

N32



IFNOPAP: uma nascente de histórias

Editores

Frederico Fernandes

Alexandre Ranieri

Organizadora

Maria do Socorro Simões



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

Revista Boitatá é uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

BIÊNIO 2020/2022

COORDENADORA

Profa. Dra. Délcia Pombo

Secretaria Estadual de Educação do Pará

delciauab@gmail.com

VICE-COORDENADORA

Profa. Ma. Dia Favacho

PPGED-UEPA

favachodia1@gmail.com

SECRETÁRIO

Profa. Dr. Alexandre Ranieri Ferreira

SEDUC/UFPA

alexandre_ranieri@hotmail.com



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecário: Marcos Moraes – CRB: 9/1701

Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina - n. 32, v. 2, jul. /dez., 2021. – Londrina: UEL; Brasília: ANPOLL, 2021.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

Modo de acesso: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/index>>

ISSN: 1980-4504

1. Literatura oral 2. Narrativas orais 3. Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP) I. Ferreira, Alexandre Ranieri. II. Fernandes, Frederico Augusto Garcia III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística. V. Título: Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDD: 808.5

CDU: 82

Índice para o catálogo sistemático:

1.	Oralidade	82
2.	Cultura popular	



EXPEDIENTE**EDIÇÃO**

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira (UFPA)
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

EDITORIA ASSISTENTE

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira (UFPA)

ORGANIZAÇÃO

Dra. Maria do Socorro Simões

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Berenice Araceli Granados Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dr. J. J. Dias Marques
Universidade do Algarve (Portugal)

Dr. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dra. Maria Incononata Colantuono
Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Ronald Ferreira da Costa
Professor do Instituto Federal do Paraná

Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Vera Lúcia Medeiros
Universidade Federal do Pampa

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira
Universidade Federal do Pará

Dra. Berenice Araceli Granados Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Cláudia Freitas Pantoja
Faculdades Integradas do Vale do Ivaí

Dr. Dejair Dionísio
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Dra. Délcia Pombo
Secretaria Estadual de Educação

Dra. Francisca Pereira dos Santos
Universidade Federal do Cariri

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Laura Regina dos Santos Dela Valle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Lênia Márcia Mongelli
Universidade de São Paulo

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dra. Maria Incononata Colantuono
Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Mauren Pavão da Hora Vidal
Instituto Federal Baiano

REVISÃO

Dos autores



SUMÁRIO

EDITORIAL

IFNOPAP: uma nascente de histórias

Alexandre Ranieri Ferreira, Maria do Socorro Simões5

CONVIDADO

IFNOPAP em memórias: começo e meio

Alexandre Ranieri Ferreira.....8

DOSSIÊ

Corpo-velho: reflexões sobre o envelhecimento feminino em narrativas orais da Matintaperera

Andressa Araújo, Rafaella Costa, Maria do Socorro Simões, Rubenil da Silva Oliveira17

O maravilhoso amazônico, uma poética da alteridade

Sylvia Maria Trusen.....29

SEÇÃO LIVRE

Intertextos de *Romeu e Julieta* nos folhetos nordestinos

Weber Firmino Alves, Naelza de Araújo Wanderley39

O estatuto mítico e a dimensão argumentativa em narrativas de enterro produzidas em comunidades quilombolas

Emanuel Fontel, Regina Cruz, Benedita Borges, Thaynara Paixão.....52

Oralidade e quadrinhos: possibilidades pedagógicas

Alberto Ricardo Pessoa, Cristiano Clemente de Souza.....64

Paisagem religiosa: o catolicismo popular e as companhias de reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG

Fábio Martins, Leonel Brizolla Monastirsky.....71

Poesia *in concert*: a palavra de volta à rua

Kaedmon Sellberg Soares.....85

Vozes poéticas e (re)existências quilombolas do grupo Raízes do Samba de Tocos de Antônio Cardos-BA

Eliziane Santos e Santos, Renailda Ferreira Cazumbá.....102

APRESENTAÇÃO



IFNOPAP: uma nascente de histórias

Um dossiê temático com o Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense é de uma responsabilidade muito grande. O IFNOPAP é um projeto importante para os estudos das Poéticas Oraís. Com quase 30 anos de existência, uma infinidade de Teses, Dissertações, TCC's e artigos científicos ele talvez seja mais que um projeto, um adjetivo, gentílico, como a professora Socorro Simões; capitã desde batel que flutua entre rios, florestas, espaços e ciberespaços chama-nos. Somos todos Ifnopapianos de muitos costados.

E, em mais essa viagem do IFNOPAP, começamos com algumas memórias de Alexandre Ranieri que entrou quase que por acaso no projeto e nunca mais saiu. O texto **IFNOPAP em memórias: começo e meio** é recheado de emoção e carinho, além de demonstrar a maneira como o projeto perpassa o percurso acadêmico do convidado.

O primeiro artigo deste dossiê assinado por Andressa Ramos, Rafaella Costa e Rubenil Oliveira em parceria com a professora Socorro Simões **Corpo-velho: reflexões sobre o envelhecimento feminino em narrativas oraís da Matintaperera** traz a lume uma questão relevante aos dias de hoje: o padrão de beleza associado ao corpo feminino, sempre julgado e pressionado, ao passo que, em tempos de pandemia, os corpos velhos sofreram mais que outros o descaso de políticas públicas e a indiferença dos jovens. Portanto, publicar este artigo que desbanca os estereótipos em torno do corpo feminino envelhecido a partir de narrativas oraís amazônicas de Matintaperera é (re)humanizar esses corpos subalternizados que retomam sua condição de sujeito ora discriminados nessa modernidade cada vez mais líquida, egocêntrica e narcisita.

O próximo artigo do dossiê assinado pela professora Sylvia Maria Trusen da Universidade Federal do Pará, **O maravilhoso amazônico, uma poética da alteridade**, faz uso das narrativas do projeto publicadas no “Abaetuba conta...” destacando a categoria da alteridade, muitas vezes esquecida e engolida pela arrogância do ego, para a leitura das narrativas do Imaginário Amazônico.

Mas não é só o IFNOPAP que é feito de histórias. Recebemos, nesta edição, também artigos de outras paragens, outros nortes, prenes de diversidade. E essa viagem começa pelos folhetos de cordel nordestinos e suas versões de uma obra prima da Literatura mundial: **Intertextos de Romeu e Julieta nos folhetos nordestinos** de Weber Firmino Alves e Naelza de Araújo Wanderley trata da relação entre esses textos do imaginário popular e a história imortalizada por William Shakespeare.

Voltando ao norte o artigo de Emanuel Fontel, Regina Cruz, Benedita Borges, Thaynara Paixão intitulado **O estatuto mítico e a dimensão argumentativa em narrativas de enterro produzidas em comunidades quilombolas** mergulha nas comunidades quilombolas do Estado do Pará para desvelar o estatuto mítico das narrativas de enterro.

Saindo mais uma vez do norte e voltando ao nordeste, mais especificamente à Paraíba, os autores Alberto Ricardo Pessoa e Cirstiano Clemente de Souza analisam uma relação que, para algumas pessoas não parece clara, mas que vai se tornando a medida em que lemos o artigo **Oralidade e quadrinhos: possibilidades pedagógicas**. Pensando nisso os autores exploram essas possibilidades que os quadrinhos proporcionam ao estudo da oralidade.

Descendo do nordeste ao sudeste, da Paraíba a Minas Gerais, Fábio Martins, Leonel Brizolla Monastirsky nos transportam à paisagem religiosa criada pelo catolicismo popular da campanha de reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro no artigo **Paisagem religiosa: o catolicismo popular e as companhias de reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG**. E nessa viagem que empreendemos lendo o texto nos faz “ver” as paisagens sonoras e gustativas que ajudam a compor a religiosa.

Descendo um pouco mais, ao Sul, no norte do Paraná, em Londrina, Kaedmon Selberg Soares em **Poesia in concert: a palavra de volta à rua** trata do agrupamento Poesia *in concert* e a sua reincorporação no Festival Literário de Londrina (Londrix), ressaltando a importância social do evento para a cidade e lembrando outros tempos do Bar Valentino.

Saindo do norte do Paraná, nossa viagem termina em Antônio Cardoso na Bahia onde Renailda Ferreira Cazumbá e Eliziane Santos e Santos tratam das histórias e vida dos mestres e mestras do Grupo Raízes do Samba e seus sambadores e sambadeiras no artigo **Vozes poéticas e (re)existências quilombolas do Grupo Raízes de Toco de Antônio Cardoso – BA**.

Esperamos que a viagem por todos esses lugares e pessoas e seres e histórias seja profícua e encante aos leitores da mesma forma que nos encantou como revista.

Maria do Socorro Simões

CONVIDADO



IFNOPAP em memórias: começo e meio

Memory IFNOPAP: beginning and middle

Alexandre Ranieri Ferreira¹
<https://orcid.org/0000-0002-3689-9682>

Resumo: Tratar da minha relação com o IFNOPAP (O imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) é simplesmente mesclar boa parte da minha vida pessoal e acadêmica. Falar do meu percurso acadêmico é iniciar com o projeto IFNOPAP, ter em mente que boa parte dessa vivência se deve a ele e que não existe um fim em que se possa dizer que a minha relação com o projeto há de acabar. As memórias que apresento neste artigo demonstram a importância da minha relação com o projeto e a professora Socorro Simões que desembocou em desdobramentos vários sem os quais tantas outras conquistas acadêmicas não seriam possíveis.

Palavras-Chave: IFNOPAP; Acadêmico; Memórias.

Abstract: Dealing with my relationship with IFNOPAP (The Imaginary in Popular Oral Narrative Forms of the Amazonian Paraense) is simply mixing a most of my personal and academic life. To talk about my academic path is to start with the IFNOPAP project, keeping in mind that a good part of this experience is due to it and that there is no end in which it can be said that my relationship with the project will end. The memories I present in this article demonstrate the importance of my relationship with the project and Professor Socorro Simões ended up in several developments without which so many other academic achievements would not be possible.

Keywords: IFNOPAP; Academic; Memories.

Um começo

Nos idos dos anos 2004 retornava a Universidade Federal do Pará de pois de passar três longos anos afastado e cursando Processamento de Dados no Centro Universitário do

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Londrina. Professor da Secretaria Estadual e tutor EAD na Universidade Federal do Pará.

² Alguns trechos deste capítulos foram retirados da minha tese de doutorado *Caleidoscópio amazônico: a oralidade em som imagem e movimento* defendida em 2016 na Universidade Estadual de Londrina.

³ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UEPA) vinculada à linha de pesquisa Literatura, memória e identidade. E-mail: BOITATA, Londrina, n. 32, jul. dez. 2021



Pará (CESUPA). Na realidade, as poucas aulas, a pouca intimidade com os colegas de turma e as poucas possibilidades de emprego no ano de 1999 me fizeram procurar outra formação e melhores oportunidades. Era uma formação particularmente difícil para alguém pouco apegado a números. Mas os anos que passei lá me ensinaram mais do que eu achava que aprenderia e me presenteariam com amigos que até hoje cultivo.

Terminado o curso, não satisfeito com a formação em computação, decidi fazer uma pós-graduação em Marketing na Universidade da Amazônia (UNAMA). Como as aulas eram a noite e apenas uma semana por mês, decidi retornar ao curso de letras. Para explicar as minhas ausências em detrimento do curso, conversei com a professora Germana Sales, professora de Literatura Portuguesa. Quando ela soube da minha formação, imediatamente me convidou a conhecer a professora Socorro Simões e o projeto Multiletras.

Em pouco tempo construí o site do projeto, organizei obras e ajudei a coordenador o primeiro encontro do projeto. Desde então muitas outras propostas se seguiram, criando logomarcas para projetos, sites e prestando consultoria em informática a várias pessoas que me procuravam. Outros projetos se seguiram mas acredito que a minha grande virada acadêmica se deu no ano de 2005 quando fui convidado a fazer parte da equipe do Encontro IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) em Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari.

Foi a partir daquele momento que percebi o que queria ser: pesquisador. O trabalho era árduo, cansativo, às vezes desorganizado, mas não consigo imaginar que hoje estaria onde estou se não tivesse participado daquele evento.

Olhava embasbacado a pessoas como Josebel Akel Fares, Frederico Fernandes, Mário Cezar Leite, Arion Rodrigues, Ana Suelly dentre outros. Eu os olhava, admirava e queria um dia poder dividir uma mesa com eles.

Naquele ano, a alegria foi tanta que além de escrever uma peça bem humorada sobre as agruras que vivemos, escrevi um texto em homenagem ao evento e à professora Socorro Simões. Foi a primeira vez que me imaginei pesquisador, estudante de Mestrado e posteriormente de Doutorado, professor universitário e quem sabe um dia apresentando ou dividindo mesas com aqueles que tanto admirava.

No ano seguinte, em 2006: Ponta de Pedras. Foi quando tive oportunidade de reencontrar o professor Willi Bolle, que conhecera durante o CIELLA, rever Fred, Mário, Josebel e conhecer Edil Costa.

Em 2007 retornamos às origens e partimos em direção a Bragança. Agora como estudante da pós em Língua Portuguesa: uma abordagem textual seguimos pelos mesmo caminhos e como sempre ajudamos aqueles que mais precisavam. Levamos o conhecimento de todos esses grandes nomes às cidades de Bragança e Capanema.

Em 2008, já no mestrado, fomos a Mosqueiro. Levamos não apenas conhecimento, mas ajuda de parceiros como o PROPAZ. A emoção veio com a gratidão das pessoas atendidas.

