprendizagem da dança, tendo em vista que o desempenho do bailarino na aprendizagem de coreografias, por exemplo, dependerá da sua capacidade de memorização, pois para a execução de células coreográficas e novas movimentações será necessário recuperar os movimentos já aprendidos ao longo do seu processo de formação. Por essa razão, dedicamo-nos ao estudo do processo de ensino e aprendizagem da dança, para que pudéssemos, então, verificar essa hipótese.

---

<sup>3</sup> PIRES, Shaieny Guedes. **Dificuldades de memorização no processo de ensino-aprendizagem da dança**: um estudo com professores. Manaus, AM, 2018. 1 CD ROM TCC (graduação em Dança) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.



Para isso, identificamos<sup>4</sup> a existência de dificuldades de memorização por parte dos alunos nas aulas de dança. Durante a minha jornada acadêmica me foi possível verificar essa dificuldade na prática da dança, tanto por parte dos alunos, quanto dos professores. Entretanto, vale ressaltar que essa verificação se tratou de uma percepção pessoal que não possuía comprovação científica, logo, não apresentava credibilidade necessária para servir de base para a pesquisa, por isso se fez necessário identificar e registrar através a existência de dificuldades de memorização na dança.

Em seguida, analisamos se as dificuldades de memorização, já identificadas, influenciam no processo de ensino-aprendizagem da dança. Pois, ainda que as dificuldades pesquisadas aqui não fossem identificadas em/por todos os envolvidos, elas ocasionam alterações e mudanças em sequências de exercícios e coreografias, obstando a assimilação das informações e interferindo na qualidade das ações. Logo, embora esse não seja um problema para todas as pessoas, a memória é um tema de amplo interesse, uma vez que se pode perceber que a qualidade do ensino e da prática da dança está intimamente relacionada à memorização dos exercícios, da execução dos movimentos e das sequências, e isto não reduz sua qualidade estética ou artística, nem mesmo pretendemos limitar a prática da dança a esse fator, ainda que o mesmo interfira diretamente no processo.

Desse modo, será exposto aqui uma breve abordagem da importância da memória no processo de ensino-aprendizagem e sua aplicação na prática da dança.

## **MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA DANÇA**

Fala-se em processo de ensino-aprendizagem, porque se entende que este é um processo composto, na verdade, por dois processos indissociáveis, pois não há aprendizagem sem o ensino, ainda que este seja realizado por quem aprende. Assume-se que nesse processo é necessário haver as intenções de ensinar e aprender, sendo estas inseparáveis e imprescindíveis na perspectiva atual de educação.

Conforme Costa (2012), pode-se dizer que a aprendizagem é a mudança manifesta de comportamento como resultado de influências práticas ou experienciais. É, ainda, o processo pelo qual essa aprendizagem é codificada, armazenada e recuperada quando necessário. Para os cognitivistas, o que mantém um comportamento são os processos cerebrais centrais, tais como a atenção e a memória, que são integradores dos comportamentos (BOOK, 1989).

Esses dois processos, memorização e aprendizagem, estão intimamente ligados, pois a partir da memória somos capazes de aprender, reaprender e aprofundar conhecimentos já adquiridos, sem a necessidade de reiniciar os estudos. Toda aprendizagem envolve a memória, isto porque ao entrar em contato com algo novo, o indivíduo pode criar novas memórias e/ou modificar antigas. Por esta razão, pode-se dizer que os processos de memorização influenciam diretamente no processo de ensino e aprendizagem.

<sup>4</sup> Ver pesquisa completa.

Importante destacar que uma pessoa pode memorizar sem aprender, mas ela não pode aprender sem memorizar. Por isso, importa-nos evidenciar a diferença fundamental entre memorizar e decorar, pois acreditamos que a mistura desses conceitos tem proporcionado a aversão ao estudo da memória na prática educativa. Vejamos.

Quando aprendemos o conceito de uma palavra, entendemos o que ela representa, sendo-nos possível memorizá-la e, no futuro, explicá-la de diversas formas, ao contrário de quando apenas decoramos. O significado da palavra que for decorado será o único para determiná-la, enquanto que o aprendizado nos permite buscar outras formas de conceituar a palavra estudada.

Na dança, podemos pensar que, por exemplo, ao estudar os movimentos básicos do balé ouvimos que *plié* significa dobrado, flexão dos joelhos. O aluno que decora apenas isso sem aprender o significado do movimento na técnica do balé, ao ser solicitado que o explique em um teste teórico não conseguirá desenvolver uma boa resposta. Entretanto, se houver aprendizado sobre o movimento, este aluno poderá explicar de forma mais completa o que é um *plié* e como deve ser executado, bem como sua função na dança.

Acredita-se que a memória é ou está contrária ao processo de ensino e aprendizagem ou mesmo que não há relação entre elas. Esta é a razão pela qual se diz que há disciplinas e/ou práticas que necessitam mais da memória que outras, caso comum na dança, quando ouvimos de alunos e professores que somente o balé clássico faz uso da memória e que em outras modalidades, como na dança contemporânea e na improvisação, é dispensável. Entretanto, pesquisas mostram que esse pensamento não passa de ideia equivocada. Não podemos nos ater à concepção ultrapassada e errada de que a memória se trata de um armazém das “cópias” das informações percebidas por nós, pois estudos já a qualificam como um sistema ativo e diretamente relacionado com a inteligência, em que explicam que as memórias são elaboradas e reelaboradas a partir de processos cognitivos associados ao desenvolvimento intelectual.

Fato é que, ainda que não seja dada devida importância, memorizar é essencial no processo de ensino e aprendizado, pois de nada adiantaria se aprendêssemos a ler, escrever, tocar um instrumento, falar, calcular ou qualquer outra coisa, se a esquecêssemos logo em seguida. Portanto, a memorização não é uma vilã no processo de ensino e aprendizagem, mas sim uma aliada.

De acordo com Almeida (2011), na prática da dança não é diferente, pois ela exige diversas habilidades físicas, mas também necessita da capacidade de memorizar para execução dos exercícios de forma isolada e sequenciada, porque seu desenvolvimento se dá a partir de movimentações e passos pré-existentes, que podem ou não ser pré-determinados.

Durante a prática, há uma busca pelos movimentos armazenados no repertório motor durante a aprendizagem de uma nova coreografia, por exemplo, e a qualidade da reprodução e até mesmo criação dependerá (dentre outros fatores, evidentemente) da capacidade de memorização do bailarino (ALMEIDA, 2011).

Um indivíduo é capaz de memorizar alguns movimentos e executá-los corretamente, no entanto, os praticantes de dança necessitam de um repertório

motor mais amplo, que permita além da execução correta, a impressão da expressão corporal e as possibilidades de variação. Pois, a dança, assim como outras artes, trabalha com percepções, sentimentos e técnica, a dança é a expressão da harmonia universal em movimento (NANNI, 1995).

A maioria dos estilos de dança trabalhados e desenvolvidos dentro das universidades e em grande parte das escolas e academias de dança tem como base o balé e as teorias contemporâneas de consciência corporal, espacial e temporal (SILVA; SCHWARTZ, 1999).

Vale lembrar que, ainda que se trate de improvisação, a utilização da memória é necessária para fins de retenção e utilização das informações-base. Pois, para improvisar, um bailarino precisa colecionar amplo repertório motor e a habilidade de conexão e reestruturação permanente, pois a evocação das ações motoras aprendidas ao longo de sua formação será fundamental para a reprodução com maior exatidão.

Assim, entende-se que durante o processo de ensino e aprendizagem da dança, o repertório motor, que cada professor e aluno possui, auxiliará nos processos da memória para a execução do que se espera alcançar.

Almeida (2011) afirma ainda que a qualidade do que é apresentado na dança, seja em aulas ou espetáculos, quanto ao desempenho dos envolvidos, está diretamente relacionada à memorização, especialmente quando se refere ao treino de quem dança e à execução dos movimentos dançados, pois através da memorização os praticantes de dança poderão executar movimentos aprendidos no início de seus estudos, por exemplo, e aprimorá-los, enquanto que, sem a capacidade de memorizar, estaríamos sempre iniciando as aprendizagens, não haveria avanço.

Ao pensarmos e falarmos em dança logo surgem conceitos e aspectos romantizados que dificultam que se fale sobre coisas mais objetivas, por exemplo, como a memória. A memorização no processo de ensino e aprendizagem, não só da dança, é tida, no discurso, como um fator menos importante, pois está associada ao simples ato de decorar e reproduzir informações.

Entretanto, a memória na dança e em seu processo de ensino e aprendizagem permite que os praticantes se aperfeiçoem na técnica e também auxilia no desempenho exigido pela prática e/ou espetáculo.

Coreograficamente, a dança executada pelo bailarino-intérprete inicia o processo de captura da informação gestual dada pelo coreógrafo. Neste processamento, o bailarino-intérprete buscará os movimentos armazenados no seu repertório motor. A evocação ou reprodução desses movimentos deverá atender a qualidade requisitada pelo coreógrafo (ALMEIDA, 2011, p.15 – 16)

Quando pensamos em bailarino-intérprete, vêm-nos à mente uma espécie de ator na dança, que além da técnica exigida pela coreografia, precisa expressar as emoções do personagem e outras qualidades que serão acrescentadas aos movimentos. Para isso, o bailarino não só buscará a execução motora, mas deverá evocar e reproduzir sentimentos que atendam às expectativas do coreógrafo. Dessa forma, podemos

entender a memória não apenas como o processo de memorizar e lembrar a técnica, mas de acrescentar beleza a ela, a partir das memórias do indivíduo.

Podemos pensar, por exemplo, em um pianista profissional que ao tocar consegue emocionar o público, que expressa, exhibe e compartilha sentimentos com as músicas tocadas; caso esse pianista decida iniciar uma carreira na dança, em seu primeiro contato, ele precisará aprender e memorizar os passos básicos para então associá-los à sua expressividade, percepção espacial, musical e temporal.

É sabido que a dança necessita de muito mais que apenas repertório motor para se concretizar, ainda mais enquanto Arte, mas não podemos excluí-lo, pois para que um aluno ou um bailarino alcance a beleza na dança ele não pode estar preocupado se vai lembrar ou não do próximo movimento ou da ordem da sequência enquanto dança, nem mesmo com a limitação de movimentos que a ausência de uma boa memória produz em uma improvisação. Ele precisa possuir a capacidade de memorizar novas movimentações, sentimentos, conhecimentos, emoções, para assim associar aos movimentos e à técnica suas habilidades artísticas e motoras.

Vale lembrar que, entre os tipos de memória, a memória implícita<sup>5</sup>, que se refere aos hábitos motores, possibilita a recuperação de informações sem exigir consciência para realização do processo. Não significa que a memorização, no caso da dança, tornará a atividade mecânica, mas sim que possibilitará a busca e a recuperação das movimentações necessárias sem que o bailarino se esforce para obter isto; entretanto, também por isso, diz-se ser necessário possuir expressividade, habilidades de percepção e musicalidade, associados à memória, para se evitar a mecanização do movimento.

## **CARACTERÍSTICA DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM**

A aprendizagem é um processo dinâmico, que depende da atividade do indivíduo em seu aspecto físico, emocional, intelectual e social. Ela depende tanto da atividade externa física quanto da interna do indivíduo (SANTOS, 2002). Por isso, pode-se dizer que o nervosismo, a baixa autoestima, os problemas pessoais, familiares ou profissionais, por exemplo, podem interferir diretamente no desempenho e no aprendizado de um aluno de dança, como outros fatores externos e internos. Isso porque o aprendizado é um processo que inclui os aspectos motores, emocionais e mentais como produtos da aprendizagem.

A memória é modulada pela emoção, ou seja, os estados emocionais podem interferir, facilitando ou reforçando a memorização, assim como podem, também, enfraquecer ou dificultar a formação de uma nova memória.

O processo de aprendizagem é contínuo e se inicia desde a infância, de modo que todas as ações do indivíduo compõem o aprendizado. Podemos pensar que

<sup>5</sup> Refere-se às habilidades motoras, aos hábitos cotidianos, à capacidade de memorizar e evocar, por exemplo, movimentos para aquecimento livre ou exercícios de improvisação, sem que haja consciência na recuperação das informações. Nessa há a memória de procedimento ou memória processual, que reúne as habilidades aprendidas, como, por exemplo, a sequência necessária para se executar um *grand jetté* no exercício de diagonal da aula de balé, uma sequência de dança contemporânea, de salão, hip hop ou de dança do ventre, e, até mesmo o caminhar, sentar e levantar.

para dançar é necessário possuir o mínimo de ações motoras, do dia-a-dia, para se movimentar em uma célula coreográfica. O aprender a andar, correr, saltar quando criança é somado ao aprender a realizar um *grand jetté*, por exemplo.

Além disso, a aprendizagem é um processo gradativo e cumulativo. Cada nova aprendizagem acrescenta elementos à informação anterior e, ao mesmo tempo, utiliza-se das experiências daí advindas; dessa forma, a aprendizagem se dá a partir de situações cada vez mais complexas.

É necessário dizer ainda que a aprendizagem é um processo que acontece de forma singular e individualizada, ou seja, o aprendizado depende de cada indivíduo (SANTOS, 2002).

Portanto, a memória no processo de aprendizagem é fator imprescindível, pois sem ela, como explicado acima, não há aprendizado.

## **Aprendizagem e desempenho**

Considerando que a aprendizagem é a mudança manifesta de comportamento, é fundamental a observação do desempenho do indivíduo, tendo em vista que a aprendizagem não pode ser observada ou medida diretamente.

Existem características do desempenho determinadas a indicar a aquisição de novas habilidades. Por exemplo, um aluno que nunca teve contato com o balé clássico, em seu primeiro ano na graduação em Dança deve apresentar melhora no final do segundo período, em comparação ao início do curso.

Segundo Santos (2002, p.13), a melhoria do desempenho deve ser marcada por certas características:

1 - O desempenho deve ser, como resultado da prática, persistente, ou seja, relativamente constante.

2 - As flutuações do desempenho devem ser cada vez menores, ocorrendo menos variabilidade.

Aprendizagem é uma mudança no estado interno do indivíduo, que é inferida de uma melhora relativamente permanente no desempenho como resultado da prática. (SANTOS, 2012, p.13)

Logo, é possível afirmar uma vez mais que a memória ocupa um lugar importante na aprendizagem, considerando as características de um bom desempenho. Como se observou, a memória é o que permite a aquisição de novas habilidades, proporcionando melhor desempenho nas práticas motoras. Logo, como abordado por Santos (2002), o desempenho pode ser um indicador de aprendizagem, visto que esta é determinada pela mudança de comportamento do indivíduo e, à medida que um praticante de dança adquire novas habilidades, melhora seu desempenho, não apenas no que se refere à técnica, mas também nos aspectos artísticos e espaço-temporais.

## **Aprendizagem motora**

Sobre a aprendizagem motora, trata-se de processo interno que pode ou não ser observável, mas que pode ser estimada em relação à performance, tende a ser permanente, não é influenciada pelas variações na execução e depende da prática (SANTOS, 2002).

Todas as pessoas parecem passar por estágios diferentes à medida que adquirem habilidades. Para melhor compreensão sobre essas habilidades, Fitts e Posner (1967) sugerem que a aprendizagem motora acontece em três estágios, sendo eles: cognitivo, associativo e autônomo.

No primeiro, há uma grande quantidade de atividade mental para instruções e feedback e ele é caracterizado também pelo número de erros no desempenho.

No segundo, mecanismos básicos da habilidade foram aprendidos até certo ponto a partir da atividade cognitiva, há sucesso na execução da tarefa e conseqüente aumento da consistência na aprendizagem, os erros ainda existem, mas agora existe a capacidade de detectá-los, refinando a habilidade.

No terceiro estágio, as habilidades são aprendidas de modo que a execução com consistência acontece quase de modo automático, os erros diminuem consideravelmente e além de percebê-los, nesse último momento, o indivíduo é capaz de corrigi-los.

Ao alcançar o estágio autônomo da aprendizagem motora a variação do desempenho se torna muito pequena, isto porque a aprendizagem motora se trata também de um processo contínuo que faz uso da memória para o avanço nos estágios e melhora no desempenho.

Considerando os alunos admitidos na graduação em Dança que nunca tiveram contato prático ou teórico com o balé, um aluno do 4º período provavelmente apresentará mais características do estágio autônomo que um aluno do 1º período, nas condições especificadas. Isso porque o tempo de prática influencia na aprendizagem motora, além de que, quando nos deparamos com a aprendizagem de uma habilidade nova, normalmente nos reportamos a uma que já dominamos ou que sabemos como desempenhar, e, acredita-se que, no caso exposto, o aluno do 4º período possui conhecimento teórico e motor dos exercícios e passos básicos do balé, por isso este poderá apresentar maior e melhor habilidade motora em comparação ao aluno que está iniciando os estudos no balé.

## **PRÁTICAS EDUCATIVAS**

A memorização deve ser entendida como fator essencial na formação do indivíduo e não mais vista como um atraso na educação. Vale lembrar que a mesma, neste estudo, não é entendida como uma técnica de repetição simplesmente ou como meio para decorar assuntos, mas como um processo necessário para assimilação de conhecimentos.

A prática da dança se constitui a partir da memória, por isso, assume-se que esta interfere tanto no processo de ensino e aprendizagem da dança como na vida. Não há como um aluno/bailarino aprender e executar uma sequência

coreográfica sem memorizá-la, essa dependência se estabelece também com passos e movimentos, ainda que a improvisação seja a proposta de trabalho. Os processos de memorização e de ensino e aprendizagem estão intimamente ligados, são interdependentes, pois é a partir da memória que nos é possível aprender, reaprender, recuperar e aprofundar os conhecimentos já construídos.

Ainda, a dança necessita da capacidade de memorizar, ainda que a prática objetivada não solicite o processo de memorização em sua forma mais conhecida – a repetição exaustiva para decorar algo. Pois, a memorização na dança permite que os praticantes aprimorem suas habilidades e conhecimentos, além de auxiliar no desempenho dos mesmos. E este, segundo Santos (2002), é o meio pelo qual se pode observar o nível de aprendizagem, como afirma Magill (1986), “aprendizagem é uma mudança no estado interno do indivíduo, que é inferida de uma melhora relativamente permanente no desempenho como resultado da prática”. O processo de ensino e aprendizagem, por ser gradativo e cumulativo, precisa de um sistema que assegure a complexidade dos conhecimentos.

Dessa forma, pode-se dizer, uma vez mais, que os processos de memorização influenciam o processo de ensino e aprendizagem da dança, interferindo diretamente na potencialização das habilidades dos praticantes. Ao pensarmos no processo de ensino e aprendizagem em uma perspectiva cognitiva, temos a aquisição de novos conhecimentos e seu agrupamento aos já existentes. Como afirma Delval (1998), a formação de esquemas<sup>6</sup> e o aperfeiçoamento dos já existentes podem ser considerados memória. A capacidade de formar esquemas complexos depende, além da capacidade de memorizar, principalmente, da de recuperar o esquema primário, ou seja, o avanço na aprendizagem de novos conhecimentos depende, além da capacidade de memorizar, da de recuperar as informações existentes, já memorizadas, que permitam a compreensão do novo dado – este processo de recuperação também faz parte do sistema da memória<sup>7</sup>.

Assim, é-nos possível entender que a memória não se limita à capacidade de armazenar uma informação e recobrá-la exatamente como nos lembramos – em outras palavras: decorar, mas busca, ainda e principalmente, organizar, reorganizar e aprofundar as informações.

Dessa forma, diz-se que o processo de ensino e aprendizagem é interdependente dos processos da mente, como a memória, sendo o conhecimento já adquirido o resultado da mediação mais ou menos coordenada dos vários processos cognitivos. A estruturação e significação da nova informação depende do conhecimento guardado na memória. Logo, a capacidade de memorizar e reter informações influencia tanto na aprendizagem de novos conhecimentos como na recuperação dos mesmos, isso porque são, assim como outros processos cognitivos, interativos e apresentam relação de dependência.

Ainda, pode-se considerar que existem diversos processos cognitivos aliados à memorização que possibilitam a aprendizagem, como a percepção e a compreensão, por exemplo, pois a primeira envolve interpretação e organização

<sup>6</sup> Esquemas são uma sucessão de ações que possuem uma organização e que são suscetíveis de repetição em situações semelhantes pelas quais o indivíduo organiza informações considerando suas características (DELVAL, 1998, p.69).

<sup>7</sup> Ver estudo sobre a memória na pesquisa completa.

das experiências e, para isso, faz-se uso da segunda. Se não houver compreensão, as informações serão retidas sem clareza e perdidas ao longo do tempo, e, ainda que permaneçam, no momento da recuperação e evocação os dados estarão distorcidos ou incompletos, o que faz com que ocorram com frequência erros em execuções de movimentos e/ou exercícios. Isso mostra a importância dos processos mnêmicos associados à aprendizagem.

Embora não se pretenda aqui colocar um ponto final, nem mesmo apresentar considerações conclusivas que encerrem a discussão do tema, a memória deve ser entendida como fator fundamental na formação do indivíduo (DAVIDOFF, 2011) e não mais como prática ultrapassada que descaracteriza sua importância no processo de ensino e aprendizagem, sendo, por conseguinte, o aprender e o memorizar processos indissociáveis, pois é através da memória que somos capazes de aprender, reaprender e aprofundar os conhecimentos já existentes sem a necessidade de reiniciar os estudos. Portanto, isto deve garantir que novos estudos acerca da temática sejam desenvolvidos na área, a fim de verificar tais concepções e, principalmente, proporcionar novos conhecimentos e entendimentos sobre o assunto.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Lucinele Santos de. *Memória e sucesso profissional em Dança*. Dissertação, Universidade Técnica de Lisboa, 2011.
- COSTA, Paula. *A memória e sua influência no processo de aprendizagem*. RJ, 2012.
- DAVIDOFF, Linda L. *Introdução à psicologia*. Terceira edição. São Paulo: Pearson Makron Books, 2001.
- DELVAL, Juan. *Crescer e pensar: a construção do conhecimento na escola*; trad. Beatriz Affonso Neves. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- MAGILL, Richard A. *A aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. São Paulo: Edgar Blucher, 1984.
- PIRES, Shaieny Guedes. *Dificuldades de memorização no processo de ensino-aprendizagem da dança: um estudo com professores*. Manaus, AM, 2018. 1 CD ROM TCC (graduação em Dança) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.
- O LIVRO DA PSICOLOGIA. São Paulo: Globo, 2012.
- RIBEIRO, Mônica Medeiros; TEXEIRA, Antônio Lúcio. “Ensaio dentro da mente”: dança e neurociências. Revista eletrônica Repertórios UFBA, ISSN 2175-8131, 2009.
- SANTOS, Rosângela P. dos. *Psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem*. São Paulo: coursePack iEditora, 2002. ISBN: 85-87916-09-2.



O CONCEITO DAS PARTES ORATIONIS NA *TEKHNE GRAMMATIKE* DE DIONÍSIO, O TRÁCIO E NA *ARS MINOR*, DE ÉLIO DONATO

- LINGUAGEM E FILOSOFIA: UM ESTUDO DO DISCURSO FILOSÓFICO DE SÊNECA (EPÍSTOLA LXXV) PELA RETÓRICA ROMANA
- *DE UOCE, DE LITTERIS, DE SYLLABIS*: TRADUÇÃO DE EXCERTOS E COMENTÁRIOS SOBRE O CONCEITO DE SOM, LETRA E SÍLABA NA *ARS GRAMMATICA (LIBER I)*, DE MÁRIO VITORINO
- O PREGADOR E O ORATOR: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DA RETÓRICA CLÁSSICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA*, DE ANTÔNIO VIEIRA
- ORIGENS DO PENSAMENTO HUMANO: DOS FILÓSOFO GREGOS ÀS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS OCIDENTAIS
- UMA BREVE DESCRIÇÃO DO SISTEMA SONORO DO PORTUGUÊS ARCAICO A PARTIR DA *GRAMMÁTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA*, DE JOÃO DE BARROS
- IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM LIVROS DIDÁTICOS EM INGLÊS
- OS FIOS PARA AS MISSANGAS: UMA PROPOSTA NOVA DE LETRAMENTO LITERÁRIO PARA O MENINO QUE ESCREVEIA VERSOS DE MIA COUTO
- A VARIEDADE LINGUÍSTICA AMAZONENSE E O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO
- O LUGAR DA LITERATURA AMAZONENSE NO ENSINO MÉDIO
- O TRATAMENTO PRONOMINAL (TU/VOCÊ) NA FALA CULTA MANAUARA
- GÊNEROS TEXTUAIS: OFICINAS DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL PARA ALUNOS DO 6º AO 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL
- EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE: A PRÁTICA PEDAGÓGICA DA ESCOLA TURURUKARI-UKA
- TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: ANÁLISE DISCURSIVA DA RELIGIOSIDADE
- REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU: CHOCOLATE AMAZÔNICO
- A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DA DANÇA
- PERCEPÇÃO MUSICAL E CORPORAL NA PERSPECTIVA DA LINGUAGEM EM MERLEAU-PONTY

## **ESCRITOS PRELIMINARES**

O presente texto caracteriza-se como um ensaio acadêmico reflexivo realizado pelos professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, das disciplinas Percepção Musical da Escola de Música e Corporeidade da Escola de Educação Física e Desporto tendo como suporte a Fenomenologia da Percepção e da Linguagem expressadas por Maurice Merleau-Ponty.

Centramos nossa investigação na relação existente entre a experiência do corpo próprio ou vivido com suas possibilidades perceptivas e expressivas na perspectiva da linguagem, tendo por objetivo refletir sobre as possíveis contribuições da Fenomenologia para a pesquisa no campo da percepção no projeto merleau-pontyano nas disciplinas Percepção Musical da Escola de Música e Corporeidade da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

O encontro investigativo e o percurso reflexivo entre os pesquisadores decorrentes de suas similitudes nas atuações profissionais foi percebido pela consciência, que na Fenomenologia remete à ideia de que cada um de nós seres humanos visa constantemente ao mundo e enquanto seres intencionais o percebemos como tecido sólido e fazemos dele objeto intencional.

Na obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1945/1991) realiza uma rigorosa revisão da compreensão positivista do conceito de sensação e sua relação com o corpo e o movimento nos permitindo ultrapassar as alternativas clássicas entre o empirismo e o intelectualismo, entre o automatismo e a consciência.

Para Merleau-Ponty (1945/1991, p.284) para compreender a percepção, a noção de sensação é fundamental, pois estas são compreendidas em movimento: “A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão”.

Na versão positivista a percepção e a sensação são fenômenos distintos, embora relacionados por meio da causalidade estímulo-resposta. Nesta concepção, a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende o objeto de forma acabada, utilizando as sensações como instrumento.

Na compreensão fenomenológica, a percepção revisitada conceitualmente e ampliada pelos estreitos diálogos com a Psicologia, passa para um patamar de não ser um conhecimento exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta pois estamos no mundo condenados ao sentido, a experiência, a subjetividade e a intersubjetividade.

Assim a percepção passa a ser compreendida através da noção de campo, não existindo sensações elementares, nem objetos isolados e tendo como base a relação dialógica com a Arte, a configuração perceptiva problematiza as dicotomias entre percebido e pensamento, entre a expressão e o que é expresso.

---

1 Doutora em Ciências da Educação, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, musicafeliz@terra.com.br

2 Mestre em Pedagogia do Movimento Humano, Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, nilo.pedro@eefd.ufrj.br

Não há mais a causalidade linear estímulo-resposta, a percepção passa a ser relacionada à atitude corpórea, uma nova forma de apreender o objeto pelo o sentido que se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo fenomenológico.

Com os estudos contemporâneos sobre o funcionamento do sistema nervoso pautados ou influenciados pela Fenomenologia se estabeleceu um profícuo diálogo entre a Arte e Ciência, configurando uma nova compreensão da percepção e suas relações com o conhecimento porque tudo aquilo que é percebido pela consciência é definido na fenomenologia como fenômeno, sendo-lhe atribuído um sentido no momento da percepção pela consciência doadora de sentido.

Segundo Merleau-Ponty (1945/1991), a percepção precede qualquer atividade categorial destacando as relações entre sujeito e objeto, corpo e mundo, de onde irão emergir os sentidos fundamentais de toda experiência e expressão humana verbal e não verbal.

## **PERCEPÇÃO E LINGUAGEM**

Para Merleau-Ponty (2011), a atividade perceptiva é o mundo revelado pelos sentidos, pelas nossas experiências únicas e pessoais, sendo um fenômeno originário em que se determina o sentido de tudo o que se possa conceber como concebido. Assim, vivemos e percebemos o mundo de modo que as coisas não são simples objetos diante de nós mas cada uma delas evoca e simboliza em nós determinada conduta, provocando reações (des)favoráveis.

Desta forma o homem está investido e revestido nas coisas e as coisas nele, por isso a percepção é a primeira camada de experiência e expressividade dos sentidos e significações, permitindo a manifestação que nessas circunstâncias, a idealidade (a linguagem, portanto) aparecerá como possibilidade do percebido, sendo reintegrada à vida concreta da experiência (MERLEAU-PONTY, 2008).

Para Dinis (2003, p.58) “na linguagem, as significações criam uma pluralidade de sentidos que sempre ultrapassam os significantes, a partir de um código de expressão na busca da percepção perdida”. É a intenção significativa que antecede a fala, como uma necessidade muda cujo destino é a palavra que busca completar-se com a intenção de se comunicar tendendo à expressão.

Essa intenção significativa dentro de mim e no outro ao me escutar frutifica em pensamentos que, por um momento é um vazio que será preenchido por palavras, por uma linguagem expressiva onde o sujeito falante passa a ter sentido no que deseja expressar.

Assim, a fala e o pensamento se enovelam, o sentido penetra na fala, e esta passa a dar existência exteriorizada ao sentido. Com isso se atribui um sentido à palavra, não existe o exprimido antes da expressão, se pressupõe significações dadas antes da expressão, também um ideal de pensamento anterior à linguagem (MERLEAU-PONTY, 1984).

Para Merleau-Ponty (1984), a expressão da linguagem se compara com a expressão da arte, onde o que é exprimido não existe antes da expressão pois a

comunicação pela palavra busca no objeto não só a compreensão da linguagem, mas o entendimento de uma questão mais abrangente, a expressão gestual.

A expressão é um modo de apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal pois não há distinção entre o que é natural e o que é construído porque todas as condutas estão fundamentadas em um ser biológico, mas, ao mesmo tempo, não se definem exclusivamente pelas estruturas anatômicas e fisiológicas que habitam.

O corpo é a expressão de uma conduta e, ao mesmo tempo, criador de seu sentimento a partir de uma intenção que se esboça e reclama a sua complementação. Antes da expressão, há apenas uma ausência determinada que o gesto ou a linguagem procura preencher e completar. (FURLAN E BOCCHI, 2003, p.87)

Destacamos o valor expressivo das palavras na fenomenologia, que problematiza esse gênero de formulação acerca da linguagem, calcado na delimitação de uma função simbólica e discutindo a sua expressividade. Assim, o sujeito falante deve formular seus pensamentos para não ser ignorado, como os artistas, escritores e músicos que não conhecem sua obra enquanto não a realizam.

As palavras apenas podem ser as “fortalezas do pensamento” e o pensamento apenas pode procurar a expressão se as falas são por si mesmas um texto compreensível e se a fala possui uma potência de significação que lhe seja própria. É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença deste pensamento no mundo sensível e, não sua veste, mas seu emblema ou seu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 212)

Com isto se celebra o ato instituinte e criativo da linguagem, aquele momento em que ainda não se sabe exatamente o que vai ser comunicado, mas já existe um querer ou uma intenção da fala falada que se constitui a base da comunicação social, porque é o próprio saber sedimentado na linguagem.

Merleau-Ponty (1984) recorrerá ao gesto para esclarecer a comunicação pela palavra, buscando no corpo não só a compreensão do problema da linguagem, mas, também, o entendimento de uma questão mais abrangente, a expressão.

## **O CORPO COMO EXPRESSÃO E LINGUAGEM**

Na concepção fenomenológica a experiência perceptiva é essencialmente corporal, pois o movimento e o sentir são os elementos chaves da percepção.

O conceito merleau-pontyano de percepção rompe com a noção dual e direta de corpo-objeto e com as noções clássicas de sensação e órgãos dos sentidos como receptores passivos. Merleau-Ponty (1945/1984) reforça a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, que olha, sente, ouve e, experiência o corpo fenomenal, reconhecendo o espaço como expressivo e simbólico.

A abordagem fenomenológica identifica-se com os movimentos do corpo e redimensiona a compreensão de sujeito no processo de conhecimento. Nesse sentido,

não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo em sua expressão quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento. Assim a sensibilidade estética é um desdobramento da análise perceptiva considerando os aspectos do sensível como configuração da percepção, como criação e expressão da linguagem, aproximando a vida do homem e de seu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1984. p.312)

A Fenomenologia recorrerá ao gestual buscando no corpo a compreensão do problema da linguagem esclarecendo a comunicação pela palavra, mas principalmente o entendimento de uma questão mais abrangente, a expressão.

A expressão gestual não é oferecida deliberadamente ao espectador como uma coisa a ser assimilada, eles são retomados por um ato de compreensão, cujo fundamento nos remete à situação em que o sujeitos da comunicação – eu e o outro – estão mutuamente envolvidos em uma relação de troca de intenções e gestos. Em outros termos

o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem esse ato e não confundir-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (MERLEAU-PONTY 1945, p. 251)

A expressão passa a ser um fenômeno que não depende do eu penso mas do eu posso expressar antecipando a fala. Ou seja, a linguagem expressiva em que o sujeito falante adquire o sentido que quer exprimir. Em outros termos, o pensamento não é exterior à expressão, tampouco ele existe antes que ela se concretize, seja em palavras, gestos, sons ou cores (DETONI, 2001).

Com esta visão, temos o corpo como portador de uma capacidade singular, de apreender e expressar o sentido do gesto ou da fala do outro, porque a palavra também é um gesto e uma forma de conduta. Merleau-Ponty (1991, p.89) diz que: *“eu só consigo compreender a intencionalidade do outro – e sua atitude para comigo – porque através do meu corpo posso torná-la minha”*.

A Fenomenologia dá ao corpo um lugar singular por ser a expressão de uma conduta e, ao mesmo tempo, criador de seu sentido a partir de uma intenção que se esboça e reclama a sua complementação. Anterior à expressão há apenas uma ausência determinada que o gesto ou a linguagem procura preencher e completar.

O corpo recorrerá ao gesto com uma fala falante e com uma fala falada. A primeira celebrando o ato instituinte e criativo da linguagem e a segunda por se constituir a base da comunicação social que é o próprio saber e conhecimento

sedimentados na linguagem. Desta forma um diálogo interno e externo se estabelece e Merleau-Ponty (1994) nos aponta a importância do corpo como aquele que está em movimento permanente de construção, especialmente por ser ele, o nosso meio de tomar atitudes no ato criador da linguagem.

## **A LINGUAGEM DA MÚSICA**

Para Merleau-Ponty (1945), a fenomenologia toma a alteridade e a linguagem de forma positiva pela recusa da causalidade e ao cartesianismo, refutando a dicotomia sujeito-objeto derivada da metafísica de Descartes, apoiando-se mais no domínio da percepção.

Surge neste campo teórico a linguagem enquanto um fenômeno de expressão, reconquistando o sensível em face da excessiva valorização do inteligível, uma valorização que impõem um grande desafio para o corpo renegado pela filosofia platônica e cartesiana, trazendo a tona o substrato da percepção e sua apreensão do mundo.

A linha fenomenológica ao optar pela investigação da linguagem, se aproxima das temáticas do sentido e da criatividade, abrindo espaços para a percepção das expressões culturais. Assim, a invenção artística, especificamente a música se manifesta como uma “operação de expressão”, uma abertura ao mundo percebido, destacando toda a imprevisibilidade que possa advir daí.

Para Besson *et al.* (2001,p.2),

tanto a linguagem como a música são sistemas de processamento complexos, que possuem relações íntimas com a atenção, memória e habilidades motoras. Além disso, nem a linguagem nem a música podem ser consideradas como organismos únicos, mas compreendem vários níveis de processamento: morfologia, fonologia, semântica, sintaxe e pragmática na linguagem, e ritmo, melodia e harmonia na música. Fala e sons musicais contam com os mesmos parâmetros acústicos, frequência, duração, intensidade e timbre.

A Música por ser portadora de uma forma especial que escapa do mundo expressivo é uma linguagem não verbal.

A linguagem musical consiste em combinações e sucessões de sons, diversamente articulados; a unidade elementar, o som, não é um signo; cada som é identificável na estrutura da escala da qual ele depende, não sendo dotado de significação. Eis o exemplo típico de unidades que não são signos, que não designam, sendo somente os graus de uma escala na qual se fixa arbitrariamente a extensão. Temos aqui um princípio discriminador: os sistemas fundados sobre unidades dividem-se entre sistemas com unidades significantes e sistemas com unidades não significantes (ÉMILE BENVENISTE,1989, p.58).

A linguagem supõe uma capacidade para a "performance linguística" e a Música deve ser definida como linguagem simbólica na medida em que todas as produções de cultura são formas de pensamento instauradas em contextos sociais, podendo se tornar signo e ser interpretadas.

A Música possui uma dimensão material sonora, uma sintaxe própria a cada idioma musical, e uma dimensão significativa estética. A atividade musical, imersa em uma cultura, passa por processo de criação pelo fazer reflexivo-afetivo do homem, sendo vivida e partilhada no contexto social, histórico, em determinada faixa de tempo e espaço.

Desta forma, falamos de vivências coletivas e singulares da música, sempre em meio ao contexto histórico-social em uma dimensão coletiva, recebendo significações que são partilhadas socialmente e sentidos singulares que são tecidos a partir da dimensão afetivo-volitiva e dos significados compartilhados.

Entendemos assim, a Música uma manifestação de linguagem, possuindo as funções de expressão e comunicação. A linguagem musical, que alguns afirmam ser a partitura, é o acontecimento musical em si e juntamente com todas as experiências que transpassem o ato de ouvir, tais como a cultura e a subjetividade.

A Música não pode ser confundida com a sua teoria, nem com suas formas de escrita, mesmo que tais sejam deveras importantes para a difusão musical, manutenção de um legado musical para gerações futuras e acervos musicais.

É o ato de ouvir e de produzir a música que faz com que conheçamo-la, é a partir da experiência no mundo que atribui-se um sentido musical à música e se reconhecem as linguagens musicais.

## **A PERCEPÇÃO MUSICAL PELA FENOMENOLOGIA**

A Fenomenologia se orienta pela realidade da consciência que deveriam ser tratadas como “fenômenos puros”, e para os objetos enquanto intencionados pela consciência e nela realizando uma “redução fenomenológica”.

A redução fenomenológica é o processo pelo qual tudo que é informado pelos sentidos é mudado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em se estar consciente de algo, analisando as vivências intencionais da consciência, a fim de perceber como se produz o sentido do fenômeno, o sentido do mundo (MERLEAU-PONTY, 1984).

A percepção musical se processa segundo Ehrenzweig (1977) em dois níveis distintos. No primeiro percebemos da mente de superfície, os eventos musicais claramente articulados - as *gestalten* ou unidades estruturais - que seriam, as sequências escalares, rítmicas, dinâmicas, e acordes cadenciais. O segundo nível seria o da mente profunda, onde se registra o que não é captado pela percepção de superfície, seria esta muito mais criativa e flexível que a mente de superfície que tende a ser mais rígida e estática.

Para Ehrenzweig (1977, p.168), existem alternâncias entre as mentes, com mudanças dinâmicas entre as diferentes camadas de percepção, com processos de múltiplas entradas conscientes e inconscientes de informação, onde essas duas instâncias perceptivas, privilegiam e elegem a apreensão e o domínio da linguagem.

A Fenomenologia da Percepção situa a experiência musical e sonora no contexto da percepção humana e pela sua complexidade e riqueza de potenciais significações e sentidos, o pensamento fenomenológico justifica a primazia do ouvir na experiência estético-musical.

A definição para percepção musical, de acordo com concepções da educação musical tradicional, é a habilidade que possibilita a identificação auditiva de notas musicais, ritmos, harmonias, compassos dentre outros elementos musicais bem como sua leitura e escrita. Entretanto, ao tratarmos da percepção musical no contexto da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, estamos expandindo a apreensão da música para além dos domínios da teoria musical, ligando-a à experiência estética do ser humano situado no mundo.

Essa não é uma tentativa de traduzir o sentido musical para um sentido não-musical, mas de situar a escuta musical para além das possibilidades de um treinamento auditivo que permite conhecer a obra de arte musical somente a partir da análise e síntese de seus elementos isoladamente ou reunidos. Existe, porém, a dificuldade de, ao tentar ultrapassar o limite da teoria musical na compreensão da música, produzirmos sentidos não-musicais para a música.

## **CORPOREIDADE MERLEAU-PONTYANA**

Na Fenomenologia da Percepção, o corpo está em primeiro plano na reflexão do filósofo, revelando-se como o modo através do qual o homem percebe o mundo, assim como a si mesmo.

Merleau-Ponty (2006), em seus estudos desloca a consciência da interioridade para a corporeidade, que é sinônimo em sua obra de corpo-vivido que está em constante movimento corporal e existencial porque a representação corporal por meio da consciência do próprio corpo não permite considerá-lo no seu mundo vivido, uma vez que agir através da consciência de meu corpo torna o homem um ser autômato.

O corpo vivido, na concepção merleau-pontyana, vai de encontro às teorias da consciência representacionista do corpo.

Os defensores da abordagem representacionista afirmam que, a fim de explicar a consciência corporal, é preciso apelar para representações mentais do corpo. Em uma definição mínima da noção de representação, uma representação do corpo é uma estrutura interna que tem a função de controlar o estado do corpo e codificá-lo, que pode deturpar o corpo e que pode ser dissociada a partir do corpo. (DE VIGNEMONT, 2011, p.8)



O corpo é vivenciado de infinitas formas, é o mediador ativo entre o sujeito e o mundo e a sua expressividade é a abertura para a apropriação e para a disseminação de conhecimento do com tudo o que ele interage. Para (Merleau-Ponty, 2006), o homem tem que ser apreendido apenas enquanto corpo material, mas principalmente enquanto um fenômeno corporal, ou seja, enquanto expressividade, palavra e linguagem.