No ano de 2009 vistamos as ilhas ao redor de Belém e mais uma vez pude comprovar que de pouco serve o conhecimento acadêmico se ele não puder ser compartilhado com a sociedade.

Um meio²

² Alguns trechos deste capítulos foram retirados da minha tese de doutorado *Caleidoscópio amazônico: a oralidade em som imagem e movimento* defendida em 2016 na Universidade Estadual de Londrina.



Além do projeto MultiLetras, tive oportunidade de trabalhar no projeto LAPEL e colaborei em outros como o Ouça os Mitos e Rotas do Mito. Durante as reuniões do projeto Ouça os Mitos tive contato com o *CD-ROM Caleidoscópio amazônico: uma aventura em imagens e cores* feito com recursos da UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) e da UNAMAZ (Associação de Universidades Amazônicas). Minha primeira impressão foi de profundo fascínio, de tal forma que, quando comecei meus estudos de doutorado sob a orientação do professor Dr. Frederico Fernandes na Universidade Estadual de Londrina (UEL), não pensei em outro objeto de estudo que não fosse aquele CD-ROM.

Obtive uma cópia do material e durante alguns dias li, reli, escutei e re-escutei cada uma daquelas historietas completamente fascinado, porque me via em muitas delas. Reencontrava em cada uma delas o passado, a infância, parentes, amigos, Cameté, Belém e vovó, em meio às personagens que já estavam no meu subconsciente e com quem me deparei com prazer frente a uma proposta que eu nunca havia visto.

Naquele mesmo ano, recebi outro convite da mesma professora para fazer parte da equipe de organização do IX Encontro IFNOPAP. Fomos ao Marajó, e, entre as cidades de Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari, entrei em contato com o mundo acadêmico das poéticas orais. Conheci professores que reencontrei em todos os encontros posteriores, fiz amizades para toda a vida, mas, principalmente, me reaproximei do (ou me reencontrei com o) cotidiano de algumas comunidades tão próximas geograficamente e tão distantes de mim até então, como na noite em que sentei com alguns professores em um bar em frente ao trapiche de Soure, onde estava ancorado o barco da nossa comitiva. O professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, que viria a ser meu orientador no doutorado, conversava com um senhor de uma maneira bem amigável e próxima, quando me viu e disse: “venha cá, sente aqui. Você quer conhecer a narrativa oral da Amazônia, então sente aqui...”. E foi mais um momento de revelação: passamos boa parte da noite escutando histórias de fogo-fátuo, matintas, carroças fantasmas, mulheres cheirosas e tantas outras que me fizeram quebrar um ritual quase “sagrado” que me levava todas as noites à Praia do Pesqueiro, para conversar, beber e paquerar.

Foi naquele momento que o “menino da Informática” que namorava com livros impressos durante os tempos de greve na universidade virou um homem. Naquele instante, vi outra beleza, nem mais nem menos bonita que a do livro impresso, nem mais nem menos bonita que a do *CD-ROM*, mas que emprestava boa parte dela a um e a outro. Vi a beleza, ainda com todos os “dedos” que até hoje tenho sobre o assunto, brotar ante os meus olhos e, em especial, ante aos meus ouvidos, e eu me perguntava como “aquilo” foi parar “naquele” lugar, como aquele cancionista foi parar naquele disco compacto, daquela forma, naquele formato e com qual objetivo.

Não apenas o CD mas as histórias que deram origem às versões animadas em flash num outro formato, retextualizadas, rerealizadas e que agora atendiam a um objetivo e público diverso. Por isso mergulhei nas narrativas originais. Escutei as gravações, procurei saber um pouco melhor sobre os pesquisadores que haviam coletado aquelas narrativas, mas também os narradores orais. Procurei imergir naquele universo tão distante de mim pesquisando nos arquivos do projeto IFNOPAP.

Aprofundi-me no estudo dos métodos de coleta e transcrição, analisando com cuidado os objetivos, de tal forma que pude entender as intenções de um projeto pioneiro no Estado do Pará e que enfrentou grandes resistências até tornar-se umas das maiores referências em oralidade no Norte do país.

Neste momento, analisei os métodos utilizados pelo IFNOPAP com base, em especial, mas não exclusivamente, no documento fornecido pela coordenação do Projeto: *Achegas para técnica e ética da coleta* (1994). O documento é dividido em três partes: “a propósito do

entrevistador”, “a propósito do informante” e “a propósito da gravação”. O último item divide-se em “antes”, “durante” e “depois” da entrevista.

O que primeiro chamou atenção nesta espécie de “pequeno manual” elaborado pelo IFNOPAP foi o nome dado a ele: “achegas”, que, segundo Vilhena, era um termo muito usado pelos folcloristas para publicações curtas – de cerca de três laudas datilografadas – e indicava “que o autor pretendia apresentar hipóteses gerais sobre um problema, aproximar-se ligeiramente de um assunto, ou somente acrescentar algumas informações a um debate” (VILHENA, 1997, p.177). O termo, outrora utilizado para aqueles pequenos artigos, foi bem empregado para esse documento – também em três laudas – que trata de maneira geral de algumas (poucas) regras para a coleta de narrativas.

Segundo a professora Maria do Socorro Simões, em entrevista concedida para mim no dia 06 de janeiro de 2014, as achegas foram feitas em parte com base na intuição dos professores que participavam do projeto, e em parte com métodos científicos orientados pelo professor Cristophe Golder, que, na época, acabara de defender a sua tese de doutorado em semiótica pela Université de Franche-Comté, cujo tema versava sobre o bumba-meu-boi do Maranhão.

Pensando nisso, no livro *Belém conta...* (1995), o depoimento da pesquisadora Tânia Pereira me chamou atenção:

Mais um pouco de conversa e vem o azeite, a abertura da porta, quase um ritual. Chegamos à sala, à sua vida, às suas histórias. Mais um pouco e estaremos em sua cozinha, com o copo d’água, o cafezinho, até o almoço. E escutamos uma infinidade de histórias, entremeadas pela apresentação de um filho, de um vizinho, “quase-parente”. Nem todos são assim. Existem aqueles que insistem em manter alheia, aos nossos olhos, a sua intimidade. Não tem importância: seu santuário será sempre respeitado. Basta-nos a maneira, há uma ambiguidade: não somos um deles. Somos intrusos em seu ninho. Mas, de repente, nos sentimos como que fazendo parte do seu mundo (SIMÕES; GOLDER, 1995, p.180).

Dessa imersão pude entender o percurso movente que fez com que aquelas narrativas saíssem do cancionário popular, fossem gravadas em arquivos sonoros que dessem outra dimensão ao oral, depois fossem transcritas de acordo com critérios preestabelecidos e posteriormente reescritas apagando grande parte de traços latentes de oralidade. Depois disso novas vozes trabalhadas e com forte apagamento de traços regionais as recontariam em português, inglês, francês e espanhol.

As imagens, os sons de fundo e as animações representavam um novo ponto de vista de técnicos e colaboradores e as suas percepções acerca das lendas e mitos recontadas, mas que ao mesmo tempo guardavam com os originais estreita relação arquetípica de tal forma que não se poderia negar tal relação. Ao mesmo tempo que também não se poderia dizer que não seria um produto novo.

Outro aspecto importante desse estudo foi o de discutir dois temas caros aos estudos das poéticas orais: o uso das tecnologias na coleta de campo e a adaptação de narrativas a outros meios. Desde o uso dos primeiros gravadores – talvez, desconfio, desde o uso da caneta e do papel na presença do informante – que se discute o uso de equipamentos que proporcionem o registro da performance – “realização poética plena”, segundo Zumthor (2005, p.87) – oral e/ou gestual. As discussões versam desde a maneira como usá-los até necessidade de usá-los. Sabendo que essa discussão está longe de ser esgotada, trago-a à luz aqui, bem como discuto o processo de adaptação das narrativas orais a outras mídias distintas e suas especificidades.

O meu fazer como pesquisador, portanto, aproximou-se muito mais ao do antropólogo, na medida em que

a escrita etnográfica configura-se na própria tríade autor/tradutor/texto na conformação da prática investigativa ao oportunizar a sistematização de seus pensamentos interiores e a construção de ações estáveis em relação à cultura e à sociedade pesquisada (ECKERT & ROCHA, 2005, p.04).

Se, para o mercado e para a mídia que o serve, o popular não interessa como tradição que perdura, para o acadêmico, a mídia é uma maneira que aquele tem de se perpetuar, um novo caminho que percorre para se manter vivo, transmutando-se do oral para o digital.

Aquele livro partiu do acadêmico e das relações deste com o popular para adentrar o campo das novas tecnologias. Por isso, tratei dos métodos de coleta, passei pelos de gravação – dando um breve mergulho na questão das mídias – e de transcrição, para poder chegar, enfim, ao processo de produção do CD-ROM. Para seguir esse percurso, não poderia ter melhor objeto de pesquisa, visto que tive à minha disposição todo o acervo IFNOPAP e sua documentação disponível, sem a qual minha tese de doutorado e meu livro não existiriam.

O próprio “desenvolvimento” da arte popular se dá a partir de transformações (CANCLINI, 2015, p.366). Portanto, uma pretensa morte dela seria um grande contrassenso. O ambiente acadêmico e o novo suporte são, portanto, espaços de transformação do popular.

Não existem grupos de indivíduos propriamente folclóricos; o que há são situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico (BLANCH, 1988, p.29 apud CANCLINI, 2015, p.220). Somos capazes de nos integrar a diversas práticas sociais, e as aqui citadas e muitas outras estão em nosso cotidiano, e podemos percebê-las como uma experiência estética ou fazer de conta que elas não existem como tal.

Todavia, se o pesquisador em campo precisa de espontaneidade e deseja uma proximidade maior com o Etnotexto que pretende estudar, a melhor forma de fazer a entrevista – que nesse caso não seria mais uma entrevista – é através da convivência o mais próximo possível da comunidade, sem auxílio do gravador, deixando que a própria memória do pesquisador se confunda com a da comunidade, selecionando os fatos que o seu inconsciente assimile e deixe aflorar no papel.

Isso comprova que a oralidade amazônica ainda vive em som, imagem e movimento, expandindo seus horizontes e influenciando outros meios que fazem uso dela para criar algo novo. E ainda que esses novos meios concorram por espaço com os antigos na vida das pessoas, um acaba fazendo uso do outro num processo de retroalimentação constante num ciclo e num reciclo ininterruptos.

Nesse sentido, as narrativas que haviam começado um processo de desenraizamento passaram por processos de reenraizamento por onde passaram, seja nos meios acadêmicos ou escolares por onde circularam os áudios e transcrições, seja nos lares ou demais lugares por onde passaram as cópias dos CD-ROM.

O desenvolvimento moderno não apaga as culturas populares tradicionais, porque essa ampliação modernizadora não conseguiu extinguir o folclore, e os estudos mostram que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram, transformando-se (CANCLINI 2015, p. 215). Por outro lado, as culturas camponesas e tradicionais não representam a maior parte da cultura popular, e os meios eletrônicos são, em parte, responsáveis por isso, bem como o turismo, as migrações, a religiosidade, dentre outros (CANCLINI, 2015, p.218).

O popular não se concentra nos objetos, porque é um mecanismo de escolha, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente (BLACHE, 1988, p.27 apud CANCLINI, 2015, p.219). E, falando da influência interacionista e etnometodológica: todos os objetos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva (CANCLINI, 2015, p.219).

O Caleidoscópio, dessa forma, é a encenação não de uma, mas de várias experiências coletivas agrupadas, concentrando o popular num patrimônio de bem estável, voltado para o passado para legitimar o presente.



As pessoas de hoje não precisam menos dos mitos do que as de outrora (ZUMTHOR, 2010). No entanto, a aldeia (comunidade), que antes era um espaço restrito e limitado pela geografia, agora é outra, uma “Aldeia Global”, lugar (ou não-lugar) do “tudoaomesmotempoagora”, na qual o tempo cessou e o espaço desapareceu. O CD-ROM é essa materialidade que, mesmo afastada do Etnotexto, ecoa os tambores de tribos distantes, ainda que os escutemos na solidão dos nossos computadores (MCLUHAN, 1969).

Nesse sentido, a produção de um objeto midiático, como o Caleidoscópio Amazônico, é pertinente na medida em que não se exime do popular em prol do acadêmico ou tecnológico. Essas instâncias não são antagônicas e, portanto, não se excluem mutuamente, ao contrário, funcionam como complementares na contemporaneidade. Com a legitimação cada vez mais presente do ambiente digital, quem procura separá-las e não admite a possibilidade da relação ecumênica entre elas não está valorizando a cultura em si, e cai na armadilha do logocentrismo.

Claro que, se tivéssemos um ecumenismo maior, desde as primeiras fases do projeto, talvez tivéssemos um objeto cultural mais próximo do Etnotexto que busca representar. Mas esse produto novo não seria uma espécie de Etnotexto em si?

Da mesma forma que não podemos dizer que as comunidades são apenas aquelas que vemos nos bairros pobres, interiores pequenos, grupos excluídos etc., não podemos dizer que não há Etnotexto além desses ambientes. O que há são pontos de vista e formas distintas de valorização das narrativas.

Foi também graças a esse trabalho de doutorado que pude conhecer grandes colegas na UEL e compartilhar conhecimentos nos vários Seminários Brasileiros de Poéticas Oraís como Ana Liberato e Mauren Pavão.

O estágio doutoral em Coimbra também foi outra experiência enriquecedora. Em 2015 pude ter contato com os pesquisadores do Grupo de Materialidades da Literatura e coorientação do professor Manuel Portela. O período profícuo de troca de saberes enriqueceu a minha tese de doutorado através de novas teorias e novas perspectivas com colegas de várias partes do mundo.

Depois de retornar, em 2016 defendi minha tese de doutorado que em 2018 seria lançada em livro sob o título *Caleidoscópio amazônico: a oralidade em som, imagem e movimento* com o selo da editora Paka-Tatu. Nesse mesmo ano iniciei a minha gestão como Coordenador do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e popular.

Em 2019 fui convidado, por sugestão da professora Socorro a compor a equipe técnica da Feira Pan-amazônica do Livro e suas multivozes. Na ocasião dividi uma mesa redonda com Mauren Pavão e pudemos falar das relações entre oralidade e mediação.

Nesse mesmo ano durante a gestão do GT, com ajuda (ou talvez muito mais que isso) de Délcia Pombo (vice-coordenadora) e Dia Favacho (Secretária) realizamos o Quinto seminário Brasileiro de Poéticas Oraís em Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari entre os dias 13 e 16 de novembro, com apoio do Campos da UFPA de Soure, do Campus da UEPA de Salvaterra e da Prefeitura Municipal de Cachoeira do Arari. Em parceria com o IFNOPAP, não pude deixar de lembrar o meu primeiro evento ifinopapiano em que estive nessas três cidades. Foi um desafio para todos nós que além de todas as dificuldades dos anos estranhos que até hoje vivemos, não tínhamos um barco de apoio tão tradicional nos encontros coordenados pela professora Socorro.

Durante o evento fizemos uma singela homenagem a Socorro Simões, com uma mesa redonda da qual participei na companhia de Frederico Fernandes, Eder Jaster, Josebel Akel e Ana Zuely. Tive a missão de representar alguns aspectos da vida pessoal dela. Depois de nossas falas a performance de Eder Jaster, a entrega de flores e a leitura de uma homenagem feita pro professor Silvio Augusto de Oliveira Holanda (*in memorian*) deixou a todos bastante emocionados.

Em 2021 dei uma entrevista ao Jornal Diário do Pará a propósito do Halloween, e dentre outras coisas usei como referências as histórias de assombração do presentes no corpus do INFOPAP. Neste mesmo ano, em dezembro, agora como como secretário do GT organizamos um grande evento *on-line*, devido às restrições da pandemia, de poéticas orais com a presença de grandes nomes, como a professor Ana Pizarro do Chile.

Sem Fim

Pensar em futuro acadêmico sem pensar que o IFNOPAP esteja direta ou indiretamente presente não faz parte dos meus planos. Toda vez que imagino algum projeto de pesquisa envolvendo alunos de iniciação científica ou até mesmo um possível pós-doutorado, não consigo pensar que o acervo ou a experiência adquiridas com o projeto não possam estar presentes.

Até hoje, como colaborador do Portal Brasileiro de Poéticas Oraais ainda me dedico a alimentar o site com arquivos do projeto, tentando fazer com aqueles arquivos tão valiosos aos estudos culturais não se percam de alguma forma.

O IFNOPAP parece fazer parte de mim de tal forma que qualquer esboço de projeto começa ou termina com ele presente em minha mente. As vezes penso, em meio a devaneios, continuar o projeto de alguma forma e não deixar que o legado da professora Socorro Simões se perca na dobras do tempo. Este é um projeto que mesmo dando origem a dezenas de trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses ainda tem muito a oferecer à comunidade acadêmica.

Referências

Acervo IFNOPAP. Belém: UFPA, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina.** São Paulo: UNESP, 1990. p.201-37.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação.** São Paulo: UNESP, 2014.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade.** Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg.** São Paulo: Nacional, 1972.

MORAES, Eneida de. **Aruanda e banho de cheiro.** Belém: Cejup, 1990.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral: a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. **Projeto História.** São Paulo, v.22, p.49-77, 2001.

RANIERI, Alexandre. **Caleidoscópio amazônico: a oralidade em som, imagem e movimento.** Tese de doutorado defendida em 21 de maio de 2015 pela Universidade Estadual de Londrina. Sob orientação do Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes.



_____, Alexandre. **Caleidoscópio amazônico**: a oralidade em som, imagem e movimento. Paka-Tatu: Belém, 2018.

SIMÕES, Maria do Socorro. **Entrevista**. [06/01/2014]. Entrevistador: Alexandre Ranieri. Belém: [s. n.], 2014. Gravação digital 1h30min estéreo.

_____, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. **Belém conta...** Belém: CEJUP, 1995.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido: 10 dez 21]

DOSSIÊ



Corpo-velho: reflexões sobre o envelhecimento feminino em narrativas orais da Matintaperera

Old body: reflections on female aging in the oral narratives of Matintaperera

Andressa de Jesus Araújo Ramos³
<https://orcid.org/0000-0002-1113-443X>

Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões⁴
<https://orcid.org/0000-0001-7678-2895>

Rafaella Contente Pereira da Costa⁵
<https://orcid.org/0000-0001-6692-7763>

Rubenil da Silva Oliveira⁶
<https://orcid.org/0000-0001-9846-4695>

Resumo: De acordo com Lesnoff-Caravaglia (1984), o cenário atual ensina e conserva a depreciação da mulher idosa, iniciando com a representação da mulher velha nas histórias tradicionais como bruxas, feias e malvadas. A anciã é, conforme Salgado (2002), universalmente ofendida e enxergada como uma carga. É parcela de uma maioria invisível cujas dificuldades emocionais, econômicas e físicas continuam, em sua maioria, ignoradas. Contudo, os resultados de nossa pesquisa no acervo do “O Imaginário nas Formas Narrativas

³ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA), vinculada à linha de pesquisa Literatura, memória e identidade. E-mail: adjaramos@gmail.com

⁴ Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, PA. Coordenadora do Programa de Estudos Geo-BioCulturais da Amazônia –Campus Flutuante, da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: galvao@ufpa.br

⁵ Doutora em Letras – área de concentração em Estudos Literários (UFPA). Professora da Universidade Rural da Amazônia (UFRA) e vice-coordenadora do projeto de pesquisa e extensão Poéticas Orais e Pensamento Decolonial (LANMO/UNAM) E-mail: rafaellacontente@gmail.com

⁶ Doutor em Letras – área de concentração em Estudos Literários (UFPA). Professor Adjunto I de Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB). Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND). Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, enunciação e cultura (LECULT). E-mail: rubenoliveira50@hotmail.com/
rubenil.oliveira@ufma.br

Orais Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) apontam para uma nova tradução do envelhecimento feminino, através das narrativas orais da Matintaperera, que não vem carregada de imagens negativas, preconceituosas e nem estereotipadas, pois trazem histórias de mulheres velhas que continuam se divertindo, cantando, dançando, desejando e sendo desejadas, não estão isoladas da sociedade e nem habitam em cavernas, mas que buscam e valorizam o contato com o outro. Em vista disso, este trabalho reflete sobre o envelhecimento feminino em narrativas da Matintaperera. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, com abordagem qualitativa, cuja metodologia consistiu em: a) revisão da literatura; b) o estudo da velhice; c) o exame das narrativas orais da Matintaperera; d) seleção de dois contos da Matinta; e) análise literária das narrativas escolhidas.

Palavras-Chaves: Corpo-velho; Velhice; Feminino; Narrativas Orais; Matintaperera.

Abstract: According to Lesnoff-Caravaglia (1984), the current scenario educates and conserves the depreciation of the elderly woman, beginning with her representation in traditional stories as witches, ugly, and wicked. According to Salgado (2002), the elderly woman is universally reviled and considered a burden. She is part of an invisible majority whose emotional, financial, and physical difficulties are mostly ignored. However, the findings of our research in the collection "The Imaginary in Popular Oral Narrative Forms of the Paraense Amazon (IFNOPAP)" point to a new translation of female aging via Matintaperera's oral narratives, one that is not laden with negative, prejudiced views and stereotypes because they bring stories of old women who continue to have fun, singing, dancing, wishing and being desired. Women who are not isolated from society and do not live in caves but seek and value contact with others. As a result, this research focuses on female aging in Matintaperera narratives. It is a bibliographic study with a qualitative approach, which employs the following methodology: a) literature review; b) study of old age; c) examination of Matintaperera's oral narratives; d) selection of two Matinta tales; and e) literary analysis of the chosen narratives.

Keywords: Old body; Old age; Female; Oral narratives; Matintaperera.

Introdução

A professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Mirian Goldenberg em sua obra *Coroas: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade* (2008) salienta que na cultura brasileira atual, certo padrão de corpo é um bem, talvez o mais cobiçado pelos sujeitos das classes médias urbanas e também das classes mais humildes, que o percebem como um importante meio de ascensão social. Nesse sentido, o corpo é um capital, que além de físico é simbólico, econômico e social. Desde que seja um físico “[...] sexy, jovem, magro e em boa forma” (GOLDENBERG, 2008, p. 15).

A apologia à forma perfeita foi, nas palavras de Goldenberg (2008), uma das mais terríveis fontes de insatisfação feminina no século XX. A compulsão pelo emagrecimento virou, efetivamente, uma epidemia. E, a procura pelo corpo pleno foi entendida como uma regressão no processo de emancipação da mulher.

Dados da época comprovam, conforme Goldenberg (2008), que a brasileira se tornou campeã na tentativa de ter um corpo impecável. A revista *Time* destacou esse fato, trazendo na capa a imagem da apresentadora, cantora e dançarina brasileira Carla Perez, acompanhada da seguinte legenda: “A mania pela cirurgia plástica: as mulheres latino-americanas estão

esculpindo seus corpos como nunca antes - nos moldes da Califórnia. Seria isso um imperialismo cultural?” (GOLDENBERG, 2008, p. 52, tradução nossa)⁷. Segundo o cirurgião plástico Pedro Nery Bersan que publicou uma notícia no *Jornal do Estado de Minas*, em 2019, o Brasil ocupa o 2º lugar no *ranking* mundial de Cirurgia Plástica, ficando atrás somente dos Estados Unidos. O recente estudo da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica e Estética (Isaps) demonstrou que os brasileiros efetuaram cerca de 2,5 milhões de procedimentos em 2017, correspondendo a 10,4% das cirurgias estéticas mundiais.

Desse modo, em uma cultura em que o corpo é um capital no mercado do casamento, no mercado sexual e no mercado profissional, o físico gordo, envelhecido ou fora de forma é, como ressalta Goldenberg (2008), rejeitado por muitos e, principalmente, pelas mulheres brasileiras que apresentam um verdadeiro pavor de envelhecer. Isso acontece, na verdade, porque ela foi destinada a ser, na visão do homem, um objeto sexual e a partir do momento, no qual se torna envelhecida e feia perde o seu espaço, o qual foi determinado pela sociedade, tornando-se assim “[...] um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo” (BEAUVOIR, 2018, p. 129, grifo da autora). Para o poeta lírico e satírico romano Horácio:

A aparecia da mulher idosa é hedionda: “Teu dente é preto. Uma antiga velhice cava rugas em tua fonte...teus seios são flácidos como as mamas de uma jumenta”. Ela cheira mal: “Que suor, que horrível perfume se desprende, por todo lado, dos seus membros flácidos” (BEAUVOIR, 2018, p. 128-129).

Contudo, os resultados de nossas investigações no acervo do IFNOPAP revelaram uma nova tradução⁸ da velhice feminina, que não vem carregada de preconceitos e nem de estereótipos, mas de novidade, contemporaneidade e liberdade, uma vez que as mulheres velhas⁹ descritas nos contos analisados não são assustadoras, nem usam roupas rasgadas e nem realizam o mal, como nas narrativas tradicionais. Mas são mulheres comuns, capazes de se apaixonar, de encantar as pessoas, sentir desejos e não vivem isoladas em casa ou em cavernas, além de apreciarem o contato com o Outro.

Em vista disso, o objetivo geral deste trabalho foi refletir sobre o envelhecimento feminino em narrativas da Matintaperera, recolhidas pelo IFNOPAP. Para tanto nos amparamos nos estudos de Beauvoir (2018), Mucida (2018), Goldenberg (2008), (2017), Zimerman (2007), Vieira (2007), Viana (2013), Salgado (2002), entre outros. A metodologia consistiu, primeiramente, em uma revisão da literatura, depois um estudo sobre a velhice e/ou envelhecimento, em seguida, o exame das narrativas orais da Matintaperera, após isso, selecionamos quatro contos da Matinta e, por fim, a análise literária das narrativas escolhidas.

Este artigo, além desta Introdução e das Considerações Finais, apresenta duas seções. A primeira, intitula-se **“Velhas, bruxas e Matintas: reflexões sobre o envelhecimento feminino”** reflete sobre a associação entre a mulher velha e a bruxa, para isso, fizemos um resgate histórico da representação feminina, na fase de transição do mundo medieval ao mundo moderno. Além disso, nessa seção também apresentamos a associação que é feita entre a velha e o mito da Matintaperera. A segunda seção, por sua vez, designada **“A velhice no**

7 “The plastic surgery craze: latin american women are sculpting their bodies as never before - along California lines. Is this cultural imperialism?” (GOLDENBERG, 2008, p. 52, tradução nossa).

8 Neste estudo entendo a tradução não como um trabalho entre línguas distintas ou iguais, mas como um ato interpretativo, que produz transformação, baseado em um jogo de diferenças, isto é, como os narradores do IFNOPAP compreendem a figura da Matintaperera. Para tanto, pautamo-nos no pensamento do espanhol Jorge Larrosa em sua obra *La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación* (1996).