Seguindo esta linha de pensamento, somos movimento, expressividade e presença captando o mundo pelos sentidos o qual é seguido da percepção e em sequência, o percebido é "gravado" no organismo sob forma de memória, juntando-se a conteúdos já incorporados ou compondo novas cognições, uma perfeita compleição que Merleau-Ponty (2006) denominou de corporeidade.

O ponto de vista merleau-pontyano está impregnado do juízo de que somos sujeitos com presenças ativas no mundo e não estamos passivos aos acontecimentos humanos, com isso a corporeidade corresponde a uma representação que criamos em nossa mente, por meio da qual percebemos nossos corpos e, principalmente, os compreendemos.

Para Galante (2001), o conceito de corporeidade está profundamente associado ao de corpo, mas vai além dele porque toma o ser humano como uno, suplantando o entendimento de homem fragmentado em corpo e mente.

Esse sentido de unidade é realizado pelas dimensões da expressividade e da corporeidade em uma operação intencional, onde o corpo se caracteriza pela sua possibilidade plena de movimento, entendido como sendo corpo-sujeito, que se movimenta e se articula no espaço como uma intencionalidade e que percebe as coisas vivendo-as.

Esse movimento vivo e livre do corpo, podemos dizer que é um ato expressivo, percebido pelos sentidos com significativo e único. A expressão só pode ser realizada através do nosso corpo uno. Sobre a questão da unidade Merleau-Ponty comenta o seguinte:

Só aprendemos a unidade de nosso corpo na unidade da coisa, e é a partir das coisas que nossas mãos, nossos olhos, todos os nossos órgãos dos sentidos nos aparecem como tantos instrumentos substituíveis. O corpo por ele mesmo, o corpo em repouso, é apenas uma massa obscura, e nós o percebemos como um ser preciso e identificável justamente quando ele se move em direção a alguma coisa (MERLEAU-PONTY, 1945, p.162).

A corporeidade é a realidade humana que se processa, se constrói e reconstrói a cada momento por movimentos criativos e únicos com possibilidades ilimitadas de vivências que produzem gestos e expressões que possibilitam a comunicação no mundo e com o mundo.

O homem é a sua corporeidade, uma forma única de viver a realidade corporalmente, que pelas suas percepções tornam a relação com o mundo significativa e cheia de sentido.

## AS TESSITURAS DAS PERCEPÇÕES MERLEAU-PONTYANAS NAS LINGUAGENS

A música não está no espaço visível, mas ela o mina, o investe, o desloca, e em breve esses ouvintes muito empertigados, que assumem o ar de juízes e trocam palavras e sorrisos, sem perceber que o chão se abala sob eles, estarão como uma tripulação sacudida na área de uma tempestade.  
(MERLEAU-PONTY, 1945, p. 303-304)

Merleau-Ponty (1945) em sua obra, faz severa crítica aos dualismos que separam corpo e alma (ou corpo e mente, fisiológico e psíquico, objeto e sujeito, real e imaginado, ato e percepção etc.) na Música e principalmente com explicações fisiológicas e anatômicas sobre a execução mecânica e performática instrumental.

Na Fenomenologia, o corpo é o veículo da consciência, é o meio no qual ela vive e pelo qual ela se forma e se manifesta. Nesse aspecto efetua uma outra reorganização, desta vez entre a consciência que temos das coisas e a consciência do nosso próprio corpo, através da noção de linguagem corporal.

Para ouvir, entender, produzir e reproduzir a música, a percepção é o canal primordial do qual o ser humano organiza e vivencia informações, estas basicamente de origem sensória pois a execução de uma obra musical reclama a participação unificada do corpo, instrumento e mente, ligando intimamente a percepção corporal à percepção musical. (ARAÚJO, 2008).

Neste particular, Gardner (1994) refere a existência de uma inteligência corporal que abrange o controle dos movimentos e a capacidade de manusear objetos (instrumento musical) com habilidade.

Leppert (2003) explora em seus estudos a relação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê em música através da análise de outras manifestações artísticas cujo tema central é a situação de performance musical. Sua abordagem de forma indireta analisa partes de pinturas de artistas com representação de situações de performance musical para mostrar o quanto se pode observar na música os componentes imagéticos da linguagem musical. Para o autor, música é algo notadamente corpóreo:

Justamente porque o som é abstrato, intangível e etéreo [...] a experiência visual de sua produção é algo crucial para que, tanto os músicos quanto a audiência, possam situar e comunicar o lugar da música e do som musical dentro da cultura e da sociedade[...] A música, apesar de sua eterealidade sonora, é uma prática corporal, como a dança ou o teatro (LEPPERT, 2003, p 56).

Segundo Lieberman (1995) o fazer musical e o gestual da música envolvem totalmente o corpo, conclamando o sentido aural, tátil, as percepções e a consciência cinestésica em uma perspectiva integralizada revelando o sujeito que percebe

assim como o mundo percebido, instaurando um marco explicativo de fundamental importância para todo o desenvolvimento da noção de corporalidade musical.

Estudiosos como Cavalcanti (2009) e Araújo (2008), consideram a corporeidade um fenômeno humano que se expressa no corpo como campo energético e o descrevem como repercussões humanescas que reorganiza o sensível, o criativo e também a autonomia, de modo contínuo e possível de redescobertas.

Cavalcanti (2009) amplia o conceito de corporeidade para vivências corpobiográficas que as denominam como intervenções artísticas que privilegiam os detalhes corpografados dos sujeitos envolvidos no processo de toda e qualquer situação vivencial e de criação, incluindo as narrativas vividas e sentidas dos artistas diretamente envolvidos no processo de criativo.

O corpo do músico deixa de ser análise para se tornar síntese e a corporeidade o situa no mundo, em uma totalidade que age movida por intenções e percepções. É só por meio do corpo que a manifestação se dá, e esse corpo, aliado a essa manifestação no mundo, dá significado corpóreo (FREITAS, 2004).

Para Davidson & Correia (2002), a aquisição de uma consciência corporal, essencial à prática e a performance instrumental necessita uma profunda reflexão e observação cuidada do corpo e seus movimentos durante o ato performativo porque o corpo assume-se como um agente que reage, movimenta e faz movimentar. Este entendimento da corporeidade é essencial à expressão artística, pois o corpo não é apenas essencial para a manipulação física do instrumento musical, mas também vital na germinação de ideias expressivas.

## **EPÍLOGO**

Merleau-Ponty, convencido da impossibilidade de dicotomizarmos interior/ exterior, bem como a realidade em geral, propõe que tomemos a sensibilidade e a percepção como elementos básicos do processo de significação do mundo e da existência humana.

O ato reflexivo sobre existência da presença do ser no mundo, cuja expressividade o corpo permite e inaugura, levanta a ambiguidade que vive a consciência incorporada na união e diálogo dos fatos fisiológicos e fatos psicológicos num corpo encarnado. Ao abordar essa questão, (Merleau-Ponty, 1945, p.245) afirmou: "trata-se precisamente de mostrar que a filosofia não pode mais pensar segundo esta clivagem: Deus, o homem, as criaturas".

Partindo dos estudos fenomenológicos da percepção, podemos preliminarmente concluir que o corpo humano não é apenas um objeto estudado pela ciência; ele é condição e base para a existência. De nosso corpo tanto depende a nossa percepção do mundo quanto a própria criação desse mundo. Entre consciência e corpo existe, assim, uma junção impossível de ser desfeita. Por compreender fenomenologicamente o ser humano, o vê como resultado de uma

ligação dialética e inseparável da mente com o corpo; por isso, torna-se impossível se estabelecer alguma lei a respeito deles se os tomarmos separadamente.

Na perspectiva merleau-pontyana, deveremos pensar e experimentar um modo de existir entendendo o corpo e seus atributos como elementos fundamentais para a construção do saber e a criação humana, pois são formas de acesso ao mundo não menos legítimas do que a consciência reflexiva, o pensamento objetivo.

O que torna as Artes, em especial a Música, maneiras singulares de conhecimento é o acesso que dão ao mundo e ao ser sem apresentarem-se como cópias. A Música se refere ao mundo e ao ser humano musicalmente por sua forma e conteúdo, sem precisar imitá-los, construindo vias de comunicação musical, compartilhando não apenas sensações auditivas, mas a experiência musical humana.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar*. EDUFBA, 2008.

BENVENISTE, Emile. “*Semiologia da Língua*”. Problemas de Linguística Geral II. Campinas, Pontes, 1989.

BESSON, Mireille; CHOBERT, Julie; MARIE, Céline. *Transfer of Training between Music and Speech: Common Processing, Attention, and Memory*. *Frontiers in Psychology*, v. 2, n. May, 2011.

CAVALCANTI, Katia Brandão. *Comunicação pessoal*. Seminário de Pesquisa BACOR-PPGED/UFRN, 2009.

DAVIDSON, Willian & CORREIA, June. Body Movement. In: G. McPherson & A. Gabrielson (Eds), *The science & psychology of music performance*. New York, NY: Oxford University Press. 2002.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992

DETONI, Adlai Ralph. *Expressão gráfica e conhecimento sobre a percepção espacial*. Revista Escola Minas v. 54. Ouro Preto jan/mar., 2001.

DE VIGNEMONT, Frédérique. Bodily Awareness. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2011. Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/bodily-awareness/>>. Último acesso: 21/04/2019.

DINIS, Nilson Fernandes. *Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarisse Lispector*. Revista de Letras, n. 59, Curitiba. 2003.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística – Uma introdução à Teoria da Percepção Inconsciente*. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FREITAS, Giovana Gomes. *O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade*. 2 ed. Ijuí: Unijuí, 2004.

- FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. *Percepção linguagem em Maurice Merleau-Ponty* – o corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. Estudo de Psicologia, v. 8, n. 3, Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto. 2003.
- GALANTE, Regiane Cristina. O lazer e a corporeidade no SESC: tempo/espço de desenvolvimento integral. Em: Centro de Educação Tecnológica do Rio Grande do Norte, *Anais*, XIII Encontro Nacional de Recreação e Lazer. Natal: UFRN e CEFET - RN. 2001.
- LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press. 2003.
- LIEBERMAN, Julie Lyon. *You are your instrument: the definitive guide to practice and performance*. New York: Huiksi Music, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Seleção de Marilena Chauí, 1984.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes. 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes. 2000
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le monde sensible et le monde de l'expression: cours au Collège de France*. Genève: Metispresses, 2011.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência*. Ensaio sobre Merleau-Ponty. Coleção Biblioteca de Filosofia. Rio de Janeiro : UNESP, 2006.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction*, London, The MacMillan Press. 2009
- RICCEUR, Paul. *À l'école de la phénoménologie*. Paris : Vrin, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris : Gallimard, 1983.
- SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: Realizações. 2012.

# SEÇÃO 3

## **TEORIA, CRÍTICA E PROCESSO DE CRIAÇÃO**

**A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU** • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • **A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU** • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## TRATADOS COM PRÁTICA DO ACOMPANHAMENTO: AMAT (1596), BRICEÑO (1626) E DOIZI (1640)

Juam Carlos Amat (1596) possui um papel fundamental na história da composição e instrução musical da guitarra barroca, considerado o primeiro a publicar um tratado sobre esse instrumento no contexto espanhol no final do século XVI:

The history of composed music and instruction for the Spanish guitar in Spain begins in the year 1596 with a modest tutor on chord playing by Juan Carlos Amat [...] Widely known within Spain and Portugal, this book was added to, plagiarized, and paraphrased in many later editions, the last of which appeared in around 1819 (c. 1572-1642). (TYLER & SPARKS, 2002, p.148)

O tratado *Guitarra espanola de cinco ordenes la qual ensena de temprar, y taner rasgado todos los puntos[...]*, de Amat, é publicado pela primeira vez em Barcelona em 1596, contudo nenhuma cópia dessa edição subsiste. No século XVII, esse livro é apresentado apenas em espanhol dividido em nove capítulos. Já no século XVIII, as edições do tratado aparecem contendo mais cinco capítulos adicionais, conforme descrito em documento: “Seventeenth century copies comprise nine chapters in Castilian (Spanish). During the eighteenth century the book was issued with a supplement of five chapters entitled “Tractat breu”; this is in Catalan or Valencian according to the place of printing.”<sup>2</sup>

O “Tractat breu”, escrito em catalão, só aparece em edições no século XVIII. Segundo Hall (1980), não é possível afirmar se é o próprio Amat que escreve os cinco capítulos adicionais ou se, possivelmente, o autor escreve o tratado em outro momento adicionando posteriormente na obra que obtém mais repercussão.

O livro de Amat torna-se muito popular e é publicado em inúmeras edições: 1596, 1626, 1627, 1639, 1745, 1745, 1750, 1752, 1758, 1763, 1780. Utiliza-se a edição de 1626, com página de rosto e carta de Leonardo de San Martin, da edição de 1639, e a página de rosto da edição impressa por Joseph Brò c.1761, para descrever o conteúdo do tratado.

Como mencionado, o tratado divide-se em duas partes: a primeira, escrita em espanhol, apresenta informações sobre a guitarra barroca, desde de sua afinação, encordoamento, formação de acordes maiores e menores entre outras informações; a segunda, escrita em catalão, apresenta cinco capítulos, com, basicamente, as mesmas informações da primeira parte, salvo o capítulo sobre as tabelas onde ilustram o desenho da mão esquerda formando os acordes não constados da primeira parte.

1 Graduação Bacharelado em Música – Violão. Universidade do Amazonas (UEA). w.vionlista@gmail.com

2 Disponível em: <<https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.lutesociety.org/vanilla/lutesoc/uploads/baroque-guitar/amat/Amat.doc&prev=search>>



Amat (1596) utiliza em seu livro o ‘estilo Catalão’ numérico de notação para representar os acordes (TYLER,1980). O autor representa os acordes em uma tabela na forma de dois semicírculos, um deles contendo os doze acordes perfeitos maiores (notados com um “N”, de “naturales”), e, no outro, os doze acordes perfeitos menores (notados com um “B”, de “mollados”). Cada número é representado por uma coluna com cinco linhas, identificando um acorde da guitarra. Em cada linha é colocado um número indicativo da casa onde deve prender a corda e ao seu lado, uma vogal que representando o dedo da mão esquerda que deve ser usado, ilustrado em notação contemporânea por: a-1, e-2, i-3, o-4 (CAMARGO, 2015). Amat organiza a ordem dos acordes na tabela em ciclos de quinta (TYLER & SPARKS, 2002).

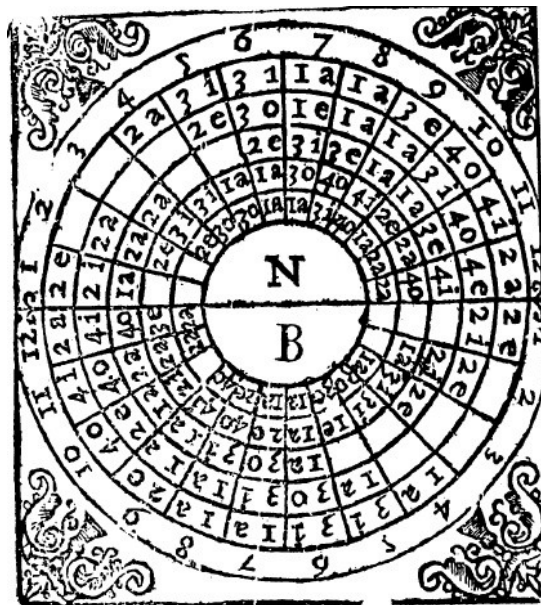


Figura 1: Tabela de Acordes.  
Fonte: Amat (1596).

O tratado de Amat (1596) não contém coleções de músicas, apenas apresenta regras para compor danças e tocá-las por 12 tons diferentes utilizando a tabela de acordes. Por exemplo:

A primeira é feita quando tocamos o acorde 1 e, a partir disso, vamos para o acorde 2 e depois para o acorde 12 e depois para o acorde 1 novamente. A segunda é feita quando tocamos o acorde 2 e, a partir disso, vamos para o acorde 3 e depois para o acorde 1 e depois para o acorde 2 novamente. (p.23)

O segundo tratado a ser publicado é de Luiz de Briceño considerado, suspostamente, de origem gallega por seu sobrenome e por vários traços de dialeto que aparecem em seu método. As referências que se conservam abordam sua vida profissional em Paris associada a mais alta sociedade (COTÉS, 2012).

Segundo Tyler o livro de Briceño foi publicado em 1626:

In 1626 Briceño published a guitar book in Paris that was also in Spanish. His *Metodo muifacillissimo para aprender a taner la guitarra a lo espanol...*, dedicated to a French noblewoman, 'Madama de Chales', presents music in a chordal notation similar to Italian *alfabeto*, but with the chords represented by a cipher system, evidently of Briceño's own devising. (TYLER & SPARKS, 2002, p.100)

Cortés (2012) comenta que o propósito do tratado é a introdução, em Paris, do estilo rasgueado espanhol comparando com o alaúde, para mostrar sua simplicidade e defender contra os que menospresavam o instrumento. Briceño descreve a guitarra na dedicatória do seu livro como:

el más favorable para nuestro tiempo, acomodada y propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr, baylar, y zapatear... Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelos a los solos, alegría a los melancólicos, templança a los coléricos, da seso a los locos, enloquece a los sanos (Briceño, 1626).

O tratado também apresenta uma tabela de acordes semelhante à tabela de Amat (1596), no entanto, organizando a sequência de acordes de maneira aleatória e não utilizando a sequência de círculos de quinta, como fez o autor anterior.

“Briceno uses only sixteen chords, which are represented by the numbers one to nine and seven additional letters and symbols. His book contains a wealth of Spanish song texts with his style of cifras notation (later known as Castilian cifras, as opposed to Amat's Catalan)” (TYLER & SPARKS, 2002, p.100).



Figura 2: Acordes do método de Briceño.  
Fonte: Briceño (1626).

Outrossim, Briceño indica em seu tratado um método para afinar guitarra e, de acordo com Tyler (2002, p.101), utilizava a afinação reentrante na quarta e quinta ordem: *“In other words, Briceno (unlike Montesardo and Sanseverino) favoured a totally reentrant tuning (without bourdons) for his chord solos.”* O livro também contém 31 canções com acompanhamento de guitarra e 21 peças para guitarra solo.

Outro ponto importante a ser observado é a falta de notações melódicas nos livros de guitarra barroca no primeiro terço do século XVII (pode-se observar no tratado de Amat e no de Briceño), segundo Griffiths:

Se entiende que estas canciones se cantaban entonos conocidos y populares, formas o esquemas cuyas melodías se reconocían o por sus nombres o por sus progresiones armónicas. [...] Los géneros preferidos son típicos de la música de la época y de los libros españoles de guitarra de la generación siguiente (GRIFFITHS, 1999, p. 698 apud CORTÉS, p.56).

O autor do terceiro tratado, publicado no contexto espanhol do século XVII, foi Nicolao Doizi de Velasco, um português que trabalha para Philip IV na Espanha, e publica um extensivo tratado de guitarra de cinco ordens em 1640. É considerado o primeiro tratado com instruções detalhadas e abrangentes sobre guitarra barroca, abordando teoria, intabulação, encordatura e afinação (TYLER, 1980).

O tratado de Doizi utiliza o alfabeto italiano<sup>3</sup> como ponto de partida junto a um sistema de notação de acordes altamente sofisticado abrangendo inversões e dissonâncias para cada grau de uma escala de oitava, ao todo são dezenove. O sistema de notação de acordes do autor foi considerado muito complicado e difícil de se memorizar, por esse motivo, supõe-se que ninguém tenha usado (TYLER & SPARKS, 2002).

*g. sol, re, ut susstenido sobre la letra b* 39

	<i>Con 5. y 3.ma.</i>	<i>Con 5. y 3. me.</i>	<i>Con 6. ma. y 3.ma.</i>
5	— 1 — 3 — x	— 4 — x	— x — x
4	— 1 — 6	— 4 — 6	— x — 6
3	— 1 — <i>mejor 5</i>	— 4	— 1 <i>o à sí</i> 5
2	— 1 — 4	— 4	— 1 — 6
1	— 1 — 4 — 4	— 4	— 1 — 4
	<i>b</i>	<i>b 1</i>	<i>b 2</i>

Figura 3: Tabela de acordes.  
Fonte: Doizi Velasco (1640)

Os três tratados abordados não apresentam coleções de obras solos para guitarra barroca e também não indicam notações melódicas. Seu conteúdo é voltado a instruções que servem à prática do acompanhamento de música vocal ou dança.

A grande popularidade da guitarra, nesse período, diz respeito a sua praticidade de tocar acordes junto ao toque dos rasgueados, tornando-se um instrumento simples de ser executado, comparado a vihuela que utilizava o toque ponteadado sendo, portanto, mais sofisticado (CORTÉS, 2012). Desta maneira, entende-se que a principal função da guitarra barroca, até então, é voltada à prática de acompanhamento.

No entanto, obras em estilo ponteadado para guitarra solo já são executadas nesse período. Pode-se observar isso no tratado do próprio Doizi de Velasco. O autor não discute maneiras de afinar a guitarra, apenas recomenda o uso do bordão na quarta e quinta ordem, o que facilitaria a reprodução de passagens imitativas compratapontistas, visíveis nas fugas (ESSES,1992).

### **TRATADOS PUBLICADOS COM COLEÇÃO DE MÚSICAS PARA GUITARRA SOLO: SANZ (1674), RIBAYAZ (1677), GUERAU (1694)**

Gaspar Sanz (1674) é o primeiro espanhol a publicar uma coleção de músicas para guitarra barroca no estilo ponteadado. O autor publica três livros: o primeiro, em 1674; o segundo, em 1675, tem como matriz a impressão do livro de 1674 e um adicional com instruções de práticas de acompanhamento do baixo contínuo; o terceiro, em 1697, contém ambas as edições e um adicional composto, exclusivamente, por músicas de *passacalles* (CAMARGO,2015).



Figura 4: Obra Jacaras de Sanz, escrita originalmente para guitarra barroca.  
Fonte: Sanz (1674).

A obra acima está escrita, também, em tablatura italiana. O ritmo e a duração das notas estão escritos da mesma forma que os códigos convencionais da notação vocal contendo apenas a seguinte exceção: nota-se apenas o primeiro se a série de valores forem iguais. O compasso está descrito da mesma maneira que a notação vocal, utilizando signos no início da obra para divisões (NOGUEIRA, 2008, p.99).

O tratado de Sanz (1674), além das coleções de música, também apresenta

uma tabela de acordes descrita em alfabeto musical e instruções para o leitor compor suas próprias peças, a qual ele intitula de ‘labirinto para compor variações em qualquer tonalidade’.



Figura 5: Tablatura italiana.  
Fonte: Sanz, 1674.

O autor, no prólogo do tratado, faz menção à tabela do livro de Juan Calos Amat, que ensina a tocar por cada um dos doze tons as *passacalles* utilizando os I, VI e V graus. Sanz comenta que esse metodo é muito bom, no entanto falta o que ele considera de melhor, que é multiplicar partidas e variações sobre cada uma das doze *passacalles*, sem sair do tom. Outrossim, comenta que Amat não ensina os compassos e nem os golpes de mão direia (rasgueados).

Amat (1596) , Briceño (1626) e Doizi (1640) não idicam a direção da mão direita que se devem tocar os rasgueados, sendo, portanto, o tratado de Sanz (1674) a primeira publicação espanhola a empregar símbolos com essa função. A tablatura do rasgueado é construída em torno de uma linha vertical. O autor explica que um traço vertical curto abaixo da linha significa golpe de mão direita para baixo e o traço vertical curto acima da linha signica golpe de mão direira para cima. (ESSES,1992, p.161). Observa-se isso na ilustração abaixo:

*Laberinto En la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren*

*Dedicado al Ser.º Señor Don Juan de Austria.  
Compuesto por el Lic.º Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça  
Año 1674*

*Abecedario Italiano.*

*Demonstracion desta obra en dos Passacalles*

Figura 6: Demonstração de golpes de rasgueados de mão direita.  
Fonte: Sanz (1674).

O autor também notifica o ritmo em suas obras no estilo rasgueado por meio de sinais de mensuração, utilizando barras de compasso e símbolos rítmicos de duração. Sanz(1674) também simplificou a teoria de mensuração em dois símbolos, para o benefício daqueles que tocam principalmente de ouvido:

Enquanto al aire de los sones, yà està apuntado igualmente para cifrista, y solfistas; estos no necessitan de explicacion, pues hallan sobre la cifra las misma figuras de la musica; pero para los que no lo han estudiado, y solo aprenden por la cifra, governandose por el oido, dire tambien lo mas essencial, para que entiendan bien el aire, y compàs de todo lo que se les cifrare.

Todos los sones se reducen a dos aires, y tiempos, que son, Compasillo, e Proporcion, ò como dizem los Italianos, Vinario, y ternario; el Compasillo se senala com uma C, la proporcion com um 3. (SANZ, 1694, p.11)

Grande parte do tratado desse autor é voltado a práticas da música italiana, devido ao tempo de sua estada em Roma e em Nápoles. Devido a essa influência, o guitarrista indica que há uma variedade de encordaturas para chegar à afinação da guitarra. Em Roma, por exemplo, só encordoam a guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta e nem na quinta ordem. Na Espanha ocorre o inverso, pois usam dois bordões na quarta e outros dois na quinta. Essas duas maneiras de encordoar estão associadas ao tipo de música que se pretendia executar na guitarra. O mesmo autor descreve:

Estes dois modos de encordoar são bons, mas para efeitos diversos, porque o que quer tocar a guitarra para fazer Música ruidosa, ou acompanhar-se pelo baixo em algum tom, ou *tonada*, é melhor com bordões nas guitarras, do que sem; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar das *campanelas*, que é o modo moderno que agora se compõe, não sai bem os bordões, senão apenas as cordas finas, assim nas quartas, como nas quintas, como tenho grande experiência (SANZ, 1674, p.1).

A partir dessa citação de Sanz (1674), define os três recursos técnicos idiomáticos que são característicos da guitarra barroca: 1. Campanelas que consistem na ressonância de notas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas (NOGUEIRA, 2008). 2. Técnica *battente* ou rasgueados que se caracteriza por golpes de mão direita sobre as cordas em sentido vertical para baixo ou para cima e com mesmo movimento causa efeitos percussivos sobre as cordas e o tampo do instrumento (SOUTO, 2010). 3. Estilo Ponteado que é uma técnica de execução em que se utiliza cada dedo da mão direita individualmente, elaborando melodia, harmonia e contraponto e que se caracteriza como uma forma mais refinada de executar o repertório das cordas dedilhadas do século XVII, em contraposição à técnica do rasgueado (CAMARGO, 2015).

Já em 1677, é publicado, pelo guitarrista Lucas Ruiz de Ribayaz, outro tratado de coleção de músicas intitulado “*Luz, y norte musical, para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa*”. Nessa obra, o autor também apresenta informações valiosas sobre técnicas instrumentais da guitarra e de ornamentação. Algumas peças da coleção do livro de Sanz (1674) são encontradas no tratado de Ribayaz, todavia foram alteradas por conta da instrução do autor sobre a utilização de bordões na quarta e quinta ordem. Com isso, as seções da peças de Sanz que utilizam as campanelas, causadas pela afinação reentrante foram modificadas (TYLER, 1980).

Ribayaz, em suas peças para tocar rasgueado, segue o mesmo método de notação de Sanz (1674), empregando barras de compassos e os dois símbolos de mensuração: “C” (*compasillo*) e “3” (*propoción menor*). O autor também revela que existe uma relação entre padrão de rasgueado e medida. Ele exemplifica que o acompanhamento padrão de rasgueado para o *compasillo* é:

, e o padrão para propoción menor é:  (ESSES, 1992, p.169).

Para suas peças no estilo ponteado, Ribayaz (1677) apresenta sinais de mensuração e limita-se, quase inteiramente, a “C” (*compasillo*) e “3” (*propoción menor*). Ele também emprega barras de compasso, mas sua colocação não é muito confiável (ESSES, 1992, p.172).

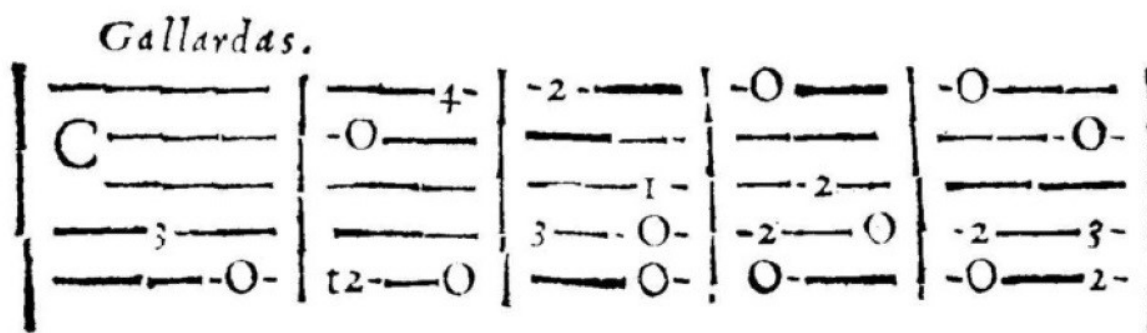


Figura 7: Tablatura.  
Fonte: Ribayaz,1677.

Apresenta-se, na figura acima, compassos do 1-5 da peça Gallardas do compistor Ribayas, nessa obra ele utiliza apenas o simbolo C para definir a metrica geral da obras.

O ultimo tratado a ser publicado, no contexto espanhol do século XVII, foi o do compositor Francisco Guerau intitulado *Poema Hamónico* (TYLER,1980). Essa obra difere de todas as outras publicações anteriores, não apresentando tabelas de acordes por ser uma abordagem destinada a músicos mais avançados e configurando-se como algo raro nos tratados de guitarra barroca. “*Nu FUE MI intento poner rudimentos em este libro para principiantes, porque á la verdad, lo que em él contiene, mas es para quien tine la mano suelta, y habilitada, que no para los que carecen de exercicio*” (GUERAU, 1694, prólogo, grifos do autor). O autor também apresenta informões sobre ornamentação, que sengundo ele são a alma da música.

Um ponto importante a ser discutido é sobre afinação da guitarra, segundo Guerau (1694). O autor não apresenta intruções sobre a afinação de sua preferência, entretanto, em uma passagem na qual ele discute sobre a técnica de mão direita para tocar o ponteado, sugere também empregar bordões na quarta e quinta ordem. (ESSES,1992).

Lo tercero, que la glosa que hizieres com el dedo indice, y largo, há de ser altenandolos: que si uno dá muchos golpes, no podrá ser ligera, ni limpia; obervando, que si glosas de la prima abaxo, há de ser com estos dedos, hasta la quarta; y della abaxo com el pugar, dano com él todos los golpes; y si glosas de los bordones ázia arrima, há de ser com el pulgar, hasta la segunda; y della arrba com el indice, y largo. (GUERAU, 1694, prólogo)

Tyler (1980) agumenta que as músicas de Guerau (1694) foram escritas, originalmente, para guitarra, utilizando bordões na quarta e na quinta ordem. Com essa afirmação, acredita-se que o elemento idiomático *campanela* não tenha sido utilizado pelo compositor, pois se trata de um elemento característico da afinação reentrante. No entanto, em pesquisas mais recentes, Souto (2010) discute a presença das *campanelas* na música “Marionas” exemplificando nos compassos 21 e 23:



Ilustração 25 Marionas – Guerau –Poema Harmônico (1694)

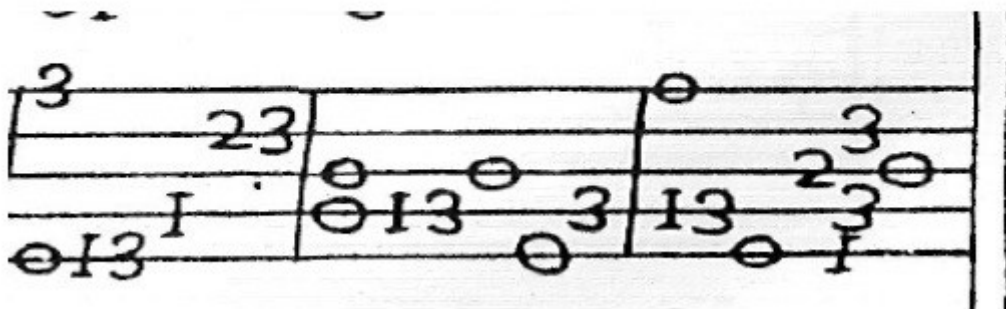


Figura 8: Exemplo 25 da dissertação de mestrado de Souto.  
Fonte: Souto (2010).

Outra afirmação de Tyler (1980) é que as músicas de Guerau (1694) foram publicadas inteiramente em estilo ponteadado, todavia, na própria música “Marionas” percebemos as barras verticais abaixo da tablatura, que significam gospels de rasgueados, conforme destaque na figura abaixo:



Figura 9: Obra "Marionas", poema harmônico. Destaque nosso.  
Fonte: Guerau (1694).

Um ponto importante a ser discutido é sobre a afinação utilizada pelos autores para tocar o estilo ponteadado. Como já mencionado, Sanz (1674) no seu tratado apresenta sua preferencia pela utilização da afinação reentrante no estilo ponteadado, entretanto, Ribayaz (1677) ao usar algumas musicas de sanz para compor ao tratado, teoricamente não utiliza as campanelas. Tyler (1980) outrossim afirma que as músicas de Guerau (1694) são escritas para tocar na guitarra com bordões na quarta e quinta ordem, no entanto Souto (2010) nos apresenta evidencia de campanelas na tabatura de Guerau. Observa-se com isso, que a afinação não definia o repertório da espanha do século XVII, isso é evidente no tratado de Briceño (1626), as instrução sobre afinação que autor apreSENTa no seu tratado é referente a uma guitarra que utiliza afinação reentrante, e suas musicas são para o estilo rasgueado. As obras, nesse periodo, eram tocadas com afinação da preferencia de quem executa, com isso, acredita-se que afinação não define o repertório.

## CONCLUSÃO

Esse trabalho, cujo o objetivo é analisar os tratados de guitarra barroca publicados no contexto espanhol do século XVII e observar as possíveis mudanças entre as publicações entendendo a prática de execução intrumental, constatou que a grande popularidade da guitarra barroca no início do século XVII se dá pela facilidade de executar acordes junto ao toque de rasgueado. Com isso, os três primeiros autores se preocupam apenas a fornecer informações para esses fins, e com esses livros qualquer um poderia aprender a tocar sem a necessidade de um professor. Os tratados com essa abordagem, possivelmente, possuíam um grande valor comercial, justamente pela sua facilidade. Ainda no contexto ibérico, o primeiro tratado para guitarra barroca a ser publicado com coleções de músicas no estilo poentado, foi o do compositor Gaspar Sanz (1674), e nesse livro o autor apresentou informações mais detalhadas sobre a prática do instrumento. A partir dele, foi possível definir os três recursos técnico-idiomáticos característicos da guitarra barroca: Rasgueado, Ponteado e Campanelas.

## REFERÊNCIAS

- AMAT, Joan Carles. *Guitarra española y vandola*. Gerona: Joseph Bró, Imprefor, 1596.
- BRICEÑO, Luis de. *Metodo muy facilissimo para aprender a taner la guitarra*. Paris: Pedro Ballard, Imprefor del Rey, 1626.
- CAMARGO, Guilherme. *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015
- CORTÉS, Norberto Torres. *El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII*. Revista de la investigación sobre Flamenco, La Madrugá, n.6, Junio 2012.
- ESSES, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.
- GUERAU, Francisco. *Poema Harmonico por el temple de la guitarra espanola*. Madrid, 1694.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com anima: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- RIBAYAZ, Lucas Ruiz de. *Luz y Norte*. Madrid: 1677.
- SANZ, Gaspar. *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz*. Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, 1697. Disponível em: <[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar\\_Sanz-IDMSLGE.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar_Sanz-IDMSLGE.pdf)> Acesso em: 06 de janeiro de 2018.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2010.

VELASCO, Nicolau Doizi de. *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra: con variedad, y perfeccion, y fe mueftra fer inftrumento perfecto, y abundantiffim*. Espanha: Biblioteca de D.F.Abarbieri, 1640.

A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • **FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO** • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • **FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO** • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## 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. Nesta, foram analisadas as dez modinhas do compositor, sob os critérios da análise retórica dos passos do discurso, figuras de linguagem retórico musicais, *schematas* e tópicos.

Neste artigo demonstraremos um recorte dos resultados, que são as figuras de linguagem retórico- musicais presentes nas modinhas Raivas Gostosas, Se dos males que eu padeço, Cuidados tristes cuidados e Você trata amor em brinco (todas de 1793) que foram publicadas no Jornal de Modinhas. Como forma de evidenciá-las apresentaremos os principais ideais estéticos de canto 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 as figuras de linguagem retórico-musicais presentes na obra, fornecendo assim, subsídios para que o leitor realize sua interpretação da peça de forma historicamente informada.

## 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 desvolto com que o trovador se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que rematava seus versos. (TINHORÃO,1974, p.10-11)

---

1 Mestre em Letras e Artes- PPGLA. Universidade do Estado do Amazonas. flaviaprocopio1986@gmail.com

2 Tradução do original italiano por Galliard: Opinioni de Cantori antichi e moderni.

3 Tradução do original italiano por Pietro Buzzi: Riflessioni pratiche sul canto figurato.

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).

## **IDEAIS ESTÉTICOS DE CANTO: FERRAMENTAS INTERPRETATIVAS**

A homogeneidade vocal 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 entonação. 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 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

---

4 Publicações impressas de poesias de Domingos Caldas Barbosa. Para ver detalhes bibliográficos sobre as mesmas, veja TINHORÃO, 2004, p.219-225.

5 1792, modinha 2.

6 1793, modinha 3

7 1793, modinha 4.

8 1793, modinha 5.

9 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)

10 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.

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)

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.

---

11 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(...)

12 Do italiano Appoggiatura.

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.

Ouçõ, 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.

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 consequentemente é executada de duas maneiras (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 entre o *tempo rubato* e o *accelerando* e o *ritardando* é que no primeiro somente o tempo do canto é alterado, enquanto nos últimos, o andamento do acompanhamento também é alterado em conjunto com a melodia vocal. (GARCIA, Apud PACHECO,2004, p. 147)

Tosi afirma que:

---

13 Do italiano Gruppetto.



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 1: 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)

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:

---

<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 an then reinforcing it porportionately to the greatest power in which it can be developed, and then takes it back with the same gradutation tha has been used in going from soft to loud.

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>

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)

---

15 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.

16 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 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.

## 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 compeliavam-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>:

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 apoijatura 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>

---

17 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.

18 Próximo ornamento a ser abordado neste trabalho.

19 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 appoggiatura 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!)

Mancini diz que uma regra precisa de como executar o trilo ainda não existia até a data e assim concluimos pelo que foi exposto da grande relevância deste ornamento nas execuções musicais.

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 valorosos mestres de canto. (MANCINI, 1919, p. 132)<sup>20</sup>

Trilo ascendente:



Figura 2: Exemplo de Trilo ascendente (MANCINI, 1919, p133)

Trilo descendente:



Figura 3: Exemplo de Trilo descendente (MANCINI, 1919, p133)

---

<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 are one of the treasures of 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.

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>

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>

## 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 segundo

---

21 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.

22 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 *Grupetto*.

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>

A primeira consideração de Mancini sobre a cadência é que deve ser preparada em *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>

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 de forma terna e apaixonada. 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>

---

23 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.

24 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.

25 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.

## 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:

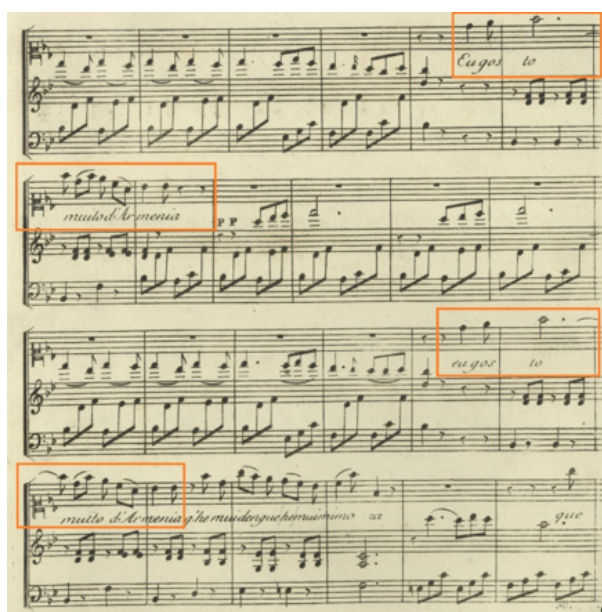


Figura 4: *Palillogia* em *Raivas Gostosas*, 1793, compassos 10-25. *Jornal de Modinhas*.  
Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

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 repetição 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 apojetura no compasso 12. O mesmo ocorre na voz do soprano 2, uma terça abaixo:





Figura 5: 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 apojatura 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 6: *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, 1987: 103; CIVRA, 1991:174 Apud CANO 2000, p.137).