9 Neste artigo empregamos a palavra “velha”, pois acreditamos, assim como Zimerman (2007), que o termo não carrega nada de pejorativo. Pelo contrário: pejorativo é substituir o nome velha por eufemismo, como se a velha fosse uma irregularidade ao ser escondida. Na realidade, o que precisa ser mudado não é a maneira de se chamá-la, mas sim o jeito de tratá-la.

imaginário nas formas narrativas orais populares da amazônia paraense” apresenta a análise literária de dois contos da Matinta, recolhidos pelo IFNOPAP.

Velhas, bruxas e matintas: reflexões sobre o envelhecimento feminino

Beauvoir (2018) acentua que tanto na Antiguidade quanto no folclore, a mulher velha foi constantemente associada a uma feiticeira. François Rabelais retrata a sibila de Panzoust com características de uma anciã em condição deplorável, visto que estava “[...] malvestida, malnutrida, desdentada, remelosa, curvada, nariz escorrendo” (BEAUVOIR, 2018, p. 158). Essa aproximação entre a mulher velha e a bruxa foi construída no passado e vem carregada, de acordo com Vieira (2007), de preconceitos e estereótipos.

A bruxa é imaginada como sendo uma “[...] mulher, velha, cansada, solteira, de cabelos brancos, com uma verruga no nariz e possuidora de uma risada assombrosa” (VIEIRA, 2007, p. 01). Essa representação negativa da bruxa pode ser confirmada no Dicionário, que a define como uma “[...] mulher muito feia e/ou azeda e mal-humorada” (HOUAISS, 2009, p. 333). Neste sentido, os livros infanto-juvenis costumam narrar histórias onde existe uma fada boa e formosa, às vezes loira, e uma bruxa má e monstruosa.

Como vimos, a bruxa é descrita, na maioria das histórias tradicionais, como uma velha de aparência assustadora e que realiza o mal. Porém também encontramos narrativas, nas quais ela é vista como alguém está sempre doente, que apresenta “[...] alguma deficiência física, idosa, mentalmente perturbada” (VIEIRA, 2007, p. 01-02).

As bruxas, no fim da Idade Média e início da Idade Moderna foram perseguidas pela Igreja Católica porque, de acordo com Viana (2013), efetivaram um pacto com o Belzebu, através do qual desprezavam o catolicismo. Esse movimento de perseguição religiosa e social ficou conhecido como a “Caça às bruxas” que durou “[...] aproximadamente três séculos, começando em 1450 e terminando em 1750 com a ascensão do Iluminismo” (VIEIRA, 2007, p. 02). Na realidade, as bruxas não apareceram automaticamente, mas foram

[...] fruto de uma campanha de terror realizada pela classe dominante. Poucas dessas mulheres realmente pertenciam à bruxaria, porém, criou-se uma histeria generalizada na população, de forma que muitas das mulheres acusadas passavam a acreditar que eram mesmo bruxas e que possuíam um “pacto com o demônio”. (VIEIRA, 2007, p. 02).

No livro *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Bruxas ou O Martelo das feiticeiras), Heinrich Kraemer e James Sprenger explicavam que as bruxas se aliavam, conforme Viana (2013), aos diabos em *sabats*, orgias e ritos de profanação aos sinais do cristianismo. Seres diabólicos eram convocados em preces que combinavam frases cristãs com vocábulos e sinais hereges. Os inquisidores do século XV revelam que as bruxas deliberavam seus sacrilégios através de contrato explícito de lealdade, concebido no coito carnal com os diabos. O voto sacrilégio poderia ser realizado em ritual público ou em qualquer hora em segredo. Em troca de sua alma, as bruxas ganharam poderes que eram usados para causar problemas temporais.

Para Kramer e Sprenger todas as bruxas entregavam-se, segundo Viana (2013), de corpo e alma à prática do mal. As aparentes bruxas eram reconhecidas por um grupo de aspectos físicos e comportamentais e incriminada de entregarem-se, constantemente, a todo tipo de atos libidinosos com incubo e súcubos. As crianças cujas mães, por justificação de algum distúrbio passional ou mental, ofertavam o filho, cegamente, desde o ventre, ao Demônio, eram a todo momento, até a sua morte, propensas à perpetração da bruxaria. Normalmente, todas as crianças não batizadas estavam em perigo, pois as bruxas as consumiam ou ofereciam a Lúcifer.

Kramer e Sprenger confessavam que as bruxas exterminavam, nos estudos de Viana (2013), os animais e arruinavam as plantações. Eram capazes de seduzir animais e homens



unicamente com um sinal de mãos ou com o olhar. Elas também recorriam a feitiços ou amuletos, que eram guardados sempre em locais discretos ou secretos. Acreditava-se que, através delas, os demônios seriam capazes de produzir raios, tempestades comuns e de pedras; levar a infertilidade aos animais e aos seus donos; intoxicar rios e poços; exterminar lavouras com a utilização de lagartas daninhas ou grandes nuvens de gafanhotos. As bruxas tinham poder de se metamorfosear em animais, como cachorro, gato, lobo e serpente, e de transformar homens em feras. Para Kramer e Sprenger, todas as doenças do corpo, até mesmo a lepra ou a epilepsia, poderiam ser, nas palavras de Viana (2013), promovidas pelas bruxas. Elas também usavam ervas que deixavam os homens alegres, tristes, tontos ou loucos. Com ajuda diabólica, elas podiam, pois, afetar os sujeitos de todas as formas possíveis, desgraçando-os em suas profissões, em sua reputação, em seu corpo, em seu intelecto e em suas vidas.

Vieira (2007) destaca que quando revivemos o contexto histórico da Idade Média, vemos que bruxas poderiam ser as parteiras, as enfermeiras e as suas auxiliares. Dominavam e compreendiam o uso de plantas medicinais para a cura de enfermidades e epidemias nas comunidades em que moravam e, regularmente, possuíam um alto poder social. Elas eram, constantemente, a única esperança de atendimento médico para mulheres e indivíduos carentes financeiramente. Elas foram, por um longo tempo, médicas sem título. Aprendiam o ofício umas com as outras nas noites das igrejas e repassavam esse conhecimento para suas descendentes, vizinhas e confidentes. O semiólogo, antropólogo e filósofo colombiano Jesús Martín-Barbero ressalta que:

Eram as mulheres que presidiam as vigílias, as reuniões das comunidades aldeãs ao cair da tarde, nas quais se conservaram alguns modos tradicionais de transmissão cultural. Vigílias em que, junto ao relato de contos de terror e de bandidos, faz-se a crônica dos sucessos das aldeias, transmite-se uma moral de provérbios e partilham-se receitas medicinais que reúnem um saber sobre as plantas e o ciclo dos astros. A bruxa representa, junto com os levantes, segundo Michelet, um dos modos de expressão fundamentais da consciência popular (MARTÍN-BARBERO *apud* VIEIRA, 2007, p. 02).

Na verdade, essas mulheres concebidas como bruxas não estavam, segundo Vieira (2007), utilizando poderes sobrenaturais para produzir suas poções, o que muitos assistiam como a prática de bruxaria eram na realidade, os inícios do que atualmente conhecemos como aromaterapia, fitoterapia e farmacologia doméstica. Aliás quem de nós nunca foi curado de uma gripe com um chazinho feito pela nossa avó? Para essas senhoras, a produção de tais “poções” não era um simples modo de colocar todos os elementos juntos, acompanhar as instruções e aguardar o resultado. Essas senhoras estavam, mesmo que inconscientemente, experimentando suas “poções”, elas possuíam oportunidades para pensar/estudar e obter conhecimento com seus erros e acertos. Em uma visão patriarcal, era muita informação para uma mulher. Além dessa possível intimidação ao domínio da ordem simbólica, a ocorrência dessas mulheres utilizarem seus saberes para a eliminação de epidemias que por acaso sucediam em seus vilarejos, desencadeou a “[...] ira da instituição médica masculina em ascensão, que viu na Inquisição uma maneira de eliminar suas concorrentes” (VIEIRA, 2007, p. 02). Lamentavelmente, muito sobre medicina natural que hoje poderia salvar vidas foi exterminado quando “[...] essas mulheres foram queimadas nas fogueiras ou enforcadas. Percebo que não somente os corpos foram ali queimados, mas também seus manuscritos, ervas, poções, e seus conhecimentos anotados” (VIEIRA, 2007, p. 02).

Carvalho (2013) salienta que Russel e Alexander asseguram que bruxas existem, e que nos dias de hoje a bruxaria é reconhecida como religião. Portanto devemos denunciar uma imagem formada pela Inquisição e repassada através do tempo no imaginário, além disso a estudiosa salienta que precisamos deixar claro que há alguns grupos com particularidades normalmente alusivas à bruxaria, mas que não são: o curandeiro que realiza magia com o

intuito de derrotar bruxaria, a possessão que é a carga interna de maus espíritos, e a obsessão que é o repente externo e físico por maus espíritos.

Em resumo, a transformação da feitiçaria em algo ruim foi, no entendimento de Carvalho (2013), um profundo processo de mudança da sociedade e da religião pagã, mesmo que de forma gradativa ocorreu em toda a Europa Ocidental. Santo Agostinho, como grande líder cristão afirmava que “[...] a magia, a religião e a feitiçaria pagãs eram obras inventadas pelo diabo e ao referenciar deuses pagãos, ciente ou não do feito estavam na verdade invocando demônios” (CARVALHO, 2013, p.173). Essa justificativa utilizada pelo Santo e pela Igreja converteu não católicos em efetivos monstros confiantes da recém-nascida divindade, que corria perigos diante da ameaça cruel, por isso deveria ser destruída para “[...] não atrapalhar a salvação do mundo, pois a prática de feitiçaria era um crime contra a sociedade e contra Deus. (CARVALHO, 2013, p.173).

Josebel Akel Fares (1997) acentua que os termos Bruxas e Feiticeiras aparecem, em alguns autores, com significados distintos e estes, essencialmente, coabitam na indissociabilidade da natureza, ou não, dos artifícios mágicos. Na visão de alguns estudiosos, a feitiçaria é:

[...] uma prática aprendida, não é inata. As feiticeiras estudam o uso dos elementos animais, minerais e vegetais para elaborara seus fluidos, unguentos, chás que receitam para aqueles que as procuram, não importam se os remédios curam feridas ou abrem chagas (FARES, 1997, p. 138).

Por outro lado, as Bruxas, na concepção de alguns autores, estudados por Fares (1997) possuem, igualmente, a faculdade de elaborar receitas mágicas, entretanto este dom é inato, isto é, nasce com elas. Neste estudo, assim como Fares (1997), consideramos os vocábulos (bruxas e feiticeiras) como sinônimos, pois ambas se descobrem e mudam de trajetória, e aqui são pensadas como sujeitos que “[...] desenvolvem práticas mágicas, seja para ajudar espíritos demoníacos incorporados, seja por dom hereditário, seja por estudiosos e experimentações” (FARES, 1997, p. 138 – 139).

Como observamos, a mulher velha foi historicamente e culturalmente comparada a uma bruxa europeia, descrita como “[...] enrugada, vesga, às vezes, desdentada ou com alguns cacos negros espalhados pela boca babosa, verruga peluda no queixo protuberante ou na ponta do enorme nariz adunco” (SOUZA, 1995, p. 14). Além desse aspecto amedrontador, a anciã também foi constantemente associada a alguém que está com uma doença muito grave, podendo morrer a qualquer momento. Essa associação entre a velha e a bruxa faz com que tanto a mulher como a velhice sejam vistas de forma negativa e estereotipada. No caso da mulher isso acontece porque no patriarcado, sob dominação masculina, o corpo feminino foi limitado, segundo Cesidio e Boris (2007) a ser um objeto sexual, uma vez que seu corpo era sujeitado ao prazer e ao desejo do homem. No caso da velhice isso ocorre porque não fomos ensinados a conceber a senescência como um processo natural, pois vivemos em

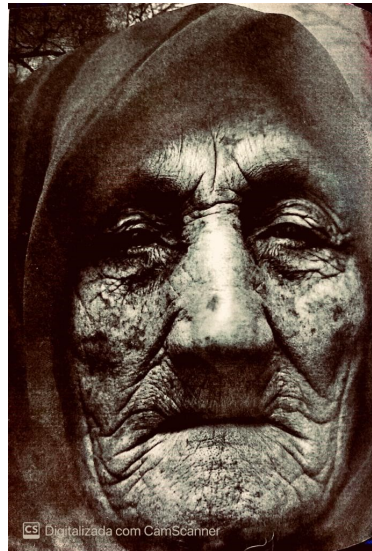
[...] uma cultura em que os jovens e adultos procuram ignorar a realidade do envelhecimento gradual de cada um. Com o progresso moderno, diminuimos o valor do envelhecer, não consideramos o idoso como detentor de extensos e sólidos conhecimentos, talentos e experiências que podem auxiliar as gerações futuras. (GUIMARÃES, 2007, p. 14).

Sobre a aproximação entre as mulheres velhas e as bruxas podemos mencionar o mito da Matintaperera¹⁰. Essa lenda conta a história de uma anciã que se metamorfoseia em pássaro durante a noite. A maioria das narrativas clássicas dessa personagem apresentam uma visão distorcida, negativa e preconceituosa dessa entidade e, sobretudo, da velhice feminina que a

¹⁰ Nos estudos sobre a Matintaperera existem distintas grafias para a personagem estudada, tais como, “Matinta perera”, “Matinta pereira” e “Matintaperera”. Para este trabalho adotamos a escrita da palavra “Matintaperera” de Silva Junior (2014), pois acreditamos que seus objetivos de pesquisa se aproximam dos nossos.

coloca como sendo uma mulher de aparência assustadora, debilitada e doente, que realiza o mal devorando as crianças e trazendo epidemias e enfermidades as comunidades locais.

Figura1 - Imagem do rosto da Matintaperera com tratamento digital



Fonte: (COSTA, 2013, p. 91)

Na cultura indígena, a Matintaperera é concebida, de acordo com Carvalho (2014), como uma perigosa feiticeira, ou melhor, como uma bruxa velha que, na juventude, cometeu graves pecados e, por conta disso, precisa cumprir o fado. Cumprir o fado significa efetivar o destino que foi estabelecido por intermédio de uma força sobrenatural. Os indivíduos que cumprem um fado, nas palavras de Carvalho (2014), são julgados como sujeitos que efetivaram “[...] um pacto com o demônio em troca de alguma vantagem ou vinganças pessoais, recebendo por isso uma punição, como a de se transformarem em animais durante a noite” (CARVALHO, 2014, p. 225). Câmara Cascudo, por sua vez, defende que a Matinta é o nome de

[...] uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando, a horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco. “Desgraçado – deixou escrito Max. J. Roberto, profundo conhecedor das coisas indígenas – quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado como o mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformavam neste pássaro para se transportarem de um lugar para o outro e exercer suas vinganças. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos” (CASCUDO, 2012, p. 442).

Contudo, os resultados de nossas investigações das narrativas orais da Matintaperera, recolhidas pelo IFNOPAP revelaram uma nova tradução da velhice feminina, que não vem carregada de preconceitos e nem de estereótipos, mas de novidade, contemporaneidade e liberdade. Nesse sentido, na próxima seção apresentamos a análise de dois contos da Matintaperera, ambos recolhidos pelo IFNOPAP, retiradas da coletânea de textos *Abaetetuba conta...*, que refletem *sobre* a representação da velhice feminina.

A velhice no Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense

“[...] tornavam a contar que essa velha era Matintaperera (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 20).

Começamos, pois, esta seção de análise literária com fragmento do conto “Fiu! Fiu!”, narrado por Manoel da Fonseca e recolhido pelo Projeto IFNOPAP, que revela história de Dona Laura, uma mulher de 70 anos que se transformava em Matintaperera, visto que “[...] Lá, tinha uma **velha** chamada Laura, uma **velha**, uma **velha**, assim, de uns 70 anos, sabe? E essa **velha**, tornavam a contar que essa **velha** era Matintaperera” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 20, *grifo nosso*). Percebeu-se, neste trecho de narrativa, que a palavra *velha* comparece cinco vezes, confirmando assim a intensa relação entre a personagem e a senescência.

A velhice retratada na maioria das histórias tradicionais da Matintaperera é caracterizada, geralmente, pela presença acentuada de adjetivos negativos, que contribuem para uma visão preconceituosa e estigmatizada do envelhecimento feminino. Consoante Ribeiro (2007), Aristóteles concebia a senescência como uma quarta idade, determinada pela senilidade¹¹, degeneração e doença, colocando a senectude nos 50 anos de idade. Hipócrates relacionou a senioridade ao “Inverno” aos 56 anos. Sêneca (4-65 D.C.) também considerou a velhice numa visão negativa, como uma enfermidade incurável.

Ribeiro (2007) salienta ainda que na Idade Renascentista e na Idade Média, a compreensão negativa do envelhecimento continuou a manifestar-se: a mulher velha era concebida como bruxa e cúmplice de agentes demoníacos, e os velhos no coletivo, eram enxergados como submissos e escravos dos mais fortes. Nesta época, Santos (2008) evidencia que se destacava, especialmente a juventude e a formosura das mulheres juvenis.

Contudo, veremos nesta seção uma nova tradução do envelhecimento feminino, através das narrativas orais da Matintaperera, recolhidas pelo IFNOPAP, que revelam histórias de mulheres comuns, que envelheceram, mas que continuam passeando, se divertindo, cantando, dançando, se apaixonando, amando, desejando e sendo desejadas, não estão isoladas e nem escondidas em cavernas, mas que buscam e valorizam o contato com o outro (alteridade).

Voltando ao conto “Fiu! Fiu!”, o narrador conta que, certo dia, Dona Laura ficou doente de uma febre muito forte que levou muitos sujeitos a óbito e como era costume dos mais velhos socorrer quem estivesse enfermo, Raimundo terminou de fazer a farinha no final da tarde, umas seis e meia e decidiu ir do trabalho direto à casa da velha Laura para prestar socorro. Porém, no meio do caminho algo inusitado aconteceu, ela pulou: “[...] Pah! E suspendeu a bunda pra cima e a saia, e acendeu a bunda pro lado dele e fez assim: -Fiu, Matintaperera! Aí, ela se endireitou e disse: - Agora vai contar, ouviste?” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 21). Neste conto, observamos que Raimundo se surpreende com uma idosa cheia de energia, vitalidade e muita sensualidade. A velha demonstrou ainda não se preocupar com o julgamento da sociedade em relação ao seu corpo envelhecido, dado que quando viu Raimundo não escondeu seu corpo e nem o rejeitou, mas o aceitou e o exibiu, provando a ele e a todos que o seu corpo-velho não é feio, o que é ridículo é o preconceito em relação a ele. Nesta narrativa, também é possível fazermos uma reflexão em torno da sexualidade feminina na velhice, uma vez que foi estabelecido um protótipo que a velha é um sujeito assexuado e isso é uma crença que não se sustenta.

¹¹ A senilidade refere-se, de acordo com Mucida (2018), às patologias do envelhecimento.

Carmen Salgado (2002) salienta que a cultura hispano-americana, especialmente, assimila a sexualidade da mulher velha como fonte de risibilidade, apresentando-se como cômica e inapropriada. Esse preconceito acontece, em geral, ao igualar equivocadamente a sexualidade feminina a sua potencialidade reprodutiva. Essa discriminação para com a anciã está profundamente associada ao “[...] sexismo e é a extensão lógica da insistência de que as mulheres valem na medida em que são atrativas e úteis ao homem” (SALGADO, 2002, p.12). Dentro desta situação, isto é, na persistência das mulheres de serem atraentes a aproximação delas com a velhice resulta aterrorizante e assustadora e terrível, pois elas têm sido “[...] socializadas e treinadas para temer a velhice. Negando o próprio processo de envelhecimento” (SALGADO, 2002, p.12).

Porém, Araújo e Carlos (2018) destacam que a sexualidade não se restringe ao ato sexual em si, mas sim em uma combinação de prazer, cumplicidade e amor entre dois indivíduos, como modo de percepção de seu corpo e do *outro*. Dependendo da maneira como a velhice é concebida e das transformações que ela pode sofrer em inúmeros aspectos da vida, o sexo nesse estágio pode sim promover liberdade e garantir o prazer. E, para isso é necessário que a velha use sua criatividade para alcançar novas maneiras de satisfação.

O conto, intitulado “Fióte!”, narrado por Joana d’Arc nos revela a história de uma velha, que surgiu no meio do trajeto da viagem de um grupo de músicos a bordo de uma canoa, pedindo carona, os quais atenderam o seu pedido. Depois de colocarem a idosa na canoa, eles saíram, foram remando, remando e de repente, “Ela virou a bunda pra cima e deu um assobio. – Fióte! Matintaperera. Ela fez” (SIMÕES E GOLDBER, 1995c, p. 175). Como podemos observar nesta narrativa, a mulher velha não está isolada da sociedade e nem do mundo e muito menos está deitada em casa deprimida, esperando a morte chegar, mas está querendo, assim como todo mundo, passear, viajar, se divertir, caminhar, estar entre os velhos, mas também entre os jovens, entre os músicos. A mulher velha, nesta narrativa, quer andar de canoa, participar de eventos, apresentações, shows, amar e ser amada, desejar e ser desejada, dar e receber carinhos. Desse modo, este conto nos revela que a mulher na velhice não deixou de ter os mesmos sentimentos da juventude e nem é inútil porque deixou de ter filhos, ela continua “[...] cantando, dançando, criando, amando, brincando, trabalhando, transgredindo tabus etc” (GOLDENBERG, 2017, p. 11).

Como podemos observar, anteriormente, as duas narrativas orais da Matintaperera nos revelam histórias de mulheres velhas que não são seres repugnantes e assustadores que realizam o mal, fazendo alusão às bruxas europeias, mas que trazem uma nova tradução da velhice feminina, pois elas se tratam de velhas agitadas, animadas e que valorizam o contato com o *outro*.

As velhas dos contos ifnopapianos não sentem vergonha de seus corpos envelhecidos, mas os revelam, sem medo, sem tabu, o que traz reflexões importantes em relação a velhice e a sexualidade. Além disso, notamos nos contos que as idosas não querem apenas estar apenas com pessoas da idade delas, mas querem conversas com outras velhas e também com jovens, adolescentes e crianças para trocar experiências, pois elas têm muito o que falar e ensinar, comprovando assim que a velhice não interfere nas relações sociais e na sexualidade, não querem também ficar “presas” em casa, mas sair, viajar, passear, namorar e se divertir.

Conhecer essas histórias de Matintapereras, representadas por mulheres velhas é importante, pois nos revelam um novo olhar sobre a velhice feminina, para não cairmos nos erros de acharmos que as velhas de hoje (século XXI) são as mesmas de outrora, isso está mudando, pois elas não estão em cavernas, não estão “trancadas” em casa. Elas são de uma nova geração que, segundo Goldenberg (2017), modificou comportamentos e conceitos, que tornou a sexualidade natural e prazerosa, que criou variados arranjos amorosos e conjugais, que legitimou modernas formas de família e que expandiu as chances de ser mãe, pai, avô e avó.

Considerações finais

Este artigo objetivou refletir sobre o envelhecimento feminino em narrativas da Matintaperera, recolhidas pelo IFNOPAP. Para tanto tivemos com referencial teórico os estudos de Beauvoir (2018), Mucida (2018), Goldenberg (2008), (2017), Zimerman (2007), Viana (2013), Vieira (2007), Salgado (2002), entre outros.

Consideramos ter alcançado nosso objetivo geral, uma vez que apresentamos a análise literária de dois contos da Matintaperera, da coletânea *Abaetetuba conta...* que revelaram uma nova tradução da mulher na velhice, que não vem repleta de preconceitos e nem de estereótipos, mas de novidade, contemporaneidade e liberdade, uma vez que elas são descritas como mulheres comuns, como todos nós, capazes de se apaixonar, de encantar as pessoas, sentir desejos e que não vivem isoladas, mas que apreciam o contato com o Outro.

Nesta pesquisa fizemos importantes reflexões sobre a aproximação que se estabeleceu historicamente e culturalmente entre a velhice e a bruxa, trazendo o pensamento de Beauvoir (2018), os estudos de Viana (2013) e Vieira (2007) sobre a representação de mulher velha no período de transição entre o mundo medieval para o moderno, bem como as contribuições teóricas de Carvalho (2013) sobre a noção que temos hoje de bruxaria. Além disso, também discorremos sobre relação entre a velhice, a bruxa e Matintaperera, apresentando as definições da personagem.

Acreditamos que esta pesquisa trará importantes contribuições ao estudo da velhice feminina, pois em nossas investigações nos Repositórios Institucionais on-line das renomadas Universidades verificamos que existem pouquíssimos trabalhos sobre esse tema na área de Ciências Humanas, sobretudo, nos Cursos de Doutorado em Letras (Literatura) e essa carência acaba se tornando algo extremamente preocupante, pois nos impede de desenvolvermos nossa função social, enquanto literários que é o de humanizar os sujeitos através dos textos literários, conforme afirma Antônio Candido (1989). Desse modo, este estudo, além de nos ajudar a desenvolvermos nossa função social enquanto literários nos possibilitará entendermos a mulher velha para além de suas representações físicas, dado que o envelhecer não pressupõe apenas mudanças corporais, mas também psicológicas, sociais, econômicas, políticas e culturais.

Referências

ARAÚJO, Ludgleydson Fernandes; CARLOS, Karolyna Pessoa Teixeira. Sexualidade na velhice: um estudo sobre o envelhecimento LGBT. **Psicología, Conocimiento y Sociedad**, p. 218-237, 2018.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERSAN, Pedro Nery. Cirurgião plástico do Hospital Madre Teresa e membro da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. **Estado de Minas**, postado em: 29/11/2019, às 04:00. Disponível: <https://www.em.com.br/app/noticia/opiniao/2019/11/29/interna_opiniao,1104534/cirurgia-plastica-responsavel.shtml>. Acesso em: 11 de abril de 2021.

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In. FESTER, A. C. R. (Org.). **Direitos humanos e Literatura...** São Paulo: Brasiliense, 1989.



CARVALHO, Camila Fernanda de Sousa. Bruxa: da construção de um personagem à desmistificação do sujeito. **Anais da Semana de História do CPTL/UFMS**, 2013.

CARVALHO, Nazaré Cristina. Caleidoscópio do imaginário ribeirinho amazônico. Revista Instrumento. **Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, Juiz de Fora**, v. 16, n. 2, p. 221-230, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CESIDIO, M. H.; BORIS, Georges Daniel Janja Bloc. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Revista Mal-Estar e Subjetividade (Impresso)**, v. 7(2), p. 455-481, 2007.