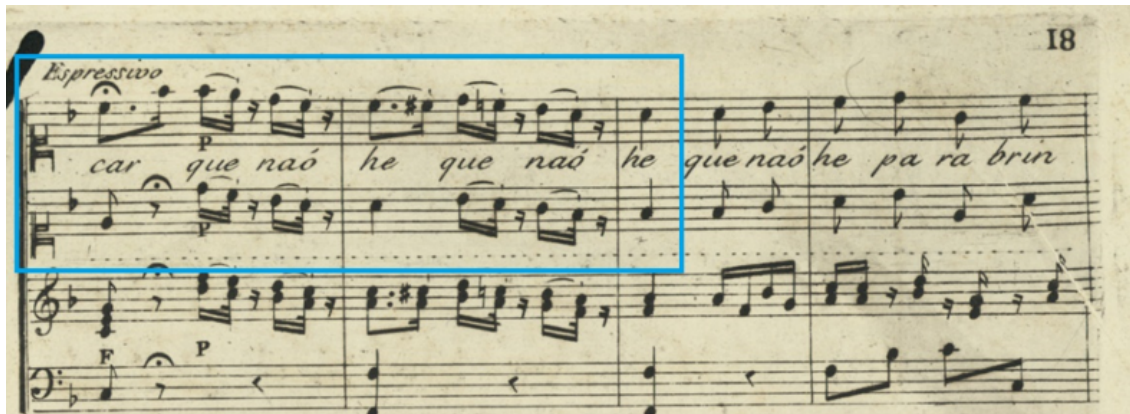


Figura 7: *Traductio em Você trata amor em brinco* (1793), compassos 16-18.  
Fonte: *Jornal de Modinhas* (vide link nas referências)

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.

## 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.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundum no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

CANO, Lopez Ruben. *Música y retórica 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 *Intellectus*, 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%20E%80%99\\_cantori\\_antichi\\_e\\_moderni\\_\(Tosi%2C\\_Pier\\_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%20E%80%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 PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • **A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA** • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • **A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA** • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## INTRODUÇÃO

O escopo do naturalismo zoliano encontra-se lastreado pelos avanços da ciência positivista desde seus avanços na segunda metade do século XIX. Ao transbordar para os espaços da literatura, o positivismo deixou escoar, além de seus princípios básicos, seus instrumentos de observação e de análise dos fenômenos da natureza. Bastava que Émile Zola assumisse a dianteira no aprofundamento desse movimento próprio da tradição francesa para que seus esforços encontrassem no romance naturalista a forja de uma nova estética da representação da vida social.

As sugestões das ciências para a compreensão do mundo natural, mais uma vez, subjaziam as pretensões de autores cujo trabalho tornava-se cada vez mais audaz e sem fronteiras definidas. Assim são os trabalhos de Zola. Devotado em disseminar na literatura o método científico mais ou menos generalizado nos outros campos do entendimento humano, o escritor dedicou uma parte de seus escritos para expor os pressupostos gerais de suas obras romanescas e de seus ensaios de crítica literária.

Destarte, ao pintar um quadro da vida social francesa da segunda metade do século XIX, deixou-se conduzir por um dos fundamentos da vida moderna: os progressos da ciência natural positivista. O aspecto animalesco de alguma de suas personagens é completado pela descrição do meio em que se encontram. Então, arquétipos das relações sociais nesse contexto traduzem o estado de coisas sob o prisma do romancista.

As mudanças materiais por trás do novo ponto de vista literário modulam, por seu turno, as metáforas utilizadas e os universos reproduzidos. O mundo do teatro conquista de vez o espaço das letras e deixa sua marca em personagens já representados em outras modalidades artísticas, como a pintura impressionista.

## ALICERCES DO NATURALISMO

Émile Zola é, talvez, o maior representante da estética naturalista francesa na literatura e a maior parte de suas obras foi publicada a partir da segunda metade dos anos 1860. Levando a cabo um projeto literário que inclui, aproximadamente, mais de quarenta trabalhos, entre romances e peças teatrais, Zola é um espírito de sua época. Mas,

Qual o seu credo, afinal? Na base, sem dúvida, um enfoque negativo da condição humana centrada na sua dimensão natural e sem o reconforto de nenhum suporte espiritual: coisa no universo das coisas, o homem está *condicionado* pelo meio ambiente e pelo estigma hereditário [...], o ser humano tem o seu destino inscrito no cosmos universal, [...]. A metafísica cede seu lugar à física, [...], toda uma mitologia cosmonatural

---

<sup>1</sup> Mestre em Sociologia, venancio\_sa@hotmail.com

e bioorgânica acaba povoando a sua vasta criação, que descreve forças geradoras e destruidoras. [...], Émile Zola vai introduzir, nessa visão naturalista, a esperança moderna por excelência do milagre científico. Pois na verdade a ciência torna-se, para ele como para sua época, um álibi espiritual. [...], acredita-se então no poder sobre-humano de um progresso científico apto a regenerar e apurar a espécie humana. E é isto mesmo que seus livros dizem. Cada romance descreve a mecânica humana em funcionamento – [...], mas para detectar o *órgão* doentio a fim de saná-lo e extirpá-lo. [...]. *Médico e sociólogo* implícito, Zola aparece como um místico materialista trabalhando por uma ciência e um socialismo forjadores da miragem paradisíaca. [...]. Essa postura profunda vai [...], sedimentar todas as suas convicções de artista. [...]. remete aliás, [...], a certos outros *escritores-pensadores* franceses; [...], acaba por confundir-se ele também com a imagem do *filósofo que se exprime através da ficção*. [...]. A arte *confunde-se* com o pensamento, ambos a serviço da crença pessoal. (Caroni In ZOLA, 1995, p. 9-11) (grifos nossos)

Ao final do século XIX, especialmente nos romances naturalistas, as ciências naturais ainda exerciam certa influência sobre a representação literária da realidade e a perspectiva do romancista a respeito de seu trabalho exemplifica o papel que exerciam na produção dos bens simbólicos. O naturalismo foi um movimento literário encabeçado por autores desejosos de explicar a vida social através de seus romances, e de personagens que beiravam a própria realidade em meio a circunstâncias ora corriqueiras ora excepcionais. Os princípios que presidiam à sua elaboração, por sua vez, eram também encontrados em trabalhos de biólogos, fisiologistas, anatomistas, etc., nas tradições científicas que vinham na esteira das obras dos naturalistas dos séculos XVII e XVIII. A fé na ciência era uma de suas marcas.

A natureza humana, sob o ponto de vista literário, foi encarnada então no mundo da natureza. Como outrora, determinismos biológicos, e outros relativos ao ambiente natural, foram imputados como responsáveis pelas ações e relações humanas, bem como por seus desdobramentos no funcionamento da vida social. Veículo de expressão dessas concepções, o romance naturalista deveria suprimir os elementos que caracterizaram o gênero literário até meados do século e assumir uma nova postura pautada nos pressupostos trazidos pela torrente positivista.

Na linha de frente estavam Zola e seus seguidores. Empenhados nesta redefinição, procuraram em seus trabalhos levar a cabo métodos de composição inspirados por aquelas ciências e, nesse sentido, a própria definição do romance estava em jogo. Na verdade, para o líder do movimento naturalista o termo precisava de um substituto à altura, apto a comportar seus novos e reformulados objetivos. Era preciso distanciar-se dos autores dos séculos XVII e XVIII cujos “personagens são simples mecânicas de sentimentos e paixões, que funcionam fora do tempo e do espaço.” (ZOLA, 1995, p. 42).

Os novos personagens dos romances naturalistas precisavam transbordar sua animalidade, a natureza humana deveria transpirar-se por seus poros pelo próprio fato de que o gênero se havia transformado:

É, inicialmente, desagradável que não tenhamos podido mudar essa palavra ‘romance’, que nada mais significa, aplicada a nossas obras naturalistas. Essa palavra traz uma ideia de conto, de fabulação, de fantasia, que destoa de modo singular das nossas verbalizações. Há quinze ou vinte anos já se sentira a impropriedade crescente do termo, e houve um momento em que se tentou colocar nas capas a palavra ‘estudo’. Mas isso ficava muito vago, e apesar de tudo a palavra ‘romance’ se manteve. Seria necessária, hoje, uma feliz descoberta para substituí-la. Por sinal, esses tipos de mudanças devem se produzir e se impor por si próprios. (ZOLA, 1995, p. 40-41)

Portanto, as personagens romanescas deviam, tanto quanto fosse possível ao seu autor, aproximar-se da realidade social. O texto data por volta de 1880, mas apresenta o desenvolvimento de uma concepção acerca do romance que já se encontrava em Balzac nos anos 1830, pois “estudos de costumes” funcionava como subtítulo de toda sua *Comédia humana*. O próprio Zola reconhece que não é precursor deste movimento, próprio da tradição francesa, mas que apenas segue os caminhos deixados em aberto por outros autores.

Reputa a Stendhal, Balzac e Flaubert, especialmente, as principais contribuições estilísticas herdadas diretamente pela estética naturalista, porém emenda maiores elogios ao autor de *Madame Bovary*, obra que a seu ver ilustra o arquétipo por excelência do estilo próprio ao novo movimento literário. Sem dúvida, se trata de uma estratégia do autor de *Do romance* aludir aos três cânones da tradição francesa a ascendência de sua escola e tem a clareza de reconhecer que esse progresso desenvolve-se “por si mesmo” ao longo dos dois últimos séculos. As modificações que operaram esse desenvolvimento no romance moderno, de Stendhal a Zola, e os irmãos Goncourt, descambaram no naturalismo como um movimento estético principalmente preocupado com a exatidão na reprodução da vida social em literatura. Chegou-se, portanto, ao ápice, com o naturalismo, daquilo que outrora Balzac almejava: apresentar um “estudo de costumes” do animal humano engastado em seu próprio habitat, com seus vícios e suas virtudes inerentes. Mas é preciso salientar quão afastados em suas intenções é a tríade assim formada, a despeito das novidades estilísticas introduzidas em suas obras; cada um contribuiu, a seu modo, na reinvenção do gênero literário ao longo do século XIX.

“Stendhal é antes de tudo um psicólogo.” Para Zola, lendo um de seus trabalhos, “nos encontramos ainda diante de uma metafísica que estuda a alma como uma abstração, sem desejar averiguar a ação que as engrenagens da máquina e que a natureza inteira exercem evidentemente sobre ela”, mas apesar disso “o papel de Stendhal [...] é de tal forma considerável [...] que [suas obras] determinaram, com as de Balzac, a evolução naturalista atual.” (ZOLA, 1995, p. 49 e p. 57).

Destarte, Stendhal é o que mais está distante, no tempo e em seus desejos como romancista, do que viria a se tornar o escopo do naturalismo zoliano nos anos 1880, mas nem por isso, segundo o autor, deve-se relegá-lo ao esquecimento na tradição francesa. Balzac, por sua vez, “tomou o homem por inteiro, com seus órgãos, com os meios naturais e sociais, e completou as experiências do psicólogo com as do fisiologista.” (ZOLA, 1995, p. 93).

Ambos deram ensejo ao que mais tarde ficou conhecido como Realismo, o qual comporta sob a insígnia, entre outros autores, Gustave Flaubert. Este, o mais admirado entre os três, dispõe de um espaço considerável em seus ensaios de crítica literária tanto para o *escritor* quanto para o *homem*, tendo em vista que ele e Zola conservaram ainda em vida relações muito próximas de amizade. O impacto do escritor para o desenvolvimento do naturalismo, aos olhos de Zola, vai além da simples publicação de seus romances posto que, nos bastidores da representação literária, foi ele quem sugeriu pequenas alterações em trabalhos de sua autoria e dos irmãos Goncourt. Contudo, Flaubert não compartilhava explicitamente, como Balzac e os naturalistas o faziam e reclamavam, de nenhuma teoria científica tida como substrato indispensável ao seu trabalho de escritor.

O que podemos supor é que o romancista apresentava, para Zola, os dois itens fundamentais sem os quais não poderia chegar ao termo de seus trabalhos: o senso do real e a expressão pessoal. Só a combinação destes dois elementos permite que um autor exprima a fidelidade da vida na estetização da realidade social, pois “nada substitui o senso do real e a expressão pessoal. Quando não se tem esses dons, melhor seria vender candeia do que se ocupar em escrever romances.” (ZOLA, 1995, p. 34).

Essas duas propriedades combinadas resultam, então, em uma “verdadeira obra naturalista”; num tipo de literatura preocupada com o rigor do trabalho de escritor aplicada à apreensão e à representação da vida em sociedade, à guisa de uma ciência natural positivista apta a induzir e a gerenciar o desenvolvimento da sociedade francesa em vias de uma modernização cada vez mais aguda. Já não nos deparamos com a tradição francesa tal qual como em Stendhal, em uma “psicologia pura, libertada de toda fisiologia e de toda ciência natural.” Estamos diante, com o naturalismo zoliano, de algo muito mais próximo e muito mais desenvolvido do que os trabalhos de Balzac, precursor da concepção moderna do romance como um “estudo” da sociedade francesa. Saindo da ênfase psicológica de Stendhal, nos anos 1830, é preciso admitir agora que “é certo que todos os órgãos têm um eco profundo no cérebro e que seu funcionamento, mais ou menos regulado, ajusta ou desajusta o pensamento.” (ZOLA, 1995, p. 58, p. 61).

## **TEXTO E CONTEXTO EM DO ROMANCE**

Mas é claro, diferente do que afirma Zola, que tais mudanças em torno do romance não se fizeram por si mesmas, estritamente dos pontos de vista discursivo e temático. Por trás dessas transformações de ordem formalística estava a haussmanização de Paris, fincando os pilares da modernidade e pondo abaixo a antiga estrutura material e social que confinava as relações humanas aos limites de bairros específicos com uma economia própria. Uma metáfora a respeito dos tributos que deve o naturalismo a Flaubert exemplifica o que se quer afirmar: “Eu disse que Gustave Flaubert havia trazido o machado à floresta amiúde inextrincável de Balzac, para lá cortar uma *ampla avenida* onde se pudesse enxergar com clareza.” (ZOLA, 1995, p. 108).



A figura de linguagem ganha contornos mais nítidos à medida que nos lembramos de sua correlação com estas mudanças estruturais de amplo espectro social. O processo de urbanização (ou de haussmanização) de Paris rebenta energicamente a partir de 1860, período em que os primeiros trabalhos zolianos aparecem no mundo das letras francesas. O movimento impressionista liderado por Manet surge igualmente no mesmo íterim, e é à marcha deste processo que Clark vê “uma conexão entre a modernização de Paris encetada por Napoleão III e seus sequazes – em particular por seu prefeito do Sena, o barão Haussman – e a nova pintura da época.” A seu ver “nas décadas de 1860 e 1870, o que parecia impregnar a nova pintura era o caráter arbitrário e inacabado da cidade.” (CLARK, 2004, p. 59-61).

Portanto, não é um exagero acreditar que no universo da representação literária, a reorganização arquitetônica da metrópole não seja menos cara quanto foi para seu equivalente pictórico. É de conhecimento mais ou menos generalizado que o naturalismo de Zola e o impressionismo de Manet compartilhavam afinidades eletivas no que concerne aos intentos artísticos da vanguarda francesa. Sob o pano de fundo da haussmanização, o universo social parisiense adquire novos modos de mimetização de seu elemento humano e da diversidade de categorias aí inclusas. Aludir a uma ampla avenida fendida ao longo da história literária francesa é, em função do contexto de operação da metáfora, fazer uma referência indireta ao avanço do capitalismo na sociedade moderna e às suas consequências mais imediatas na estrutura da metrópole, pois os romances de Flaubert são publicados entre 1856 e 1871. Como que por um movimento irrefletido na construção da passagem, Zola deixa entrever o contexto histórico no qual o curso da “evolução naturalista” vinha sendo realizada desde os anos 1830.

A reformulação do novo quadro social que as modificações estruturais realizaram a partir dos anos 1860 subjaz, assim, aquela evolução estilística evocada pela metáfora zoliana. Paris, lembremos, até meados dos anos 1850, era uma cidade caracterizada por bairros afastados uns dos outros, cheia de encruzilhadas e disposta de uma maneira passível de permitir as famosas barricadas retratadas por Victor Hugo em *Os miseráveis* a respeito da Revolução de 1848. À medida que a haussmanização seguia adiante na modernização da capital os antigos moldes materiais das relações sociais entre grupos, vizinhos, bairros e tradições desapareceriam e eram substituídos por “linhas retas rumo às estações de trem [com] o intuito de expressar que Paris era, dali em diante, parte de uma economia nacional ou internacional.” (CLARK, 2004, p. 84, p. 99).

Os efeitos da nova política urbana faziam ressurgir em representantes da velha Paris saudosismos voltados para o antigo modelo de organização social e atacavam sem pena o estado no qual o barão de Haussman deixara a cidade:

É evidente que suas descrições eram padronizadas: as evocações de Paris de 1830 e do mundo de Balzac e do *monsieur* Proudhomme tornaram-se tão cansativas quanto a apologia da modernidade feita pelos arautos do barão. [...]. Aqueles prédios de seis andares, [...],

aquelas vitrines, [...] não eram Paris; eram outra coisa: uma imagem colocada no lugar de uma cidade que havia perdido os próprios meios de representação. (CLARK, 2004, p. 106-107)

No campo da literatura, a representação da vida social já vinha se modificando paulatinamente desde os anos 1830 e Zola, um dos representantes do novo movimento literário, levantava a bandeira do cientificismo positivista como princípio de composição do romance naturalista em função do papel que este desempenhou ao longo de todo o século XIX. Não só a noção de romance deveria ser substituída pela de “estudo” como, agora, se fazia necessário utilizar métodos e instrumentos de observação e análise em sua elaboração. No campo da pintura, os meios e as técnicas de representação também passavam por uma inflexão similar, e o distanciamento tornara-se um dos signos dos impressionistas. Não é por acaso que em ambas as formas de representação da realidade os meios e os materiais da figuração transpuseram os padrões dominantes do início do século. Com a urbanização da capital francesa, e a conseqüente relocação de grupos sociais próprios da dinâmica de *quartier*, as relações entre as classes ficaram alicerçadas sob a *incerteza*. Mas apesar do fato das relações de produção, até 1860, concentrarem-se em uma economia de bairro, “não significava, e nunca havia significado, que o bairro fosse uma unidade fechada e auto-suficiente.” (CLARK, 2004, p. 89 e p. 95).

Podemos afirmar que passou a existir um distanciamento material entre as classes sociais de um jeito antes desconhecido. Mas essa divisão da cidade por “linhas de classe” seguramente influenciou a maneira como os modos artísticos de representação seriam, doravante, conduzidos por seus representantes em cada modalidade específica. Tomemos, por exemplo, os argumentos de Clark sobre os procedimentos na pintura impressionista:

A técnica, não obstante, era estranha, [...]; sem dúvida o objeto se revelava a distância, e o pintor recuava mais e mais até o ponto apropriado para ver e *comparar*. No entanto, o recuo em si implicava um *distanciamento* peculiar; era como se tivesse de existir um espaço entre o pintar e o representar: os dois procedimentos jamais deviam se entrelaçar totalmente, nem ser vistos como parte essencial um do outro. Isso ocorre porque [...] os hábitos normais de representação não deveriam ter chance de funcionar [...]. (CLARK, 2004, P. 55-56) (grifos nossos)

E agora os comparemos aos de Zola a respeito de uma das propriedades fundamentais para a construção do romance naturalista:

Hoje, a qualidade mestra do romancista é o senso do real. [...] o senso do real é *sentir* a natureza e representá-la *tal como* ela é. [...], nada é mais raro. *Os pintores sabem muito bem disso*. Coloquem alguns pintores diante da natureza, eles a verão do modo mais barroco do mundo.

Cada um perceberá uma cor dominante; um a fará tender ao amarelo, um outro ao violeta, um terceiro ao verde. *Para as formas*, os mesmos fenômenos se produzirão; um arredonda os objetos, outro *multiplica os ângulos*. Cada olho tem, assim, uma visão particular. [...], quando não se tem o senso do real, não é possível adquiri-lo. [...]. O senso do real só se torna absolutamente necessário *quando* nos prendemos às pinturas da vida. Então, nas perspectivas em que nos encontramos hoje, nada poderia substituí-lo, nem um estilo apaixonadamente elaborado, nem o vigor da pintura, nem as tentativas mais meritórias. (ZOLA, 1995, p. 26-27) (grifos nossos)

A liberdade em reproduzir a vida na arte é mais flagrante na pintura impressionista. O escritor precisa ficar preso ao “senso do real”, ou seja, precisa se preocupar tanto quanto possível com a veracidade de sua “imitação”. Ao recusar a imaginação existente outrora nos romances franceses e reclamar à natureza a fidedignidade de sua reprodução, Zola tende a se aproximar, assim, da ciência natural positivista e do acúmulo de seus resultados, mas concomitantemente não se deixa de “mostrar o elemento real, a vida no que ela tem de verdadeiro” como, antes dele, o fizera Stendhal. (ZOLA, 1995, p. 29).

Nesse sentido, a refração do meio ideológico por um desvio ético-filosófico, do qual falava Medviédev, em Zola, aparece como um apelo à ciência no entendimento da vida cotidiana bem como nos caminhos pelos quais deveriam ser guiados os indivíduos na moderna sociedade francesa. Para o romancista, a ciência era uma medida de valor mais ou menos pessoal e, uma vez que estava à frente do progresso, não teria por que não servir aos fins do romance naturalista. Signos de um determinado contexto histórico, a obra literária e a pintura impressionista estavam prenhes das várias ideologias conflitantes pautadas pelas relações sociais vigentes no período. Em uma metrópole cuja “forma e o ritmo da produção estavam mudando [...] tratava-se de uma questão de escolha – ou talvez de experiência – entre enfatizar, nos anos 1860, o positivo ou o negativo da nova situação.” (CLARK, 2004, p. 99-100; MEDVIÉDEV, 2012, p. 65-66; ZOLA, 1995, p. 42-43).

O entusiasmo pelo positivismo científico não deu tanta margem para o escritor quanto aquela da qual desfrutavam os pintores impressionistas, cujas obras permitiam-lhes figurar a vida e a *natureza* sem necessariamente deterem-se numa imitação realista da paisagem, mediada pelo distanciamento entre o pintar e o representar. Na verdade, era uma de suas intenções elaborar um compósito de literatura, ciência natural e sociologia, por isso o uso do termo “romance” revolvía-o constantemente, dando preferência a “estudo”. Como uma obra de ciência, podia desfrutar do mesmo instrumento de análise usado por Taine no estudo de Balzac, ou pelos historiadores do mesmo período. Como representação literária da realidade, “o romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre lhe fornece.” (ZOLA, 1995, p. 24).

## DESCREVENDO O MEIO IDEOLÓGICO

A prostituta Naná “ocupava no Boulevard *Haussman* o segundo andar de uma grande casa nova que o proprietário alugava só a senhoras, para as obrigar a lavar os estuques.”. “O compartimento, vasto demais *para ela*, nunca fora mobiliado por completo; e um luxo vistoso, mesinhas e cadeiras douradas, contrastava com um bricabraque de segunda mão, mísulas de acaju e candelabros de zinco a *fingirem* de bronze florentino.” (ZOLA, 2002, p. 36).

De início, Naná é marcada pela contradição e pela incerteza (a princípio, dos objetos que pretendem ser de outra qualidade) e sua residência situa-se numa das principais avenidas da metrópole francesa, cujo nome conhecido data dos primeiros anos da política de urbanização. O luxo de seu apartamento destoa em relação a uma coleção de objetos usados. O narrador então segue afirmando: “Tudo aquilo *cheirava* a jovem deixada muito cedo pelo seu primeiro possuidor sério, caída em amantes equívocos, a um começo difícil, falhado, entravado por recusas de crédito e ameaças de expulsão [...]”. A analogia dos objetos recai em seus amantes: Naná “colecciona” amantes equívocos (ou, saturando a analogia, objetos usados). O cheiro do apartamento nos remete imediatamente ao seu árduo passado (deixada, caída, falhado, entravado). Uma característica que se apontou a respeito do naturalismo concerne a *sentir* a natureza e reproduzi-la tal qual; provoca-se nosso olfato para entender o que se passou na vida da jovem.

Zoé, sua criada, “tinha o rosto comprido, um focinho canino [e não um nariz], lívido e bexigoso, com grossos lábios e olhos negros em incessante movimento.”. A cena em questão retrata um mal-entendido entre horários de dois de seus clientes:

Chamavam assim, entre si, sem se rirem daqueles nomes de morenaço e sovina, os dois homens que pagavam, um comerciante do bairro de Saint-Denis, de temperamento mesquinho, e um valáquio, *pretensso conde*, cujo dinheiro, sempre muito irregular, tinha um cheiro estranho. (ZOLA, 002, p. 37) (grifos nossos)

A incerteza que Clark atribuíra ao novo modo de distribuição das classes sociais, a partir da haussmanização de Paris, se faz presente mais uma vez, agora na esteira do naturalismo e de suas características próprias. Com certeza, essa reestruturação material da cidade deu ensejo a uma dinâmica capaz de permitir um “desfile de ‘tipos’ num palco apropriado” e Naná e Zoé são dois exemplos deste espetáculo. Clark evoca, assim, o termo que Charle designou para delinear a gênese de um novo tipo experiência social: a sociedade do espetáculo. E o mundo do teatro estava à frente, como forma de lazer e entretenimento, desse novo estado de coisas e personagens que desfilavam por todos os lados na Paris dos anos 1870 e 1880. (CHARLE, 2012; CLARK, 2004, p. 108).

Não é em outro ambiente que Naná faz sua primeira aparição no romance zoliano. O *Varietés* torna-se sua segunda casa. É lá que a grande maioria de seus clientes e amantes, afora a sociedade francesa como um todo, acaba por tomar

conhecimento de sua existência. É o mundo no qual se viabilizam estratégias de mobilidade social, onde “as novas rainhas do palco são mulheres-objetos, cada vez mais erotizadas, que expulsam definitivamente para as coxias as distantes heroínas das tragédias clássicas tão presentes na década de 1840 com suas pomposas indumentárias.” (CHARLE, 2012, p. 25).

Naná, muito alta, muito forte para os seus dezoito anos, na sua túnica branca de deusa, os seus compridos cabelos loiros soltos com simplicidade pelas espáduas, descia para o palco com um aprumo tranquilo, sorrindo ao público. [...] Logo ao segundo verso, olharam-se uns aos outros na plateia. [...]. Nunca se ouvira uma voz tão falsa, nem entoada com menos graça. [...] era uma verdadeira taquara. Ela nem mesmo sabia estar em cena, estendia as mãos para frente enquanto balançava todo o corpo, de forma pouco decente e desajeitada. (ZOLA, 2002, p. 20)

Assim, Naná é uma “refração ideológica de um tipo social determinado”, qual seja: a atriz-prostituta francesa dos anos 1870 e 1880. Sua função na estrutura da obra é refletir o horizonte ideológico do grupo de jovens mulheres que desemboca nesses dois mundos. Nesse sentido, Clark (2004) e Charle (2012) têm razão quanto ao espetáculo que se fazia acontecer na Paris das grandes avenidas, dos magazines, dos teatros e de sua relação com a prostituição. Indivíduos os mais variados atravessavam esse espaço urbano que se confundia com o próprio capital e sua economia de escala. A morfologia do mundo do teatro nesse contexto corresponde à hierarquização social e geográfica das diferentes categorias sociais e de seus locais de entretenimento, resultado da política de urbanização do barão de Haussman. A cena da estreia de Naná, com todos os elementos que não parecem se encaixar (sua voz, seus gestos, sua estrutura corporal para a idade), não deixa de representar o *meio* (ou habitat) próprio da cidade naquele período. O teatro está presente tanto em *Naná* quanto em *Do romance*, a despeito das diferenças de seus respectivos objetivos. Num, o escritor procura expor por qual método deve-se levar adiante o estudo do universo teatral com base no cientificismo naturalista: reunindo documentos, entrevistando informantes, colecionando fatos e comparando-os, indo a campo. Procedimentos que posteriormente deixaram seu legado em tradições das ciências humanas, como, por exemplo, a Antropologia. Noutro, exemplo concreto de aplicação deste método científico, o romancista apela ao seu imaginário no intuito de dar vida a “criaturas vivas em seu próprio meio”, elabora uma trama e desenrola, assim, o desfecho de um romance. (ZOLA, 1995, p. 25-26; 2002).

A preocupação em retratar exatamente a vida cotidiana da sociedade francesa, no caso do mundo do teatro, o fez mostrar o quanto “a segunda metade do século XIX conseguiu impor estrelas bem distantes dos cânones tradicionais da beleza ou da voz tida como teatral, criando, assim, a ilusão de que se poderia superar essa loteria da aparência e do sopro vital unicamente com força de vontade e talento.” (CHARLE, 2012, p. 104).

A *Olympia* de Manet, outra prostituta dessa sociedade do espetáculo, também causou rebuliço quando de sua exposição no salão em 1865. Como salienta Clark (2004, p. 129-130): “já havia se tornado lugar-comum naquela década que mulheres desse tipo [...] usurparam o centro das coisas e pareciam estar transformando a cidade à sua imagem.”. E a exclamação que o jovem estudante deixa soar em alto e bom som à primeira visada de Naná, em sua estreia, parece como que sugerir a mesma admiração: “Muito elegante!”. Ao final do romance, a morte da personagem abala a todos aqueles que fizeram parte de seu círculo mais estreito. Esquecida pela sociedade que antes a aclamara, está condenada a falecer em meio aos gritos da multidão em clamor da guerra.

## CONCLUSÕES

O entrelaçamento dos temas da prostituição e do teatro na obra de Zola certamente fez parte das intenções do movimento literário que encabeçava. Prosélito do positivismo, o mesclou aos aspectos estilísticos mais abrangentes que atravessaram a tradição literária francesa ao longo do século XIX. De Stenhal ao escopo de seu naturalismo, acreditou existir uma evolução formal que se operava por si mesma, longe de qualquer modificação estrutural da vida social, a despeito de sua reputação como sociólogo.

Foi graças ao processo de urbanização da metrópole francesa, e sua consequente reorganização geográfica das classes sociais, que as perspectivas inauguradas pela pintura impressionista estrearam no campo das artes pictóricas. O usufruto de alguma margem de liberdade permitia aos pintores desprender-se da antiga tradição de espelhar a realidade tal qual.

Adaptando para os fins de sua reprodução da vida cotidiana, lançou mão do método de observação e análise que já se fazia presente na crítica literária de Taine e nos tratados de historiografia de sua época. A concepção de uma literatura inspirada pela ciência natural procurou enfatizar a feição fisiológica das personagens romanescas, atrelando-as aos meios que correspondiam, bem como sua relação com a personalidade das mesmas. Naná e Zoé, a seu modo, expressam as relações da prostituição e do teatro como parte do meio em que vivem.

O mundo do teatro, por sua vez, foi compreendido como horizonte ideológico para o grupo social do qual a prostituta fazia parte como um tipo mais ou menos geral. Uma das características desse universo particular da sociedade do espetáculo era fazer crer que estavam abertas as possibilidades de mobilidade social de maneira acessível àqueles que lhe enveredassem por entre suas engrenagens. Assim é com Naná, a prostituta zoliana. Seu destino, contudo, não é dos mais invejáveis, pois após levar à falência um aristocrata de família abastada, a jovem prostituta, que outrora conquistou toda a sociedade francesa, vem a falecer em condições que em muito contrastavam com o auge de sua presença na capital.

## REFERÊNCIAS

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CLARK, T. J. *A pintura na vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekateria Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

ZOLA, Émile. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Naná*. Coord. Janice Flórido. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • **A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM** • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • **A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM** • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •



## INTRODUÇÃO

Balé de repertório, em francês *Ballet d'Action*<sup>2</sup>, é o tipo de balé que contém uma história e que é representada através das danças. O balé de repertório conta com um número razoável de bailarinos e coreografias que seguem os códigos técnicos já criados, além de serem utilizadas notações coreográficas que permitem a outros coreógrafos remontarem o espetáculo na íntegra.

Nos estudos de Boucier (2001) os balés de repertórios também se configuram como um conjunto de coreografias que contam uma história, que possuem conjuntos de passos ou células coreográficas que devem ser seguidos minuciosamente (apesar de, às vezes, o coreógrafo fazer adaptações, que devem ser citadas).

Podemos citar alguns dos mais conhecidos como “O Quebra Nozes”, o “Lago dos cisnes”, “Gisele”, “Copélia”, “Pássaro de Fogo”, “Esmeralda”; além dos controversos como os *ballets* do coreógrafo Vaslav Nijinsky: “O entardecer de um fauno”, “Sagração da Primavera” e “O espectro da rosa”. Muitos destes balés são remontados até os dias de hoje, sendo considerados como ícones históricos da dança.

Dentre estes citados, “A Sagração da Primavera” (1913) tornou-se uma premissa de investigação por apresentar-se como substância artística atemporal e, por isso, tão atual. Tal constatação teve origem nos questionamentos originados nos estudos sobre os processos de criação em dança e nas reflexões sobre as motivações/intenções que transformam um movimento funcional em um movimento estético, carregado de significações e que traz em sua essência, a essência de quem o criou.

Assim, este estudo apresenta um estudo analítico do *ballet* “Sagração da Primavera” (1913), de Vaslav Nijinsky, analisando-o a partir da formatividade do olhar do coreógrafo Tero Saarinem.

As questões formativas foram abordadas a partir dos estudos de Luigi Pareyson e a Teoria da Formatividade; ela fundamenta a parte analítica da operação compositiva dos coreógrafos sujeitos desta pesquisa, por tomar como base o pressuposto formativo que a obra sugere a partir das influências e vivências pessoais e artísticas dos coreógrafos e suas experiências profissionais na área da dança, buscando assim a compreensão do corpo coreográfico nas obras de *ballet*, pois como Langer (1980, p. 45) afirma “a obra de arte é expressiva e significativa. Mas o significativo e o significado estão juntos na própria obra, resultando da maneira como o conteúdo foi ordenado pela forma”, e neste caso o conteúdo é a vida do próprio artista e a forma é sua arte.

Para objetivar as análises dos elementos formativos, escolheu-se o segundo ato – **O Sacrifício** (*Le Sacrificie*), em sua última coreografia, chamada: **Dança Sacrifical da escolhida** (*Dance Sacrale – L'Élue*), por compreender que este procedimento traria maiores condições de aprofundamento nas observações e análises.

---

1 Mestre em Letras e Artes. Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas. carmem.arce@uol.com.br.

2 Também chamado de *Ballet de Repertório*, seguindo os ideais iluministas do século XVIII, passou a contar uma história representada através da dança, sem o auxílio das narrativas poéticas faladas como o canto ou a ópera.

Para compreendermos a concepção da “A Sagração da Primavera” apresentamos um resumo da biografia do criador do balé, e os elementos cênicos que o compõem, assim como a cenografia, o figurino e desenho coreográfico.

Em um segundo momento os elementos sîgnicos de cada uma das concepções coreográficas são apresentados e, por fim, a relação dos elementos formativos da coreografia da “Dança Sacrificial da Escolhida” segundo os coreógrafos sujeitos desta pesquisa e que influenciaram na releitura de “Hunt”.

## **A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA E SEU CRIADOR**

Segundo Gramary (2005) Nijinsky é um dos bailarinos que possui uma aura de “mito em vida” na contemporânea história do *ballet*. Vaslav Nijinsky nasceu em 1890 em Kiev, filho de pais polacos. Desde muito cedo revelou grande tendência à dança, sendo considerado um prodígio no *ballet*, entrou na escola Imperial de *Ballet* da cidade dos czares em 1898. (NIJINSKY, 1936, SIMÃO, 1985). Neste meio que ele conheceu seu mentor artístico e empresário Sergei Pavlovitch Diaghilev, um aristocrata, mecenas e empresário teatral.

Os dois mantiveram por muito tempo um relacionamento afetivo, segundo Gramary (2005). Ao mesmo tempo em que crescia como bailarino, impulsionado por Diaghilev “entrou no mítico *Ballets Russes*, companhia lendária de bailado – que congregou a participação impossível de inúmeras genialidades: Stravinsky, Cocteau, Picasso” (idem, p. 02). Com a companhia conheceu países do mundo todo, e por onde passava demonstrava sua virtuosidade como bailarino e também como coreógrafo: *Le Spectre de La Rose*, *L’Après Midi d’un Faune*, *Petrushka*, *Sherezade*, *Le sacre du printemps* foram *ballets* criados por Nijinsky que o projetaram como artista ímpar em sua linguagem artística.

Até aquele momento, as bailarinas assumiam o protagonismo absoluto dos *ballets*, ficando os homens num discreto segundo plano, e o fenômeno Nijinsky introduziu uma mudança significativa nesta tradição, provocando, pela primeira vez, que a atenção do público desloca-se para os bailarinos. Louvou-se a sua sensibilidade artística, as inovações coreográficas por ele introduzidas e a sua capacidade física como ginasta. (GRAMARY, 2005, p. 04)

Com seu casamento com a bailarina Romola Nijinska finda seu relacionamento com Diaghilev e ele é despedido da companhia dos *Ballets Russes*. Sem conseguir produzir artisticamente sua carreira entra em declínio e começa a decadência de sua saúde mental.

Com o fim de sua carreira ele começa a apresentar um comportamento estranho, com momentos de total isolamento, outros momentos crises de intensa agressividade e uma fixação pela figura de Deus. Esta situação foi se agravando até haver a necessidade de sua internação em uma clínica psiquiátrica.

Em sua obra “Cadernos de Nijinsky” podemos encontrar alguns indícios sobre o que o atormentava. Gramary cita algumas passagens dos cadernos do bailarino

Durante os saraus, senti Deus. Deus amava-me. Eu amava-o. Tínhamos casado um com o outro. No carro, disse à minha mulher que aquele dia era o dia do meu casamento com Deus. [...] Deus disse-me: Volta para casa e diz à tua mulher que estás louco. Compreendi que Deus gostava de mim, por isso fui para casa com a intenção de lhe dar a notícia. [...]. Deus disse-me em voz alta que era melhor escrever com o lápis pequeno porque não perco tempo [...]. Eu não como carne, mas, hoje, Deus queria que eu comesse. Não sei porquê, mas queria. Cumpri suas ordens e comi carne. Tive vontade de chorar, por isso comi depressa, engolindo grandes pedaços. Não sabia ao certo o que significavam as suas ordens, mas cumpri as suas ordens”. (GRAMARI, 2005, p.65)

Nijinsky morreu em Inglaterra, durante a primavera de 1950, deixando uma filha e sua esposa Nijinska.

## **O NASCIMENTOS DA SAGRAÇÃO**

No início do Século XX Igor Stravinsky fora convidado por Sergey Diaghlev para compor a equipe de artistas de sua companhia de dança, o *Ballets Russes*.

As artes de então passavam por um processo de muitas mudanças políticas, sociais e econômicas e Stravinsky, inspirado por este momento, resolveu criar o tema para um *ballet* que quebrasse com a estética vigente. Neste ponto vale ressaltar um fato de ordem pessoal que influenciou a criação de sua obra: a forte impressão da passagem do rigoroso inverno russo para primavera de acordo com Stravinsky (apud LANGENDONK, 2004, p. 25) “A violenta primavera russa que parecia começar de uma hora, que era como se toda a terra estivesse rachando, era o acontecimento mais maravilhoso de todos os anos de minha infância”.

E foi este estado primitivo da natureza, que tanto impressionou ao músico desde sua infância, que influenciou a criação de sua obra tema para o *ballet* “A Sagração da Primavera”.

Esta obra nasceu de um sonho de Stravinsky

Eu vi em minha imaginação o espetáculo de um grande rito pagão: os velhos sábios, sentados em círculo, e observando a dança da morte de uma jovem, que se sacrifica para render homenagem ao deus da primavera. [...]. Posso dizer que esta visão me impressiona muito e eu falei imediatamente com meu amigo, o pintor Nicholas Roerich, especialista em evocação do paganismo. (STRAVISKY, apud LANGENDONK, 2004, p. 25)

Para completar a criação de “A Sagração da Primavera”, Diaghlev necessitava da dança, do cenário, de figurinos, sendo então assumidos por Vaslav Nijinsky, na criação da coreografia e Nicholas Roerich assinando o figurino e o cenário. Estava então completa a equipe de artistas para o *ballet*.

A Sagração da Primavera (*Le Sacre de Printemps*), com o subtítulo de “Quadros da Rússia pagã em duas partes”, é um *ballet* composto por Igor Stravinsky e coreografado originalmente por Vaslav Nijinsky. A concepção de cenografia e os figurinos foram de Nicholas Rerich. O *ballet* foi produzido por Sergei Diaghilev para a sua companhia, tendo estreado no Teatro dos Campos Elísios em Paris, em 29 de maio de 1913.

Segundo Langendonk (2008, p.40) “[...] as inovadoras e complexas estruturas rítmicas da música, os timbres e o uso das dissonâncias fizeram dele um seminal da composição do século XX [...]”. Quanto ao título deste *ballet*, “A Sagração da Primavera” literalmente em russo significa “fonte sagrada”. O título inglês é baseado no título francês sob o qual a obra estreou, embora *sacre* seja mais precisamente traduzida como “Consagração”.

Segundo Gramary (2005) depois de passar por revisões quase até o mesmo dia de sua primeira apresentação, o *ballet* foi estreado pelo *Ballets Russes* em uma quinta-feira, 29 de maio de 1913, no *Théâtre des Champs - Élysées* em Paris.



Figura 1: Libreto com tradução em Português do 1º Ato.  
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/31089402>

A programação da noite começou com *Les Sylphides*, um *ballet* baseado na música de Chopin, seguido de *A Sagração da Primavera*. A estreia envolveu um dos mais famosos motins de músicas clássicas na história. A pontuação intensamente rítmica, o cenário primitivo e a coreografia chocaram o público que estava acostumado com a convenção elegante do balé clássico. A música complexa e os passos de dança violentos representando ritos de fertilidade.

O libreto apresentado (figura 1) não se refere a uma montagem específica, ele foi coletado em site da web por apresentar a versão de libreto da apresentação no *Théâtre des Champs-Élysées* em Paris.