COSTA, Jairo. **Amazônia Fantástica**: os mais extraordinários mitos, lendas e mistérios da grande floresta. 1. ed. São Paulo: bamboo Editorial, 2013.

FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica**: um memorial das matintas pereras. 1997. 180 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Mestrado Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

GOLDENBERG, Mirian. **A bela velhice**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GOLDENBERG, Mirian. **Coroas**: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GUIMARÃES, Elzimar Campos. Reflexão sobre a velhice. **Revista CES**, v. 21, p. 11-23, Juiz de Fora, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura**: estudios sobre literatura y formación. 2 ed. Barcelona: Laertes, 1996.

LESNOFF-CARAVAGLIA, Gari. **The World of the Older Woman**. New York: Human Sciences, 1984.

MUCIDA, Angela. **O sujeito na envelhece**: psicanálise e velhice. 2. ed. rev. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

RIBEIRO, António Pedro Freire (2007). **Imagens de velhice em profissionais que trabalham com idosos**. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Geriatria e Gerontologia. Universidade de Aveiro, Secção Autónoma de Ciências da Saúde: Aveiro.

SALGADO, Carmen Delia Sánchez. MULHER IDOSA: a feminização da velhice. **Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**. Porto Alegre, v. 4, pp. 7-19, 2002.

SANTOS, Dina Isabel Francisco Alberto. (2008 a) **As Vivências do Cuidador Informal na Prestação de Cuidados ao Idoso Dependente Um Estudo no Concelho da Lourinhã**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Saúde. Universidade Aberta: Lisboa.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Belém conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995b.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Abaetetuba conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995c.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão (Org.). **Bragança conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 2016d.

SILVA JÚNIOR, Fernando Alves da. **Representação feminina no mito da matintaperera em Taperaçu Campo, Bragança (PA)**. 2014. 181f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, PPGLS, UFPA, Bragança, PA.

SOUZA, Laura de Melo e. **A feitiçaria na Europa Moderna**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

VIANA, Geysa Novais. **As bruxas no Malleus Maleficarum: caracteres, práticas e poderes demoníacos**, 2013. Disponível em: <<https://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/AS-BRUXAS-NO-MALLEUS-MALEFICARUM.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2020.

VIEIRA, Bruno César Ferreira. **Bruxaria e Feminismo. Uma análise da independência da mulher através dos seriados de TV**. In: **Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura-Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**. Ilhéus, 2007.

ZIMERMAN, Guite. **Velhice: aspectos biopsicossociais** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Artmed, 2007.

[Recebido: 16 abr 21 - Aceito: 16 mai 21]

O maravilhoso amazônico, uma poética da alteridade

The Amazonian Marvellous, Poetics of Alterity

Sylvia Maria Trusen¹²

<https://orcid.org/0000-0003-4248-929X>

Resumo: De modo geral, as pesquisas em torno das narrativas tradicionais de fundo maravilhoso assentam-se sobre a dicotomia real x fabuloso, natural x sobrenatural, verossímil x inverossímil, conforme lemos nas postulações de Todorov (1975), Bessière (1974), Max Lüthi (1992), Hetmann (1982), dentre outros. Contudo, quando tais teorizações são confrontadas com o corpus narrativo de tradição mítica e oral, recolhido na Amazônia Paraense, elas revelam-se insuficientes para tratar da recepção do maravilhoso neste território, uma vez que tais narrativas não se escoram na antinomia assinalada acima. Partindo de tal constatação, elegeu-se a categoria da alteridade, conforme proposição de Victor Bravo, sugerindo, assim, possível chave para o estudo do que nomeia-se aqui maravilhoso amazônico. Desse modo, revistando os textos consagrados em torno do gênero, tais como o *Introdução à literatura fantástica* (T. Todorov), *Das europäische Volksmärchen* (M. Lüthi), *Le récit fantastique* (I. Bessière), por um lado, e, por outro, a recolha de narrativas da Amazônia paraense efetivada pelo Projeto *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*, o artigo destaca a categoria da alteridade como termo de importância central para a leitura de tais narrativas.

Palavras-Chave: Maravilhoso, Alteridade, Amazônia

Abstract: In general, the research of the traditional narratives with a background of the Marvellous are based on the real dichotomy x fabulous, natural x supernatural, verossimel x unlikely, as we read in the postulations of Todorov (1975), Bessière (1974), Max Lüthi (1992), Hetmann (1982), among others. However, when such theories are confronted with the narrative corpus collected in the Amazon Region of Pará, they are insufficient to deal with the reception of the marvellous in this territory, since such narratives do not stand in the antinomy indicated above. Starting from this observation, the category of alterity was chosen, according

¹² Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil(2006). Professor Associado II da Universidade Federal do Pará, Brasil

to Victor Bravo's proposition, thus suggesting a possible key to its study. Thus, reviewing the established texts around the genre, such as *Introduction to fantastic literature* (T. Todorov), *Das europäische Volksmärchen* (M. Luthi), *Le récit fantastique* (I. Bessière), on the one hand, and, on the other, another, the collection of narratives from the Pará Amazon carried out by the Project *O Imaginário nas Formas Oral Narrativas Populares da Amazônia Pará*, the article highlights the category of alterity as a term of central importance for the reading of such narratives.

Keywords: Marvellous, Alterity, Amazon

O título dado a este trabalho coloca a quem o escreve e, possivelmente, a quem o lê, diante de pelo menos duas indagações – o que o autor deste texto compreende por maravilhoso amazônico, e qual o elo vislumbrado com o que se denomina poética da alteridade.

O termo maravilhoso, recorrente na teorização que se debruça sobre as fronteiras da literatura do fantástico (TODOROV, 1975) ou, de modo mais abrangente, do insólito (GARCIA, 2012) é frequentemente invocado para tratar de uma multiplicidade de formas artísticas – não só literárias (SCHUHL, 1969) – que por si só demandaria uma vasta revisão bibliográfica, inexequível nos limites de um artigo. Schuhl (1969) já o anotou, advertindo que para dar conta de sua magnitude haveria que se enveredar por sendas tão diversas como as do maravilhoso religioso, feérico, utópico, mítico, científico, etc. Todorov (1975), de modo mais conciso, referiu-se a três modos de representação do maravilhoso na literatura – o exótico, o hiperbólico e o intelectual – ao passo que I. Chiampi (1980) teorizou acerca do realismo maravilhoso estabelecendo as balizas para a distinção do realismo mágico.

Face à amplitude dos estudos e diante das múltiplas configurações que o gênero pode assumir, importa aqui ater-se apenas aos trabalhos cuja leitura torna-se necessária para compreensão do que se designa maravilhoso amazônico. Inevitável no percurso deste texto é o *Introdução à literatura fantástica*, obra na qual o fantástico é descrito como gênero evanescente, provisoriamente sustentado sobre as hesitações das personagens (e, por extensão, do leitor implícito), diante de uma realidade, tornada a seus olhos inverossímil ou inacreditável. O maravilhoso, por conseguinte, constituiria gênero, em que se encena o sobrenatural sem que os fenômenos descritos despertem qualquer reação de assombro por parte do leitor.

No fim da história fantástica, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza pela quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 42)

Para Todorov, portanto, o maravilhoso, como gênero literário delimitado pelo fantástico, depende da presença ou negação da credulidade (por parte da personagem e/ou leitor) diante de fenômeno insólito.

Tal descrição do fantástico, vale assinalar, deve bem mais ao ensaio freudiano, “O Estranho” (FREUD, 1996a), do que admite seu tratado. Conquanto o linguista e pensador búlgaro faça referência explícita ao artigo de 1919, a menção pouco revela do fato de que boa parte de sua fundamentação erige-se sobre este trabalho de Freud. Com efeito, deve-se primeiramente ao psicanalista, em seu estudo sobre a novela de Hoffmann, a diferenciação

entre o maravilhoso feérico e o estranho, tomando por base o contraste com a realidade construída pelo leitor. Assim, se o texto freudiano já assinalara que “o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade” (FREUD, 1996, p. 266), ele antecipa muito das proposições de Todorov. Em ambos, entretanto, a descrição do maravilhoso comparece sob a chave do fabuloso, extraordinário, daquilo que não se submete aos critérios de veracidade - aspecto que pode ser lido em uma variedade de textos teóricos produzidos a respeito, particularmente no continente europeu. Assim também, por exemplo, o do suíço Max Lüthi ao distinguir os elementos constitutivos do conto maravilhoso (*Märchen*)¹³, que observa.

No conto maravilhoso (*Märchen*), o herói que encontra um animal, planta, ou astro falante, não demonstra nem medo nem espanto. Isto, não porque o animal ou planta falante lhe fosse familiar; eles não integram seu habitat natural. Nada indica que ele soubesse da existência de tais animais falantes. Mas ele não se admira, e não teme: o sentimento para o extravagante lhe falta. Para ele, tudo parece pertencer à mesma dimensão. (1992, p. 10) 14

Assim, noções tais como fabuloso, extraordinário, sobrenatural são termos recorrentes na literatura que aborda esse gênero descrito na região limítrofe do fantástico, como se lê também, dentre outros, em Hetmann (1982) e Bessière (1974).

O problema, porém, como já se assinalou anteriormente (TRUSEN, 2015) é que tais categorias operam a partir de convenções extremamente variáveis e cada vez mais deslizantes na contemporaneidade. Se a vasta literatura medieval, com suas ilhas venturosas, seus objetos mágicos e protetores sugerem em seu amplo espectro a crença fincada no *mirabilia* (LE GOFF, 1994), a compilação de narrativas amazônicas, no outro extremo temporal e geográfico, igualmente testemunha a incorporação do maravilhoso ao mundo prosaico e cotidiano.

Assim, considerações como as de Hetmann que, citando a Polivka e Bolte afirma que o conto maravilhoso (*Märchen*) “são histórias extraordinárias não ancoradas nas condições de vida real, e que ouvimos com maior ou menor prazer, embora as consideremos inacreditáveis” (1982, p. 12), conquanto sejam apropriadas no contexto europeu, pouco auxiliam na compreensão das narrativas do maravilhoso amazônico.

A imprecisão de seus termos deriva basicamente de dois fatores – o primeiro deles porque se referem a um conjunto de textos que passou por percurso que se vem assinalando, em outros trabalhos (TRUSEN, 2012), como processo de domesticação e alijamento do maravilhoso ao âmbito dos lares burgueses quando, a partir do surgimento do pensamento ilustrado, assiste-se a crise da cosmologia cristã que terá, como efeito mais imediato, a emergência do sujeito racional como entidade privilegiada para o conhecimento das coisas no mundo. Efetivamente, pontua, igualmente a respeito, David Roas:

A rejeição ao sobrenatural se traduziu também em condenação de seu uso literário e estético. As perspectivas ilustradas da segunda metade do século XVIII enalteceram os conceitos de verossimilhança e mimese como armas

¹³ Em outros trabalhos, já se anotou os problemas envolvidos no traslado do termo *Märchen*, algumas vezes traduzidos para o português por conto de fadas, outras, por conto maravilhoso. Optou-se por esta última variante, em razão da etimologia do termo. (TRUSEN, 2012)

¹⁴ Trad nossa de “Im Märchen zeigt der Held, der sprechenden Tieren, Winden oder Gestirnen begegnet, weder Verwunderung noch Angst. Dies nicht, weil ihm das sprechende Tier oder Gestirn von Haus aus vertraut wäre; es gehört durchaus nicht zu der ihm gewohnten Umwelt, nichts deutet an, dass er von der Existenz solcher sprechenden Tiere auch nur gehört hat. Aber er verwundert sich nicht, und fürchtet sich nicht: das Gefühl für das Absonderliche fehlt ihm. Ihm scheint alles zur selben Dimension zu gehören.“

fundamentais para desterrar a presença do sobrenatural e do maravilhoso dos textos literários. (ROAS, 2006, p. 24) 15

Explica-se, assim, que as teorizações em torno do insólito terminem, majoritariamente, a referir-se ao conto maravilhoso, mediante sua identificação e circunscrição a órbita do moralizante, anotando nele feição resignatória.

Ele [o conto maravilhoso] usa o universo dos fantasmas e da não-coincidência do acontecimento com a realidade evidente, não para romper nossos vínculos com essa realidade, mas para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento de nosso domínio prático) (BESSIÈRE, 1974, p. 57)

A afirmação parece, como visto, respaldar-se em certa compreensão do maravilhoso que o vincula muito fortemente à função que o gênero desempenharia. Nesse sentido, ele estaria voltado não tanto para a ruptura com o que rodeia e ordena o mundo para o homem – algo que, segundo a autora, seria bem mais perceptível na literatura fantástica – mas destinado à harmonizar, ou melhor, a ajustar o indivíduo ao seu meio ambiente.

Postura bem similar é a que lemos no ensaio de Rosie Jackson:

As fantasias que penetram no reino do ‘maravilhoso’ são as únicas que tem sido toleradas e que tem alcançado uma ampla disseminação social. A criação de mundos secundários através do mito religioso, a magia ou a ficção científica se baseia em métodos ‘legalizados’ - a religião, a magia, a ciência – para o estabelecimento desses outros mundos, que são compensatórios, pois preenchem uma lacuna a partir de uma apreensão da atualidade como algo desordenado e insuficiente (...). Sua base novelesca dá a entender que o universo é, em última instância, um mecanismo autorregulado no qual a bondade, a estabilidade e a ordem acabarão por impor-se. Essas fantasias, pois, servem para estabilizar a ordem social ao minimizar a necessidade de intervenção humana em um mecanismo cósmico organizado segundo um princípio de benevolência. (JACKSON, 2002, p. 144)

É, pois, nesse sentido que se vem sustentando ser necessário distinguir entre o uso, vale dizer, a instrumentalização que a cultura ocidental, em muitos momentos, empreendeu do maravilhoso, e a poética que lhe é própria. Assim, por exemplo, a análise da compilação, realizada pelos Irmãos Grimm, evidencia que o emprego do gênero a serviço de uma dada concepção de lar, implicou não só a domesticação do maravilhoso, mas que, igualmente, significou, muitas vezes, redução da potência que lhe é própria. Em outros termos, resultou no confinamento de um conjunto de procedimentos criativos, cuja ordenação é de ordem inversa ao cogito racional, a um território frequentemente relacionado ao “era uma vez” dos contos recolhidos e ajustados à mentalidade burguesa cristã, nos moldes da família dos séculos XVIII e XIX.

Essa observação crítica a certa teorização sobre o maravilhoso, se é talvez pertinente no contexto europeu, faz-se tão mais urgente quando confrontada com certo repertório de narrativas amazônicas, igualmente atravessadas pelo mirabilia.

A urgência dessa releitura resulta, porém, de um segundo fator. A conceituação do maravilhoso identificando-o, ora a um tempo perdido, ora ao aparecimento do que não se subjugava à esfera do que se concebe por natural, pouco ou nada se coaduna com as narrativas ouvidas e/ou lidas em textos que transcrevem para o impresso o repertório do imaginário

¹⁵ Trad nossa de “El rechazo de lo sobrenatural se tradujo también en la condena de su uso literario y estético. Las perspectivas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII enarbolaron los conceptos de verosimilitud y mimesis como armas fundamentales para la presencia de lo sobrenatural y lo maravilloso de los textos literarios.”

amazônico. A referência aqui é particularmente aos relatos coligidos pelo projeto integrado IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense), nas coleções Santarém conta..., Abaetetuba conta..., Belém conta..., Bragança conta..., dentre outras, realizado na região norte do país. Com efeito, ao leitor que se disponha a folhear algumas delas, logo se evidenciará a dificuldade para o estudioso brasileiro de manejar tais narrativas a partir de claves de leitura tão pouco afeitas como as forjadas no continente europeu. Não só a indefinição de tempo e lugar é revertida em favor da localização geográfica do que se narra, mas sobretudo a oposição real x irreal, natural x sobrenatural é completamente suspensa em prol da aliança entre termos considerados antagônicos, pelo pensamento ocidental moderno.

Que quando a minha mãe saiu do quarto. Aí, ela apareceu grávida, só que já nasceu já diferente, já um pouco, sabe? Muita coisa ela já trouxe. Eu queria que tu o visses, rapaz (...). Era jito aquele, aquela [boquinha] 16 digo, boquinha, sabe. Tinha tudo, aqueles leros do boto, aquele jeito, tudo . (SIMÕES; GOLDBER, 1995, p. 24)

O fragmento acima, retirado da narrativa contada por Manoel da Fonseca foi transcrito por Conceição Vasconcelos e encontra-se na coletânea Abaetetuba conta..., que reúne causos, relatos, em narrativas do nordeste paraense, no município de Abaetetuba, localidade situada às margens do rio Maratauíra, afluente do Tocantins. Nela, se leem os indícios da gravidez de mulher seduzida por figura recorrente nas histórias da região, que, como a Cobra Grande, emprenha as mulheres. Se aqui a concepção pelo golfinho é sugerida com naturalidade, em outras, a palavra do narrador certifica a veracidade do relato.

Bom, então a minha palavra que eu vi, é isso (...) . Agora, os antigos diziam que existia esse navio encantado, entre véspera de São João, [que o navio aparecia]. Muita gente, teve gente que quis atirar, mas não teve coragem, porque dizem, assim, se atirassem desencantava. Mas, temiam não desencantar, né? (SIMÕES; GOLDBER, 1995, p. 99)

Ambos os fragmentos servem para ilustrar não só o fértil imaginário da região, mas também para sublinhar a recorrente marca de testemunhos – amigos, familiares, o próprio narrador – e/ou locais e situações, de modo a certificar o ouvinte e provável leitor de que o narrado corresponde à verdade dos fatos. Contudo, se o registro da autenticidade se faz necessário, é porque ele se tece na fronteira com a suposta (in)credulidade do interlocutor. Resulta daí um curioso liame entre a percepção de que aquilo que se narra é extraordinário, porém crível, dado que é verdadeiro, como asseguram seus narradores. De todo modo, invocada a confiabilidade, tais narrativas parecem contradizer a literatura sobre o maravilhoso que opera a partir das antinomias aqui assinaladas.

Esta relação peculiar entre o campo do natural e do sobrenatural faz assomar à memória certa descrição do maravilhoso na literatura do continente americano. No prólogo do El reino de este mundo, Carpentier postula sua teoria do maravilhoso americano em que se entretece uma dada percepção do continente, cedida pelos primeiros cronistas, com uma reinvenção da escrita latino americana, como bem o anotou o estudo de Irlemar Chiampi (1980). Com efeito, no manifesto, Carpentier procurando definir os meandros dessa elaboração sincrética, traçada a partir da conjunção da história haitiana com o universo do mirabilia, também propõe as balizas para uma escritura para o continente, demarcada pelo encontro entre o próprio e o alheio.

¹⁶ Conforme nota explicativa, o projeto procurou manter tanto quanto possível os índices de oralidade, utilizando-se, quando necessário, dos colchetes para indicar expressões ou palavras que suscitaram dúvida por parte do transcritor.

Havia respirado a atmosfera criada por Henri Christophe, monarca de incríveis realizações, muito mais surpreendentes que as de todos os surrealistas, muito afeitos a tiranias imaginárias, ainda que não padecidas. A cada passo encontrava-me com o real maravilhoso [grifo do autor]. Mas, pensava, ademais, que essa presença e vigência não era privilégio único do Haiti, senão patrimônio da América inteira (...). (CARPENTIER, 1975, p. 55) 17

Tentador, portanto, resgatar a conceituação do escritor cubano para compreender as narrativas da região amazônica brasileira, em que se nota a indistinção entre o terreno do excepcional e do ordinário, entre o fabuloso e o verídico. Contudo, um rápido exame logo identificará a impossibilidade do nexos. O conceito proposto por Carpentier deriva de uma proposta ontológica para a América, não só resultante do entrelaçamento entre mito e história, como também deriva de perspectiva realista, cedida pelo extraliterário (o real maravilhoso característico da realidade haitiana (CHIAMPI, 1980. p. 37 e passim). As narrativas a que se faz alusão aqui não encenam a conjunção pleiteada por Carpentier entre mito e história – embora suspendam as relações de antinomia – tampouco constituem elaborações ficcionais de um escritor particular, mediatizadas por uma dada perspectiva do real. Parece-lhe, todavia, ser característica a presença de elementos do maravilhoso, fortemente fincadas em figuras míticas (Boto, Cobra Grande, Matintaperera, Nau encantada, dentre outros) que revelam uma relação específica com o espaço – a floresta e os rios.

Outrossim, essas narrativas que aqui nomeia-se maravilhoso amazônico denotam marcas de testemunho em relatos que admitem, como forma discursiva inversa à racionalidade moderna, a relação harmoniosa, isto é, não excludente entre contrários, mediante metamorfoses que assumem ora a forma humana, ora a animal.

E, finalmente, um terceiro aspecto a ser considerado é que muitas das figuras míticas aí presentes situam-se na intersecção entre natureza e civilização, a exemplo da Cobra Grande e do Boto, resultante de sua natureza errante entre rios e vilarejos.

A direção da argumentação aqui, conduz, como se vê, à noção de alteridade, operador com que o pensamento filosófico do século XX e a psicanálise, a partir de Freud, e sobretudo desde Lacan (SPIELMANN, 2000), têm destacado a relação não excludente entre pares contrários (Mesmo/Outro, Civilização/Natureza, Razão/Loucura, Dentro/Fora, Masculino/Feminino, Natural/Sobrenatural). Efetivamente, se o termo oriundo do latim *altérité* aponta para as relações de contraste (HOUAISS, 2001) ele designa não só o que é diverso, mas sobretudo a relação entre dois seres ou entidades distintas ou supostas como tal. Nesse sentido, a “alteridade é o contrário da identidade, como o outro é o contrário do mesmo. Poder-se-ia fazer disto um princípio: toda coisa sendo idêntica a si mesma (princípio da identidade) é também diferente de todas as outras (princípio da alteridade)”. (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 53). 18

Donde, a noção de alteridade, significando e abrangendo a ideia da diferença efetiva-se dialogicamente – isto é, na relação entre termos opostos, mas não

¹⁷ Trad nossa de : Había respirado la atmosfera creada por Henri Christophe, monarca de increíble empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso* [grifo do autor]. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haiti, sino patrimonio de la América entera (...)

¹⁸ Trad. nossa de C’est le contraire de l’identité, comme l’autre est le contraire du même. On pourrait en faire un principe : toute chose étant identique à soi (principe d’identité) est aussi différente de toutes les autres (principe d’altérité).

excludentes, uma vez que o Outro só pode ser apreendido como tal em relação ao Mesmo. Compreendida a alteridade, portanto, como categoria imprescindível para o entendimento das relações humanas no campo inter e intrasubjetivo, ela passou a ocupar lugar central não somente entre os cientistas sociais, mas também no meio psicanalítico e nos estudos literários. Concernente a esses últimos, cabe aqui assinalar os nomes de Octavio Paz e o de Victor Bravo, com os quais pretende-se, por fim, estabelecer o laço final entre o que se designou maravilhoso amazônico e uma poética própria, enunciadora da alteridade humana e literária.

O crítico literário venezuelano em obra que está ainda aguardando tradução para o português e urgente reedição, partindo da noção de alteridade dada pelo poeta e pensador mexicano, bem como dos estudos de Foucault, observa que a cultura judaico-cristã operou, no Ocidente, por um sistemático repúdio às formas culturais que se antagonizaram à razão, ou para usar a terminologia do autor, às formas do Mesmo. Com efeito, na obra citada por Bravo, *Conjunciones y Disyunciones*, O. Paz, tratando das polivalências abrigadas sob a picardia, aponta para o problema da metáfora e as faces que a compõe – o lugar da civilização e o princípio da realidade, por um lado, e, por outro, o território do desgoverno, e o princípio do prazer. Nesse sentido, anota o poeta e ensaísta mexicano, a picardia, e a gargalhada, que dela resulta, ordenam uma síntese que traduz duas caras – o Eu e o Outro 19 – que nos (des)governam. Nesse sentido, a picardia desvelaria e simultaneamente mascararia os segredos, face ao nosso dia-a-dia do mundo civilizado.

Lê-lo é participar de um segredo. Em que consiste este segredo? Este livro nos ensina nossa outra cara, a oculta e inferior. O que digo deve entender-se literalmente: falo da realidade que está abaixo da cintura e que a roupa nos cobre. Refiro-me a nossa cara animal, sexual: ao cu e aos órgãos genitais (PAZ, 1969, p. 12) 20

Se é bem verdade que o problema foi abordado bem anteriormente por Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, este enlace põe em relevo a articulação Mesmo/Outro, Civilização/Natureza, indicando a dinâmica de alteridade, a mesma que serve ao crítico Victor Bravo para pensar a literatura do fantástico e do maravilhoso.

O drama de toda cultura é o intento de reduzir o irreduzível, a alteridade, à tranquilidade ideológica do Mesmo, da Identidade. A alteridade parece ser o insuportável. A ordem que toda cultura de alguma maneira sacraliza é a intenção de reduzir a alteridade às formas do Mesmo. (BRAVO, 1985, p. 16) 21

Assim, se a alteridade assinala a relação não excludente entre pares antinômicos, ela aponta igualmente para a dinâmica subjacente à dolorosa experiência humana de saber-se racional, sujeito da cultura, e, simultaneamente, Outro – ser primitivo, intuitivo, desgovernado - malgrado os ditames da razão.

Há, todavia, assinala o *Los poderes de la ficción* (BRAVO, 1985) formas literárias que põem a descoberto, de modo mais ou menos flagrante, tanto a alteridade humana, como aquela que constitui o próprio discurso literário, em seu processo mimético de reproduzir e simultaneamente desrealizar o mundo empírico. Com efeito, se o texto literário sobrevive no

¹⁹ No original, “La carcajada es un síntesis (provisional) entre el alma y el cuerpo, el yo y el *otro*.”(PAZ, 1969, p. 15)

²⁰ Trad. nossa de “Leerlo es participar en el secreto. ¿En qué consiste ese secreto? Este libro nos enseña nuestra otra cara, la oculta e inferior. Lo que digo debe entenderse literalmente: hablo de la realidad que está debajo de la cintura y que la ropa cubre. Me refiero a nuestra cara animal, sexual: al culo y los órganos genitales.”

²¹ Trad. nossa de “El drama de toda cultura (...) es el intento de reducir lo irreductible, la alteridad, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad. La alteridad parece ser lo insuportable. El ‘orden’ que toda cultura de alguna manera sacraliza, es el intento de reducir la alteridad hacia las formas de lo Mismo.”

tênue liame entre a representação especular das coisas circundantes e a encenação de sua própria espessura literária, o fantástico e o maravilhoso, para Bravo, constituem os modos discursivos que mais evidenciam a alteridade própria do homem e das narrativas por ele produzidas. Dito em outros termos, se a literatura vive da complexa e tensa relação com a realidade que lhe é exterior, entre representar-se a si própria e o representar o mundo, o texto fantástico é o que expõe de modo mais inquietante a possibilidade de transgressão entre essas fronteiras. Contudo, como pondera o venezuelano em seu debate com o Introdução à literatura fantástica de Todorov, se o fantástico deriva da experiência limítrofe entre esses territórios, o maravilhoso é o lugar da alteridade como espetáculo.