CENA	TRADUÇÃO ANGLÓFONA/LUSÓFONA	SINOPSE
<b>PARTE UM: L'ADORATION DE LA TERRE (ADORAÇÃO DA TERRA)</b>		
<i>Introduction</i>	Introdução	Antes da subida das cortinas, inicia-se uma introdução orquestral, sendo de acordo com Stravinsky, "um enxame de flautas de primareva [dudki]".
<i>Les Augures printaniers</i>	Presságios de Primavera	A celebração da primavera começa nas colinas. Uma velha entra e começa a prever o futuro.
<i>Jeu du rapt</i>	Ritual de abdução	As jovens chegam vindo do rio e começam a realizar a "Dança da abdução".
<i>Rondes printanières</i>	Círculos da Primavera	As jovens dançam o Khorovod, o "Círculo da Primavera".
<i>Jeux des cités rivales</i>	Ritual das Tribos Rivais	As pessoas se dividem em dois grupos opostos, e começam o "Ritual das tribos rivais."
<i>Cortège du sage: Le Sage</i>	Procissão dos Sábios: O Sapiante	Uma procissão santa lidera a entrada dos anciões sábios, presidido pelo Sapiante que pausa os rituais e abençoa a terra.
<i>Danse de la terre</i>	Dança da Terra	As pessoas iniciam uma dança apaixonada, santificando e unificando-se com a terra.

Figura 2: Libreto com tradução em Português do 1º Ato.  
Fonte: <https://www.loc.gov/>

<b>PARTE UM: L'ADORATION DE LA TERRE (ADORAÇÃO DA TERRA)</b>		
<i>Introduction</i>	Introdução	
<i>Cercles mystérieux des adolescentes</i>	As rodas misteriosas das jovens meninas	As jovens iniciam jogos misteriosos, andando em círculos.
<i>Glorification de l'élue</i>	Regozijo dos Escolhidos	Uma das jovens é selecionada à sorte, sendo pega duas vezes na roda permanente, e é glorificada como "A Escolhida" com uma dança matrimonial.
<i>Evocation des ancêtres</i>	Invocação dos Ancestrais	Em dança breve, as jovens invocam os ancestrais do povo.
<i>Action rituelle des ancêtres</i>	Ritual dos Ancestrais	A jovem Escolhida é confiada aos cuidados dos anciões sábios.
<i>Danse sacrée (L'Élue)</i>	Dança do Sacrifício	A Escolhida dança até a morte na presença dos anciões na grande "Dança do Sacrifício".

Figura 3: Libreto com tradução em Português do 2º Ato.  
Fonte: <https://www.loc.gov/>



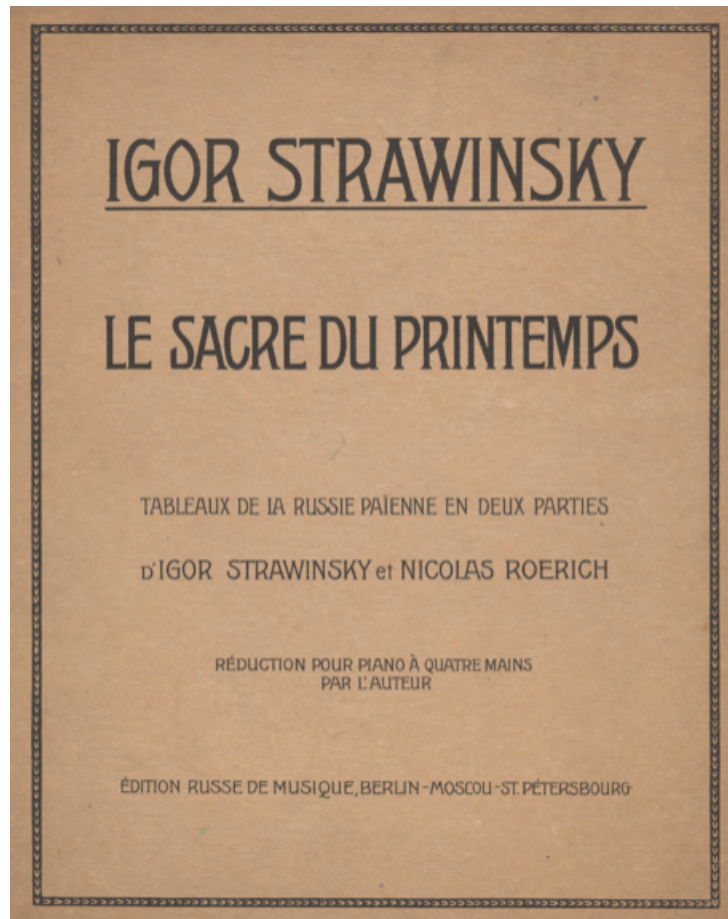


Figura 4: Libreto da edição de Moscou.  
Fonte: <https://www.loc.gov/>

## HUNT - TERO SAARINEN

Tero Saarinen, bailarino e coreógrafo finlandês, é diretor artístico da Tero Saarinen Company. Iniciou sua carreira no *Ballet* Nacional da Finlândia em 1985. Sua carreira internacional na condição de solista ganhou projeção em 1988, quando foi premiado com o Prêmio no Concurso Internacional de Dança de Paris.

Em 1992 Saarinen saiu do *Ballet* Nacional da Finlândia em busca das influências orientais na Europa Ocidental e Japão, lá estudou a dança tradicional japonesa Butoh, linguagem em dança que permeou e permeia seus trabalhos até hoje.

Em 1996, fundou a *Tero Saarinen Company*, tendo como filosofia norteadora a promoção de uma visão humanística do mundo, com ênfase nos valores humanos básicos através da dança, buscando a compreensão do homem em sua completude física e imaterial, adotando esta busca como princípios básicos de trabalho não só artístico, mas em todas as atividades da Companhia.

Tero Saarinen Companhia emprega uma rede de até 80 profissionais por ano, oito dos que têm empregos a tempo inteiro. O grupo é a empresa residente do Alexander Theatre, em Helsínquia. Suas operações são suportadas pelo Ministério da Finlândia de Educação e Cultura e da cidade de Helsínquia. (SAARINEN, s/d, <http://www.terosaarinen.com>)

Sempre em busca de novas linguagens e elementos estéticos para somar a seus trabalhos, o artista é conhecido por coreografias que fundem dança, imagem e tecnologia. Equilíbrio e desequilíbrio, linguagens como o Butoh, *ballet clássico*, dança contemporânea, dança oriental convergem para uma estética própria, “com traços pós-modernos, o movimento de Saarinen se concentra em despertar os sentidos e estar ciente 360° graus” (SAARINEN, s/d, <http://www.terosaarinen.com>) Por estes elementos, suas obras são consideradas orgânicas e inovadoras.

Seu estilo coreográfico traz também características da

[...] arte multidimensional, dançarinos expressivos, música ao vivo, e efeitos visuais impressionantes. Em sua linguagem o movimento distinto tem sido descrito como "orgânico", uma "mistura inventiva do grotesco e beleza" e como Butoh com asas. (SAARINEN, s/d, [www.terosaarinen.com](http://www.terosaarinen.com))

A partir desta abordagem estética, Saarinen faz uma releitura da cena **O Sacrifício** (*Le Sacrificie*), em sua última coreografia, chamada: *Dança Sacrificial da escolhida* (*Dance Sacrale – L'Élue*) a partir de uma dança solo<sup>3</sup> utilizando-se de efeitos visuais como uma única lâmpada em cena, a utilização de ribalta, câmeras com projeções de vídeo.

Esta configuração cênica fundiu o espaço dramático da cena do sacrifício que foi de uma esfera espacial primitiva a uma esfera espacial futurista, com toques do surrealismo<sup>4</sup>. Apresenta formas oníricas, imagens e desenhos partícipes da impressão espacial induzindo a ilusão ótica.

Saarinen adotou outro nome para a sua obra, ao invés de “Dança Sacrificial da escolhida”, optou por “HUNT”, segundo o próprio coreógrafo, uma caçada em que se buscou “[...] investigar a mente de alguém que está sendo sacrificado e alguém se sacrificou [...]”, como Nijinsky e sua esquizofrenia galopante que o tornava na vítima de si e de sua mente. Tal abordagem deixa esta possibilidade implícita na movimentação e na expressão facial do bailarino.

A versão de Saarinen, como Nijinsky, diz respeito ao sacrifício, mas aqui é mais implícito do que explícito. Nós o vemos sem camisa, em contorno como de algodão, em um círculo de luzes. Ele balança, rola e persegue o palco, assumindo atitudes rituais tensas. Ele poderia ser uma dançarina do templo, um xamã, talvez, entrar em um estado de êxtase autoinduzido e terror. Mas os braços alados vão morrendo como em *Swan Lake*. (SAARINEN, s/d, <http://www.terosaarinen.com>)

Complementando a dramaturgia proposta para a cena coreográfica, a ênfase na imolação simbólica trazida na obra

---

3 Dança em que há apenas um(a) bailarino(a) em cena.

4 O Surrealismo foi um movimento artístico e literário que surgiu em Paris nos anos 20. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. (PONGE, 1991, p. 76)

O sacrifício é a do *performer*. Enquanto seu corpo é oferecido ao público, Saarinen sugere um sentido profundo, perdido em si mesmo. As luzes se apagam e um caleidoscópio de imagens é projetado em seu corpo. Criado pelo artista multimídia Marita Liulia, a imagem fez-se de olhos e outras partes do corpo, estes *flickers* passados a uma velocidade muito rápida para se tornarem uma só. Mas a sua incoerência e natureza visceral são preocupantes. O objetivo de Saarinen é transformá-lo em uma coisa do horror peculiar e tristeza O que estamos testemunhando, como em *Dying Swan* (originalmente coreografado, como *Petrushka*, por Fokine), é a morte da beleza, é a corrupção a que toda a beleza deve retornar. É um pedaço fino e sentimental da existência. (Idem)

Assim, de acordo com suas experiências estéticas e pessoais, toda a busca pela compreensão da totalidade humana, ou seja, o homem objetivo/ subjetivo influenciou sobremaneira a leitura da obra de Nijinsky, e da proposta inicial de “A Sagração da Primavera”. O primitivismo ritualístico reveste-se de metáforas em que o fascínio pelo motivo – o sacrifício – expôs o lado violento, primitivo e animal do homem, e o lado espiritual e sagrado, explicando que ele sentia na música os conflitos interiores do indivíduo.

“*Hunt*” foi o sacrifício do homem, vítima da sociedade e seus paradigmas, tendo como resultado uma obra em que as múltiplas linguagens artísticas coabitam o espaço cênico perfazendo um todo sublime.



Figura 5: Tero Saarinen em “HUNT” (2008).  
Fonte: Marita Liulia





Figura 6: Tero Saarinem em “HUNT” (2010).  
Fonte: <https://www.flickr.com>

## ANÁLISES

Desde a sua gênese até as montagens atuais de “A Sagração da Primavera” algumas transformações foram observadas, e nesta pesquisa a dança foi compreendida enquanto linguagem que se transforma constantemente e toma formas estéticas de acordo com a realidade sócio-histórica de seu tempo.

A observação dos processos compositivos fez uma estreita conexão entre a subjetividade do indivíduo – coreógrafos – e o mundo objetivo, buscou-se então o entendimento do que é a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson e referências sobre “A Sagração da Primavera”, seus criadores e os coreógrafos que fizeram uma nova montagem deste espetáculo. Neste sentido esta pesquisa foi realizada através de observações de vídeos das versões de Tero Saarinem, do *ballet* “A Sagração da Primavera”.

Após esta etapa, seguiu-se o levantamento de dados videográficos relacionados à coreografia “A Escolhida”, no momento do sacrifício, bem como as análises dos dados coletados para a construção dissertativa.

Após a realização das etapas acima apresentadas, deu-se início à *análise e interpretação* dos dados obtidos, não se adotou nenhuma técnica específica, porém estruturou-se um quadro baseado na teoria da formatividade de Pareyson com os elementos: Forma; Conteúdo e Matéria.

Segundo Gramary (2005, p. 66) “[...] a esquizoidia subterrânea de Nijinsky alimentou suas polêmicas e genialidade: um deus de sapatilhas que teve dificuldades de convivência com as limitações impostas pelo social, pela norma.” A não aceitação pela plateia foi um divisor de águas entre o antes e o depois desta obra emblemática, pois a partir daquele momento, a dança não tinha mais volta.

Em 1913 um novo escândalo: A sagração da Primavera, coreografada por Nijinsky. Desta vez, é a música de Stravinsky que rompia com os hábitos, o motivo de uma algazarra sem precedentes: a plateia desempenhou o papel que devia, revoltou-se imediatamente. Riu, escarneceu, assobiou, imitou gritos de animais e talvez tivesse se cansado se a multidão de estrelas e alguns músicos, arrebatados por um zelo excessivo, não a tivesse insultado e até provocado... Desta forma, conhecemos esta obra histórica em meio a tal tumulto que os dançarinos não mais escutavam a orquestra e tiveram que acompanhar o ritmo que Nijinsky, impaciente e vociferante, marcava nos bastidores (COCTEAU, 1918 apud BOUCIER, 2001, p. 227)

A movimentação rústica (típica das manifestações primitivas dos rituais pagãos), também fora inspirada em hieróglifos e pinturas em pedras de homens da caverna, causou repulsa no público, acostumado à estética clássica dos *ballets* românticos. A música usa de dissonâncias e percussão, rompe com a estrutura rítmica, com a forma, propondo uma inovação não bem aceita quando da estreia do *ballet*.

Sendo uma obra atualíssima por sua estrutura composicional, tanto coreográfica quanto musical, suscita nos artistas contemporâneos estímulos de recriação, releitura e remontagens que se mantêm fieis à gênese da obra, operando em níveis formativos, pois segundo Pareyson (1993, p. 25) a arte é antes de todo um fazer, mais que um somente contemplar,

*A arte como Formatividade pura, específica e intencional:* eis o motivo pelo qual a formatividade, embora se estenda a toda a vida espiritual, pode se especificar em uma operação intencional e dar assim lugar à arte propriamente dita.

Sua estética é, pois, uma estética da formatividade, e a forma é a obra de arte. Assim é ela “que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria, dotados de legalidade interna e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística”. (PAREYSON, 1984, p.33).

Assim o filósofo concebe a obra de arte como um objeto em constante construção, desde sua gênese, antes mesmo de tomar forma definida, ou em processo de concepção no âmbito das ideias, por ser intrínseca ao processo de interpretação constante das experiências vividas pelo artista em sua permanência no mundo.

E é na interpretação do mundo - interno ou externo – feita pelo artista que ela se estabelece como obra de arte, se ela nasce do acaso, sem que haja um pensamento, relação ou discussão sobre ela, então esta deixa de ser uma obra, e se torna o acaso. Assim, podemos aferir que a obra de arte está em constante “Formação”.



Figura 7: Cena do sacrifício da escolhida – Millicent Hodson.  
Fonte: <https://www.dm.com.br/>

Neste sentido, os coreógrafos sujeitos desta pesquisa enquadram-se na atitude de operação formativa de Pareyson, pois através de suas peculiares formas de ler a cena **O Sacrifício** (*Lê Sacrifice*), em sua última coreografia, chamada: *Dança Sacrifical da escolhida* (*Dance Sacrale – L’Élue*), trouxeram indícios de suas interpretações, reflexões e pensamentos sobre a obra e manipularam a matéria de acordo com seus conteúdos.

Nijinsky tratou da temática sob a ótica da atitude primitiva e mítica dos ritos pagãos russos, que fazem parte de sua constituição e construção cultural, além de sua condição atemporal de compreender a dança, sem se prender aos paradigmas da dança no início do século XX.



Figura 8: Tero Saarinem em “HUNT” - Cena do sacrifício da escolhida (2010).  
Fonte: <https://www.flickr.com>

Tero Saarinem rompe com toda a estrutura física da obra a assume uma postura atual, através das multilinguagens: dança, artes visuais e da tecnologia, faz relação do sacrifício da Escolhida com o homem do século XX e XXI, que se sacrifica todos os dias para continuar vivendo em meio ao caos da globalização.

Através desta pesquisa pode se compreender que forma, conteúdo e matéria – a Formatividade – se materializa em cena com a cena **O Sacrifício** (*Le Sacrificie*), em sua última coreografia, chamada: **Dança Sacrifical da escolhida** (*Dance Sacrale – L’Élue*).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Teoria Pareyson, as inter-relações entre artista e sua obra se dão no âmbito das experiências pessoais e estéticas, direcionando-as a completude da obra através da fusão entre essas duas instâncias presentes na formação do objeto artístico.

Em “A Sagração da Primavera”, a música de Stravinsky, a coreografia de Nijinsky e o figurinos e cenários de Nicholas Roerich impactaram deveras a sociedade do início do Século por apresentarem uma linguagem fora dos padrões estéticos da época, revelando também uma Rússia primitiva supersticiosa, ritualística e misteriosa. Estes elementos têm em si um pouco de cada um dos artistas que nela trabalharam e suas impressões cotidianas pessoais do mundo, principalmente Igor Stravinsky, que ao criar a peça musical deixou-se transportar a um momento mítico/ritualístico presente nas lendas russas, assim como Nijinsky com sua personalidade artística exuberante e Roerich e sua experiência em evocar o paganismo em suas obras.

Nesta pesquisa, ultrapassamos temporalmente o momento da criação do espetáculo de 1913 e avançamos para o Século XX, buscando compreender como foi a leitura feita por artistas contemporâneos, se suas criações seguiram os registros das notações deste espetáculo ou se, seguindo as afirmativas de Pareyson, conteúdo, forma e matéria dos coreógrafos atuais trouxeram seus olhares particulares para a “A Sagração da Primavera”.

A partir da literatura acerca do processo de criação deste emblemático espetáculo em sua gênese e dos vídeos, do suporte midiático e da literatura pode-se compreender os caminhos, métodos percorridos por Tero Saarinen para a concretude de suas obras.

Este coreógrafo trouxe para sua montagem novas recriações com leitura e/ou releitura peculiares, nos permitindo perceber que uma coreografia, assim como um texto literário, pode ser interpretada, compreendida e lida de várias formas e entonações e que o resultado desta outra forma de leitura e entonação cria e recria outra nova montagem, nos oferecendo um outro produto, uma nova obra, demonstrando ser esta uma obra em metamorfose constante, uma nova primavera após um rigoroso inverno.

## REFERÊNCIAS

- BOUCIER, Paul. *A História da Dança no Ocidente*. Tradução: Mariana Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fonte, 2001.
- CARVALHO, M. R. R. *Processos de criação artística em dança: traços da formação da obra a partir da leitura Pareyson*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas; Docente Pesquisador. Disponível em <http://www.portalabrace.org>
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *A Estética de Luigi Pareyson: alguns princípios Fundamentais e alguma aplicação da articulista*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. S/D. Disponível em <http://dlcv.fflch.usp.br>.
- GRAMARY, Adrián. *O Crepúsculo dos Deuses: Nijinsky e Isadora*. Revista Leituras. VOL. VII, Nº6, Porto: 2005. Disponível em: <http://www.saude-mental.net>.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1991.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980
- LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. *Arte da composição: Teatro do movimento*. LGE Editora, 2008.
- LOUREIRO, José Jesus. *Elementos da estética*. 3ª ed. rev. e amp. Belém: EDUFPA, 2002.
- MINAYO, M. C. S (org.), DESLANDES, S; GOMES. *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 26ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Traduzido por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PONGE, Robert. *O Surrealismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade (UFRGS), 1991.  
[www.mundodobailarinistico.blogspot.com.br](http://www.mundodobailarinistico.blogspot.com.br). Último acesso em 20 de maio de 2015.  
[www.elianacamida.net/montagens.com](http://www.elianacamida.net/montagens.com). Último acesso em 20 de maio de 2015.  
<https://apreciandopassos.wordpress.com/2013/10/> (fotos cenário e figurino-ir lá)  
<https://www.pinterest.com/krystynaknight/le-sacre-du-printemps-1913/>



A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • **ENSAIO SOBRE LADY MACBETH** • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • **ENSAIO SOBRE LADY MACBETH** • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## INTRODUÇÃO

Este artigo relata a concepção, montagem e apresentação de um ensaio performático sobre a obra coreográfica *Café Müller* (1978) de Pina Bausch, desenvolvido durante os meses de agosto, setembro e outubro de 2018 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na cidade de Manaus-AM, como etapa parcial de minha pesquisa de mestrado. A apresentação performática ocorreu nos dias 13 e 25 de outubro no Teatro da Instalação, na mesma cidade. Com o objetivo principal de investigar possíveis similaridades existentes entre as obras *Café Müller* (1978) de Pina Bausch e *Macbeth* (1606), de William Shakespeare, a montagem do ensaio partiu de minhas inquietações a respeito das possíveis analogias entre as duas peças, mais precisamente quando do questionamento de Bausch por Bentivoglio (1994), a respeito da gênese da peça *Café Müller*, de sua autoria. Em resposta, a coreógrafa afirmou que a obra foi construída a partir de uma personagem de *Macbeth*, de Shakespeare. Durante o processo de coleta de dados, as entrevistas realizadas por Bentivoglio (1994) e Rato (2008) em torno da peça *Café Müller*, contribuiu na identificação de certas similaridades existente entre as duas obras, como: a intenção coreográfica de Bausch em dançar de olhos fechados e o sonambulismo de Lady Macbeth. Porém o que nos chamou a atenção foram os indícios de que a personagem que a personagem utilizada por Bausch como inspiração para a construção de sua obra coreográfica, teria sido *Lady Macbeth, da obra literária Macbeth, de Shakespeare*.

O trabalho de Bausch possui um caráter de simplicidade e por meio de mecanismos criativos, integra elementos do teatro com aspectos da vida cotidiana. Em relação à estética coreográfica de Bausch, Servos (2008) comenta que Bausch sempre insistiu que seu trabalho não fosse julgado como coreografia e, segundo o autor, ela argumenta, “Eu não quero que as pessoas pensem: eu sou uma coreógrafa, e agora nós devemos dançar novamente. Este não é o critério. A dança é muito importante. Mas eu vejo muitas outras coisas como dança” (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 230).

Além disso, o artigo traz uma reflexão sobre a construção do processo de criativo da artista e alguns aspectos composicionais foram identificados nas peças de Bausch que envolvem o uso da repetição, sistema de colagem, experiências individuais, processo de perguntas e respostas e movimentos do cotidiano, que, como será discutido ao longo deste artigo, contribuíram para a montagem do processo criativo, ora intitulado *Ensaio sobre Lady Macbeth*, aqui apresentado.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) com orientação do Dr. Luciano Souto, bolsista CAPES, graduação plena em Dança na Universidade do Estado do Amazonas (UEA-ESAT), e artista independente.



## REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE PINA BAUSCH: COTIDIANO E SUBJETIVIDADE

O processo criativo de Bausch está atrelado a questões pessoais da própria autora e que compõem a sua obra. Sua concepção criativa surge a partir de um *insight*<sup>2</sup>. Podemos defini-las, como o momento em que o indivíduo utiliza de seus valores culturais e os transforma em expressões artísticas. Sobre tal aspecto vinculado ao ato criativo, Fayga (1987, p. 10) comenta:

(...) toda a experiência possível ao indivíduo, também racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (...). (FAYGA, 1987, p.10).

De acordo com Faiga (1978) as leituras a respeito do processo criativo em si podem surgir em diferentes situações do cotidiano. As imagens do dia a dia vão se organizando e, desta organização, nascem questões a serem experimentadas como fontes de investigação do trabalho artístico. A construção da obra passa a fazer parte da rotina do indivíduo, e a cada nova imagem disponibilizada pelo seu meio social contribui para a construção de novos significados que podem surgir durante o processo de criação.

As questões que compõem a obra partem do artista. Neste sentido, Eco (2016, p. 15) comenta que, “(...) filtra-se toda inteira a original personalidade e espiritualidade do artista, denunciada, mais do que pelo sujeito e pelo tema, pelo próprio modo irrepetível e personalíssimo que ele sustentou a formá-la”. Suas escolhas ao longo do processo criativo denunciam o seu próprio eu e o situa no contexto social. Quando o indivíduo cria algo, ele desenvolve uma forma de compreensão a respeito da sociedade relacionando com as tradições culturais que está inserido.

As experiências estéticas de Bausch contribuíram para a construção de seu processo criativo, trazendo uma visão crítica da sociedade, compreensões sobre o corpo, reflexões estéticas, além dos intercâmbios culturais existentes em suas obras que contém múltiplos significados.

### Perguntas e respostas

Um dos aspectos criativos que utiliza é o processo de perguntas e respostas. Todas as perguntas feitas para os intérpretes partiam da própria coreógrafa que buscava, a partir das respostas que obtinha, chegar em uma expressão mais cotidiana. Nas palavras da autora:

De um sentimento que vem de dentro. O que eu disse antes, eu tento perceber o que eu sinto naquele momento, e é daí que eu encontro

às perguntas para os meus bailarinos. Todas as perguntas vêm de mim. Depois da aula, nós nos encontramos e eu faço uma pergunta. Todos nós pensamos sobre ela. As perguntas são muito simples, todos podem responder ou dizer algo a respeito. Nós as escrevemos ou as registramos na memória. Depois, existem mais ideias que se somam e, através de que eu vejo, existem novas linhas, novas ideias. Todo este material, neste estágio inicial, não é a peça. Mas existem diferentes pequenas coisas que vêm daí e elas têm a ver com o que eu estou realmente procurando, mas que não tem uma imagem clara ou uma forma ainda. Então não há tema – exceto o que se apresenta. (BAUSCH apud CLIMENHAGA, 2009, p. 46).

Durante o processo de perguntas, a coreógrafa fazia para o elenco mais de 100 perguntas e filmava todas as respostas. Acreditava que a partir do seu jogo de perguntas, podia extrair blocos coreográficos e realizar uma combinação entre elas. Segundo Silveira (2015, p. 61), “na fase final, Bausch começa a fazer uma primeira seleção do material criado. Das mais de 100 perguntas, só 5% ou 10% eram aproveitadas.” É um sistema extenso e feito com muito cuidado para a construção das cenas.

O sistema de colagem também servia como recurso para a organização das cenas. Bausch selecionava determinada resposta de um intérprete, modificava o seu contexto juntando com outra movimentação ou intenção e criava uma cena a partir deste recurso. A repetição, também era outro elemento composicional utilizado com a intenção de alterar o significado da movimentação.

## **Repetição**

A repetição de Bausch parte de num determinado tema: as relações sociais. Traz para o palco questionamentos e reflexões sobre o comportamento humano. Azevedo (2012, p. 114), escreve que este mecanismo pode ser identificado em três pontos: 1- Reconstrução de experiências: trata-se da reconstrução de experiências identifica-se no ato de selecionar a experiências vividas, a forma de como o bailarino vai compartilhar com demais influência e torna-se uma nova experiência; 2- Reconstrução de experiências passadas e crítica de formas pré-estabelecidas: Bausch critica o comportamento humano, a forma pelo qual as pessoas são treinadas a viver em um ciclo social, dialoga e altera esse contexto já ditado pela sociedade; 3- Reconstrução de um conto: Essa reconstrução trata-se da percepção da coreógrafa sobre o conto, traz uma linguagem contemporânea, tornando atemporal e única.

Fernandes (2007) propõe que as repetições nas obras de Bausch podem ser divididas em duas categorias: 1- *Repetições formais* e 2- *Repetições implícitas*. As *repetições formais* descritas por Fernandes (2007) podem compreender a repetição que não está presente apenas na construção de seu trabalho, mas também na *repetição de lembranças, repetição de sentimentos, repetição do cotidiano, repetição*

*de roupas e vestimentas sociais*, o que possibilita uma ampliação das categorias estipuladas como repetições em suas obras. Já as *repetições implícitas*, essas se baseiam na reconstrução cênica de experiências passadas dos intérpretes, evocando lembranças de quando eram crianças, podendo ser, também, a reconstrução de um conto tradicional ou uma ópera.

Além dos aspectos mencionados, podemos identificar em seu processo criativo as experiências que obteve em algumas cidades: Roma, Madrid, Califórnia, Hong Kong, Brasil, entre outras que a inspiraram na construção de determinadas peças, como: *Viktor* (1986), *O Dido* (1999) e *Água* (2001). A coreógrafa passava algumas semanas investigando uma cidade, buscando material nas tradições culturais de cada lugar. Quando a coreógrafa esteve no Brasil colhendo material composicional para a peça *Água*, Cypriano (2018, p.98) comenta que “a única exigência da coreógrafa foi conhecer locais populares, com muita gente”. Seu interesse era observar as grandes massas que ajudam na movimentação de uma grande metrópole. Essas propostas do cotidiano ganharam novos significados e possibilidades quando interpretadas no palco. Transformam-se em propostas de reflexão sobre a própria sociedade.

### **SIMILARIDADES ENTRE MACBETH (1606), DE SHAKESPEARE E CAFÉ MÜLLER (1978), DE PINA BAUSCH**

A peça *Macbeth*<sup>3</sup> (1606) de Shakespeare possui uma carga dramática e misteriosa na abordagem de temas como a ganância, a traição, a culpa e a busca pelo poder. Heliadora (2017, p. 06) comenta que:

Shakespeare estava envolvido com suas investigações sobre a natureza do mal, e sobre os vários modos pelos quais o homem lida com a presença deste em sua existência, usou o recurso que tantas vezes empregava nas peças históricas: consultou as crônicas históricas inglesas – neste caso específico, as escocesas – para encontrar o rei ou o reino por meio do qual seria possível dizer o que queria e, a partir dessa base, manipulou os fatos segundo suas necessidades, já que o que escrevia não era história, e sim teatro. (HELIODORA, 2017, p. 06).

A obra *Macbeth* não se limita apenas à narrativa das transgressões de Macbeth, mas vai além, pois, traça a trajetória de um homem com muitas qualidades, mas que por conta de sua ambição, foi cegado pela sede de poder. Sua esposa, Lady Macbeth, contribui para que os desejos do marido se realizassem por meio de um caminho mais curto. A respeito do ego de Lady Macbeth, Heliadora (2017, p. 09) afirma:

---

<sup>3</sup> A história de Shakespeare se desenvolve na Escócia do século XI. No contexto da narrativa, quando retornavam vitoriosos de uma batalha na Escócia os generais Macbeth e Banquo se depararam com três bruxas, que lhes fizeram duas profecias: Macbeth se tornaria rei e os filhos de Banquo se tornariam os seus sucessores. Assim, quando a primeira profecia se realizou, sua vontade de se tornar rei também aumentou. Desta forma, sua esposa Lady Macbeth o convenceu a cometer um assassinato contra o rei Duncan. Embora inseguro com a ideia, é persuadido por ela a executá-lo conforme planejado.

Lady Macbeth que, perdendo a função de *alter ego* do marido, desaparece de cena, Shakespeare reserva um fim irônico, pois aquela mulher supostamente corajosa, que afirmava não ver problemas em matar Duncan, enlouquece só por tê-lo visto morto, e se suicida em sua loucura. (HELIODORA, 2017, p. 9).

A personagem incentiva a ambição do marido de se tornar rei de forma desleal, utilizando os argumentos das bruxas para arquitetar o plano para ocupar o trono. Podemos identificar no ato I, cena V: “Sobra-lhe o leite da bondade humana para tomar um 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.” (Shakespeare, 2017, p. 28).

Podemos considerar este momento da tragédia como o ponto máximo de manipulação, pois, *Macbeth* é influenciado pelas palavras da esposa e é encorajado a cometer o crime de assassinato do rei Duncan, tomando, desta forma, o caminho mais curto para alcançar o seu ambicioso propósito. Além de destacarmos o fato da esposa se utilizar de argumentos plausíveis, ela usa o jogo da sedução e persegue seu marido até que ele cometa o crime.

Lady Macbeth, é uma *anti-heroína*<sup>4</sup> na trama. Ela consegue ser afetuosa e, ao mesmo tempo, tenebrosa em seus pensamentos. Sobre essa ação da personagem, Almir (2016, p. 114) comenta que ela “Ultrapassa a fragilidade feminina quando eleva o seu poder de influência sobre a situação criada pela iminência de ser rainha.” A personagem constrói uma falsa ilusão com a coroa, além de buscar na sua fragilidade feminina a força para arquitetar o homicídio”. Em meio a essa trama, os reis passam a sofrer de alucinações que os levam a confundir o real com o imaginário. Lady Macbeth começa a se sentir culpada e começa a apresentar crises de sonambulismo e, em meio às caminhadas que realiza em tal estado, revela o crime cometido. Podemos observar na fala da rainha durante o ato V, cena I, quando o Médico e a Dama que acompanhava a rainha estão presentes conversando sobre o seu sonambulismo, como apresenta Shakespeare (2017, p. 98) no trecho:

Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! – Uma, duas: mas então é hora de agir. – O inferno é tenebroso. – Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um soldado, com medo? – Por que teremos de temer quem o sabia, quando ninguém puder pedir contas ao nosso poder? – Mas quem haveria de pensar que o velho tivesse tanto sangue? (...) O *Thane de Fife* tinha uma esposa: onde está ela agora? – Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca? – Chega disso: estragará tudo com esses seus repentes. (SHAKESPEARE, 2017, p. 98).

Em suas crises, Lady Macbeth se mostra arrependida do crime cometido e narra fatos que os incriminam, como por exemplo, no ato V: “Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha.

---

4 Termo que designa o protagonista que não atribui virtudes de heróis.

Oh! Oh! Oh! (...)" (SHAKESPEARE, 2017, p. 99). Ela se sente atormentada por não conseguir ter controle sobre o marido. Suas crises de sonambulismo se tornam mais frequentes, até o momento que ela comete suicídio.

A personagem remete à ousadia de Macbeth em ser rei e seu caráter reforça todas as atitudes de manipulação na dramaturgia. Outro ponto no qual podemos identificar é o fato de Lady Macbeth não pode ter filhos, o que causa revolta em seu marido, podendo ser considerada, tal condição, como uma punição poética por conta de seus atos. Bloom (2010, p. 504), comenta que: "Seria um perfeito exemplo de justiça poética, à maneira de talião, se a falta de filhos de Macbeth e a esterilidade de sua Dama fossem o castigo por seus crimes contra a santidade da genitora se Macbeth não pudesse tornar-se pai porque roubara filhos a um pai e um pai aos filhos." Tornando-a estéril por causa de seus crimes.

A presença da personagem na dramaturgia contribui para identificarmos problemas sociais que se estendem até os dias atuais, como por exemplo, a relação entre o homem e a mulher em seus aspectos de dominação e submissão. Também identificamos a busca por uma felicidade ilusória através do poder e da ganância, que se desenvolve ao longo da tragédia de Shakespeare. Essas são algumas considerações que podemos tecer a respeito das atitudes e do comportamento da personagem Lady Macbeth.

A obra *Café Müller*<sup>5</sup> de Bausch, assim como Macbeth (1806) de Sakespeare, também apresenta o sonambulismo, a manipulação, a autoridade, o amor, a tragédia e a relação entre o homem e a mulher como elementos presentes na narrativa. Em entrevista concedida à Vanessa Rato para a revista Público (2009, [s/p]), Bausch é questionada sobre a gênese desta peça:

A mim nunca ninguém me perguntou nada [risos]. Esta peça nasceu de um convite para fazer um trabalho à volta do [dramaturgo britânico William] Shakespeare, um trabalho baseado numa passagem do "Macbeth". Éramos uns quantos bailarinos, alguns atores e um cantor. Tínhamos 14 dias até à estreia e achei que não era suficiente. Decidi chamar mais algumas pessoas o Gerhard Bohner, Hans Pop, Gigi Caciuleano para uma coreografia que se passasse apenas numa sala, o Café Müller, em que cada um poderia fazer pequenas danças e contar as suas próprias histórias, ou até usar a sua própria música. Decidimos 12 pontos que tinham que entrar na peça: a senhora de cabelo vermelho, por exemplo. A dada altura achei que podia fazer um solo ou qualquer coisa para Malou Airaud. E vieram também o Jan Minarik, o Dominique Mercy e a Meryl Tankard, que era nova na companhia. No fundo, são quatro diferentes "Café Müller" que fazemos juntos. (BAUSCH apud RATO, 2009, [s/p]).

---

5 A obra estreou no dia 20 de maio de 1978 em Bochum, Alemanha. A peça possui 40 minutos de duração. O elenco da época era formado por Bausch, Dominique Mercy, Hans Pop que foi substituído por Jean Laurent Saportes, Malou Airaud e Nazareth Panadero. A parte da cenografia e figurino ficou responsável por Rolf Borzick, que era companheiro de Bausch na época

Outro ponto a ser considerado sobre a gênese da peça *Café Müller*, é o fato dela ter sido produzida logo após a montagem de *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen...* (1978). Esta peça constitui uma versão de Bausch, para a peça *Macbeth*, para para o teatro Bochum<sup>6</sup>. Assim, podemos supor que, *Café Müller* seja um desdobramento da peça anterior.

Na construção de *Café Müller*, a coreógrafa solicitou a seus intérpretes a criação de coreografias que posteriormente seriam unidas, se transformando em uma única peça. Sobre este episódio, o intérprete Dominique Mercy, em entrevista para Marcelo Pereira (2018, p. 547, 548) comenta:

Uma vez que éramos alguns bailarinos, ela teve uma ideia com Rolf Borzík, que era seu namorado e o cenógrafo, para montar uma noite com outros coreógrafos. Então ela convidou um assistente, Hans Pop. Havia uma coreógrafa franco-romena, chamada Gigi Castigliano, e, também, Gehrad Bohner, que era um coreógrafo alemão contemporâneo. Ela então pediu que eles trabalhassem com a companhia, e montassem três pequenas e diferentes coreografias; e teve a ideia de achar um fio, algo que ligasse todas as peças; haveria, assim: um homem com óculos, um sofá e cadeiras, uma mulher com uma peruca e sapatos vermelhos. Tratava-se de algo que se poderia achar em cada uma das peças, passando por todo o programa; sendo cada um livre para usar como bem entendesse. Então, quando estávamos fazendo a peça *Macbeth* eles estavam trabalhando nisso e, quando nós retornamos de *Macbeth*, Pina perguntou a Malou e a mim, uma vez que ela queria acrescentar uma peça ao programa, se nós gostaríamos de participar. Pina sabia que nós tínhamos alguns problemas com outros bailarinos e outras coisas, mas ela disse: eu sei da situação, que é um pouco difícil e que vocês estão lutando, mas vocês aceitariam? E nós dissemos: sim, é claro. E essa peça era *Café Müller*. (MERCY apud PEREIRA, 2018, p. 547, 548).

A presença da coreógrafa como intérprete na peça aludia a uma visão de silhueta como uma *presença espectral*<sup>7</sup>, que com o seu conjunto de elementos gestuais e figurativos, provocava esta ilusão cênica. Ela se mostra descalça e tateando o espaço, vestida apenas com um *négligé*<sup>8</sup> branco, com os braços estendidos, cabelos soltos e de olhos fechados. Bausch se põe a dançar sozinha naquele café, sonâmbula e aparentemente desamparada, entre um amontoado de mesas e cadeiras, percorrendo o espaço, cheio de obstáculos. As ações metafísicas se prontificam nas duas obras. A personagem Lady Macbeth sofre de crises de sonambulismo e o seu marido, o rei Macbeth, vê aparições de fantasmas. Desta forma, podemos deduzir que Bausch poderia muito bem, estar simbolizando essas analogias em seus gestos performáticos.

6 Teatro Bochum, fica localizado próximo da Alemanha. Em 1978, Bausch recebe o convite do diretor da época Peter Zadek para realizar uma versão de *Macbeth*, de Shakespeare;

7 Sinônimo de Fantasma.

8 Robe feminino de tecido fino, transparente. Consiste em um vestido geralmente longo.

Podemos notar que a maior parte dos movimentos de Bausch, são realizados de olhos fechados e quase não se percebe sua presença na peça. A maior parte de sua disposição cênica se dá no fundo do palco, colada na parede. Seus deslocamentos no espaço são poucos e sempre repetem a mesma ação de andar de forma tateante com os olhos fechados e braços estendidos.

No ambiente do Café ocorrem oscilações de tensões entre os diversos corpos, que se apresentam na forma de diálogos corporais com momentos de harmonia nos gestos. Comparando-se os diálogos corporais no ambiente do café com a obra *Macbeth*, podemos notar a existência de certas semelhanças entre os personagens em sua formação coletiva. Neste momento da cena podemos observar que os intérpretes possuem momentos de alucinações, além de estarem à procura de algo. Neste momento, podemos assinalar ações de tensão entre eles.

As interações entre os intérpretes durante a peça em suas ações de alucinação nos levam para uma leitura metafórica destas em analogia com as aparições metafísicas do rei. A imagem das três bruxas pode estar associada na presença dos intérpretes: Nazareth Panadeiro, Jean Laurent Saportes e Jan Minarik, pelas suas atuações na peça. Os três sempre trazem ações de estarem observando ou tomando conta dos demais. A peça *Café Müller* se manifesta numa atmosfera de solidão. Os balanços contra a parede que Bausch e Ariaudo realizam, sugere algum contato com algo metafísico. A parede é um elemento interpessoal, ou a ausência de outro indivíduo que deveria estar presente ali.

Outro ponto a ser observado é o momento em que a intérprete Nazareth Panadero, com sua presença na peça, suaviza o ambiente denso no qual a dramaturgia se desenvolve. Ela entra em cena usando *scarpins* vermelhos, uma peruca vermelha, um vestido azul em tons suaves e um casaco pesado que esconde parte de seu corpo. Sua apresentação traz uma oposição à ação dos demais intérpretes, pois, ela nos dá um ar de vitalidade como se ela fosse a única que estivesse viva naquele café. Podemos traçar uma ligação com *Macbeth*, na medida em que Panadero pode estar representando os pequenos lapsos de sanidade do personagem ao final da peça, ao perceber que não havia compreendido a profecia das três bruxas.

A peça *Café Müller* nos remete a um mar de cadeiras que os corpos dos intérpretes tentam atravessar. Não se sabe a quem cabe maior melancolia ou estado de alucinação. Para Vanessa Rato (2008, [s/p]), “O trabalho de Pina Bausch é a força de quem vai para o inferno, mas sabe que volta a subir.” Cada intérprete compartilha suas ações em grupo e todos dialogam a partir de gestos e intenções coreográficas.

## **Ensaio sobre Lady Macbeth: processo criativo por Demmy Ribeiro**

Amor, tragédia, ganância, poder, morte são temas recorrentes que envolvem a dramaturgia de *Macbeth*. De modo geral, foram feitos questionamentos a respeito da personalidade existente em Lady Macbeth. Por ser considerada uma personagem enigmática, e atitudes que comprometem o seu caráter. Aproximadamente durante um mês foram feitas análises e a identificação estética e conceitual que a peça de

Shakespeare e *Café Müller* de Bausch teriam em comum, foi chegada à conclusão que só iria entendê-las a partir do momento que desse início as experimentações do processo criativo.

No início da montagem, ocorreram momentos dúvidas em relação aos aspectos que deveriam ilustrar a peça. Um dos pontos que foram identificados está na fragilidade e força existente na personagem, com uma postura corajosa em suas atitudes. Mas que por conta de seu plano, se arrepende e comete o próprio suicídio.

Em agosto de 2018, conforme o processo ia avançando foram identificamos alguns pontos entre as peças, como: 1. Lady Macbeth tinha ataques de sonambulismo, e Bausch em *Café Müller* dançava de olhos fechados; 2. Lady Macbeth sempre repetia o gesto de limpar as mãos, Bausch e Ariaudo também repetiam este gesto; 3. Existiam as três bruxas em *Macbeth*, em *Café Müller* elas transitam entre os personagens, que podem estar sendo representadas por Saportes, Minarik e Tankers que também transitam no espaço cenográfico; e 4. Macbeth ficou enlouquecido com as alucinações de seus atos, Dominique Mercy também dá esta intenção de estar enlouquecido pelos seus movimentos e gestos. São algumas hipóteses que foram utilizadas no processo criativo.

A partir deste ponto, foram criadas redes de conexões e formas de testar possibilidades ao longo da estruturação das cenas e que comporão a dramaturgia da peça. O processo foi direcionado ao momento do assassinato do rei Duncan, as cartas que foram trocadas no início da peça entre Macbeth e Lady Macbeth e a intenção de dançar com os olhos fechados ilustradas por Bausch em *Café Müller*.

A cenografia foi utilizada galhos secos tingidos de branco pendurados no teto. Com a iluminação deram a intenção de uma floresta sombria, representando as visões de Lady Macbeth e a morte de Macbeth na floresta de Dunsinane. Também foram utilizados três tipos de flores que representavam as três bruxas e os assassinatos. Como figurino foi utilizado um *neglige* branco como referência das vestimentas usadas em *Café Müller*. A sequência coreográfica foi utilizada movimentos do cotidiano, repetição, com relação ao processo criativo de Bausch. Também teve participação do coreógrafo amazonense Eduardo Amaral na montagem de duas cenas, uma delas representa o suicídio de Lady Macbeth e a outra a morte do rei Duncan.

A estrutura da peça foi dividida em três momentos. O primeiro momento, recebeu o título de “Trama para ocuparem o trono”. A cena é iniciada com olhos fechados no centro do palco e braços estendidos, relacionando com as intenções coreográficas de Bausch em *Café Müller* e o sonambulismo de Lady Macbeth. As flores estão disponibilizadas em forma de círculo, trazendo menção ao caldeirão. Aos poucos ocorrem pequenos gestos com as mãos que percorrem o corpo até chegar no topo da cabeça e trazendo um gesto de coroação.

Nesta cena foram utilizadas as seguintes trilhas sonoras: *The Child, Pt.1, The Child, Pt.2, The Battle* e *Spot* ambas são composições de Jed Kurzel que enfeitaram o filme *Macbeth*. Nesta primeira cena, também aparecem intenções de alucinações, melancolia. Também ocorre a leitura da primeira carta de Lady Macbeth para o marido, a ideia de cartas está relacionada ao fato deles se comunicarem a partir deste meio no início da tragédia de Shakespeare.



Este momento também se configura o fato dela ter ficado atormentada com os atos de Macbeth, o que levou a culminação de sua própria morte. Também, são encontradas algumas intenções coreográficas utilizadas por Bausch, neste caso o uso da repetição, se destaca quando ocorrem vários espasmos corporais no chão, e quando é feita a repetição de pequenas células coreográficas que se alteram ao longo de sua repetição.

O segundo momento, recebeu o título de “Macbeth, Rei de transgressões” representando o assassinato do rei Duncan e as transições na personalidade de Lady Macbeth. Esta cena traz a ampliação de algumas intenções coreográficas, além da exploração do palco em sua dimensão, já que a cena anterior ocorre somente dentro do círculo composto por flores.

No primeiro momento ainda é representado à imagem de Lady Macbeth, com intenções de arrependimento da escolha tomada. Também ilustra as aparições das três bruxas para Macbeth. Este momento na peça foi construído em parceria com o coreógrafo amazonense Eduardo Amaral, foi realizado o convite com a intenção de ser caracterizado a partir da visão de um homem, a respeito do assassinato, além dos gestos mais intensos e a linguagem estética diferenciada. A cena é finalizada com a leitura da carta de Macbeth para a esposa, onde toma consciência de seus atos cruéis. Foram utilizadas as trilhas sonoras: *The Yellow Leaf*, *Turn Hell Hound* e *Macbeth* de Jed Kurzel.

Por fim, a terceira cena recebeu o título de “Ilusão ao trono da Escócia”, ocorrem momentos de euforia, raiva, tristeza e arrependimento pelo crime. Com a intenção de um desmoronamento do conto de fadas ilusório arquitetado pelos reis. Como trilha foram utilizadas: *The Dagger* de Jed Kurzerl, *Consequences* de Luca D’Alberto e *Creep* da banda Radiohead. A peça é finalizada com um pedido de desculpas por seus atos, que pode ser direcionada para os dois personagens.

A peça estreou no dia 13 de outubro no Teatro da Instalação com duração de 41 minutos, recebeu o título de “Ensaio sobre Lady Macbeth” (Figura 1) no formato de monólogo.



Figura 1: Cena do espetáculo *Lady Macbeth*, 2018 por Demmy Ribeiro.  
Fotografia: Heldemar Carlos.

### Considerações finais

Observar o processo de criação de Bausch significou neste artigo, identificar fatores de composição utilizados na criação de sua obra *Café Müller*. Além de poder fazer uma análise sobre algumas intenções entre a obra *Macbeth* de Shakespeare. Abordar sobre suas peças, é poder ser minucioso no que diz respeito aos detalhes que cada uma apresenta, e observar de que forma as pessoas dialogam entre si, e o que é mais coerente em apresentar, é poder observar e contar em forma de processo sendo redefinidas cenicamente.

O processo em si, deu-se a partir de narrativas pessoais, e nuances que denunciam a condição humana, além de compreender todas as possibilidades existentes na composição da obra. Na construção do processo criativo podemos tomar consciência de um ato de comunicação, onde permite que a obra possa se tornar viva, induzindo sua personalidade produtora que está entrelaçado com diversas leituras do indivíduo. A sociedade está transcrita na identidade do artista, ele não pode abstrair de sua realidade e vontade criativa. O processo de criação é uma ampliação da experiência de vitalidade, pois criar não representa apenas

um ato, mas sim um esvaziamento pessoal, criar representa uma intensificação do viver, criar níveis mais elevados de consciência e filtrar ideias organizadas previamente pelo indivíduo.

O universo *bauschiano* explora a dimensão humana do desejo, da solidão, do abandono, da ofensa, da violência e do sofrimento. Consiste no uso da exatidão, e o que cada gesto pode nos dizer. A construção deste processo foi de grande significado, pois adentrei no universo da personagem aqui levada para a discursão e além de poder me reconhecer nela. As observações que tive neste primeiro momento contribuíram para o andamento da pesquisa, desenvolvida no PPGLA-UEA.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Laíse. *Anagramas do corpo, processo de repetição e representação da condição humana: Um diálogo entre Hans Bellmer e Pina Bausch*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2012.

BAUSCH, Pina. *Café Müller* (direção). Alemanha. DVD, 30 min., 1978.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santanita, Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BROOKE, Nicholas. *The Tragedy of Macbeth*. Oxford University Press, 1994.

CHAIA, Miguel. *Arte e política: situações*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. Routledge: Thaylor& Francis Group. New York, 2009.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Trad. Alzira Allegro. – 1º ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. 1º ed. –Rio de Janeiro: Record, 2016.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

HELIODORA, Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Orfeu Negro. Lisboa, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes. 1987.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição – São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Marcelo. *Do legado de Pina Bausch: entrevista com Dominique Mercy*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 539-554, jul./set. 2018.

RATO, Vanessa. *Pina Bausch*. Ípsilon, 2 de maio de 2008.

SALLES, Cecília Almeida. A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch Dance Theater*. K. Klaus Kieser, Munich, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco de. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • **CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID** • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • **CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID** • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## **INTRODUÇÃO**

A coletânea de poemas *O olho e a mão* foi escrita pelos poetas Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David e veio a lume em 2018, no Brasil, pela editora 7Letras. Nesta obra, a composição dos poemas decorre da meditação poética estabelecida entre pintura e poesia, o que corresponde, a nosso ver, à noção mais moderna de éfrase. A respeito da citada obra, Rita Taborda Duarte escreve que

os poemas de Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David intersectam-se mutuamente e atravessam pinturas, diversas, de várias épocas, sem nenhuma regra implicada que não seja a urgência de lhes responder e de habitar esse lugar intermédio de comunhão poética, combatendo as palavras da língua e as imagens, num processo de remissões e reflexos especulares: trata-se de «espelhos toldados de palavras», como se lê na nota dos autores que encerra o volume (DUARTE, 2019, p., grifos meus).

Para cada pintura, os poetas escrevem um poema, individualmente, criando a poesia a partir do encontro da palavra e da imagem. Deste modo, os poemas “Cliché-orquídea”, de Ana Marques Gastão, e “Sopro”, de Sérgio Nazar David, emergem do diálogo poético com a pintura “L’Origine du monde” (1866), de Gustave Courbet. Isto é, foram criados a partir do trabalho conjunto do olho e da mão, tal como remete o título da coletânea. A par disto, nosso intuito é apreciar a construção imagética da mulher presente nos poemas enquanto origem do mundo, corpo-centro do mundo, na medida em que em seu corpo está a origem de tudo, à luz teórica do trabalho do estudioso Mário Avelar (2018) sobre a éfrase e do pensamento de Alfredo Bosi (2000) a respeito da imagem.

Neste ponto, antes de principiarmos este estudo, convém aludirmos à vida e à trajetória literária individual dos citados poetas. Ana Marques Gastão nasceu em Lisboa, Portugal, no ano de 1962. É poeta e crítica literária. Como ensaísta, é diretora adjunta na revista *Colóquio-Letras* da Fundação Gulbenkian. Formada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa, já foi jornalista cultural e crítica de dança e artes plásticas. Sua produção literária é composta pelos seguintes livros de poesia: *Tempo de Morrer, Tempo para Viver* (1998), *Terra sem Mãe* (2000), *Três Vezes Deus*, em co-autoria com António Rego Chaves e Armando Silva Carvalho (2001), *Nocturnos* (2002), *Nós/Nudos*, 25 poemas sobre imagens de Paula Rego, publicado na França, traduzido para o castelhano e ganhador do Prémio Pen Clube 2004, *Lápis Mínimo* (2008), *Adornos* (2011) e *L de Lisboa* (2015). A antologia *A Definição da Noite* (2003) foi editada no Brasil.

---

1 Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Bolsista CAPES. E-mail: aleite.kal@gmail.com

2 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. E-mail: ritapsocorro@gmail.com

Por sua vez, Sérgio Nazar David nasceu no Brasil em Além Paraíba, Minas Gerais, em 1964. É poeta, ensaísta e professor de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro da “Equipa Garret” da Universidade de Coimbra. Publicou os livros de poesia *Onze Moedas de Chumbo* (2001) e *Tercetos Queimados* (2014). Além de integrar a antologia *6 poetas de Argentina & 6 poetas de Brasil* (2011). Colabora também em diversos jornais e revistas, como a *Colóquio-Letras* de Lisboa.

A obra *O Olho e a Mão* (2018), escrita por uma poeta portuguesa e por um poeta brasileiro, contribui para verificarmos, ainda, a relação entre os escritores de Portugal e do Brasil a partir da criação poética conjunta. Nesse sentido, são dois poetas que estabelecem um laço através da poesia e mostram que a imensidão do mar não é capaz de impedir o ato criador. Neste estudo, portanto, a proposta é analisar dois poemas selecionados da citada obra escritos pelos respectivos poetas.

### **O OLHO E A MÃO: “ESPELHOS TOLDADOS DAS PALAVRAS”**

Em formato de epílogo, a respeito do “diálogo poético” instaurado entre pintura e poesia na obra *O olho e a mão* (2018), Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David esclarecem:

A escolha das imagens que integram o livro *O olho e a mão* não obedece a critérios estéticos ou cronológicos. Orientamos a nossa seleção por uma liberdade intuitiva, revelada sobretudo pelo diálogo poético, como se as pinturas ou desenhos fossem *espelhos toldados das palavras*. Aceitamos no processo de escrita dos poemas o poder ignoto do inconsciente. (GASTÃO; DAVID, 2018, p. 77, grifos nossos).

Em *O olho e a mão*, os citados poetas contemplam a mesma tela, mas com modos de ver diferentes, embora, em alguns poemas, o diferente se torne igual, concatenando um e outro modo de olhar a pintura, que se entrega ao olhar meditativo para depois ser recriada, reinventada, lida pelas mãos dos escritores. Tal exercício efrástico é evidenciado por Maria Lúcia Dal Farra (2018) na orelha do livro ao revelar que o “olho se apodera da mão poliglota [...]. Ver é escrever, é criar (com a mão) toda a sorte de pertenças”.

Mário Avelar, no livro *Poesia e artes visuais: confessionalismo e éfrase* (2018), ao tratar da obra de Lessing, *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (2011), escreve que a pintura é uma arte de imagem – isto é, sustentada pelo conceito de espaço –, enquanto a poesia será uma arte de linguagem – isto é, sustentada pelo conceito de tempo (AVELAR, 2018, p. 103). Para o autor, “a pintura e a poesia encontram-se, deste modo, dependentes destes pressupostos: *aquilo que o poeta pode contar, o pintor pode, apenas, eventualmente, mostrar.*” (AVELAR, 2018, p. 103, grifos nossos). Neste jogo entre palavra e imagem, a éfrase corresponde a um diálogo poético entre a arte pictural e a poesia.

Avelar salienta ainda que a *écfrase* clássica é definida como descrição, como podemos observar em “Laocoonte”, poema de Vasco de Graça Moura, “no seu sentido mais radical da recuperação de um objeto pela escrita, pelo texto, para o seu conhecimento”. (AVELAR, 2018, p. 102). No entanto, a noção de *écfrase* está em constante modificação, redefinição e reinvenção desde o século passado. Se na definição clássica o termo se refere à descrição verbal detalhada do objeto manifestado, por outro lado, a noção moderna de *écfrase* limita-se a descrever um objeto artístico, tal como pintura ou escultura, mas no interior desta restrição é redefinida. De acordo com Carla Miguelote:

Num sentido ampliado, *écfrase* passa a ser entendida como um texto escrito a partir de obras visuais. Não se trata apenas de descrever exaustivamente, de maneira rica e detalhada, uma imagem. A relação dos poetas “com o objeto estético que os move torna-se muito mais plural, livre e imaginativa do que nos exemplos clássicos nossos conhecidos” (Sampaio 2008: 62). A imaginação verbal contamina-se por uma variedade de sugestões deflagradas pela experiência estética diante da obra. (MIGUELOTE, 2016, p. 71).

É na aceção desta redefinição da noção de *écfrase* que se baseia este estudo. Em outras palavras, os poemas de Ana Marques Gastão e de Sérgio Nazar David não evocam a pintura a partir da descrição minuciosa, como na noção clássica de *écfrase*, mas sim meditam sobre a tela numa atitude livre que faz emergir a imaginação verbal, tal como enfatiza Miguelote. O diálogo poético entre pintura e poesia revela a liberdade dos poetas, e as pinturas convertem-se em “espelhos toldados das palavras” (GASTÃO; DAVID, 2018, p. 77).

Do mesmo modo, para José Gil, “a *écfrase* não só sublinha a condição metalinguística da linguagem, como põe em evidência a sua dimensão artística, criadora” (GIL; ALMEIDA, 2016, p. 48). Isto é, o diálogo desencadeia-se durante o instante de contemplação da pintura que faz os poetas criarem novas imagens.

## **A PINTURA DE GUSTAVE COURBET**

“L’origine du monde”, em português “A origem do mundo”, é uma pintura do século XIX do renomado artista francês Gustave Courbet (1819-1877), que pertenceu ao movimento realista do século XIX. Neste ponto, devemos considerar a história por trás do quadro “A origem do mundo”. Rita Maria Manso de Barros, no artigo *A arte, o gozo feminino e o mal-estar na contemporaneidade* (2016), esclarece o nascimento da pintura, de acordo com esta estudiosa:

Courbet pintou o quadro *A origem do mundo* em 1866, um ano antes da morte de Baudelaire, sob encomenda do diplomata egípcio-turco Khalil-Bey, embaixador em Paris, grande colecionador de obras de arte. Ele tinha em sua coleção, entre outros, o também famoso quadro de Ingres, *O banho turco*, que mostra mulheres nuas de maneira



sutil e outro quadro de Courbet, *O sono*. Ele desejava uma pintura que retratasse o nu feminino da forma mais exposta, sem nenhum subterfúgio. (BARROS, 2016, p. 128).

Conforme explica Rita Maria Manso de Barros, “A origem do mundo” retrata a vulva, numa dimensão que compreende o torso e a genitália feminina. Na época de sua produção, a pintura foi considerada, ainda, como arte pornográfica e somente em 1995 passou a ser exposta no parisiense Museu d'Orsay. Antes disto, fez parte de ilustres coleções particulares, dentre as quais se destaca a do psicanalista e eminente colecionador de arte Jacques Lacan. Dito isso, contemplemos a pintura a seguir.

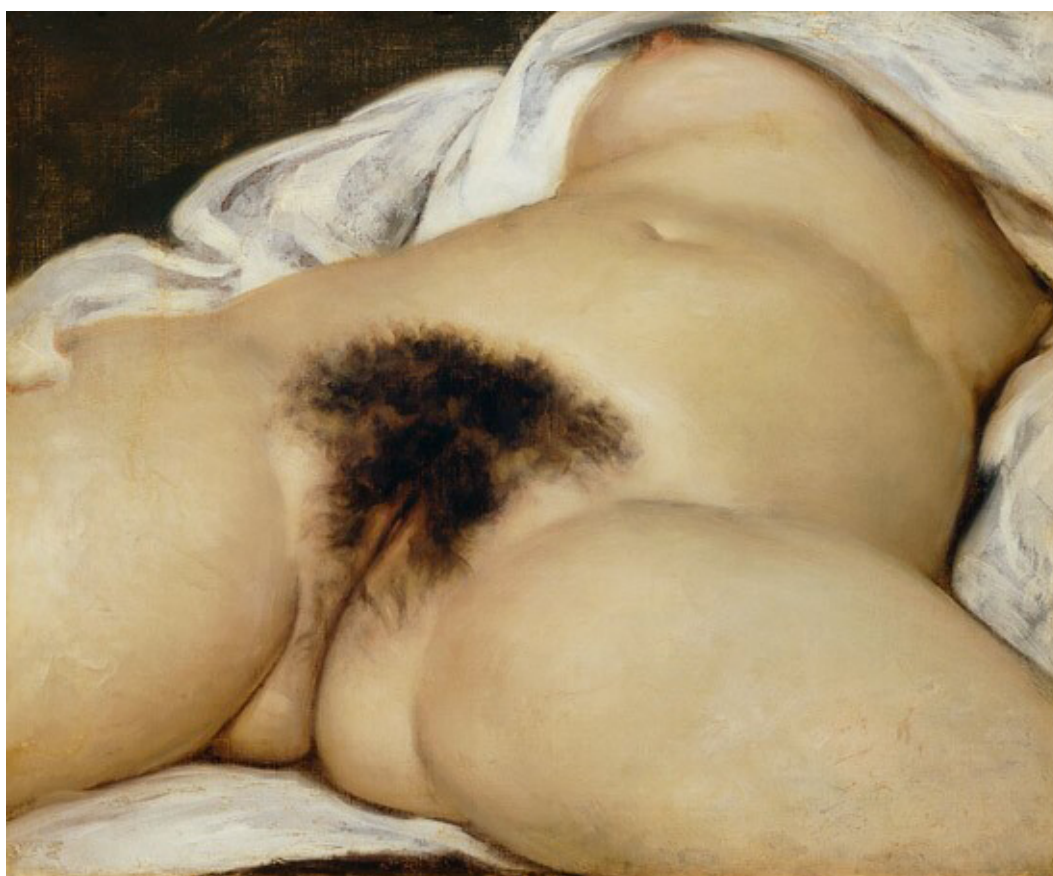


Figura 1: *L'origine du monde* (1866), Gustave Courbet. Hervé Lewandowski.  
Foto: Fonte: <[https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_14777c40b43b222470a228202ffe8edb.gif](https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_14777c40b43b222470a228202ffe8edb.gif)>. Acesso em 25 jun. 2019.

O olhar de Courbet recai sobre o corpo desnudo da mulher, mostrando-o de modo erotizado e evidenciando o órgão sexual feminino. O corpo posto sobre os lençóis acentua um certo ar de intimidade que a exposição da nudez comprova. Por outro viés, contempla-se a obra pelo sentido metafísico remetendo, como o título indica, à criação do mundo, tal como uma louvação à origem da vida mediante a exposição do corpo feminino nu.

Numa recente exposição realizada em Portugal, o artista plástico Henrique Silva homenageou Gustave Courbet. Sobre a citada pintura de Courbet, consta no catálogo da exposição que

Gustave Courbet (1819-1877) é autor de um realismo cru e desarmante na sua imediatez. Quando, na década de 1860, a sua pintura acentua uma predileção pelo nu feminino, a sua fama de artista escandaloso e imoral dispara. Em “A Origem do Mundo” (1866) o pintor *põe em cena um dorso feminino, um fragmento anatómico*, votando ao anonimato o rosto da retratada, reduzindo a questão das origens, há tanto tempo indagada pelo Ser Humano, a mera fisionomia: púbis e ventre, símbolo e verdade, numa admirável alegoria (ALMEIDA; PEREIRA, 2019, p. 3, grifos dos autores).

Essa pintura inspira a composição poética dos poemas de Ana Marques Gastão e de Sérgio Nazar David. Em seus poemas, observamos a meditação poética entre a palavra e a imagem, isto é, um diálogo interartes sistemático que determina a éfrase no seu sentido mais atual, distinto da tradicional descrição de um objeto artístico. A relação é estabelecida entre a pintura e a poesia. Com efeito, ambas as expressões artísticas se utilizam do olho e da mão para a criação de um objeto artístico. Contudo, é evidente que a obra *O olho e a mão* propõe um diálogo que se realiza desde a sua constituição estrutural, porque primeiro nos revela a pintura, para que possamos contemplá-la, com atenção e minúcia, tal como os poetas fizeram, para depois nos conceder os poemas, oriundos da ação do olhar e da escrita, cuja mão é instrumento primordial. Desse modo, a criação poética nasce do jogo entre o olho e a mão: os olhos dos poetas veem, percebem, contemplam a obra de arte, ao passo que as suas mãos criam, escrevem, dão forma ao poema.

Tal como “A origem do mundo”, de Gustave Courbet, outras obras foram alvos da liberdade e da intuição dos poetas, como dito anteriormente. Do mesmo modo como esta pintura, algumas obras desencadearam polêmicas à época em que foram produzidas e pelo que retratavam. Possivelmente, estes fatos convergiram muito mais para a criação poética de Ana Marques Gastão e de Sérgio Nazar David.

### **CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA EM “CLICHÉ-ORQUÍDEA” E “SOPRO”**

Considerando a noção moderna de éfrase anteriormente discutida e depois de contemplarmos a pintura de Gustave Courbet, debruçar-nos-emos, neste momento, sobre os poemas selecionados da obra *O olho e a mão* (2018) para analisarmos como se realiza a construção imagética da mulher enquanto corpo-origem do mundo, oriunda do diálogo entre a pintura e a poesia. Tomemos o primeiro poema da poeta portuguesa Ana Marques Gastão, transcrito a seguir:

#### Cliché-orquídea

mulher quase não se vê, é vista. sua força  
reside no mar – talvez no nome de *muir*.  
mulher quase não se vê, é vista. chora como um  
candelabro de águas uranianas por si derramadas

em memória de vidas-cálice. Fecundam-na os dragões, senhores do raio. dizem que a sua harmoniosa ondulação alimenta a vida, mas não. mulher quase não se vê, é vista. a epifania marinha, inundação enfurecida ou marulhadora, foi-lhe negada em nome de um banquete que não o de Platão. mulher quase não se vê, é vista; o tronco desenhou-o Courbet de baixo para cima, a serpente guarda-o na elipse de um vale lunar. mulher quase não se vê, é vista no corpo, no sexo, no olhar escondido. fica deitada esperando o retorno da catástrofe como quem pouso, pacífica, é o Pacífico, ou não descendesse de um animal sagrado. em seu dentro, não está o que se vê, o cliché-orquídea, os lábios gioconda, a boca e a guilhotina. tudo mentira. dentro do seu dentro está a origem do mundo, a eternidade de um outro, mítico e místico, que um dia virá já não morto. (GASTÃO; DAVID, 2018, p. 25)

Neste poema, podemos afirmar que a poeta Ana Marques Gastão manifesta certo desconforto desencadeado a partir da visualização de um corpo feminino nu, como podemos ler no verso “mulher quase não se vê, é vista”. Por um lado, a repetição desse verso ao longo do poema pode indicar um modo de olhar que revela o intuito provocativo e a ousadia por trás do que o pintor quis retratar na metade do corpo feminino, destacando na tela aquilo que denota “A origem do mundo”.

Por outro viés, motivada pelo incômodo de praticar o voyeurismo, Ana Marques Gastão põe em destaque a questão do olhar na arte, na medida em que “a arte nos fala da visão e das posições a partir dos quais vemos e somos vistos” (CRUZ, 2010, p. 76). Vejamos o quadro de Courbet em que o corpo da mulher é retratado a partir da exposição do órgão genital em primeiro plano. O espectador penetra como um *voyeur*, num tom próximo ao “pornográfico. Isso é explicitado no poema por meio da repetição anafórica do verso “mulher quase não se vê, é vista”. Nessa medida, o que observamos é uma naturalização do corpo da mulher como objeto do olhar, mas um olhar específico, isto é, um olhar ativo masculino. Por seu turno, o título da pintura nos possibilita apreciá-la a partir do foco na criação do mundo, pois se configuraria como um louvor à vida mediada pela exibição minuciosa do corpo feminino. Entretanto, isso não lhe destitui da sombra da objetificação do corpo da mulher na arte nem do notório voyeurismo. Com efeito, isso evidencia que “há uma naturalização do corpo da mulher como objecto do olhar na arte”, como afirma Angélica Lima Cruz (2010, p. 76) no estudo *O olhar predador: a arte e a violência do olhar*, na medida em que a mulher não se vê, é apenas vista.

Retornemos ao poema. Podemos interpretar que os versos “mulher quase não se vê, é vista; o / tronco desenhou-o Courbet de baixo para cima, / a serpente guarda-o na elipse de um vale lunar. / mulher quase não se vê, é vista no corpo, no

/ sexo, no olhar escondido. fica deitada esperando / o retorno da catástrofe como quem pouso, pacífica, / é o Pacífico, ou não descendesse de um animal / sagrado” tratam da passividade do corpo feminino perante o olhar ativo masculino. Adiante, ao se desfazerem os falsos clichês que comparam a vagina às flores, dedução que se retira do próprio título do poema “Cliché-orquídea”, põe-se em evidência o corpo feminino como origem, no que diz respeito à maternidade, já que “dentro do seu dentro / está a origem do mundo, a eternidade de um outro, / mítico e místico, que um dia virá já não morto”. De fato, quando o corpo feminino é visto apenas como procriador de um novo ser, a mulher tem sua sexualidade destituída para caber no ideal biológico de corpo gerador da vida. A esse respeito, Michelle Perrot enfatiza como o quadro de Courbet constitui um exemplo notório da tradição artística que tinha como principal objeto de arte o corpo feminino, sendo este corpo silenciado, pois às mulheres cabia carregar o silêncio de seus corpos. De acordo com Perrot,

Falamos daquele corpo exibido, objeto de observação e desejo, mas ele próprio se cala, pois as mulheres não devem falar. O pudor, que prende seus membros e fecha suas bocas, é a marca desta feminilidade. O sexo a enche de mistérios. Um exemplo é um quadro de Courbet, cujo tema, “A origem do mundo”, é representado pelo sexo da mulher (PERROT, 2000).

Podemos observar isso no modo como a poeta Ana Marques Gastão busca enfatizar o olhar do outro, por vezes masculino, direcionado ao corpo feminino, nunca o da própria mulher. Em contrapartida, no final do poema, o corpo da mulher é exaltado por sua sagrada concepção da vida, algo pelo que a mulher é sempre lembrada, como podemos ler nos versos: “dentro do seu dentro / está a origem do mundo, a eternidade de um outro, / mítico e místico, que um dia virá já não morto”. Embora isso não baste para que a mulher se veja, permanecendo, então, apenas sendo vista por outro olhar que não o seu, é perceptível que a poeta desfaz certas suposições sobre o corpo feminino para revelá-lo como origem do mundo, de onde haverá de sair “um outro, / mítico e místico, que um dia virá já não morto”, versos que remetem claramente à figura de Jesus Cristo e reafirmam a sacralidade do corpo-origem. Ao desconstruir certas visões e construções sobre o corpo feminino, Ana Marques Gastão revela a importância de afirmar o corpo desnudo da mulher na pintura como representativo da origem de tudo, por isso a poeta o considera belo e sagrado.

No poema há ainda um campo semântico que remete ao mar. Ana Marques Gastão enxerga a mulher como o Pacífico e, também, pacífica, num evidente jogo de linguagem em que o mar, de onde retira suas forças, também espelha a sua mansidão infinita. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o mar é símbolo da dinâmica da vida, é o “lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 592). Com base nisto, podemos deduzir que o mar está dentro da mulher, é o útero que germina a semente embrionária da vida. Desse modo, a mulher é o próprio mar e dele retira sua força: “mulher quase não se vê, é vista. sua força / reside no mar”.

Em “Cliché-orquídea”, a poeta Ana Marques Gastão dialoga com a pintura “A origem do mundo”, de Gustave Courbet, pondo em evidência o corpo da mulher como origem de tudo e também trata do modo como este corpo é visto, como o olhar do outro o capta sem que o olhar da mulher tenha como alvo o seu próprio corpo.

Outro poema que nasce do diálogo com a pintura de Gustave Courbet é “Sopro”, escrito pelo poeta brasileiro Sérgio Nazar David. Leiamos a seguir este poema para identificarmos como se dá este diálogo e o modo como o poeta medita sobre a pintura. Ei-lo transcrito na íntegra.

### Sopro

Rasgam-se sudários porque é preciso criar sempre  
um novo mundo, trilha aberta por Courbet em 1866.  
Parece que foi ontem. Cada rosto – mãe, terra,  
coração de pedra-pomes – fora da moldura  
é um sismo e faz supor que nada ainda começou.

Bem fez aquele que ergueu sua casa sobre a areia  
e o que das cinco voltas do mundo não trouxe  
um centavo sequer. Courbet pensava nisto quando  
no lugar das senhoras de seu tempo pôs a origem,  
não do homem, não da vida, mas de tudo.

O ponto cego somos nós aturdidos até hoje.  
Como pode tudo ter o mesmo centro, e o centro  
ser o próprio corpo? A matéria, o modo, o sopro.  
(GASTÃO; DAVID, 2018, p. 26)

O poema “Sopro” complementa o tema tratado em “Cliché-orquídea”, escrito por Ana Marques Gastão, na medida em que o poeta Sérgio Nazar David também destaca o corpo feminino como origem de tudo.

Na primeira estrofe do poema, podemos observar a evidente menção ao ato criador de todo artista. O poeta toma Gustave Courbet como criador de um novo mundo e podemos deduzir que evoca as figuras externas à pintura, não retratadas na tela, mas que possuem a mesma origem. O verso “é preciso criar sempre / um novo mundo” nos remete, ainda, à criação de uma nova pintura ou uma nova obra.

Na segunda estrofe, por sua vez, o pintor é reconhecido por sua criação que expôs ao mundo “a origem, / não do homem, não da vida, mas de tudo”. Ao invés de retratar uma pessoa em particular de sua época, “no lugar senhoras de seu tempo”, o artista escolheu pintar algo universal, que representasse a origem de todo ser humano, não se referindo, portanto, apenas a um ser humano, de modo individual. Por isso, o poeta se refere à atualidade da criação de Courbet: “Parece que foi ontem”. Em outras palavras, é uma criação que toca no âmago de todo ser humano e permanece como representativa de sua origem.

Para Sérgio Nazar David, somos o ponto cego enquanto não nos apercebermos onde é o centro de tudo e, quando nos damos conta, por vezes ficamos aturdidos e indagamo-nos: “Como pode tudo ter o mesmo centro, e o centro / ser o próprio corpo? A matéria, o modo, o sopro”. Assim, o corpo-centro de tudo, de acordo com o poeta, é a mulher retratada em “A origem do mundo”.

Do mesmo modo que em “Cliché-orquídea”, analisado anteriormente, o poema de Sérgio Nazar David evoca a sacralidade do corpo feminino como sendo o centro originador de tudo, como podemos deduzir do seu título: “Sopro”. Em sua simbologia, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 76), o sopro significa o exercício de um poder criativo, já que “na criação do homem, de acordo com o relato de Gênesis, o Senhor sopra em seu nariz um sopro de vida e o homem anteriormente inerte é animado por uma alma vivente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 76). Isto é, o sopro é criação. No poema em análise, o poeta mostra que, ao representar o corpo feminino, Gustave Courbet nos revelou o corpo-origem, aquele que cria a matéria, dá-lhe forma e o sopro da vida. Portanto, o corpo da mulher é o centro criador de tudo e, por isso, é, em essência, sagrado.

Alfredo Bosi, na obra *O ser e o tempo da poesia* (2000), pensa a imagem como dada e construída. É dada enquanto matéria que independe da nossa vontade de receber. Por outro lado, é construída, posto que “[...] resulta de um complicado processo de organização perceptiva” (BOSI, 2000, p. 22). A par disso, nos poemas analisados, observamos que as imagens construídas pelos poetas Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David resultaram de um complexo diálogo poético que teve como princípio uma imagem dada, isto é, o quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet, possibilitou a criação de novas imagens poéticas, que derivaram de uma atenta e minuciosa meditação contemplativa. Desse modo, tanto em “Cliché-orquídea” como em “Sopro”, a imagem do corpo-origem constitui a mulher ecfástica, porque resulta de uma relação interartes.

## NOTAS CONCLUSIVAS

O exercício ecfástico presente na criação poética de Ana Marques Gastão e de Sérgio Nazar David nos poemas analisados, “Cliché-orquídea” e “Sopro”, da obra *O olho e a mão* (2018), toma a pintura de Gustave Courbet para produzir novas imagens e significados. Os poemas assumem ser um eco e uma leitura do quadro, o que constitui diretamente a écfase, mas cada poeta revela em palavras e imagens aquilo que o olhar contemplou. A respeito disso, Rita Tabora Duarte afirma que

Um substrato mais forte se indicia no livro: toda uma concepção poética que nos mostra como a alteridade não existe senão como interioridade, mesmo intimidade. Mais do que os implicados reenvios dos textos poéticos às pinturas, o que sobressai é o poema como espaço de liberdade: do olho à mão, tudo é a linguagem a que se resiste, desfazendo a língua, esse tabique que separa o olho do mundo. Poemas e pinturas tornam-se um jogo de espelhos sibilinos, que não reflectem, mas devolvem, sim, imagens outras (DUARTE, 2019, p. 2, grifos meus).

A poesia é, pois, o espaço de liberdade que intersecciona imagens vistas e imagens criadas pelos poetas. Os poetas colocam diante de nós as imagens que criarão o poema. Para Octavio Paz (1982, p. 119), as imagens são produzidas pela imaginação e designam toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e unidas compõem o poema. É desta forma que se dá a composição dos poemas lidos, tendo em vista que “a poesia é o que resulta do percurso que vai do olho à mão”, como escreve Rita Taborda Duarte (2019, p. 3). Partindo, então, do corpo feminino desnudo representado no quadro de Courbet, Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David criam seus poemas, nos quais a mulher emerge como origem de tudo, já que seu corpo é o centro, sendo, portanto, corpo-origem. A partir disto, denominamos, portanto, mulher ecfástica à imagem do corpo-origem construída nos poemas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; PEREIRA, Helena Mendes. *A origem do mundo - homenagem a Gustave Courbet: exposição individual de Henrique Silva*. Catálogo da exposição 2018-2019. Portugal: Fundação Bienal de Arte de Cerveira (FBAC), 2019. Disponível em: < [http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2018/12/cat%C3%A1logo\\_henrique\\_silva.pdf](http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2018/12/cat%C3%A1logo_henrique_silva.pdf)>. Acesso em 26 jun. 2019.
- AVELAR, Mário. *Poesia e artes visuais: confessionalismo e écfase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.
- BARROS, Rita Maria Manso de Barros. A arte, o gozo feminino e o mal-estar na contemporaneidade. *Revista Affectio Societatis*, Medellín, Colombia, vol. 13, nº 24, Jan/Jun, 2016, pp. 123-139. Disponível em: <<https://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/25721/21239>>. Acesso em 13 set. 2019.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, nº 89, Jun. 2010, p. 71-87. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/3685>>. Acesso em 29 jun. 2019.
- DUARTE, Rita Taborda. *Espelhos toldados das palavras*. Disponível em: <<https://hojemacau.com.mo/2019/04/08/espelhos-toldados-das-palavras>>. Acesso em 02 jul. 2019.
- GASTÃO, Ana Marques; DAVID, Sérgio Nazar. *O olho e a mão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.
- GIL, José; ALMEIDA, Emília Pinto de. Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da écfase. In: COSTA, João Pedro et al. (Orgs). Elyra. A écfase na poesia moderna e contemporânea. Portugal, nº 8, Dez. 2016, p. 41-56. Disponível em: < <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/12/6>>. Acesso em 13 jun. 2019.

MIGUELOTE, Carla. Práticas ecfrásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu Eva Klabin. In: COSTA, João Pedro et al. (Orgs). *Elyra*. A écfrase na poesia moderna e contemporânea. Portugal, nº 8, Dez. 2016, p. 59-85. Disponível em: < <http://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/12/6>>. Acesso em 13 jun. 2019.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROT, Michelle. O silêncio que “fala” pelo corpo da mulher. Entrevista concedida a Marco Antônio Corteleti, web. In: *Boletim Informativo UFMG*, n. 1279, ano 26, p. 4, 07/06/2000. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag4.html>>. Acesso em 02 jul. 2019.



A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • **A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS** • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • **A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS** • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## **INTRODUÇÃO**

A literatura produzida por escritores indígenas aos poucos vem saindo da invisibilidade. São textos que representam as mais variadas etnias brasileiras. A literatura para esses escritores é uma forma de dialogar com a sociedade hegemônica e mostrar o outro lado da história que não foi contada. Essa escrita também funciona como um veículo de manutenção das identidades indígenas.

Como produção de minoria, essa literatura se relaciona profundamente com questões políticas. Os escritores buscam se autoafirmarem por meio das letras impressas no papel. Trata-se de um modelo de literatura que nasce nos bancos escolares das aldeias. Que surge a partir da luta por uma educação diferenciada conquistada a partir da Constituição Brasileira de 1988. Registrar os mitos, os cantos, os rituais é uma realidade para mais de quarenta povos indígenas que já publicaram livros e cartilhas. Nesse processo de publicação, os professores indígenas têm papel importante, e cabe a eles o mérito de serem os propulsores e incentivadores desse movimento.

Como matéria poética, os mitos, os cânticos e os rituais se tornam na mão desses escritores tema de inúmeras obras. E com a grande quantidade de obras e de escritores que surgem anualmente, é importante questionarmos a autoria das narrativas publicadas. Essas obras em sua maioria são frutos de projetos da educação escolar indígena, mas há aquelas que são produções independentes. Nesse sentido, a literatura indígena, seja a produzida no Amazonas ou a de outros estados se inscrevem em duas categorias de autoria. A autoria individual e a autoria coletiva.

No primeiro caso trata-se de narrativas escritas por um único sujeito, mas que preserva os símbolos e o imaginário coletivo. No segundo caso refere-se a obras produzidas a partir de uma coletividade de vozes, que fornecem o conteúdo dos livros. Neste trabalho as discussões são em tornos dessas duas categorias de autoria presentes na literatura indígena produzida no Amazonas. O referido estudo estrutura-se em duas seções. Na primeira discute-se algumas características da literatura de autoria indígena produzida no Amazonas. Na segunda, aborda-se o tema da autoria tomando como exemplo algumas obras indígenas.

## **LITERATURA INDÍGENA NO AMAZONAS**

Na literatura indígena produzida no Amazonas os escritores buscam a inserção de seus relatos na construção de uma nova história em que o indígena aparece não mais como coadjuvante, mas como agente de sua própria história. Enquanto a história narrada pelo colonizador deixou o indígena à margem, a literatura indígena tem por intuito estabelecer novas versões sobre as etnias, desconstruindo estereótipos estabelecidos ao longo do tempo. Desse modo, a escrita indígena confirma a vontade de afirmação cultural e identitária através de narrativas plurais.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA), bolsista FAPEAM, francisco.santos362@gmail.com.

Para produzir literatura, os escritores indígenas do Amazonas usam como inspiração a vida em comunidade, os saberes ancestrais e as tradições vividas na floresta. Esses escritores representam cerca de 168.680 indivíduos autodeclarados como indígenas no Amazonas. Nessa conjuntura, segundo Regina Delcastagnè (2012), o termo chave nas discussões das literaturas marginais é a representatividade. Um conceito sempre presente nos estudos literários, mas que agora é visto com maior consciência de sua importância. Nesse caso, diferentemente das narrativas presentes na literatura brasileira que não abrangem todas as realidades sociais, as narrativas indígenas com as características de autoria individual e coletiva, sugerem um grito de representatividade. Cada escritor representa uma etnia, os anseios, os costumes e o ativismo político. De acordo com os estudos de Guesse:

[...] a literatura indígena nasce de uma escrita política, já que pretende, através da letra, recuperar, recompor e reescrever a história, a partir do olhar da coletividade; instaura-se como um instrumento de poder, já que representa a apropriação, por parte do índio, da lógica do branco; é uma via real de saberes, de saberes vivos, que continuam a circular pelas comunidades, no âmbito da oralidade; além disso, essa literatura serve à constituição estética da comunidade (GUESSE, 2014, p. 45-46).

Danner et al. (2018) defendem que a literatura indígena brasileira contemporânea tem como dinâmica constitutiva principal a correlação entre autoconstrução e autoafirmação e como criticismo social e ativismo político. Para os autores, isso se concretiza a partir da centralidade de uma *voz-práxis* xamânica, calcada e dependente da constituição antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política do indígena por ele mesmo, para si mesmo, a partir de si mesmo e, como contraponto à modernização.

Logo, para os líderes indígenas, registrar essas histórias e tradições muitas vezes implica reescrever histórias que já foram escritas por olhares estranhos, dando um novo olhar e uma nova perspectiva que não seja aquela registrada na historiografia (LIMA, 2012). Essa recente literatura não se trata de uma invenção qualquer, cada livro editado nesse processo de criação literária representa as vivências de uma coletividade. Assim como nossa tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação) – um livro nasce de outro livro, e assim por diante – as várias literaturas indígenas servem-se do terreno da cultura, tradição e ancestralidade.

As relações que os escritores indígenas mantêm com os grandes centros urbanos e com elementos outros advindos da modernidade não interferem na forma de pensar seus costumes e vivências na floresta, pelo contrário, tornam-se aliados da causa indígena por meio da literatura. Assim, a cultura indígena é promovida a partir da tradição e ancestralidade aparadas por recursos da modernidade.

A literatura para esses escritores é uma forma de atualização dos conhecimentos antigos. É a partir dessas narrativas que esses sujeitos buscam desconstruir os

estigmas sobre as populações indígenas. Fazem isso utilizando seus saberes ancestrais atrelados a ferramentas do mundo globalizado, o que mostra que o indígena não é inimigo do progresso. Os autores indígenas negociam com a sociedade hegemônica um novo lugar para tornar visível a história, a textualidade e a identidade indígena. Eles mostram como os índios podem, ao assumir o controle da narrativa, redefinir seu passado, presente e futuro, na literatura e no mundo (THIÉL, 2012).

O eu-lírico indígena desses escritores expressam-se a partir da coletividade. A ação desses escritores de se lançarem no mercado literário contra os poderes hegemônicos e enfrentando o cânone, legitima a postura crítica vinculando literatura e luta política. A ação de produzir literatura para os escritores indígenas do Amazonas está diretamente ligada com o engajamento político pela luta por terras demarcadas, direitos educacionais e outras necessidades. Ely de Souza (2018), escritor indígena e pesquisador da temática educacional e literária indígena no Amazonas, nota no movimento literário indígena um elemento importante no registro de muitos conhecimentos que giram em torno das aldeias: informações que se perdem no tempo com o falecimento de velhos e pajés. Tais registros vão além das narrativas mitológicas, perpassam também pela confecção de material didático e medicinal.

Ainda segundo o autor, esses registros podem informar o povo brasileiro sobre a cultura tradicional indígena, sua diversidade e realidade, bem como documentos reivindicatórios de políticas públicas junto ao Estado Nacional. Olhando por um viés mais literário, as narrativas podem dar a oportunidade aos indígenas de contarem sua própria história, sobre as tradições que foram desvirtuadas por estranhos e transformadas em folclorismos, modismo literário, justificativas nacionalistas, que acabaram prejudicando e distorcendo as histórias sobre os povos indígenas (SOUZA, 2018).

Quando os escritores indígenas saem do espaço da floresta/aldeia em busca de conhecer a educação que vem da Universidade fazem do conhecimento uma ferramenta não apenas de registro, mas também de informação. A escrita é compreendida como uma possibilidade do pensamento reflexivo. Tais escritores “percebem a literatura como um instrumento de crítica e de compreensão de uma cultura que é receptiva e a utilizam para dar visibilidade à sua luta e resistência” (KAMBEBA, 2018, p. 40). Márcia Kambeba (2018), vê na escrita dos povos da floresta influências dos espíritos ancestrais, dos entes encantados, por isso essa produção é percebida com um valor material e imaterial.

As obras produzidas por esses escritores se localizam em sua maioria no tempo fabuloso. A partir da coleta e escuta das narrativas míticas de suas etnias, os escritores dão a conhecer para a sociedade várias versões sobre a origem do mundo, da noite, dos animais etc. Logo, registrar torna-se fundamental para a manutenção das identidades. Conforme Kambeba (2018), os escritores existem para esse fim, para deixar aos novos um legado. Existem para que sintam que são responsáveis por seu território sagrado e que esse território está em si, dentro da alma e não apenas no espaço vivido. Um dos anseios da escritora é que surjam novos autores para falarem de suas aldeias, apresentar seu pensamento em uma escrita fluída.

Além das narrativas orais e dos livros, há outros recursos para divulgarem suas produções literárias, como por exemplo, a internet. Esses escritores adotam cada vez mais ferramentas midiáticas para reafirmarem suas práticas estético-literárias nos espaços do saber, “para enfatizar e publicizar sua militância na busca pela demarcação de terras e, ainda, para denunciar as violências sofridas física e moralmente” (DORRICO, 2017, p. 86).

A organização de *sites* e *blogs*, que discutem a temática indígena, já é comum entre as sociedades tribais. A utilização dessas ferramentas são também formas encontradas para mostrarem que a literatura indígena é de estilo universal e não voltada somente para os leitores indígenas. Os indígenas cada vez mais aparecem no mercado editorial em produções teatrais, em documentários, em fundações culturais e organizações não governamentais representativas, com o intuito de concretizar o resgate e a difusão da sabedoria atual e milenar dos povos indígenas no Brasil e, “por extensão, difundir o saber ancestral e contemporâneo dos parentes indígenas na América” (GRAÚNA 2013, p. 81).

## **A QUESTÃO DA AUTORIA**

A variedade de vozes, os elementos que aludem à tradição tornam a literatura indígena uma expressão artística coletiva, mesmo que essas narrativas sejam recontadas por um único autor. A questão da autoria na literatura indígena difere dos outros tipos de literatura. Para comprovar essa afirmativa, abordaremos a partir da leitura de alguns estudiosos as características dessa literatura no que concerne aos termos autoria individual e autoria coletiva. As obras *Um curumim, uma canoa* (2012) e *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguarê Yamã servirão para ilustrar os dois tipos de autoria, bem como um ajuntamento de títulos classificados a partir das duas categorias.

Souza (2006) vê na questão da autoria um aspecto decisivo em todo fenômeno de escrita indígena. A narrativa escrita por autores indígenas mantém uma relação muito próxima com a oralidade, nesse caso, essas narrativas coletadas ou ouvidas quando criança pelos autores é de propriedade coletiva, herdada dos antepassados, são aprendidas através da memória e passadas adiante.

Uma característica acentuada por Deleuze e Guattari (2003) das literaturas marginais é que tudo toma um valor coletivo. As condições não são dadas numa “enunciação individuada” pertencente a este ou aquele “mestre”, separável da “enunciação coletiva”. O que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. A literatura se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva mesmo revolucionária.

De tal modo, o escritor ou o contador dessas histórias não é o criador. O próprio escritor indígena tem noção disso, quando assume que é representante de uma etnia. Do mesmo modo, o contador ou o escritor deve ser visto como uma espécie de transmissor “ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa

em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade é revivida” (SOUZA, 2006, s/p.). Thiél (2012) corrobora essa assertiva quando considera o autor indígena como híbrido de “autor-criador e representante de uma cultura tribal, além de criador de uma produção artística individual e transmissor de uma produção artística coletiva” (THIÉL, 2012, p. 86).

Na visão de Julie Dorrico (2015), quem narra em um dado momento é autor do texto (oral, verbal), mas não é autor da narrativa (que tem o caráter de ser coletiva, geralmente de cunho mítico).

Nesse sentido, as referências à ancestralidade (referências aos mais antigos hierarquicamente, como avô, avó, mãe, pai, etc.), a escolha do discurso, bem como os recortes temporais (passado e presente) e as escolhas dos exemplos que fazem referência à vida cotidiana permitem evidenciar as transições e imbricamentos que marcam tanto a personalidade individual quanto a coletiva [...]. A sinalização de que, a partir daquele momento, ele é o responsável pelo texto caracteriza também uma forma de reinvenção e reatualização do saber tradicional (DORRICO, 2015, p. 45).

As mais variadas formas das narrativas indígenas é que sugerem o tipo de autoria. Goldemberg (2009, p. 53 apud DORRICO, 2015, p. 47), aponta alguns tipos de autoria que surgem a partir da identificação de quatro grupos com as mesmas características aparecendo nas regiões Norte, Nordeste, Sul e Sudeste:

1. Os índios (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da sua tradição cultural, seja através de cânticos, rituais, seja na educação dos mais jovens etc.).
2. Os índios imigrantes (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da interculturalidade, mesclando elementos da sua tradição cultural e da cultura ocidental).
3. Os escritores indígenas, urbanos, profissionais, com livros publicados e traduzidos, equipados da tecnologia ocidental para o registro e disseminação da sua cultura indígena.
4. Os escritores indianistas, clássicos ou contemporâneos, que se inspiram em lendas ou linguagem indígena para escrever sobre o contato e sobre o Brasil mestiço.

Nossas considerações abrangem o segundo e o terceiro grupo. Os escritores indígenas do Amazonas estão em trânsito constante entre as tradições tribais e ocidentais. Reafirmam-se como sujeito histórico a partir da autoria individual. Eis o caso de Yaguarê Yamã e de outros que fazem literatura a partir da vida em comunidade. O reconhecimento do sujeito histórico é um dos objetivos do movimento literário indígena. Esse reconhecimento deve ser compreendido também em termos que se referem ao coletivo.

Um dos livros indígenas que representa a autoria individual é *Um curumim, uma canoa* (2012), publicado pela editora Zit. Yaguarê Yamã utiliza-se do imaginário coletivo de sua etnia e também do imaginário caboclo-ribeirinho para compor a narrativa. O dia a dia na aldeia e a infância das crianças indígenas são representados

na figura do infante identificado por *curumim* (mesmo que menino em língua indígena), personagem principal da narrativa. As lendas do boto e cobra-grande que fazem parte do reino das encantarias é representado na narrativa por meio de ilustrações feitas por Simone Matias. A inserção dessas lendas no universo do livro indígena pode ser compreendido pelo imaginário híbrido amazônico e do próprio autor, que transita entre aldeia, metrópoles e vilarejos. E acaba incorporando elementos de outras culturas em sua narrativa. Nesse caso específico, o boto descrito pelo autor foge às características mitológicas comumente abordadas pelos textos indígenas. Esse ser faz parte da categoria de lendas, assim como a cobra-grande, que na narrativa não assume a condição negativa que há entre os não indígenas.

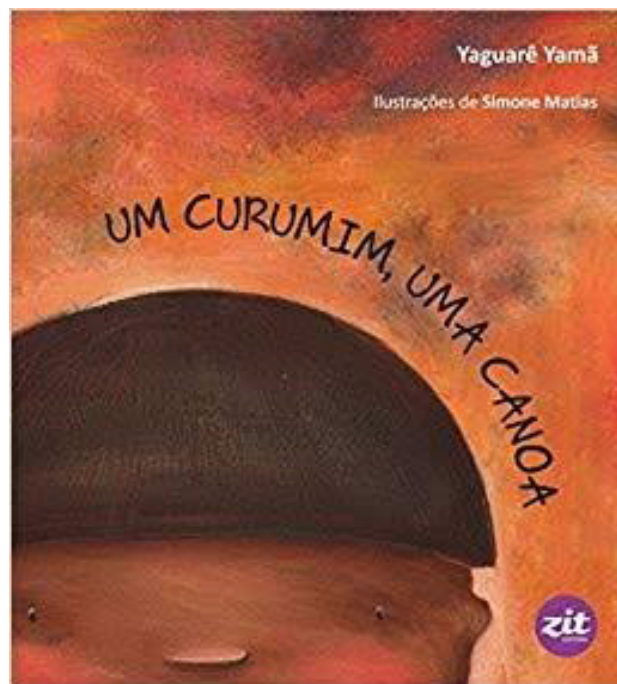


Figura 1: Capa do livro *Um curumim, uma canoa* (2012), de Yaguare Yamã.

As ilustrações ganham destaque pelo colorido e pela predominância. O autor explora muito mais os aspectos visuais da narrativa do que propriamente o texto escrito. Os desenhos da aldeia e das peripécias do personagem contribuem para uma melhor compreensão da história, já que é um livro direcionado ao público infantil.

Nesse caso, o autor como parte do grupo étnico Maraguá tem liberdade para usufruir dos símbolos e representações de sua cultura e também do imaginário amazônico, o que não se caracteriza como apropriação cultural ou autoral. A despeito desse fato, Graúna (2013) é bem elucidativa quando nos diz que os escritores indígenas são agentes autorais de seus povos e sua incumbência é construir uma escrita própria da história de cada etnia representada nos livros. Esses livros são escritos por líderes autorizados pelas etnias, são uma espécie de porta-vozes, portanto, conforme Thiél (2012), “a voz narrativa das textualidades indígenas pode transitar do eu para o nós como estratégia de marcação estilística. Dessa forma, as textualidades indígenas integram estilos étnicos e pessoais” (THIÉL, 2012, p. 92).

Para Dorrico (2018), a poética indígena (eu-nós) sempre vai estar presente nas mais variadas formas de autorias indígenas (conto, crônica, poesia, autobiografia etc.). Compreende-se, que mesmo que os escritores indígenas assinem suas produções como autoria individual, há em suas obras uma estreita relação com os saberes tradicionais de sua comunidade.

A relação com sua origem étnica é reafirmada, no caso de Yaguarê Yamã, pelo nome tradicional que assume ao assinar as narrativas. Desse modo, o nome apresentado pelo escritor representa sua origem étnica e o grupo que ele representa, o que desconstrói a ideia de homogeneização da cultura indígena. Na literatura indígena do Amazonas vamos ver casos semelhantes de escritores, que para identificar o grupo étnico do qual fazem parte, acrescentam o nome da etnia ou um nome em língua indígena como forma de dar visibilidade e mostrar que produzem literatura em nome de uma coletividade. São sujeitos que emprestam suas vozes para reivindicar, denunciar e desfazer equívocos sobre os povos indígenas. Janice Thiél (2012) esclarece sobre esse fato:

Na manifestação da imaginação pela escritura, a autoria é questão crucial. A noção de autoria *indígena* pode envolver a produção de um escritor que expressa sua voz individual ou uma voz coletiva. Marcada por um nome ocidentalizado ou por um etnônimo (*munduruku*, por exemplo), a marcação autoral indígena conduz ainda ao reconhecimento de um outro que afirma sua (s) identidade (s) (THIÉL, 2012, p. 86).

O exemplo de Yaguarê Yamã é bastante elucidativo quando compreendemos que “o autor individual é o “eu” no singular, mas também é o “nós” no plural, ambos os aspectos constituindo-se como afirmação da identidade coletiva” (DORRICO, 2015, p. 50). Assim, o autor indígena contemporâneo simultaneamente possui esse cunho individual e coletivo mesmo em situações em que as obras estejam ligadas predominantemente ao seu nome, e não à sua etnia. Nesse sentido, para a estudiosa citada acima, a autoria indígena contemporânea está para além da relação autoridade/obra; é compartilhada essa autoridade que antes recaía somente sobre a personalidade do autor individual biográfico. “Veem-se, assim, duas direções: do coletivo para o individual e do individual para o coletivo” (DORRICO, 2015, p. 52).

Na tentativa de expandir os exemplos de narrativas de autoria individual, na tabela abaixo apresenta-se alguns nomes e obras de autores que produzem literatura a partir dessa categoria. Vejamos:

AUTORIA	OBRA	EDITORA/ANO	ETNIA
Elias Yaguakãg	<i>Aventuras do menino Kawã</i>	FTD, 2010.	Maraguá
Feliciano Pimentel Lana	<i>A origem da noite: como as mulheres roubaram as flautas sagradas</i>	EDUA, 2002.	Desana
Ismael Tariano	<i>Mitologia Tariana</i>	Valer, 2002.	Tariana
Jaime Diakara	<i>Yahi púiro ki' ti: a origem da constelação da garça</i>	Valer, 2011.	Desana



Lia Minápoty	<i>Com a noite veio o sono</i>	LeYa, 2011.	Maraguá
Márcia Kambeba	<i>Ay kakyri tama: eu moro na cidade</i>	Grafisa Gráfica e Editora, 2013.	Kambeba
Roní Wasiry Guará	<i>O caso da cobra que foi pega pelos pés</i>	Imperial, 2007.	Maraguá
Tiago Hakiy	<i>Guayne derrotada a cobra grande: uma história indígena</i>	Autêntica, 2013.	Sateré-Mawé

Tabela 1: Obras de autoria individual  
Fonte: Do autor.

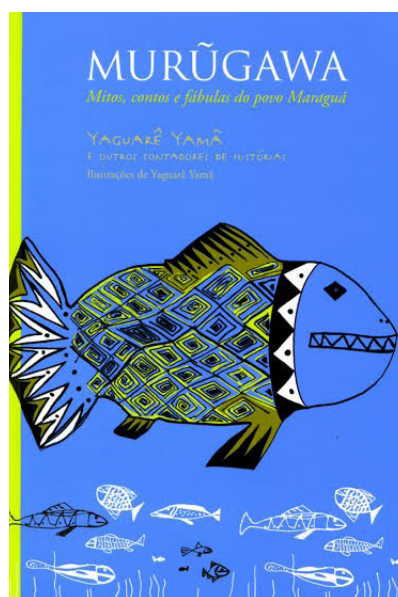


Figura 2: Capa do livro *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguarê Yamã.

Na autoria coletiva o sujeito principal da narração é o “nós”. Trata-se de uma escrita construída por mais de um autor. Vamos perceber que um escritor, nesse caso Yaguarê Yamã pode fazer parte das duas categorias. A obra *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007) é representativa de autoria coletiva. O próprio título da obra expressa a ideia de coletividade quando o autor assinala que se trata de temas de sua etnia. Outro fato sobre a autoria nos chama atenção na capa do livro, a obra é assinada da seguinte maneira: “Yaguarê Yamã e outros contadores de histórias”. Diferente do primeiro livro já discutido. Nesse, há uma divisão das narrativas em categorias: mitos, contos e fábulas. Ao todo são trinta histórias que compõem o livro. São histórias contadas diretamente por membros da etnia que assinam suas narrativas. Além do autor principal vamos ter ainda como categoria autor/contador/colaborador: Siniwã Tawató, Werki Wanãgçá, Yaguareçá Sukuyê e Ag’wã Aripunã.

Conforme os estudos de Dorrico (2015), nessa concepção da autoria coletiva vista como um conjunto de colaboradores ou produtores que, juntos, organizam/produzem determinada obra vale a pena notar a voz do coletivo impresso esteticamente no escrito, ainda que por meio do esforço de um autor individual em promover a obra. Certamente Yaguarê Yamã aparece como autor principal pelo fato de ser o idealizador do projeto. O que não desmerece a contribuição dos

outros, que tem função semelhante no livro. Compreende-se dessa forma, que essa “voz coletiva, que pode aparecer em livros organizados conjuntamente no reconto de mitos, histórias, cantigas, eventos, mostra-se como uma unidade que marca a identidade literária indígena” (DORRICO, 2015, p. 50).

A obra em questão, como produto adveniente da oralidade, já que se refere às narrativas contadas por membros de uma etnia e organizadas em formato de livro por um idealizador, nesse caso o autor principal, Yaguarê Yamã, não significa que haja a destruição total da voz. Essas histórias quando adaptadas para a escrita mantêm características que remetem a voz coletiva, principalmente quando são mantidos termos indígenas e o comportamento de um narrador oral.

As narrativas indígenas hoje transcritas para o formato de livro fazem parte do acervo memorialístico adveniente da oralidade. Essas histórias, que anterior ao processo de colonização fazia parte unicamente do âmbito oral, agora também fazem parte do universo da língua escrita. Nessa direção, conforme Almeida (2009):

Desde 1979, temos visto um verdadeiro movimento literário proveniente das aldeias, que consiste justamente na produção escrita e impressa resultante da experiência de autoria. Mas não se trata da criação de autores no sentido burguês da palavra, ou seja, do direito autoral. As obras são reconhecidamente coletivas. Obedecem aos preceitos da tradição oral, mas também pertencem ao mundo da mídia impressa. Essa situação multimídia, que também poderíamos colocar dentro da contemporaneidade artística, não seria, afinal, da própria natureza da literatura? Se nos recordamos do nascimento do romance na Europa, na passagem das grandes narrativas orais para a escrita, ou mesmo antes, com os textos homéricos, devemos reconhecer que a experiência de autoria tem, no fundamento a natureza da coletividade (ALMEIDA, 2009, p. 81).

A escrita para essas comunidades é vista como uma forma de assegurar a memória e a preservação dessas narrativas. Um dos interesses pela publicação das narrativas orais por parte dos escritores consiste no fato dessas obras só se tornarem evidentes para a sociedade hegemônica a partir do momento que são escritas. A despeito desse assunto, Guesse (2014), afirma que as produções escritas indígenas estão sendo lidas (no sentido de constituição de um público) porque começaram a fazer parte da cultura do impresso e estão, dessa forma, construindo seu estilo próprio. Conforme ainda a estudiosa, seus “produtores são vários, mas a maioria deles mantém essa característica fundamental: são sujeitos coletivos” (GUESSE, 2014, p. 54).

Ainda sobre a autoria coletiva, há outro caso em que ela se consolida, trata-se dos livros assinalados com o nome da etnia, associação e comunidade. São livros comunitários assinados pelos Sateré-Mawé, Desana, Ticuna, AEITY-Associação Escola Indígena Tukano Yapuri, Comunidade Indígena Tabocal dos Pereira-Baré etc. Esse tipo de autoria é fruto em sua maioria de programas de alfabetização e projetos de fortalecimentos das comunidades. São produções de livros de medicina, astrologia indígena, livros de alfabetização e narrativas sagradas. Na tabela abaixo é possível visualizar algumas formas de autoria coletiva. São livros de diferentes etnias que abordam o saber coletivo, tradição e ancestralidade.

AUTORIA	OBRA	EDITORIA/ANO	ETNIA
Adail Barroso Michiles e outros	<i>Historias lendas e mitos Sateré-Mawé</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé
Aristides Michiles Sateré e outros	<i>Sateré - mawé: wemahara hap ko'i</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé
Associação Escola Indígena Utapinozona Tuyuka e ISA	<i>Butoa masirere mamara tugenãre</i>	FALE/UFMG, 2007.	Tuyuka
AEITY-Associação Escola Indígena Tukano Yapuri	<i>Mariye kihti añuse</i>	FALE/UFMG, 2007.	Tucano
Comunidade Indígena Tabocal dos Pereira-Baré	<i>Histórias, mitos e lendas do povo Baré</i>	FALE-UFMG, 2007.	Baré
Desana (do grupo Wari Dihputiro Pora)	<i>A Mitologia sagrada dos antigos</i>	UNIRT/FOIRN, 1996.	Desana
Elias Yaguakãg e outros (Orgs.)	<i>Maraguápéyára: história do povo Maraguá</i>	Valer, 2014.	Maraguá
Ticuna	<i>O livro das árvores</i>	Global, 2000	Ticuna

Tabela 2: Obras de autoria coletiva.

Fonte: Do autor.

Almeida e Queiroz (2004) afirmam que nessa experiência de autoria os povos indígenas introduzem no cenário da literatura mundial um fator novo, que aponta para outra configuração da escritura. Nessa nova forma, o autor sai de cena para dar entrada a outra forma-sujeito da escrita. Os signos na materialidade substituem a singularidade do homem por um traço. No lugar desse indivíduo e do sujeito, há a comunidade e o signo da aldeia. Conforme as autoras são vários seus produtores, todavia em geral possuem uma característica fundamental: não são sujeitos individuais, são coletividades, comunidades. É, principalmente por essa razão que a literatura indígena nasce de uma escrita política, de reivindicações de direitos e de poder falar em nome de uma coletividade. Nessa perspectiva, além de funcionar como instrumento de poder e via real de saberes (que continuam a circular na oralidade), ela serve à constituição estética da comunidade; é a alegoria dessa constituição (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004).

No caso das obras indígenas de autoria coletiva, não se pode dizer que se trata da morte do autor como entidade.

Trata-se, porém, da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que querem significar a forma de ser dos grupos ali representados. É a apresentação da comunidade, até certo ponto ritualizada, no sentido que os próprios índios atribuem a esse termo: um grupo de “parentes”, próximos ou distantes, amigos ou inimigos, ligados por laços de sangue ou não, mas que compactuam para determinados fins; sendo assim um grupo político. E sua literatura faz parte da sua política (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 216).

Nesse sentido, a tradição e o movimento político podem ser o ponto de contato entre as duas formas de autoria, individual e coletiva. Na autoria individual temos autores que se reafirmam como sujeitos históricos, escrevem sobre si e sua comunidade. Na autoria coletiva bem mais complexa se olhada por vários ângulos, reafirmam o sentido de comunidade ao construir obras que abordam saberes e tradições de um determinado grupo étnico e são assinadas por vários autores, etnias, comunidades ou associações.

Os conceitos de tempo podem ser decisivos para definir o tipo de autoria. Divididas entre narrativas de hoje e narrativas de antigamente (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004) ou em tempo mítico e tempo histórico (SOUZA, 2006), essas obras demonstram a possibilidade de comunicação entre os dois planos temporais, assim como a questão autoral. Nas narrativas de hoje, quase sempre assinadas por escritores individuais são abordados fatos sobre a História do Brasil que não foram contados. Já as histórias de antigamente são referentes à mitologia de cada povo, escritas por autores individuais, etnias, associações e comunidades. Os autores em atividade no Amazonas se inscrevem em sua maioria na categoria das narrativas de antigamente. Em suma, a questão da autoria independente se individual ou coletiva sempre abordará aspectos culturais que dizem respeito às lutas e tradições de cada etnia.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante do exposto, vimos que a literatura de autoria indígena é uma forma encontrada por esses povos de se tornarem protagonistas de suas próprias histórias. A produção dessa literatura se baseia na própria estrutura dos mitos e símbolos das comunidades tradicionais. Entretanto, não se limita apenas a isso. Essa literatura também se apropria de outras formas literárias e modelos de literatura. Nesse viés, a literatura indígena é um espaço de busca de representação. Assim, as duas formas de autoria, individual e coletiva reforçam o reconhecimento desses sujeitos e comunidades, pois reescrevem novas versões das histórias já apresentadas por pessoas alheias à cultura indígena.

Deste modo, a questão da autoria na literatura indígena se diferencia das literaturas de características ocidentais, e a relação que as narrativas indígenas mantêm com a oralidade é um fator determinante para a compreensão do processo de autoria dessas obras. Logo, o escritor indígena como representante de um grupo étnico apenas empresta sua voz, escreve sempre em nome de sua etnia. Por isso, mesmo as narrativas de caráter individual possuem elementos que remetem ao coletivo, uma característica própria das literaturas marginais.

Os livros de Yaguarê Yamã apresentados como exemplo das duas categorias de autoria corroboram com o que propõem os autores utilizados por nós nesse trabalho. No livro *Um curumim, uma canoa* (2012), o autor apresenta uma narrativa de cunho individual. Como vimos, a obra aborda o imaginário indígena e características do imaginário caboclo-ribeirinho. O que pretendemos enfatizar com a referida obra é a relação que o fazer literário individual tem com o coletivo. Nesse caso, o autor parte do individual para o coletivo, indo da primeira pessoa do singular (eu) para a primeira do plural (nós).

Na segunda obra, *Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), o autor apresenta uma coletânea de textos que pelo título é possível compreender que se trata de um livro de autoria coletiva. A obra é escrita pelo autor, mas com colaboração de outros membros de sua comunidade. Esse é apenas um dos exemplos das possibilidades da autoria coletiva. É possível ver ainda obras indígenas assinadas por etnias, associações e comunidades.

Enfim, a literatura indígena produzida no Amazonas como exemplo das literaturas recentes comporta inúmeras possibilidades de abordagens. A questão da autoria é apenas uma delas, que não se esgota com esse trabalho. A temática da autoria nos textos indígenas é um assunto crucial que muitas vezes chega a beirar questões jurídicas. Com essa pequena mostra de discussões, pretendemos chamar atenção para a temática e mostrar possibilidades nesse universo pouco explorado e desconhecido.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica: FALE/UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMAG, 2009.

DANNER, Leno Francisco et al. *A voz-práxis das minorias entre literatura e política: algumas notas desde a recente produção da literatura indígena brasileira*. Antares, Caxias do Sul, v. 10, n. 19, p.45-69, jan./abr. 2018.

DELCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DORRICO, Julie. *A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea*. Revista Igarapé, Porto Velho. v. 5, n.2, p.107-137, 2018.

DORRICO, Julie. *Autoria e performance nas narrativas míticas amondawa*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2015.

DORRICO, Julie. *Literatura Indígena e seus intelectuais no Brasil: da autoafirmação e da autoexpressão como minoria à resistência e à luta político-culturais*. Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas. n. 3, p.114-136, 2017.

GRAÛNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUESSE, Érika Bergamasco. *Shenipabu Miyui: literatura e mito*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Literatura indígena: da oralidade à memória escrita*. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p.39-44.

LIMA, Amanda Machado Alves de. *O livro indígena e suas múltiplas grafias*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SOUZA, Ely Ribeiro de. *Literatura indígena e direitos autorais*. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p.51-74.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *Uma outra história, a escrita indígena no Brasil*. 2006. Disponível em: [http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas\\_indigenas/autoriaindigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil](http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas_indigenas/autoriaindigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil). Acesso em: 20/04/2019.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

YAMÃ, Yaguarê. *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

YAMÃ, Yaguarê. *Um curumim uma canoa*. Rio de Janeiro: Zit, 2012. <https://www.socioambiental.org/pt-br>. Acessado em 18/03/2019.

A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • **A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO** • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • **A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO** • AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS •

## **INTRODUÇÃO**

Ler é requisito necessário para o êxito da cidadania e atuação social do ser humano. A leitura literária possui papel fundamental na vida dos cidadãos, por meio dela que eles poderão ascender socialmente. Além disso, o leitor pode conhecer um pouco mais do que está por detrás do texto, além de valorizar a cultura do meio em que vive. No entanto apesar das contribuições para a formação do leitor ainda se discute sobre o déficit que os discentes apresentam em relação à falta do hábito de ler e interpretar textos literários, como também muitos desses jovens estão cada vez mais imersos no mundo da tecnologia e distante dos livros. Por conta disso tem sido mais difícil para o professor utilizar um método eficaz com o objetivo de desenvolver a competência leitora-interpretativa, visto que os alunos estão se distanciando expressivamente do universo significativo da leitura.

Diante da problemática, objetiva-se neste artigo investigar quais as contribuições da teoria literária Estética da Recepção, utilizada para o desenvolvimento da competência leitora-interpretativa dos alunos do 1º ano do Ensino Médio, em uma Escola Pública da Zona Centro Oeste de Manaus. Para complementar o objetivo geral foram delimitados três objetivos específicos, são eles: analisar as contribuições da teoria literária Estética da Recepção para leitura mais significativa, compreender de que maneira uma didática baseada na Estética da Recepção pode contribuir para o desenvolvimento da competência leitora-interpretativa e averiguar de que maneira a competência leitora tem sido trabalhada em sala de aula.

Para a elaboração deste trabalho optou-se pela leitura e análise dos textos de alguns teóricos, a começar pelos escritos de Hans Robert Jauss, o principal teórico que enfatiza o papel do leitor na recepção e interpretação de uma obra literária, os teóricos Sônia Alves, Rildo Cosson, Angela Kleiman, Roxane Rojo e Tenório Telles argumentam acerca do ensino literário centrado no leitor e os desafios do docente em sala de aula.

A sequência didática metodológica desenvolvida neste artigo tem por base pesquisas bibliográficas e de campo, foi utilizada a teoria literária Estética da Recepção para uma aula expositiva a partir da leitura da crônica “Viver” de Tenório Telles, para compreensão e interpretação do texto literário tendo como foco o leitor. Propõe-se também cativar o leitor, tendo-o como participante ativo na contribuição de sentido do texto, assim os horizontes de expectativas do leitor podem ser satisfeitos ou não a partir da leitura do texto literário. Além disso, o docente é peça fundamental na mediação do ensino literário.

1 Graduação em Licenciatura Plena em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Nilton Lins; E-mail: adrienyferreirafelicio@gmail.com.

2 Especialização em Didática do Ensino Superior pela Universidade Nilton Lins; Graduação em Licenciatura Plena em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Nilton Lins, Pós-graduado em Mídias na Educação/Ufam. E-mail: Hudson-16-@hotmail.com.



Portanto, este estudo pretende contribuir no avanço acerca da relevância da Estética da Recepção, como estratégia na leitura dos textos literários, enfatizando uma abordagem diferenciada para o desenvolvimento da competência leitora-interpretativa.

### **ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: EXPERIÊNCIA DO LEITOR**

A estética da recepção é uma teoria literária que tem como marco inicial a aula inaugural de Hans Robert Jauss, em 1967, década de 60, na Universidade de Constança, com o título de “O que é e com que fim se estuda História da Literatura”. A teoria surge como uma provocação ao leitor à leitura de textos literários e à recepção de uma obra literária.

O leitor leva em conta a historicidade literária de acordo com o tempo a qual vive e ele por sua vez pode interpretar a obra atribuindo significados, levando em consideração a bagagem cultural que possui no momento da leitura.

Além disso, a tese proposta por Jauss entrou em atrito com outras teorias existentes, as dos Marxistas e Formalistas, “ambas priva[va]m a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito” (JAUSS, 1994, p.22) apesar dele reconhecer os méritos, ele as criticava pelo fato de ambas negarem o papel do leitor, pois “ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético, quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.” (JAUSS, 1994, p. 23). Navegação dele é o efeito de uma obra na recepção do público, ou seja, uma relação dinâmica entre o leitor e obra, levando em conta também os “horizontes de expectativas” do leitor, assim observa-se que o leitor é considerado peça fundamental nesse processo de interação e interpretação do texto, como afirma Zappone (2009, p. 196), “o modo como o próprio ato da compreensão está abarcado pela história [...]”, ou seja, o leitor leva em conta a história e o efeito que exerce sobre ele, tornando-se componente nessa interpretação da obra.

A finalidade do estudo de Jauss é que o leitor possa construir significado durante a leitura, os conhecimentos prévios dos leitores são levados em consideração no ato da fruição da leitura “Assim, nota-se a importância do aspecto receptivo para a compreensão da obra e sua estética literária” (JAUSS, 1994 apud AZEVEDO, 2017, p. 100), pois o papel do leitor é de suma importância, ele é levado à reflexão acerca do contexto histórico e atribuição de sentido. “[...] Seja individualmente, seja coletivamente, o leitor é a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê” (ZAPPONE, 2009, p. 189), sendo assim o leitor é peça fundamental para construção de sentido ao que ler, não é mais passivo, mas sujeito ativo na interpretação do texto.

Dessa forma, propõe-se a utilização da teoria de Jauss para a contribuição ao desenvolvimento da competência leitora-interpretativa.

## **OS DESAFIOS ENFRENTADOS PELO DOCENTE EM SALA DE AULA**

Muito se discute sobre como resolver a problemática enfrentada pelo professor em sala de aula, por conta dos alunos que não cultivam o hábito de ler e as dificuldades que eles apresentam ao interpretar um texto literário, visto que na contemporaneidade o docente encontra-se em uma situação de ter que disputar a atenção deles com as mídias sociais, como afirma Telles “A mídia, com sua rapidez e atratividade, tem ocupado um espaço bem maior na vida dos discentes” (2010, p. 35), esses conjuntos de meios de comunicação estão evoluindo às pressas, e com essa evolução a realidade em conceber a leitura literária fica indubitavelmente distante da realidade escolar.

Os livros são deixados cada vez mais de lado para uma completa imersão no mundo das tecnologias, de acordo com Alves (2016, p. 10) “Vivemos hoje na sociedade da informação. Faz parte do mundo dos discentes a tecnologia” apesar das contribuições da tecnologia concomitantemente veio a problemática dos livros serem deixados de lado dando margem a falta de leitura, ademais quando os alunos se deparam com livros e textos literários apresentam dificuldades de compreensão e interpretação de determinados textos, justamente pela falta de contato com a literatura.

De acordo com Alves, o docente possui desafios para que o aluno entenda o que leu “O desafio é que, para compreender um texto, o leitor precisa elaborar uma compreensão global durante a leitura, atividade complexa que exige cooperação mútua” (2016, p. 10).

Outro fator que contribui de forma negativa é a resistência à leitura por parte dos estudantes, alguns concebem a leitura como sendo algo “chato”, e os docentes acabam encontrando dificuldades para que o aluno leia “[...] uma das primeiras barreiras que o professor enfrenta para poder ensinar a ler é a resistência por parte dos alunos” (KLEIMAN, 2004, p. 16) sendo assim, o educador precisa adotar métodos para que o discente cultive este hábito, não é tarefa fácil, pois é necessário criar estratégias eficazes como afirma Rojo (2010, p.96) “estratégias são ferramentas cognitivas, mas que podem ser desenvolvidas por meio de atividades sistemáticas e bem planejadas” o professor muitas vezes precisa criar um plano para que o aluno possa ter vontade de ler. Conquanto, é papel da escola também oferecer condições para o constante letramento literário dos estudantes, “o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola” (COSSON, 2016, p. 23), assim o educador passa a ter mais autonomia em sala de aula para desenvolver aulas para a formação do sujeito leitor.

## **A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO COMO FERRAMENTA DIDÁTICA PARA O DESENVOLVIMENTO DA COMPETÊNCIA LEITORA-INTERPRETATIVA**

A experiência do leitor com a literatura é a porta de entrada para ele colocar em prática os conhecimentos prévios a respeito do que ler. Assim a teoria literária proposta por Jauss ressalta a importância do leitor. Em vista disso a prática pedagógica baseada na teoria Estética da Recepção pode colaborar para a evolução do ensino

da literatura e a compreensão que os alunos fazem dos textos, estabelecendo uma relação colaborativa com o texto que irá permitir, segundo Coelho “Estimular o ser em sua globalidade e pode levá-lo da informação imediata” (2004, p.18).

A teoria recepcional é relevante para o leitor, pois de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais “o estético é entendido aqui como conhecimento, participação e fruição do leitor”(BRASIL, 2000, p. 55), tal método permite ao discente ter uma leitura mais significativa, ele passa a interagir com a obra, “a leitura se afirma como caminho para analisar, entender o mundo, interagir, desenvolvendo competências à medida que as informações se agregam e se interrelacionam” (TELLES, 2010, p. 18), por conseguinte o leitor é levado a ter contato com a obra de forma a entender o que o autor quis dizer no processo de ler e interagir com o tecido literário.

Partindo da proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais em que o aluno tem que “desenvolver a competência de analisar, interpretar e aplicar recursos expressivos das linguagens, relacionando textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização e estrutura das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção” (BRASIL, 2000, p. 24), o método didático baseado na estética da recepção contribui para autonomia do aluno para o pleno desenvolvimento das competências supracitadas, visto que a teoria foca principalmente no receptor do texto literário.

Para Cosson (2016, p. 20) “a literatura serve tanto para ensinar a ler e a escrever quanto para formar culturalmente o indivíduo”, assim a literatura oferece ao indivíduo a formação leitora e suporte, possibilitando a leitura e interpretação da forma que seja possível, além do desenvolvimento das habilidades e competências que os Parâmetros Curriculares Nacionais propõem. A literatura permite ir além do que o leitor possa imaginar, de acordo com Cosson (2016, p. 17) “No exercício da literatura [...] podemos viver como os outros, podemos romper limites do tempo e espaço de nossa experiência e, ainda sim, sermos nós mesmos”. Destarte a literatura proporciona aprendizagens para que a conceba de forma mais significativa, que vai muito além do que está por detrás do texto.

Nas palavras de Cosson (2016, p. 17) “a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas”, ou seja, a literatura nas escolas assume papel humanizador e promove o constante letramento literário na vida do discente.

Portanto, a teoria literária Estética da Recepção é uma ferramenta didática para desenvolver aulas dinâmicas, que enfatizem o papel do receptor do texto, tendo-o como participante ativo, uma vez que a literatura tem um papel social para o sujeito que a concebe.

## **SEQUÊNCIA DIDÁTICA METODOLÓGICA**

O trabalho se encaixa na abordagem qualitativa, pois o objetivo foi o desenvolvimento da competência leitora- interpretativa. Para Minayo (2001, p. 21-22) “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo”.

O desenvolvimento deste trabalho deu-se por meio de levantamento bibliográfico e de campo, de acordo com Lakatos (2003, p. 183) “A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo” foram utilizados livros e artigos, pois o objetivo deste trabalho científico foi explorar acerca da teoria Estética da Recepção, bem como ter maior contato com livros que ressaltam a relevância do desenvolvimento da competência leitora-interpretativa.

Em relação à “pesquisa de campo” (LAKATOS, 2003, p. 186) o objetivo principal foi ter contato com o problema que foi estudado com a finalidade de conseguir mais informações para a pesquisa e verificar o grau de leitura e interpretação dos alunos.

Ademais, ao que concerne a coleta de dados foi de natureza aplicada, realizou-se observações e aplicação do questionário fechado para alunos do ensino médio para saber o grau de leitura e interpretação de cada um, além disso, saber se os discentes cultivam o hábito de ler frequentemente, pois como afirma Gil (2007, p.132) “Os estudos de campo requerem a utilização de variados instrumentos de pesquisa tais como formulários, questionários, entrevistas e escalas de observação” os quais possibilitaram ter mais informações do problema, tendo como público alvo 36 alunos do 1.º ano do ensino médio, da Escola Estadual Coronel Cândido Mariano V, do município de Manaus.

Para a análise dos resultados foi utilizado o “método de abordagem dedutivo” (LAKATOS, 2003, p. 188) que proporciona maior verificação do problema uma vez que o artigo visa contribuir para a formação da competência leitora interpretativa.

## **Análise dos dados da pesquisa**

Para analisar a problemática em sala de aula quanto à falta de hábito de leitura e consequentemente avaliar a competência leitora-interpretativa dos alunos, primeiro foi utilizada a técnica de coleta de dados que “É um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social” (LAKATOS, 2003, p. 17). Como também, o questionário com seis perguntas abertas e, fechadas, aos alunos do primeiro ano do Ensino Médio, com a finalidade de conhecer um pouco mais acerca do hábito de leitura de cada um.

As perguntas foram direcionadas aos 36 alunos que estavam presentes, porém nem todos responderam, alguns ficaram envergonhados. Os que responderam afirmaram que quase não leem, mas que sabem da importância da leitura. Após isso, foi entregue um questionário contendo dez perguntas fechadas. As perguntas feitas foram bem objetivas para descobrir um pouco mais do gosto literário de cada um e se eles possuíam o hábito de leitura.

Enquanto eles respondiam, foram direcionadas perguntas para a professora que relatou as dificuldades que ela percebe dos alunos diante da leitura de um texto literário, pois muitos deles não conseguem interpretar de forma eficaz o que leem e, às vezes, ela se vê no papel de traçar novas estratégias para que eles possam realizar a leitura-interpretativa. Como afirma Rojo (2010, p. 96) “estratégias são ferramentas cognitivas, mas que podem ser desenvolvidas por meio de atividades sistemáticas e bem planejadas”.

Embora alguns alunos afirmem que leem pouco ou não leem, outros relatam que têm o hábito de ler. Salienta a **aluna A**: “a leitura é importante para melhorar o vocabulário e produzir bons textos”. Entretanto, há outros que pensam diferente, como o **aluno B**: “acho que pela falta de leitura e por viver no Facebook eu não consigo entender alguns textos que a professora passa para gente ler”. Contudo, há alunos que confessaram passar maior parte do tempo navegando nas redes sociais, preterindo continuamente a leitura, como afirma Telles (2010, p. 35): “A mídia, com sua rapidez e atratividade, tem ocupado um espaço bem maior na vida dos discentes”.

Portanto, o trabalho justifica-se pelas inúmeras dificuldades enfrentadas pelos discentes dentro e fora da sala de aula, no entanto ainda é possível desenvolver a competência leitora-interpretativa.

### **Práxis baseada na teoria estética da recepção**

Foi desenvolvida em uma escola da rede pública de ensino uma aula expositiva sobre o gênero textual crônica e consecutivamente os alunos iniciaram o processo de leitura e interpretação da crônica levando em consideração, na observação da aplicação, o método recepcional. Todas as atividades propostas partiram do gênero crônica e seguiram as etapas do Método Recepcional.

No primeiro momento foram lançadas perguntas aos alunos sobre o papel da literatura na vida deles e de que forma eles a enxergavam. As perguntas foram lançadas de forma proposital para instigá-los a falar: você gosta de literatura? Conhece o gênero textual crônica? Gosta da literatura Amazonense?

Os discentes ficaram animados e alguns começaram a responder as perguntas, após essa interação com a turma foi realizada uma explicação sobre: O que é literatura? e O Gênero Textual Crônica. Além disso, foi falado acerca da literatura Amazonense e um pouco da biografia do autor Tenório Telles, muitos dos alunos não o conheciam e dois ou três já tinham ouvido falar sobre ele.

Em seguida os alunos foram reunidos em grupo e receberam em uma folha de papel A4 a crônica Viver, do autor Tenório Telles. O intuito foi avaliar a compreensão do conteúdo apresentado, e verificar as dificuldades de compreensão e de leitura que eles possuíam até o momento, além de observar a percepção de cada um referente às informações explícitas e implícitas na crônica.

A interpretação aconteceu em dois momentos: o primeiro serviu para que o aluno apresentasse uma visão global da crônica trabalhada, foi uma atividade que ocorreu dentro da sala de aula, uma resposta do aluno a tudo o que ele leu e entendeu sobre o texto e a temática que foi direcionada à leitura realizada; o segundo momento da interpretação foi um aprofundamento de um aspecto total do texto. De acordo com Cosson “No exercício da literatura [...] podemos viver como os outros, podemos romper limites do tempo e espaço de nossa experiência e, ainda sim, sermos nós mesmos” (2016, p. 17), assim o aluno pode vivenciar a literatura na sua totalidade.

A primeira interpretação teve por objetivo fazer com que o aluno expressasse sua compreensão global do texto. Para Zilberman “Já que a leitura é necessariamente uma descoberta de mundo, procedida segundo a experiência individual, cumpre

deixar tão somente que este processo se viabilize na sua plenitude, estimulando uma vivência singular com a obra, visando ao enriquecimento pessoal do leitor” (1989, pg. 21). Foi possível perceber que os alunos tiveram compreensão do conteúdo. Porém apresentaram algumas dificuldades de compreensão e interpretação, contudo, alguns alunos compreenderam bem a mensagem da crônica.

Além disso, após o momento de leitura foram aplicadas duas questões, quando os discentes argumentaram acerca da crônica “Viver” de Tenório Telles, afirmou a **aluna C**: “O que o autor quer passar é a mensagem para as pessoas viverem a vida e buscar a simplicidade”; o **aluno D** afirmou que: “Viver é se encantar todos os dias com o que há de mais sublime na vida”; em relação ao **aluno F** este mencionou que: “O autor fala sobre os dias atuais, que as pessoas quase não vivem a vida como é para ser vivida, a maioria das pessoas vivem em função da internet”. O **discente G** assimilou a crônica com o fato de valorizar a vida e a família: “Não basta só viver! É preciso muito mais que isso, tem que valorizar a vida, o perfume da rosa e cada novo amanhecer”. Eles interpretaram a crônica nas conformidades de suas expectativas, trazendo um olhar concernente ao cotidiano.

Então, foi possível perceber que a partir do método recepcional, “a valorização da experiência estética, que confere ao leitor um papel produtivo e resulta da identificação desse com o contexto lido, enfatiza a ideia de que uma obra só pode ser julgada do ponto de vista do relacionamento com o seu destinatário” (ZILBERMAN, 1989, p. 110), levando em consideração o leitor como participante ativo na colaboração do texto literário. A maioria dos alunos conseguiram interpretar a crônica. O que vale salientar é que os discentes ficaram à vontade para realizar as interpretações da forma como eles acharam melhor, pois o conhecimento disponível a respeito do processo de leitura indica que não se deve ensinar a ler por meio de práticas centradas na decodificação, e sim por meio de uma leitura centrada no leitor e na forma como ele interpreta o texto.

## CONSIDERAÇÕES

Acredita-se que a leitura centrada no leitor é a base fundamental do indivíduo em formação, resgatando-o para o universo mais significativo da leitura, pois a teoria enfatiza o papel do leitor, além disso, a Estética da Recepção permite que se repense a prática de ensino, no que diz respeito à leitura e o modo a envolver os alunos nos textos literários, fazendo dele um sujeito ativo no processo de leitura, visto que ele é participante ativo na interpretação de um texto. Além disso, as reflexões apresentadas neste artigo foram embasadas na teoria Estética da Recepção como uma teoria diferenciada para se trabalhar a leitura interpretativa, quando há várias problemáticas em sala de aula quanto à falta de hábito de leitura dos discentes. Ademais, a teoria foi utilizada na prática por ter o leitor como participante ativo do texto, o leitor tem o papel de interpretar uma obra e até mesmo o texto de acordo com o tempo, trazendo para o texto os conhecimentos prévios, além de adquirir uma interpretação de forma mais significativa.

Portanto, a relevância deste artigo deu-se pelo fato de evidenciar problemas relacionados à aquisição da competência leitora-interpretativa em sala de aula, assim a teoria proposta por Hans Robert Jauss, que possui como foco o leitor, contribui significativamente para que este possa interagir com as obras literárias, sendo um sujeito ativo na interpretação de textos e concomitantemente adquira a competência leitora-interpretativa.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Bernadete. *Produção de texto interlocução e gêneros*. São Paulo, 2010.

ALVES, Sônia Maria. *A linguagem e a construção literária*. Manaus: Valer, 2016.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 2000.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: Teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: Teoria e prática*. 2. Ed., 6ª reimpressão-São Paulo: Contexto, 2016.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5º Ed. São Paulo: Atlas, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura: Teoria e Prática*. 10 ed. Campinas, Sp: Potes, 2004.

KOCH, Ingedore V. *Desvendando os segredos do texto*. 4. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OLIVEIRA, Ranjel; ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de educação básica*, 2010.

TELLES, Tenório. *Blog do escritor Tenório Teles*. Disponível em: Acesso em: 09 de Agosto de 2018.

TELLES, Tenório. *Leitura-conceito, prática e literatura*. 22. Ed./Organização: Tenório Telles. -Manaus: Editora Valer, 2010.

TELLES, Tenório. *Viver. Manaus: Editora Valer*, 2014.

ZAPPONE, Mirian HisaeYaegashi. Estética da Recepção. p.189-199. In: BONNICI, Zilberman, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. São Paulo: Mercado Aberto, 1984.

A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • **AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS** • A PRÁTICA DA GUITARRA BARROCA NO CONTEXTO IBÉRICO DO SÉCULO XVII: UMA ANÁLISE DOS TRATADOS DE AMAT, BRICEÑO, DOIZI, SANZ, RIBAYAZ E GUERAU • FIGURAS DE LINGUAGEM RETÓRICO-MUSICAIS NAS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL E A UTILIZAÇÃO DE ORNAMENTOS VOCAIS NA SUA INTERPRETAÇÃO • A HAUSSMANIZAÇÃO DO NATURALISMO: A REALIDADE NA PINTURA EXATA DA VIDA • A FORMATIVIDADE EM SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE VASLAV NIJINSKY E TERO SAARINEM • ENSAIO SOBRE LADY MACBETH • CORPO-ORIGEM: A MULHER ECFRÁSTICA DE ANA MARQUES GASTÃO E DE SÉRGIO NAZAR DAVID • A QUESTÃO DA AUTORIA NA LITERATURA INDÍGENA PRODUZIDA NO AMAZONAS • A LEITURA LITERÁRIA PELO VIÉS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO • **AS ESTRELAS DO CÉU DE DRUMMOND: UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E ARTES VISUAIS** •



## INTRODUÇÃO

O poema *O Céu* faz parte do corpo textual da obra *Corpo*, do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, e ele será objeto de análise desta pesquisa, visto que foi a partir dele que surgiram questões que poderiam propiciar estudos interdisciplinares. A obra foi publicada em 1984 e tem em seu corpo textual o estudo de vários corpos, como o erótico, o social, o espacial e o geográfico, mas o que interessa aqui é corpo do espaço celestial que está inserido no poema *O Céu*. Este poema é visto como uma viagem ao espaço sideral, no universo que se ocupa por diversos corpos celestes. Dentro deste poema, Drummond apresenta as plêiades como figura de imagem textual, que na astronomia são definidas como um aglomerado de sete estrelas que fazem parte da constelação estelar de touro.

O estudo das plêiades vai além da astronomia e, na ocasião, acaba buscando na mitologia compreender a relação simbólica entre o poema *O Céu* e a pinturas *As Plêiades*. Segundo a mitologia, o aglomerado de Plêiades no céu representa as sete irmãs – filhas de Atlas e Pleione – que em dado momento foram transformadas em estrelas por Zeus, um dos deuses gregos, e são postas na cauda da constelação de touro, a fim de que ali pudessem estar a salvo de Órion – o gigante caçador, filho do deus Poseidon - que as caçou por sete anos. A princípio, este estudo debruça-se na análise do poema e, em seguida, na interpretação iconológica da pintura das Plêiades, do pintor americano Elihu Vedder, que retratou o aglomerado baseado no conto da mitologia grega das sete irmãs.

Esta pesquisa almeja, como objetivo, desenvolver um diálogo a partir da análise interpretativa do poema *Céu*, de Drummond e a interpretação iconológica da pintura *As Plêiades*, de Eihu Vedder, buscando estabelecer uma relação entre elas. Isso significa que um estudo interdisciplinar será realizado aqui, pois a busca pelo diálogo aqui almejado passeia por vários campos do conhecimento até chegar ao resultado esperado. A escolha pela pintura de Vedder deu-se justamente pela citação das plêiades do poema de Drummond, a partir de então, buscou-se construir uma relação entre as duas obras.

Para a interpretação iconológica, algumas teorias de Panofsky foram usadas, nas quais afirmam que, para a análise, é fundamental o estudo das “histórias dos sintomas culturais ou símbolos” da obra, aqui compreendidas como as tendências da mente humana que foram expressas nos temas ou conceitos abordados nas obras, ou seja, é uma análise que abrange o significado da obra e o que seus símbolos representam na cultura na qual foi produzida. (PANOFSKY, 2007 apud SILVA, 2013).

Calabrese (1987, p. 57) ainda afirma que a iconologia é como a estruturação de significados da obra de arte, que pretende enunciar aquilo que as imagens representam, ou seja, é a declaração do seu sentido. Partindo dessas definições, foi realizado o estudo iconológico da obra *As Plêiades*, do pintor norte-americano Vedder.

---

<sup>1</sup> Pós-graduanda em Letras e Artes no Programa de pós-graduação em Letras e Artes-PPGLA/UEA. simone.bailarina78@gmail.com

## **O CÉU DE DRUMMOND**

Carlos Drummond de Andrade, nascido na cidade de Itabira, interior de Minas Gerais, foi um dos maiores poetas brasileiros do século XX. Ele marcou a segunda fase do modernismo no Brasil. Formou-se em Farmácia, mas nunca exerceu a profissão. Gostava mesmo era das palavras. O poeta sempre teve o tino para a escrita, gostava das palavras e com elas aprendeu que podia guardar suas lembranças mais queridas, podia falar dos seus sentimentos de estar no mundo, suas inquietações sociais, religiosas, políticas e até amorosas. Brincava com as palavras, pois delas ele tinha o domínio. Cristalizava, na mais pura forma, perplexidade e contradições de suas inquietações.

Seu poema *O Céu*, objeto de estudo da pesquisa, faz parte de sua obra intitulada *Corpo* que foi publicada em 1984, uma de suas últimas obras, na qual o poeta faz uso de temas como a memória da sua querida cidade de Itabira, de sua infância, pai e mãe, além de temas universais.

Analisar o poema de Drummond é um desafio, pois sua poética é recheada de ironia, metáforas, contradições, humor, linguagem conotativa e uso de metalinguagem, ou seja, faz-se necessário ler com muita atenção a obra de Drummond, uma leitura cuidadosa para não confundir sua real intenção temática na poesia.

A poética de Drummond é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa em verso de experiência pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. Apesar de ser hoje ponto pacífico nos estudos literários que memória, história, e ficção não se confundem, antes se completam, a dicção poética dessas experiências é uma transparência do mundo interior do poeta, retroprojetando na tela fatos da sua história individual. (MALARD, 2005, p. 11).

Para Massaud Moisés (1991, p. 85) a análise de um texto poético deve basear-se na sua essência, pois a poesia se identifica como a expressão do “eu” do autor, e isso ocorre por meio do uso da linguagem conotativa ou da metáfora. Essas metáforas têm múltiplas valências e se constituem em três camadas: 1 – a emocional; 2 – a sentimental e 3 – a conceptual. Todas devem encontrar-se inter-relacionadas.

Logo, entende-se que no processo de análise do poema, é fundamental a consulta lexicográfica (termos literários), pois será através dela que serão resolvidas as dúvidas quanto à denotação das palavras e expressões usadas pelo poeta. Contudo, para compreendermos a real intenção do “eu” do autor, uma análise macroscópica faz-se necessária. Nesta análise, encara-se a totalidade da obra e não somente a compreensão das palavras, mas o sentido integral do texto.

No poema *O Céu*, o eu lírico é o próprio Drummond. O poeta descreve, literalmente, ao longo dos versos, uma conversa casual com um dos mais respeitados astrônomos brasileiros, Ronaldo Rogerio de Freitas Mourão, em uma simples sala de estar, na qual depois transforma-se em espaço sideral. É metaforicamente uma viagem ao mundo das constelações.

*Na quietude da sala, em um dia qualquer,  
Eu conversava com Ronaldo Rogerio de Freitas  
/Mourão,  
seguidor dos árabes.  
(Dummond, 1985, p. 77)*

A alusão que é feita quanto à proximidade do astrônomo com os árabes, acontece pelo fato de que Ronaldo Mourão considerava importante a contribuição arábica no campo da astronomia, ou seja, ele tinha uma admiração pelos feitos do povo árabe nessa área de estudo, chegando até a escrever sobre essas contribuições em seus ensaios.

Para entender o contexto deste poema, precisamos conhecer melhor a figura do astrônomo Ronaldo Mourão. Ronaldo Rogério de Freitas Mourão era astrônomo, escritor e ensaísta, natural do Rio de Janeiro. No dia em que nasceu, o Sol estava no signo de Touro entre os magníficos aglomerados abertos das Híades e das Plêiades. Ronaldo tornou-se o astrônomo mais conhecido do Brasil. Escreveu mais de 80 obras e seus feitos e escritos estimularam músicos, poetas e escritores.

Após essa pequena apresentação, Drummond transporta o espaço para a sala e começa a descrever as estrelas mais brilhantes do céu, a sensação do calor e das luzes em sua pele, sua entrada no espaço.

*O céu veio à conversa.  
O espaço dilatou-se  
E uma luz diferente,  
Vermelha, branca,  
Alaranjada,  
Pousou em nossas peles e palavra.  
Senti que estava perto Betelgeuse.  
E antares e aldebarã  
(Drummond, 1985, p. 77-78)*

A descrição das cores está relacionada à entrada no espaço metafórico e seu contato com a astronomia, um conteúdo que, até então, não era amplamente conhecido pelo autor. O seu primeiro contato com as estrelas.

A citação de Betelgeuse, Antares e Aldebarã, descreve a importância do astrônomo, pois são estrelas muito luminosas. São gigantes e supergigantes. Essas estrelas chegam a ser milhares de vezes mais luminosas do que o Sol, assim como seus tamanhos que também são muito maiores do que o do Sol.

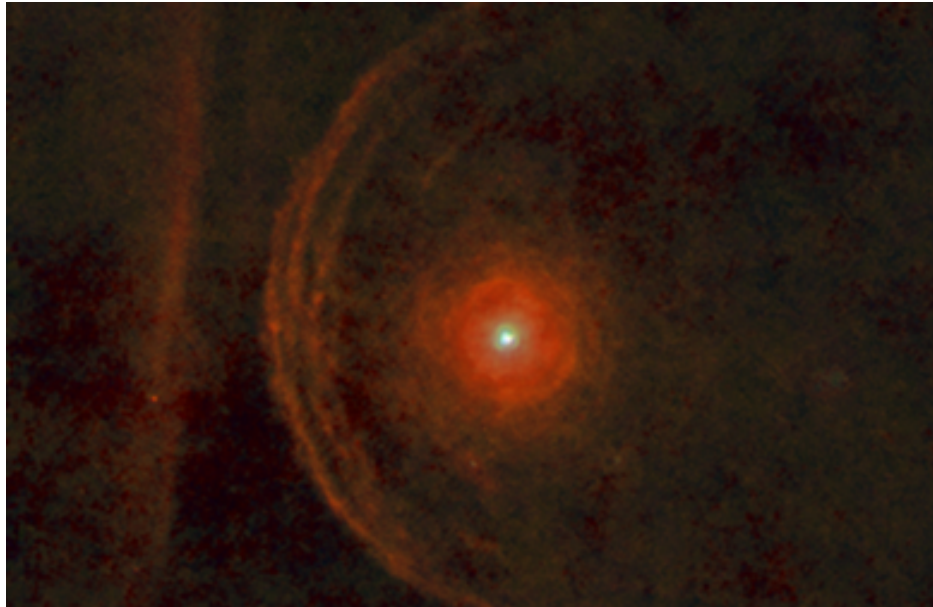


Figura 1: Imagem de Betelgeuse.

Fonte: Administração Nacional do Espaço e da Aeronáutica-NASA

A presente imagem traz à tona a simbologia empregada na referência do autor, quando este adentra o espaço e estabelece contato com as cores vermelha, branca e alaranjada, comparando-as com as três estrelas: Betelgeuse, Antares e Aldebarã. A sala restrita, a qual ele se refere no verso *“ocupavam espaço incomensurável na sala restrita”* é onde ficam as estrelas mais brilhantes e os gênios da astronomia.

Aldebarã é a estrela principal e a mais brilhante da constelação do Touro. Seu nome vem do Árabe e significa “A Seguidora” por parecer que ela segue as Plêiades (as 7 irmãs da constelação) que Drummond cita mais adiante no poema.

Em seguida, nota-se no verso *“tinha à minha frente as três Zuban – El-Gaubi, El-Schmali, El-Ekiribi”*, que a conversa com o astrônomo em questão, estendeu-se até as constelações de Libra e de Escorpião, apresentando, portanto, o autor às três Zuban. Para entender o que seriam estas “Três Zuban”, um breve estudo à designação de Bayer faz-se necessário, pois Drummond optou por adotar a adaptação equivalente dos nomes originais destas estrelas em seu poema e, com isto, criou certa confusão para leitores casuais entenderem o contexto, sendo assim, estrelas como *Zubeneschamali*, *Zubenelgenubi* e *Zubenhakrabi*, tornaram-se, respectivamente, El-Schmali, El-Gaubi e El-Kiribi.

Nesse fragmento do poema, o autor demonstra seu apreço pelo astrônomo ao citar as estrelas de *Zubeneschamali* e *Zubenhakrabi*. Essa afirmação é fortalecida quando, sob a luz etimológica, descobre-se que seus nomes são oriundos do árabe e, na ocasião, significam – respectivamente – “a garra norte” e “a garra sul”. Estes significados, quando analisados dentro do aspecto histórico, demonstram que há três mil anos atrás (3.000), as estrelas El-Schmali e El-Gaubi eram, na verdade, parte de outra constelação: *Scorpio*, ou Escorpião e, por estarem localizadas nas extremidades da “garra” da representação do mesmo, foram batizadas com os mencionados nomes. Não por coincidência, é na constelação de *Scorpio* em que a supergigante vermelha Antares está localizada.

Dito isto, no instante em que todas essas informações são reunidas e devidamente analisadas, a homenagem drummondiana ao astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão torna-se possível justamente pela clareza que surge a partir deste ponto.

Na sequência, no verso “*Nada mais me atraía do que Zamiah, que fulgiu e sumiu deixando em seu lugar Merope, Celaene*”, presume-se que Carlos Drummond refere-se à constelação de *Virgo*, ou, Virgem. Isto justifica-se pelo fato de Zamiah, ou, Zaniah, ser uma estrela localizada nos limites dessa constelação, mais precisamente na região que representa o braço esquerdo da imagem e que dá forma a este aglomerado.

Por conseguinte, na passagem “*Completamente banhado por Sírius e cercado pelas sete Plêiades, já me desfizera de tudo que é superfície e cuidado e limitações para viver entre objetos celestes*”, pressupõe-se que o autor tenha feito referência ao brilho da estrela Sírius, também conhecida como a estrela mais brilhante do céu noturno, que o banhou e o imergiu em seu brilho.

Quanto às Plêiades desta citação, compreende-se que a partir daqui, Drummond tenha baseado-se no aglomerado de estrelas chamado as Plêiades da constelação de Touro, fazendo alusão a data de nascimento do astrônomo Ronaldo Mourão, além de ter relação as estrelas mais brilhantes do céu, pois no decorrer do poema ele cita apenas as estrelas consideradas mais brilhantes e gigantes e elas fazem parte deste grupo de estrelas. Sua referência não está necessariamente relacionada às figuras mitológicas das 7 irmãs, como faz Eihu Vedder na sua obra *As Plêiades*.

## **AS PLÊIADES DE EIHU VEDDER**

Para realizar a análise da obra *As Plêiades* utilizou-se a teoria de Panofsky (2012, p. 78) que se configura como um método de análise que pode ser utilizado em diferentes áreas de conhecimento, incluindo as artes, além da adoção de uma metodologia para o estudo de uma obra de arte, que significa realizar duas formas de análise, a primeira análise mais objetiva, chamada por ele de Pesquisa Arqueológica, e a segunda mais subjetiva, chamada de recriação estética. Ambos os processos de análise não se sucedem, mas se relacionam.

Para esse estudo, nosso objetivo é a interpretação iconológica na qual refere-se à análise cultural ou simbólica da história da obra. É nesta fase que se apreende o significado da obra e o que seus símbolos representam na cultura na qual foi produzida. Segundo Warburg (1932, p. 40) “iconologia dá mais atenção ao “significado” das imagens, em cuja análise se relaciona a interpretação cultural da forma artística”. Já para Panofsky (1995, p. 80) “a iconologia deveria ser um método de interpretação histórica que superasse os aspectos puramente descritivos e classificatórios da análise dos motivos e da iconografia”.

Para adotar tal proposta de Panofsky, foi fundamental instruir-nos sobre algumas informações e circunstâncias em que a obra foi criada, como a verificação da informação de idade, autoria, etc., pois são esses dados que auxiliarão na realização da leitura de imagem. Ele ainda propõe que, na metodologia, uma análise vai desde os elementos que formam a imagem até a interpretação que se

faz dos símbolos e signos que a obra contém. Dentro dessa perspectiva foi feito um panorama sobre o período histórico vivido por Elihu Vedder suas inquietações enquanto artista, suas influências sociais e artísticas entre outros aspectos.

Vedder presenciou grandes mudanças nas artes, como o surgimento das vanguardas europeias, que muito influenciaram na sua estética artística. Como ele vivenciou este período de transições, faz-se uma análise das heranças deixadas a ele do neoclassicismo que foi desenvolvida em 1764 por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), um dos maiores pintores neoclássicos e se tornou referência nesse movimento estético.

Vedder, assim como os neoclássicos, admirava a arte heroica da Antiguidade Clássica e insistia em desenhos com muita precisão. Buscava harmonia no colorido, ordem, desenhos bem definidos, referências à cultura clássica, pinceladas suaves, sem composição dramática e seguia regras bem definidas da academia. Entre os temas principais desse movimento estão: os nus, os temas históricos, mitológicos e os retratos. Exemplo disso é sua obra *As Plêiades*, que está diretamente relacionada à mitologia grega.



Figura 2 – Elihu Vedder. *As Plêiades*. Óleo sobre tela, 61,3 x 95,6 cm, 1885.  
Fonte: METMUSEUM3, 2014.

Elihu Vedder (1836-1923) nasceu em Nova York e iniciou seus estudos em sua cidade natal, partindo posteriormente para Paris, onde recebeu muitas influências da arte europeia, além do movimento estético do pós-romantismo e do neoclassicismo.

A obra *As Plêiades*, que pode ser visualizada na figura 1, foi concebida em 1885 e atualmente se encontra no Metropolitan Museum of Art de Nova York. (METMUSEUM, 2014). É uma pintura em óleo sobre tela e mede 61,3cm x 95,6cm e consiste em um tipo de pintura muito comum no período em que a obra foi concebida.

Nessa obra, o pintor apresenta sete figuras femininas que parecem estar dançando. Vestem roupas em tons de rosados e meio amarelados, todos tons bem claros, quase brancos. Os tecidos parecem ser leves e voais, que parecem fazer referência à cultura clássica pela forma e a maneira em que estão dispostos em seus corpos. Algumas das figuras parecem estar apenas com um tecido envolvido no corpo deixando que apareçam algumas partes do corpo, o que pode caracterizar a personalidade de cada uma delas, assim como a movimentação de cada uma, como, por exemplo, a personagem central, que se encontra de frente para o apreciador e transmite uma seriedade e autoridade na sua disposição corporal e definição da forma da vestimenta, podendo dar a impressão de ser a mais velha dentre elas. São mulheres de peles claras e cabelos loiros, exceto por duas delas, que possuem os cabelos em tons um pouco mais escuros e aparentam serem mulheres jovens.

Tais figuras femininas estão erguendo os braços e todas seguram uma fina corda branca brilhante. A corda parece dançar com elas e, em seus movimentos simples, surge uma dança delicada e suas vestimentas parecem estar voando junto ao vento. Sobre as cabeças delas tem alguns pontos da corda brilhantes e nelas estão seis estrelas que brilham em tons de dourado, fazendo referência às estrelas. No canto inferior direito há um brilho forte que a figura central parece segurar. Essa corda pode estar retratando que há um vínculo entre as personagens.

A obra sugere movimento não somente das figuras como no próprio cenário na qual estão inseridas. As linhas são sinuosas e posicionadas horizontalmente, ao contrário das figuras das mulheres, que estão todas na vertical, trazendo uma harmonia para o cenário e as personagens.

Das sete personagens ali presentes, apenas o rosto de três é visto e estão com a expressão de indiferença e distante. Todas elas parecem estar apoiadas sobre uma superfície de cores tão parecidas com as de suas roupas que chegam a misturar-se com o cenário. Parecem dançar em uma nuvem, de tão leve que a superfície se assemelha, ou talvez possa ser sobre um tecido fino como o de suas próprias vestes.

A personagem que está centralizada tem o corpo voltado para o apreciador, seus cabelos são um pouco mais escuros que das demais e estão presos com uma faixa, tem apenas os braços descobertos que estão levemente esticados acima de si e outro levemente esticado para o seu lado direito. A perna esquerda está levemente descoberta e parece mover apenas uma delas. Ela é a personagem que tem a roupa mais escura comparado com as outras personagens. Sua roupa tem um corte definido e acinturado. Ela tem o olhar distante e indiferente não sendo possível definir para onde está olhando.



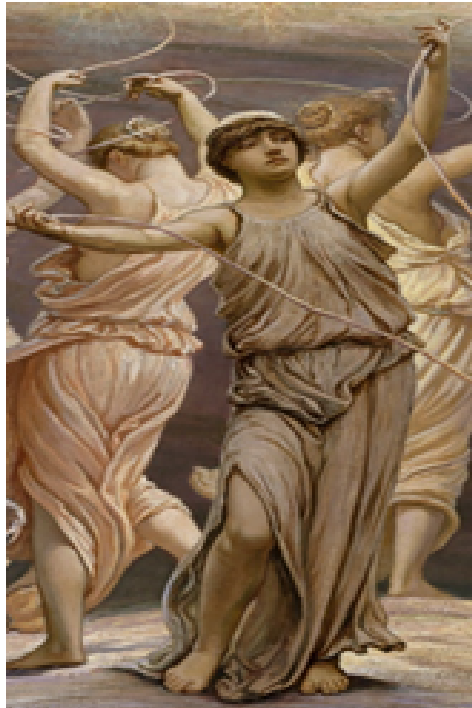


Figura 3: Recorte da figura 2

Já a personagem da esquerda que está atrás da centralizada, de costas, levanta com suavidade sua perna direita. As suas vestes são em tons mais rosados e formam um tipo de vestido, muito leve, solto e despojado, mas assim como a anterior possui alças que o seguram em seu corpo e tem a cintura bem definida. Esta personagem também levanta os dois braços e segura a corda com as duas mãos.

A personagem que está no fundo tem o corpo posicionado para frente em direção ao apreciador e seus dois braços levemente levantados. Também segura com as duas mãos um pedaço da corda e parece estar olhando para sua mão esquerda. O tecido que a envolve parece cair, deixando à mostra seus seios e uma das pontas dele está ligado a atmosfera do cenário que as cercam.

A figura mais ao fundo usa tons mais amarelados e vestes despojadas, tem cabelos claros, encontra-se voltada para frente, mas pouco se vê dela já que as outras duas estão na sua frente. Seu rosto está levemente voltado para o lado e parcialmente escondido. Um de seus braços está flexionado para frente do seu corpo e o outro se encontra escondido na figura da frente.

Verifica-se que, após a leitura da obra em questão, estão presentes todas as características do movimento neoclássico, como os contornos bem definidos, a referência à cultura antiga clássica com as roupas das figuras femininas, o tom da pele delas que se assemelha ao mármore, igualmente retratada em outras obras e o próprio nome da obra, que faz referência ao conto mitológico das sete irmãs. Portanto pode-se deduzir que o artista teve contato com a cultura clássica antiga.

Como dito anteriormente, essas personagens apresentadas por Vedder representam um mito muito conhecido na Grécia antiga. Este mito conta a história de sete irmãs: Electra Alcyone, Maia, Mérope, Taygete, Calaeno e Sterope, que eram filhas de Atlas e Pleione, que foram transformadas pelo deus Zeus em estrelas para



esconde-las de Órion – o gigante caçador, filho de Poseidon e Euríale, que estava encantado e apaixonado por Mérope. Entretanto seu pai, Atlas, recusou-se a dar a mão de sua filha em casamento. Enfurecido, o gigante caçador começa uma matança desordenada de animais, provocando a ira da deusa Ártemis. A recusa do pai em conceder a mão da jovem resultou em uma perseguição incansável Por Mérope. Seu pai resolveu ir até Zeus para pedir ajuda e o deus dos raios então as transforma em estrelas. Tempos depois, Zeus acaba transformando o próprio Órion em uma constelação, após sua morte (não se sabe se é coincidência, mas a constelação de Orion fica bem próxima da constelação das plêiades). Dentre as sete irmãs apenas Mérope se envolveu com um mortal e teve um filho com ele.

Cada uma das figuras apresentadas por Vedder possui uma estrela, sobre suas cabeças, fazendo referência ao conto da mitologia grega, ou seja, o pintor personifica as estrelas, dando formas e rostos às sete mulheres. A ideia do pintor em construir uma relação entre as personagens da sua obra foi feita através de uma corda luminosa onde todas seguraram dando a ideia de algum tipo de relação entre elas. Ele ainda representa a fuga de Mérope para ficar com o mortal, por meio da estrela que está no canto inferior à direita, dando a ideia que está indo para baixo, em direção aos mortais que vivem na terra.

Vedder na sua pintura *As plêiades* representa a cultura clássica e isso é indiscutível, pois desde o título da obra até a contextualização da própria pintura, pode-se inferir a mitologia grega na interpretação. Como o mito é tão antigo quanto a constelação das plêiades que na astronomia são um aglomerado de estrelas que ficam na constelação de Touro, próximo da constelação de Órion, verifica-se que talvez tenha havido sim, influência destes dois campos de estudo em sua composição artística.



Figura 4: O aglomerado de estrelas Plêiades.

Fonte: <http://www.asmaravilhasdoceuestrelado.com.br/2013/09/as-pleiadesmitologia-e-historia.html>



Figura 5. As Plêiades. 09 setembro de 2019.  
Fonte: <https://apod.nasa.gov/apod/ap190901.html>

As plêiades são estrelas que podem ser vistas a olho nu ou com um binóculo simples e são as estrelas mais brilhantes da constelação estelar. Segundo a enciclopédia Britânica (2014) foram fotografadas pela primeira vez por Pau e Prosper Henry em 1885, mesmo ano em que Vedder pintou *As Plêiades*, no entanto, seus estudos antecedem esta data.

Na figura 6 aparecem também às estrelas chamadas de Plêione e Atlas, que na mitologia grega seriam os pais das Plêiades e que estariam protegendo e guardado suas filhas, entretanto na obra de Vedder não há referência a essas personagens mitológicas. Mérope é conhecida como a plêiade perdida, pois ela foi a última estrela a ser identificada pelos astrônomos e a única dentre as plêiades que não pode ser vista a olho nu. Conta a lenda que Mérope escondia seu rosto por vergonha de ter desposado um mortal.

Partindo dessas informações percebe-se que Drummond usa do campo de estudo da astronomia para sua construção poética, já Vedder usa das referências mitológicas para sua composição artística, dando vida as personagens mitológicas sob sua perspectiva. Ambos os artistas se relacionam com a astronomia e neste caso consequentemente com a mitologia, pois nesse aspecto estão atrelados.

Poetas e pintores há muitos séculos buscam, para suas composições, inspirações em temas literários. Neste caso, Vedder buscou na literatura mitológica e Drummond na astronomia, que em alguns de seus versos do poema *O Céu* parece compartilhar da mesma inspiração mitológica que Vedder.

Portanto, pode-se afirmar que a, partir da análise do poema *O Céu* e da obra *As plêiades*, encontramos uma relação com vários campos do conhecimento como a literatura, a artes visuais, a astronomia e a mitologia, ou seja, o uso da interdisciplinaridade para construção de conceitos da percepção artística das obras.

## CONCLUSÃO

A análise iconológica da pintura *As Plêiades*, do norte-americano Vedder, segundo a metodologia de Panofsky, proporcionou estudos não somente para as áreas das Artes/literatura/artes visuais, como também para Astronomia, pois estão diretamente relacionadas. Na etapa de estudo da imagem realizou-se a apreciação artística da obra, a partir de uma série de informações que foram fundamentais para a compreensão do produto artístico, como as influências sociais e artísticas dos artistas em questão, entre outros aspectos. Além da identificação de conceitos das áreas estudos de estilos envolvidos na análise.

O estudo ainda proporcionou uma visão mais ampla sobre as obras, pois tanto o pintor quanto o poeta não se limitaram apenas a um campo de estudo, ou seja, a partir destas leituras foi possível observar uma proposta interdisciplinar em ambas as obras, podendo até ser construído um estudo astrológico sobre os objetos de pesquisa em questão, pois este campo de estudo também está relacionado nas obras.

É essencial ressaltar que o uso da teoria de Panofsky contribuiu na interpretação da imagem, pois direcionou e organizou etapas da pesquisa. Uma delas foi o estudo da consciência estética do artista e outra o estudo do objeto artístico. O que conseqüentemente levou as informações factuais que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro. Globo, 1987.
- ENCYCLOPEDIA. Britânica. *Plêiades*. Disponível em:  
<https://www.britannica.com/place/Pleiades-astronomy>. Acesso em: 29 de set. de 2019.
- MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 5ªEd. Editora Cultrix. São Paulo,1977.
- PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Fuinsburg. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes visuais*. Editora: Cultrix. São Paulo. 1896.
- WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932.

## **SOBRE OS AUTORES**

### **ADRIANE DE FELIPPE RODRIGUES**

Possui graduação em Licenciatura em Letras/ Português pela Universidade Federal do Rio Grande (1995) e mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1998). Professora assistente da Universidade do Estado do Amazonas, tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Psicolinguística, atuando principalmente nos seguintes temas: linguística e ensino, aquisição da escrita, sociolinguística e ensino.

### **ADRIENY FERREIRA FELÍCIO**

Graduada em Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas (2018) e Pós-graduanda em Docência no Ensino Superior (2019) pela Faculdade Uniasselvi. Tem experiência com pesquisas acerca de Literatura e Ensino e Literatura Erótica de autoria Feminina.

### **ALINE SANTOS NOBRE**

Possui graduação em Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas (2019). Tem experiência em pesquisas de Turismo com ênfase no ensino na Amazônia.

### **ANA PAULA DE SOUZA SILVA**

Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas e cursando Licenciatura em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas.

### **ANNA CAROLINE SALIGNAC LIMA**

É graduada em licenciatura em Letras - Língua portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas; Atuou como bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), com dois projetos: Thiago de Mello e José Craveirinha: contatos e ressonâncias em ecos libertários; e O cronotopo em Cien Años de soledad, de Gabriel Garcia Márquez. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas. Tem interesse em pesquisas de literatura e sociedade, a mulher nas narrativas do século XIX, representações do feminino na literatura, o corpo feminino, relações de gênero e poder, e sexualidade feminina

### **ANNE CAROLINE DO NASCIMENTO RIBEIRO**

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2019). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Italiana, Literatura Comparada e Literatura Medieval. Atualmente é mestranda no PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas, onde desenvolve pesquisa voltada a figura feminina da musa na literatura de Dante e Cervantes. Também é bolsista CAPES e membro do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura.

### **CARLA MARA MATOS AIRES MARTINS**

Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (Bolsista FAPEAM). Professora na Escola Estadual Profa. Diana Pinheiro (SEDUC- AM). Licenciada em Geografia pela Universidade do Estado do Amazonas (2019). Bacharela em Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas (2014).

### **CARLA VALÉRIA SANTOS MEDEIROS**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela mesma instituição (2016).

### **CARLOS RENATO ROSÁRIO DE JESUS**

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (1996), com Pós-graduação lato sensu em Língua e Literatura Latina (2005) pela mesma universidade. É Mestre (2008) e Doutor (2014) em Linguística-Estudos Clássicos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio "sanduíche" na Università degli Studi di Siena (2012). Pós-doutorado em Letras pela U.P. Mackenzie (2019-2020), sob supervisão da profa. Dra. Maria Helena de Moura Neves. Professor visitante na Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, Itália (2019) e professor efetivo de Latim na Universidade do Estado do Amazonas desde 2008.

### **CARMEM LÚCIA MEIRA ARCE**

estrem em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA, especialista em Psicomotricidade e graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM. Diretora da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade Do Estado do Amazonas no período de 2015 à 2018; Docente efetiva da Escola Superior de Artes e Turismo - ESAT/UEA, Coordenadora Pedagógica do Curso de Licenciatura Dança NESMPU-UEA; atua desde 2003 nas áreas de ballet clássico, dança contemporânea, Estética e História da Arte; pesquisadora na área de dança. Professora em programas de pós-graduação lato sensu nas áreas de expressão corporal, dança, psicomotricidade e didática;

### **CRISTIANE ALMEIDA DE CARVALHO**

Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas e membro do grupo de pesquisa Observatório de Turismo/ UEA.

### **DANIEL NUNES SANTOS**

Possui bacharelado em Letras: Língua Portuguesa/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente inscrito no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na condição de mestrando, é bolsista pela Capes. Participa também como Membro Discente da Coordenação do PPGLA-UEA, na função de representante do Corpo Discente. Atua

na linha de pesquisa "Arquivo, Memória e Interpretação", com pesquisa intitulada "Borges e a forma literária reflexiva: limites da representação". Tem interesse em estudos referentes à ligação entre Literatura e Filosofia como campos de disciplinas complementares e esclarecedoras entre si.

### **DEMMY CRISTINA RIBEIRO DE SOUSA**

Mestranda no Programa de Mestrado Acadêmico em Letras e Artes (PPGLA-UEA) com o tema "Café Müller (1978) de Pina Bausch e Macbeth (1606) de Shakespeare: Percepção, Estética e Intencionalidades", bolsista CAPES, com graduação plena em Dança na Universidade do Estado do Amazonas (UEA-ESAT). Pesquisadora em Dança-Teatro, com participação em 2018 e 2019 em duas residências artísticas com Eddie Martinez e Morena Nascimento, membros do Wuppertal Tanztheater Pina Bausch. Além disso é diretora artística da Cia N5, artista independente e professora de Artes.

### **DIOGO SARRAFF SOARES**

É professor da Secretária Municipal de Educação do município de Manaus-AM e formador do Projovem Urbano, ambos na área de Língua Portuguesa. Tem graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas. É mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas com o título A poesia de Jorge Tufic - diálogo entre a tradição literária e a experimentação poética. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura.

### **EDOARDO SBAFFI**

Doutor em Música e Musicologia pela Universidade de Évora (2013). Graduação em Música variante Violoncelo pela Escola Superior de Música de Lisboa. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Atualmente é professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde integra o Laboratório de Musicologia e História Cultural e é pesquisador com Produtividade em Pesquisa UEA/Governo do Estado do Amazonas. Toca na Orquestra Barroca do Amazonas e na Amazonas Filarmônica. Suas principais linhas de pesquisa são a Organologia e a Música Portuguesa no século XVIII, bem como a prática musical historicamente informada.

### **ELAINE PEREIRA ANDREATA**

Possui graduação em Letras- Habilitação Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (2001). Especialização em Ensino-Aprendizagem de Línguas também pela UNIJUÍ (2005). Mestrado em Letras- Estudos Literários pela UFAM- Universidade Federal do Amazonas (2013). Atualmente, é professora assistente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Doutoranda em Linguística Aplicada pela UNICAMP. Tem experiência profissional na Educação Básica e no Ensino Superior.

### **FLADMAR VIEIRA BARBOSA JÚNIOR**

Mestrando no PPGLA – UEA. Graduado em Licenciatura em Letras (UEA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos clássicos, literatura, análise do discurso, linguística. Participou como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (2017), como voluntário no Programa de Apoio à Iniciação Científica (2018-2019), na monitoria da disciplina de Literatura Latina (2019) e no curso de extensão de Grego Clássico: Módulo I (2019).

### **FLÁVIA DE CASTRO PROCÓPIO**

Graduada em Letras e Literatura Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas. Graduando em Música-Canto na Universidade do Estado do Amazonas. (previsão de conclusão: dezembro/2020). Em 2017 ingressou no Mestrado em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, cuja pesquisa, sob orientação do Professor Doutor Mario Marques Trilha propõe a edição de partituras de modinhas do compositor português Marcos Portugal, além de buscar fornecer subsídios interpretativos para cantores e instrumentistas das obras propostas.

### **FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS**

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2020-2024), Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2018-2020), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz - FACIBRA (2017), Especialização em Docência no Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes - UCAM (2018) e Graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2017).

### **HUDSON SILVA DE AZEVEDO**

Graduou-se em Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas (2017) e se especializou em Didática do Ensino Superior (2017) pela Universidade Nilton Lins. Possui também Pós-graduação em Mídias na Educação pela Universidade Federal do Amazonas (2019). Atualmente é Professor do Ensino Básico no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora (Rede Salesiana - Brasil) e na Escola Estadual Manuel Rodrigues de Souza (SEDUC). Tem interesse pelas linhas de pesquisa: estética da recepção; literatura amazonense; e mídias na educação.

### **IRLOMAR FERREIRA MARTINS**

Graduado em Letras –Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas e Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. Atualmente é Mestrando em Letras e Artes pelo PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas.

### **JACKELINE ANDRADE DUARTE DE SOUZA**

Atualmente é aluna regular do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA, nível Mestrado Acadêmico com o projeto "Marcas



amazonenses: análise das representações discursivas e das práticas ambientais", fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM, sob orientação da Profa. Dra. Neiva M. M. Soares. Possui pós-graduação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, nível Lato Sensu pela Universidade Candido Mendes (2019). Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2017).

#### **JAEANNE FABIAN GUIMARÃES DA SILVA**

Técnica em Agroecologia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), Campus Manaus Zona Leste. Tem interesse em estudos na área de Educação e Linguística Aplicada.

#### **JÉSSICA NATÁLIA SOUZA SANTOS**

Graduada em Letras (Língua Portuguesa), em 2008 pela Universidade do Estado do Amazonas e em Comunicação Social (Jornalismo), em 2013, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Possui Mestrado em Letras e Artes (PPGLA- UEA), com um projeto cujo objetivo consistiu em analisar a recepção da Retórica Clássica, especificamente da prosa rítmica (tratada por rétores antigos), nos sermões do Padre Antônio Vieira, que viveu no século XVII. Tem experiência, portanto, a Retórica Antiga (especificamente a estilização do discurso) e a obra de Padre Antônio Vieira.

#### **JOSIBEL RODRIGUES E SILVA**

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Mestra em Sociedade e Cultura na Amazônia também pela UFAM. Professora de inglês do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), Campus Manaus Zona Leste. Tem interesse em pesquisas no ensino-aprendizagem de línguas adicionais e em educação, com temas voltados para a diversidade e narrativas.

#### **JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO**

É Doutora em Linguística (2009) pela Universidade Federal da Paraíba, Mestre em Linguística Aplicada (2005) e Graduada em Letras (2003) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. É professora no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Acre. Atualmente, realiza Estágio Pós-doutoral sobre a obra de Milton Hatoum no Programa de Pós-Graduação de Literatura da UnB. Desenvolve suas pesquisas na perspectiva dos estudos enunciativos, ancoradas, sobretudo, nas ideias de Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste.

#### **KARINA SANTOS DA SILVA**

Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa na mesma instituição. Revisora de textos na Editora Universitária da Universidade do Estado do Amazonas e membro dos projetos de pesquisa "A invenção da Gramática: história, ensino e crítica" e "Retórica, Estilística e metalinguagem no contexto da prosa latina clássica". Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Fonética e Fonologia e Gramática.



### **KAROLINE ALVES LEITE**

Possui graduação em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), desenvolve estudos direcionados à área de Literatura em Língua Portuguesa, tendo como foco de pesquisa a poesia em língua portuguesa. É mestranda do Programa de Pós - Graduação em Letras Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP).

### **LARA MARIA ARRIGONI MANESCO**

Doutoranda e Mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Possui grande interesse científico na área de intertextualidade, tematologia e análise hermenêutica. Defendeu sua dissertação sobre a atualização e reelaboração do mito das tecelãs em contos de literatura brasileira moderna e contemporânea, sob orientação da professora Cleusa Rios Pinheiro Passos em outubro de 2017. Atualmente em sua tese de doutorado investiga o tema do fio em romances ibero-americanos contemporâneos.

### **LEANDRO BABILÔNIA**

Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente, cursa a Especialização em Sexualidade, Gênero e Direitos Humanos pela mesma instituição. É professor de Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação de Manaus (AM) e na Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino (SEDUC-AM).

### **LEILANE OLIVEIRA PALMA LOPES**

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Pós-graduada em Docência do Ensino Superior e em Gestão Escolar (especialização lato sensu). Atualmente é mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas e integra o grupo de pesquisa "Memória Artística e Cultural do Amazonas" (MemoCult).

### **LEILLANE REGINA DOS SANTOS**

Graduada em Letras (2020) na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA), desenvolvendo um projeto na linha dos Estudos Clássicos, como bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

### **LORENA MACHADO MACÊDO OLIVEIRA**

É artista visual e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Possui graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Federal do Amazonas (2018). É integrante do grupo de pesquisa "Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult".

### **LUCAS PASSOS DE LIMA**

É músico, compositor, professor e produtor cultural. Possui quatro projetos artísticos/culturais em atividade: Santrio (Banda de Rock), Projeto Musical Solo, Cúmplices Da Arte e Os Guitarphones. Estudou guitarra por 6 anos no Liceu De Artes e Ofícios Cláudio Santoro em Manaus. Atualmente está produzindo seu segundo álbum com a banda Santrio, e é mestrando do Programa De Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, com o projeto "O legado fáustico na música e na vida de Robert Johnson: alegorias musicais e literárias", tendo como orientador o Dr. Edoardo Scaffi.

### **LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA**

Possui graduação em Artes Plásticas (Licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992), graduação em Música (Licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. No curso de Música ocupa as cadeiras de História da Arte e Filosofia da Arte.

### **LUZIA BRAGA PEREIRA DE MELO**

Graduada em Letras Língua Portuguesa e Normal Superior pela UEA, Especialista em Letramento Digital e Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, Mestranda em Educação na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professora estatutária da Secretaria de Estado da Educação do Amazonas (Seduc). Recentemente publicou o artigo "O uso da mídia digital no CETI de Manacapuru – Desafios e Perspectivas" no livro "Mediando Saberes", editora Letras e Versos.

### **MARCELA ADRIANA MONÇÃO CATUNDA**

Graduou-se em Letras, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em 2020. Logo, entrou para o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 2020, onde produz uma pesquisa acerca dos sons do alfabeto latino do séc. IV d.C., com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

### **MÁRCIO LEONEL FARIA REIS PÁSCOA**

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003), com Pós-Doutorado pela UNICAMP (2020), fez Mestrado em Artes/Música: Musicologia no Instituto de Artes da UNESP (1996), mesmo lugar onde se graduou em Música: Instrumentos Antigos - Flauta Transversal Barroca e Flauta Doce (1994). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural. É membro da Academia Amazonense de Música e junto aos demais membros da OBA já recebeu a Medalha do Mérito Cultural da Academia Amazonense de Letras.

### **MARIA BEATRIZ LICURSI CONCEIÇÃO**

Possui doutorado em Ciências da Educação pela Escola de Ciências Humanas e Sociais (ECHS) da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) com foco nas áreas de Psicologia, Letras, Artes e Educação revalidado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Música pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGM-UFRJ) na área de concentração - Piano. É professora Associada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro da disciplina Percepção Musical. Dedicar-se aos estudos nas áreas de Psicologia da Música, Percepção Musical e Neurociências com ênfase na Educação e Performance Musical.

### **MARIA CELESTE DE SOUZA CARDOSO**

Possui graduação em CIÊNCIA POLÍTICA pela Universidade do Estado do Amazonas (2007) e graduação em LICENCIATURA PLENA EM LETRAS pela Universidade Federal do Amazonas (1990). É especialista em DOCÊNCIA DO ENSINO SUPERIOR pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em TECNOLOGIA EDUCACIONAL pela Universidade Federal do Amazonas. Atualmente é professora na Universidade Estadual do Amazonas - UEA, com mestrado em Letras e Artes - PPGLA, pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, Estágio Supervisionado e em orientação de monografias.

### **MARIA EVANY DO NASCIMENTO**

Doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio (2014). Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2003). Especialista em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Amazonas (2001). Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Amazonas (1999). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Artística e Metodologias do Ensino.

### **MARIANA VIEIRA**

Possui graduação em Licenciatura em Letras (2019) pela Universidade do Estado do Amazonas. Atualmente, como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (UEA), é bolsista Fapeam e desenvolve projeto orientado pelo Prof. Dr. Allison Leão. Sua pesquisa reflete sobre a representação estética dos processos de modernização ocorridos na Amazônia brasileira do século XIX a partir de romances históricos de Márcio Souza. A pesquisadora tem realizado, desde 2015, estudos acerca da construção da identidade latino-americana e amazônica a partir da Literatura e demais Artes em diálogo com a História Cultural, sobretudo no que concerne a aspectos da Modernidade e Pós-Modernidade, Colonialismo e História das Doenças.

### **MARILENY DE ANDRADE DE OLIVEIRA**

Possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2009) e graduação em Normal Superior pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2005). Possui também Especialização em Educação

a Distância: Gestão e Tutoria pelo Centro Universitário Leonardo D'a Vinci - UNIASSELVI (2011) e Psicopedagogia pela Faculdade de Educação da Serra - FASE (2006). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2018). Tem experiência na área de Educação.

### **MILENY BRANDÃO SILVA**

Mestranda do Programa de Pós - Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas Literaturas e Gestão do Currículo e Desenvolvimento de Práticas Pedagógicas pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2016). Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (1999). Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literatura na rede estadual de ensino há 18 anos. Atua na área de correção de Provas de Redação. É bacharel em Ciências Contábeis pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2012).

### **NATANAEL DA CUNHA COSTA**

Possui graduação em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (2016). Possui especialização Lato Sensu em Estudos Clássicos pela Universidade do Estado do Amazonas (2017). Atualmente está cursando o Mestrado acadêmico em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Tem experiência em Latim, Gramática e Literatura Latina.

### **NEIVA MARIA MACHADO SOARES**

Possui doutorado em Linguística pela Universidade de Brasília (2013) e mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Santa Maria (1999). Professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Experiência na área de Linguística, com ênfase em Gêneros Discursivos e Análise de Discurso Crítica, atuando principalmente nos seguintes temas: Produção Textual, Linguística, Semântica, Análise de Discurso Crítica, Linguística Sistêmico-Funcional e Multimodalidade. É professora no Mestrado Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da UEA e editora chefe da revista Contracorrente.

### **NILO PEDRO DA CUNHA GONÇALVES**

Possui graduação em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981) e Mestrado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

### **RAQUEL SALGADO MARQUES**

Mestre em Sociedade e Cultura da Amazônia - Universidade Federal do Amazonas (2011). Especialista em Pedagogia e Organização do Mundo do Trabalho - UFAM (2008). Graduada em Letras Língua Francesa pela Universidade Federal do Amazonas (2007). Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Nilton Lins (2013). Especialização em Tutoria e Docência em EAD pela Universidade Nilton Lins (2015). Professora Assistente na Universidade Nilton Lins.

### **RAQUEL SOUZA DE LIRA**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2015). Graduada em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2012). Integrante do grupo de estudo, pesquisa e extensão Intercidade (ENS/UEA). Professora de Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação (SEMED/Manaus), possui experiência profissional na Iniciação Científica no âmbito da Educação Básica por meio do Programa Ciência na Escola (PCE/FAPEAM).

### **RAÚL GUSTAVO BRASIL FALCÓN**

Possui graduação em Música pela Universidade do Estado do Amazonas (2015). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, pela Universidade do Estado do Amazonas. Atualmente seminarista na Ordem dos Frades Menores Capuchinhos. Tem experiência na área de Artes, Iconografia Musical e Arte do século XIX.

### **REGINA CÉLIA RAMOS DE ALMEIDA**

Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), Campus Manaus Zona Leste. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Roraima (2003). Tem experiência na área de Letras – Licenciatura Plena, com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola e Literaturas correspondentes. Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e Literatura.

### **RENNER DA SILVA CARVALHO**

É acadêmico do 8º período do Curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins-CESP/UEA. Participou como bolsista PROGEX/UEA do Projeto de Extensão “Gêneros Textuais: atividades práticas de leitura e produção de textos para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental”, desenvolvido em 2018/2019 e do Projeto de Extensão: “Gêneros Textuais: oficinas de leitura e produção textual para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental”, em 2019/2020.

### **RITA BARBOSA DE OLIVEIRA**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (1985), especialização em Língua Portuguesa pela mesma Universidade (1989), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Letras - Literatura Portuguesa pela PUC-Rio (2010). É professora adjunta do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, atuando com ênfase em Literatura Portuguesa.

### **ROBERTA PAREDES VALIN**

Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Amazonas / UFAM (2011), e mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo / USP (2015). Atua como docente na Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas/FAARTES.

### **ROSÂNGELA MARIA MONTEIRO DE SOUZA**

Especialista em Coordenação Pedagógica e Educação de Campo pela Universidade Federal do Amazonas. Especialista em Alfabetização e Letramento pela Faculdade FAEL. Possui graduação em Pedagogia, também pela UFAM, exercendo como professora dos Anos Iniciais e Pedagogia. Atualmente, atua como Assessora Pedagógica da Educação Infantil pela Secretária Municipal de Educação - SEMED Manaus e cursa Letras pela Faculdade Estácio.

### **RUTH MARINHO TAVARES**

É acadêmica do 8º período do Curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins-CESP/UEA. Participou como bolsista PROGEX/UEA do Projeto de Extensão “Gêneros Textuais: atividades práticas de leitura e produção de textos para alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental”, desenvolvido em 2018/2019 e do Projeto de Extensão: “Machado de Assis e os contos realistas em sala de aula”, em 2019/2020.

### **SAMARA SANTOS NINA**

Mestranda no Programa de Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), com ênfase em estudos femininos e de gênero. Graduada em Design Gráfico (UNINORTE). Designer de livros na Editora Universitária da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Com experiência em: Design, Produção Editorial, o feminino em livros, feminilidade e gênero.

### **SHAIENY GUEDES PIRES**

Graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Mestrado em andamento em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas.

### **SILVANA ANDRADE MARTINS**

É doutora (2004) e pós-doutora (2007) em Letras e Linguística pela Vrije Universiteit, Amsterdam, Holanda, mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina e graduada em Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade Paulista. Pertence ao quadro de docentes efetivos do Curso de Letras, na Unidade Escola Normal Superior, da Universidade do Estado do Amazonas.

### **SIMONE CLAUDIA PICAÑO BATISTA**

Pesquisadora, professora e bailarina. Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA (2019) - Manaus/AM. Possui graduação em LETRAS (Língua Portuguesa) pelo Centro Universitário do Norte (2012), graduação em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (2014)

**VANESSA LOIOLA DA SILVA**

Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos Clássicos (língua e literatura latina), Linguística e Ensino.

**VENÂNCIO JOSÉ MICHILES MARINHO**

Professor de Sociologia em Secretaria de Estado de Educação do Amazonas. Licenciado em Sociologia pela Universidade Paulista, Bacharel em Ciências Sociais, Especialista em Mídias na Educação e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Amazonas.

**WAGNER TIBURTINO NAZEAZENO SILVA**

Graduado em Bacharelado em Violão, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Mestrando em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Violonista da Orquestra de Violões do Amazonas (OVAM).

## Índice Remissivo

### A

Abaurre.....	276, 625
Abramovic.....	231
Abreu.....	338, 347
Aguiar.....	385
Albano.....	276
Algeri.....	24, 25, 26, 27
Alighieri.....	27
Almeida....	435, 500, 501, 506, 594, 596, 601, 612, 613, 614, 615
Althusser.....	481
Alves.....	625
Amat.....	521, 532, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626
Amazonas.....	14, 29, 32, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 142, 147, 149, 151, 152, 169, 182, 195, 205, 219, 233, 521, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626
Amorim.....	112, 134, 435
Andrade.....	68, 159, 160, 167, 234, 238, 242, 366, 421, 637
Antunes.....	352, 353, 354, 369
Araújo.....	193, 516, 518, 547
Argan.....	149, 239, 242
Ariès.....	31, 42
Aristóteles.....	306
Arteiro.....	99, 107
Assayag.....	481
Assis.....	95
Atlee.....	27
Auerbach.....	22, 27, 188, 193
Augé.....	119, 134
Auroux.....	247, 263, 319, 320
Avelar.....	593, 594, 601
Azevedo.....	306, 589, 619

### B

Babilônia.....	402, 421
Badinter.....	107
Bagno.....	264
Baião.....	312, 319
Baitello Junior.....	110, 114, 116, 117, 120, 121, 134
Bakhtin.....	118, 134, 187, 193, 352
Bakthin.....	369
Bandera.....	167
Baratin.....	292
Barbalho.....	149
Barbosa.....	385, 435
Barreiro.....	338, 339, 346, 347
Barros.....	245, 266, 278, 294, 307, 321, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 349, 370, 387, 401, 424, 436, 461, 483, 496, 507, 595, 601
Barthes.....	306
Bastineatto.....	285, 292
Batista.....	73, 74, 79, 82
Baudrillard.....	134
Bauman.....	180

Bausch.....	578, 580, 583, 589
Beauvoir.....	68
Bechara.....	264, 292
Benévolo.....	243
Benjamin.....	218
Benjamin.....	134, 135
Bentes.....	481, 482
Bentivoglio.....	589
Benveniste.....	512, 518
Berger.....	135
Bergson.....	218
Besson.....	518
Beth.....	136
Bezerra.....	186, 193, 435
Biderman.....	421
Blom.....	421
Bloom.....	198, 199, 203, 204, 589
Bocchi.....	510, 519
Boi Caprichoso.....	481
Boi Garantido.....	481
Bonin.....	459
Bonnici.....	625
Bordo.....	94, 95
Borges.....	14, 29, 39, 42, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 169, 173, 174, 177, 180, 182, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 219, 233
Bortoni-Ricardo.....	421
Bosi.....	600, 601
Boucier.....	572, 575
Bourdieu.....	227, 231
Braga.....	139, 140, 142, 143, 149, 385, 423
Brait.....	347
Brandão.....	268, 277
Braren.....	276
Brasil.....	333, 335, 339, 344, 345, 347, 355, 358, 369, 399, 426, 435, 438, 440, 444, 445, 446, 456, 457, 458, 459, 621, 625
Bravo.....	135
Breton.....	235, 236, 243
Briceño.....	521, 532, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626
Brooke.....	589
Brown.....	422
Bruce.....	292
Brunel.....	135
Buescu.....	325, 331
Buitoni.....	68
Bulfinch.....	243
Butler.....	68

### C

Cakebread.....	135
Calabrese.....	149, 637
Camargo.....	523, 526, 529, 532
Camões.....	155, 167
Campos.....	107
Candau.....	347
Candido.....	193, 231, 399
Cano.....	22, 545, 546, 547, 548



Cardoso..... 24, 27, 268, 277, 385, 468, 481  
 Carneiro.....459  
 Carpeaux..... 234, 243  
 Carril.....135  
 Carvalho... 107, 151, 158, 167, 336, 347, 432, 433, 434, 575  
 Cascudo .....481  
 Castagna .....548  
 Castells ..... 336, 347  
 Castilho..... 231, 264  
 Castro..... 138, 146, 150, 399  
 Cavalcanti..... 243, 481, 518  
 Cerchiaro .....82, 83  
 Chaia .....589  
 Chalakoskih.....231  
 Chapanski..... 252, 261, 264  
 Charle..... 558, 559, 561  
 Chevalier.....113, 135, 167, 241, 243, 598, 600, 601  
 Choay .....149  
 Chobert.....518  
 Cicerón.....306  
 Clark..... 555, 556, 557, 558, 561  
 Climenhaga ..... 580, 589  
 Coe .....32, 42  
 Cohen.....306  
 Colling..... 86, 87, 94  
 Collischonn ..... 290, 292  
 Colombat .....319  
 Cornelli.....293  
 Correia ..... 107, 518  
 Cortés..... 525, 526, 532  
 Cosson ....353, 355, 361, 363, 366, 369, 397, 400, 620, 625  
 Costa ..... 143, 293, 506, 601, 602  
 Couto...245, 266, 278, 294, 307, 321, 332, 349, 369, 370, 387, 401, 424, 436, 461, 483, 496, 507  
 Coval .....26, 27  
 Cragoe..... 147, 149  
 Crescenzi ..... 224, 231  
 Cristo..... 171, 180  
 Cruz..... 46, 47, 53, 453, 597, 601  
 Cunha..... 174, 180, 232

## D

Dallery .....86, 94  
 Danner .....615  
 Davidoff ..... 498, 506  
 Davidson.....518  
 De Castro..... 138, 146, 150  
 de Clerq.....292  
 Delcastagnè .....615  
 Deleuze .....615  
 Delval ..... 505, 506  
 Démonteverde..... 464, 481  
 Derenji ..... 140, 150  
 Desbordes ..... 317, 319  
 Descartes.....518  
 Deslandes.....575  
 Desmet.....292

Detoni ..... 511, 518  
 de Vignemont..... 514, 518  
 Dezotti..... 253, 258, 264, 283, 292, 316  
 Dias..... 177, 180, 422  
 D'incão .....68  
 Dinis.....518  
 Dorrico..... 607, 608, 610, 612, 615, 616  
 Dotti ..... 20, 22, 27  
 Duarte ..... 592, 600, 601  
 Dugnani.....48, 53

## E

Eagleton .....589  
 Eco ..... 68, 397, 400, 589  
 Ehrenzweig .....518  
 Eliade.....107  
 Empírico .....264  
 Engrácio.....167  
 Erickson .....422  
 Esses ..... 526, 527, 529, 530, 532

## F

Fabris..... 150, 236, 243  
 Fairclough..... 486, 494  
 Famac ..... 403, 404, 405, 415, 422  
 Faraco..... 264, 407  
 Faria..... 264, 277  
 Farias ..... 232, 237, 243  
 Farthing .....50, 53  
 Fausto ..... 180, 220, 221, 222, 223, 229, 230, 231, 232  
 Feltrin.....232  
 Fernandes .....589  
 Ferreira..... 55, 69, 348  
 Fester .....193  
 Flores ..... 234, 243  
 Flusser .....135  
 Focillon ..... 242, 243  
 Follis .....150  
 Fortes..... 317, 319, 320  
 Foucault ..... 31, 42, 56, 135, 336, 347  
 Fournier .....319  
 Fraiz..... 75, 82, 83  
 Francastel.....135  
 Franco .....42  
 Frazão.....232  
 Freire ..... 375, 380, 381, 385, 435  
 Freitas..... 517, 518  
 Freud ..... 209, 218  
 Friedrich ..... 165, 167  
 Fuhrer..... 270, 271, 277  
 Furlan ..... 282, 292, 319, 510, 519

## G

Gabrielson .....518  
 Gadet ..... 481, 482  
 Gage.....68  
 Galante.....519

Galeano..... 112, 135  
Galindo ..... 17, 18, 27  
Garavelli..... 301, 306  
Garcez ..... 402, 421, 422, 575  
Garcia ..... 144, 150, 538  
Gardner.....400  
Gastão..... 521, 534, 550, 562, 577, 591, 593, 594, 597, 599, 601, 603, 617, 626  
Gheerbrant .....113, 135, 167, 241, 243, 598, 600, 601  
Gil ..... 594, 601, 625  
Gilman .....422  
Ginzburg.....53  
Goffman.....422  
Gombrich ..... 122, 133, 135  
Gomes ..... 69, 148, 150, 575  
Gomes Pereira..... 148, 150  
Gonçalves ..... 138, 150  
Gondim.....180  
Gradwohl.....107  
Gramary..... 564, 575  
Grauna .....615  
Greavette... 14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 107, 108, 137, 152, 169, 182, 195, 205, 219, 233  
Guattari.....615  
Guerau .... 521, 530, 532, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626  
Guerreiro ..... 379, 385  
Guesse ..... 605, 612, 615  
Guinizelli .....27  
Gumperz.....421

## H

Hadot..... 284, 292  
Hahner .....58, 68  
Hak ..... 481, 482  
Halliday..... 494, 495  
Harvey.....63, 68  
Hatoum ..... 14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 195, 205, 219, 233  
Heliadora..... 581, 582, 589  
Heller.....68  
Herênio .....422  
Herzbrun ..... 230, 232  
Higounet..... 289, 292  
Hillman.....42  
Houssaye..... 122, 133, 135

## J

Jaggar.....94, 95  
Jauss..... 619, 625  
Jesus..... 267, 268, 272, 273, 277, 292, 296, 300, 303, 306  
Jornal acrítica .....193  
Jornal a Federação .....41  
Jornal de Modinhas..... 535, 545, 546, 547, 548  
Jornal do Commercio .....36, 41, 42, 141, 151  
Jornal do Commercio .....33, 34, 35, 36, 40, 141

Jornal Estrela do Amazonas.....41

## K

Kambeba ..... 459, 606, 616  
Kamers ..... 269, 277  
Keil.....293  
Kerbrat-Orecchioni ..... 413, 422  
Kimura ..... 100, 107  
Kinsley ..... 284, 293  
Kitzinger .....107  
Kleiman..... 352, 353, 369, 435, 620, 625  
Koch .....625  
Koche .....435  
Krause .....204  
Kress.....495

## L

Labov..... 402, 403, 422  
Lacerda.....194  
Lajolo..... 354, 369  
Lakatos ..... 181, 575, 622, 625  
Langer .....575  
Lausberg.....277  
Laver.....68  
Law .....319  
le Goff.....16, 27, 150, 180, 222  
Leite ..... 53, 323, 324, 325, 326, 327, 331  
Leppert..... 516, 519  
Lévi-Strauss .....385  
Lieberman .....519  
Lima ..... 55, 60, 68, 180, 243, 605, 616  
Lira ..... 419, 422  
Llorente.....293  
Lobo .....575  
Lopes ..... 17, 27, 53  
Lopes Machado.....53  
Loregian-Penkal.....422  
Lossa.....218  
Louppe .....589  
Loureiro .....42, 464, 467, 481, 575  
Louro..... 55, 69, 335, 336, 337, 338, 347  
Lowental .....181  
Lucca .....422  
Lucchesi .....422  
Luciano ..... 450, 460

## M

Maccanell.....135  
Macedo .....22, 27  
Machado ..... 53, 218, 435  
Magill .....506  
Malard..... 628, 637  
Maldidier ..... 481, 482  
Mancini ..... 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 548  
Mann..... 14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 169, 182, 195, 205, 219, 223, 224, 232, 233

Maquêa ..... 171, 173, 181  
 Marconi..... 181, 575  
 Marcuschi..... 422, 435  
 Marie .....518  
 Marinello .....435  
 Marino ..... 279, 293  
 Mariotti.....293  
 Marnoto .....19, 28  
 Martins..... 338, 339, 346, 347, 402, 407, 421, 422, 435  
 Matthiessen .....495  
 Mattos ..... 331, 422  
 Mattoso Câmara Jr .....293  
 Mazzari .....232  
 Mcpherson.....518  
 Medviédév ..... 183, 194, 557, 561  
 Meier ..... 157, 167  
 Meireles Filho.....385  
 Melo..... 419, 422  
 Mendes.....243  
 Mendonça..... 334, 347  
 Menezes .....83, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347  
 Menon .....406, 407, 410, 422  
 Merleau-Ponty.....7, 245, 266, 278, 294, 307, 321, 332,  
 349, 370, 387, 401, 424, 436, 461, 483, 496, 507, 509,  
 510, 511, 513, 515, 516, 519  
 Mesquita .....32, 42, 139, 146, 150  
 Messina ..... 228, 232  
 Miguelote..... 594, 602  
 Milton.....14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 169,  
 182, 195, 205, 219, 233, 284, 293  
 Minayo ..... 575, 625  
 Miracco .....167  
 Modesto .....423  
 Moisés .....18, 637  
 Moita Lopes.....347  
 Mollica ..... 382, 385, 423  
 Monteiro ..... 232, 535, 548  
 Monteverde ..... 464, 481  
 Morandi ..... 164, 167  
 Moreira .....347  
 Mota .....423  
 Moutinho.....519  
 Murphy .....306  
 Mussalim .....469, 472, 481, 482  
 Myers.....519

## N

Nagel.....33, 42  
 Naro.....423  
 Narzetti .....481  
 Nascimento..... 145, 150  
 Nery.....151  
 Neves .....264, 265, 310, 319  
 Nicholson..... 336, 347  
 Nietzsche ..... 200, 204  
 Nitriini ..... 186, 194  
 Nogueira ..... 42, 89, 94, 526, 529, 532  
 Nova Cruz.....482

## O

Oakes..... 222, 232  
 Olinto .....168  
 Oliveira ..... 42, 181, 232, 268, 277, 351, 352, 369, 441,  
 443, 448, 460, 536, 548, 625  
 Oliveira Neto.....42  
 O'Neill ..... 86, 87, 90, 95  
 Orlandi..... 474, 482  
 Os Barés .....385  
 Ostrower .....589  
 Otsuka.....194

## P

Pacheco .....537, 538, 539, 548  
 Paiva .....423  
 Panofsky ..... 42, 45, 48, 53, 61, 69, 107, 239, 240, 243,  
 627, 637  
 Pareyson..... 572, 575, 589  
 Páscoa..... 42, 53, 139, 144, 145, 148, 150  
 Paulino ..... 234, 237, 243, 355, 369, 400  
 Pavis.....589  
 Pavlenko .....347  
 Paz .....602  
 Pêcheux..... 135, 470, 471, 472, 473, 474, 482  
 Pereira ..... 148, 150, 460, 584, 590, 596, 601  
 Perini .....265  
 Perrot.....68, 69, 75, 83, 85, 91, 95, 107, 598, 602  
 Petarnella ..... 397, 400  
 Pinheiro ..... 150, 176, 181  
 Pinto ..... 159, 168  
 Piovezani.....482  
 Pires ..... 78, 83, 498, 506  
 Piscitelli.....69  
 Platão..... 232, 306, 319  
 Pomeroy.....136  
 Ponge..... 569, 576  
 Porto..... 269, 277  
 Possenti.....482  
 Praz.....637  
 Preti ..... 374, 385, 423  
 Priore.....95  
 Pross .....136  
 Puech.....319  
 Puyade..... 237, 243

## Q

Queiroz .....95, 613, 614, 615  
 Quintas..... 220, 232

## R

Rangel..... 375, 385  
 Rato ..... 583, 590  
 Read.....243  
 Reboul .....277  
 Revista Sirrose..... 190, 194  
 Rezende..... 14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 169,  
 179, 181, 182, 195, 205, 218, 219, 233

Ribayaz ..... 521, 532, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626  
 Ribeiro.....402, 421, 422, 506  
 Ricardo-Bortoni..... 382, 385  
 Ricceur .....519  
 Riegl..... 138, 139, 150  
 Ripa .....53  
 Robins ..... 313, 317, 320  
 Rodrigues..... 238, 243, 247, 265, 400  
 Rohrig .....232  
 Rojo .....355, 356, 357, 364, 369, 435, 625  
 Romão.....482  
 Rosa .....218  
 Rosing .....369

## S

Sá.....386  
 Salim.....99, 107  
 Salles..... 44, 45, 590  
 Samoyault .....218  
 Sanctis .....23, 28  
 Sansone .....19, 28  
 Santiago..... 154, 168  
 Santos ..... 95, 277, 338, 347, 377, 386, 502, 503, 504, 506  
 Sanz .....521, 528, 529, 532, 534, 550, 562, 577, 591, 603, 617, 626  
 Saraiva ..... 277, 299, 302, 304, 306  
 Sargentini.....482  
 Sartre .....519  
 Saunier .....482  
 Scatolin .....306  
 Scherre .....423  
 Schmitt.....27  
 Schneider .....168  
 Scorzi.....232  
 Scott.....347  
 Sebeok.....422  
 Seelig ..... 227, 232  
 Seligmann-Silva ..... 172, 181  
 Sêneca ..... 245, 266, 277, 278, 294, 307, 321, 332, 349, 370, 387, 401, 424, 436, 461, 483, 496, 507  
 Senna.....90, 95  
 Seráfico.....181  
 Servos..... 578, 590  
 Shakespeare ..... 582, 583, 590  
 Shusterman.....519  
 Silva ..... 89, 95, 147, 150, 172, 422, 459, 482, 501, 627  
 Silva, R.....331  
 Silveira.....53, 590  
 Simas .....460  
 Simioni.....72, 75, 76, 79, 83, 85, 88, 95, 236, 243  
 Simões ..... 280, 283, 284, 293, 320  
 Snider .....40, 42  
 Soares ..... 400, 486, 495  
 Solé .....435  
 Sontag..... 115, 136  
 Souto ..... 529, 533

Souza..... 181, 396, 400, 419, 422, 471, 482, 606, 608, 614, 616  
 Spina..... 16, 17, 24, 28  
 Stallybrass .....218  
 Staronbinski .....75, 83  
 Sterzi.....16, 28

## T

Tavares-Gomes .....69  
 Taylor ..... 315, 320  
 Tedeschi .....69  
 Telles..... 168, 400, 621, 625  
 Tenório.....463, 464, 465, 466, 468, 469, 482  
 Texeira.....506  
 Thiél..... 606, 608, 609, 610, 616  
 Tílio ..... 333, 341, 348  
 Tinhorão ..... 535, 536, 549  
 Tomás De Aquino.....23, 28  
 Torres ..... 336, 348  
 Tosi ..... 537, 538, 539, 540, 544, 548  
 Travis.....293  
 Trindade.....55, 69  
 Tufic... 14, 29, 43, 54, 70, 84, 96, 108, 137, 152, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 168, 169, 182, 195, 205, 219, 233

## U

Ullmann.....386

## V

Valetin .....482  
 Valin ..... 74, 78, 82, 83  
 Valladares.....40, 42  
 Vanin .....69  
 van Leeuwen.....495  
 Vasari.....136  
 Velasco .....533  
 Viana .....83, 192  
 Victorinus .....293  
 Vieira.....245, 247, 251, 252, 263, 264, 265, 266, 278, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 321, 331, 332, 349, 370, 387, 401, 424, 436, 461, 483, 496, 507  
 Virava .....243

## W

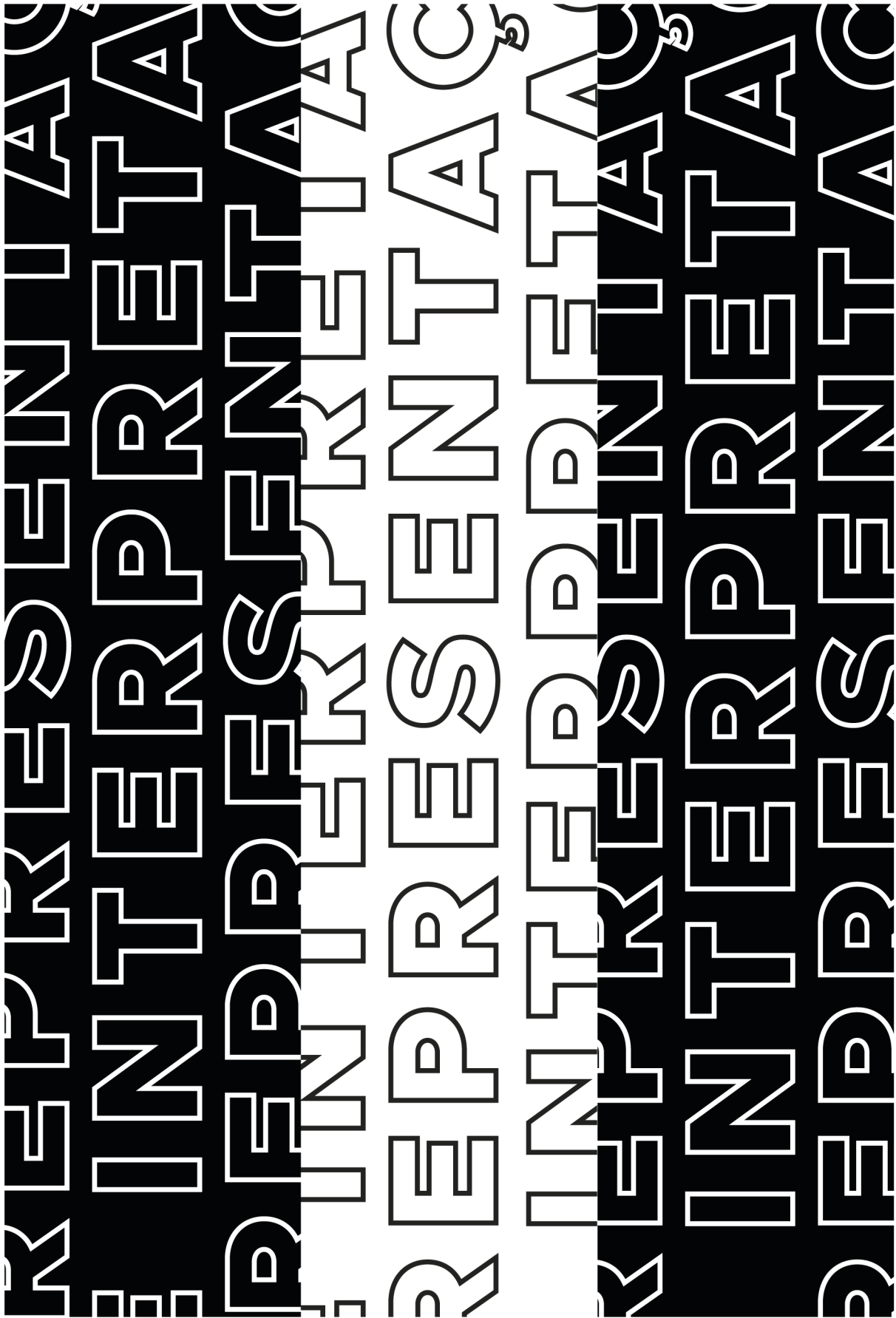
Warburg.....53, 637

## Y

Yacovenco .....423  
 Yamã.....616

## Z

Zappone .....625  
 Zilberman.....369, 624, 625  
 Zola.....552, 553, 554, 557, 558, 559, 561  
 Zuzi.....183, 194



editora  
**UEA**



ppg.*la*

SEGUNDA OFICINA  
laboratório editorial

**UEA**  
UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DO  
AMAZONAS