Quando o limite persiste e um âmbito outro se põe em cena sem atender às verossimilhanças das certezas do real e sem penetrar estas certezas e questioná-las, quando o limite persiste deslindando o âmbito outro do âmbito do real, estamos em presença do maravilhoso. Poderia dizer-se que no fantástico o outro é uma irrupção, e, no maravilhoso, um espetáculo. 22 (Bravo, 1985, p. 244)

Nesse sentido, a noção de fronteira, como eixo no qual se deparam noções tidas como antagônicas e apartadas pela civilização - por exemplo, natural e sobrenatural, real e fabuloso, verídico e inverídico – adquire relevância na argumentação de V. Bravo que eleva o problema da alteridade como conceito a partir do qual é possível pensar esses gêneros literários. Nesta outra proposição, o maravilhoso é redimensionado e pensado para além dos antagonismos constatados nas teorizações forjadas pelo pensamento europeu.

Assim, se o maravilhoso é o tema do mundo às avessas, universo outro que desde o período medieval manifesta-se como potência de insurreição, o maravilhoso que se apresenta em narrativas míticas ao norte do país, que aqui nomeamos como maravilhoso amazônico, ao suspender as relações de antinomia próprias da civilização moderna, que reduzem e solapam a alteridade humana sob as formas do Mesmo, deve ser pensado sob a chave da alteridade. Suas narrativas, efetivamente, conciliando o sobrenatural e o natural, o animal e o humano, a natureza e a civilização, tecidas que são para além da fronteira, representam uma poética da alteridade. E, para não encerrar, poder-se-ia ademais acrescentar que, em sendo o inconsciente o lugar por excelência da alteridade – pois nele os contrários não se excluem (FREUD, 1996b)-, tais narrativas encenam a resistência do inconsciente à toda forma de subjugação. Mas isso já é outra história.

Referências

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.

BRAVO, V. **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Ávila, 1985.

CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. Buenos Aires : Libreria del Colegio, 1975 [©].

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo : Perspectiva, 1980.

COMTE-SPONVILLE, A. **Dictionnaire philosophique**. 4 ed. PARIS : PUF, 2013

²² Trad nossa de “Cuando el limite persiste y un ámbito ‘otro’ se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslindando el ámbito otro del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. Podría decir-se que en lo fantástico lo otro es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo. “



FREUD, S. O estranho. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII. Trad. sob dir. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 235-273. (Título original: **The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**)

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard brasileira. Trad. do inglês e do alemão sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro : Imago, 1996b. 24 v. V. IV (Título original **The standard edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud**)

GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: BATALHA, M; GARCÍA, F. (Org.). In: _____. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, pp. 13-29.

HETMANN, F. **Traumgesicht und Zauberspur**. Frankfurt a. Main: Fischer, 1982.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACKSON, R. ‘Lo oculto’ de la cultura. In: ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid : Arco Libros, 2002. p. 141-152.

LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. [Lisboa]: Estampa, 1994.

LÜTHI, M. **Das europäische Volksmärchen**. 9 ed. Tübingen: Francke, 1992

PAZ, O. **Conjunciones y Disyunciones**. Joaquín Mortiz : México D.F., 1969.

ROAS, D. **De la maravilla al horror**. Los inicios de lo fantástico en la cultura espanola. Pontevedra: Mirabel, Editorial, 2006.

SIMÕES, M. ; GOLDER, C. **Abaetetuba conta...** Belém: CEJUP; Universidade Federal do Pará, 1995.

SPIELMANN, E. ‘Alteridade’: desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, n. 05, p. 19-28, 2000.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello São Paulo: Perspectiva, 1975. (Título original: *Introduction à la littérature fantastique*)

TRUSEN, S. Encantos do Honorato: O Duplo e o Medo na narrativa “Encanto Dobrado” da coletânea *Abaetetuba conta*. **Vertentes do fantástico no Brasil**. Rio de Janeiro : Dialogarts, 2015, v.1, p. 221-232.

_____. S. “Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn”. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n. 9, p. 53-62, Dezembro 2012. Disponível em [https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/13010/9510] Acesso em: 03 maio 2018.

[Recebido: 20 dez 21 – Aceito: 20 jan 21]



SEÇÃO

LIVRE



Intertextos de Romeu e Julieta nos folhetos nordestinos

Intertexts of Romeo and Juliet in northeastern leaflets

Weber Firmino Alves²³

<https://orcid.org/0000-0001-9012-9112>

Naelza de Araújo Wanderley²⁴

<https://orcid.org/0000-0002-3622-7317>

Resumo: As adaptações constituem um fenômeno longo que remonta à Grécia antiga, quando os poetas iniciaram a prática da releitura dos mitos, com a liberdade de modificá-los e introduzir inovações. Semelhantemente, os cordelistas nordestinos, ao adaptarem narrativas canônicas para os versos populares dos folhetos, assumiram o papel de “tradutores” de uma tradição literária que passa a ser escrita em uma linguagem mais próxima do povo. Assim, o presente artigo discute a presença do intertexto de *Romeu e Julieta* em folhetos nordestinos, incorporando adaptações dos textos-fonte. A leitura dos textos estabelece uma comparação com os intertextos desse amor contrariado nos cordéis de João Martins de Athayde, Maria Ilza Bezerra, Sebastião Marinho e Stélio Torquato Lima, a partir das ideias de Abreu (2004), Hutcheon (2013), Kristeva (2005), Rougemont (1988), entre outros. Faz-se uma avaliação da construção do enredo de *Romeu e Julieta* na tradição literária, com vistas a perceber nas adaptações para o romanceiro nordestino, suas divergências e semelhanças, compreendendo-se que as adaptações não são cópias, mas funcionam como produções distintas, assumindo importantes funções sociais no contexto da cultura-alvo, principalmente a de socializar um texto universal para a cultura local.

Palavras-Chave: Amor contrariado; Romeu e Julieta; Literatura; Cordel.

Abstract: Adaptations are a long-lived phenomenon that dates back to ancient Greece, when poets began the practice of re-reading myths, with the freedom to modify them and introduce innovations. Similarly, Northeastern poets, by adapting canonical narratives to the popular verses of the leaflets, assumed the role of “translators” of a literary tradition that is now written in a language closer to the people. Thus, this article discusses the presence of the

²³ Doutorando em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2011). Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Contato: prweberalves@gmail.com

²⁴ Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2005) e Pós-doutorado na área de Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Atualmente, é professora Associada da Universidade Federal de Campina Grande (UAEF/PPGCF/PPGLE/UFCG).. Contato: naelzanobrega@gmail.com

Romeo and Juliet intertext in northeastern leaflets, incorporating adaptations from the source texts. Reading the texts establishes a comparison with the intertexts of this forbidden love in the cordel booklets of João Martins de Athayde, Maria Ilza Bezerra, Sebastião Marinho and Stélio Torquato Lima, based on the ideas of Abreu (2004), Hutcheon (2013), Kristeva (2005), Rougemont (1988), among others. An evaluation of the construction of the plot of Romeo and Juliet in the literary tradition is made, with a view to realizing in the adaptations for the Northeastern flyers, their divergences and similarities, understanding that the adaptations are not copies, but function as distinct productions, assuming important social functions in the context of the target culture, mainly that of socializing a universal text for the local culture.

Keywords: Forbidden love; Romeo and Juliet; Literature; Cordel booklets.

Introdução

A história de *Romeu e Julieta* é conhecida como a grande narrativa ocidental do amor romântico e retrata o sentimento puro de afeição entre dois jovens de famílias rivais que se apaixonam e põem em xeque a tradição de ódio entre suas famílias. Embora seja conhecida muito mais pela peça de Shakespeare, a construção dessa história ocorreu ao longo de vários séculos até tomar a forma proposta pelo bardo inglês. Entretanto, as adaptações do enredo não se encerraram na literatura inglesa, pois continuam sendo (re)elaboradas através de recontos que são apresentados ao público em diferentes suportes e linguagens.

Entre esses recontos encontram-se as adaptações elaboradas por cordelistas nordestinos, os quais também se interessaram pela temática da história desses amantes, sobretudo pelo aspecto de contrariedade da realização amorosa. Em um processo de recorte, invenção e adaptação, estes “tradutores” do povo colocaram no papel o produto de suas leituras, adaptando a trama ao contexto da região e à linguagem de seu público leitor.

Romeu e Julieta e a temática do sofrimento amoroso

A palavra amor é um substantivo cuja definição evoca conceitos diversos, seja devido à diversidade do objeto a quem o dirigimos, ou mesmo devido às intenções de quem o experimenta. O verbo amar, seu derivado, pode designar, no uso cotidiano, desde o sentimento de afeição por um familiar, um carinho fraterno, ou mesmo a atração erótica. A literatura se apropriou deste sentimento como tema de suas produções artísticas porque, enquanto manifestação do fazer humano, a arte reflete nossas experiências.

A clássica história de Romeu e Julieta remonta a uma tradição literária que tematiza o amor a partir de suas contrariedades, sendo herdeira de diversos enredos cuja trama culmina na morte dos amantes, sob a égide de que “é melhor morrer do que não amar”. Na tradição latina, temos ciência do poema *Píramo e Tisbe*, de Ovídio, publicado na sua *Metamorfoses*, uma história que se acredita fazer parte do conjunto de narrativas que inspiraram a composição *romejulietiana*²⁵.

Esse mito latino explica a cor avermelhada da amora em face de que, perante uma amoreira plantada junto ao sepulcro do rei Nine, matou-se pelo amor um casal de jovens apaixonados. Os jovens são vizinhos na Babilônia, se apaixonam e fazem votos de casar, mas os seus pais proíbem o enlace amoroso, impedindo-os até de conversarem. Diante disso, trocam apenas gestos e olhares, até descobrirem uma fenda no muro de suas casas, por onde secretamente trocam declarações de amor e sentem o hálito um do outro. Então, pela fenda, os

²⁵ Utilizaremos esse neologismo para se referir à trama de Romeu e Julieta, considerando as mais diversas obras medievais que remontam ao mesmo enredo.

amantes marcam um encontro noturno no sepulcro do rei Nino. Tisbe chegou primeiro, mas acabou se escondendo numa gruta próxima diante da chegada de uma leoa ainda com o sangue da presa na boca, em direção à fonte para saciar sua sede. A fera rasgou o lenço caído da jovem, deixando-o embebecido de sangue. Ao chegar na fonte, Píramo entendeu que sua amada teria sido tragada por uma fera e resolveu tirar sua própria vida com sua espada, culpando-se da morte de Tisbe. Por sua vez, chegando junto à amoreira, estranhando a mudança na cor da amora que, de branca se tornara escura como o sangue, gritou ao ver o corpo de Píramo. Desesperada, a jovem decide também se juntar na morte ao seu amado, conforme registra Ovídio (2016, p.120):

Teu amor, tua mão te hão dado a morte!
Eu também tenho mãos (exclama a triste),
Eu também tenho amor capaz de extremos,
Que esforço me dará para seguir-te.
Sim, eu te seguirei, serei chamada
Da tua desventura a causa, a sócia.
Ai! Só podia a morte separar-nos...
Mas não, nem ela mesma nos separa.
Ó vós, dai terno ouvido às preces de ambos,
Miseros pais de míseros amantes,
Que une por lei do Fado Amor, e a Morte;
Deixai que o mesmo túmulo os encerre.
E tu, árvore, tu, que estás cobrindo
Agora um só cadáver miserando,
Logo dois cobrirás. Sinais conserva
Da tragédia que vês, e por teus frutos
Difunde sempre a cor de luto, e mágoa,
Monumento fatal do negro caso.

A composição dramática do poema constrói um clima de sensibilidade e pureza entre os amantes, despertando no leitor a compreensão de que, em face do impossível, quando contrariado, o puro amor não teme e prefere a morte. De tristeza, os alvos frutos da amoreira se tornaram rubros de negra cor, umedecidos pelo sangue dos amantes para nunca mais serem como antes. Finalmente, os pais do casal aceitam reunir as cinzas dos dois numa mesma urna e, apenas na morte, o casal termina junto.

Encontra-se, pois, estabelecido o enredo que passa a se caracterizar pela composição dos seguintes elementos: jovens apaixonados; oposição do amor dos familiares; ruptura entre a proibição parental; estratégia dos amantes em romper a separação; aparente morte de um dos amantes; suicídio do sobrevivente; conseqüente suicídio do amante aparentemente morto. Em todos os casos, o derramamento do próprio sangue caracteriza a expressão dos amantes, pois viver sem amor é a pior de todas as tragédias.

No Oriente, a história de *Laila e Kais* (Laila e Majnun), uma lenda popular árabe de tradição oral que remonta ao século VII, foi registrada em mais de oito mil versos, pelo poeta Nizami em 1188, por encomenda do soberano Shirvanshah. A trama conta sobre a paixão proibida de dois jovens, as aflições da separação e a conseqüente dor da perda. Essa história de amor da literatura persa foi amplamente utilizada como fonte de inspiração por escritores ao longo dos séculos, fazendo parte do conjunto de histórias clássicas de amores condenados que estabelecem relação com o enredo de Romeu e Julieta.

Seguindo a tradição temática do sofrimento amoroso, na Idade Média, sobretudo na pena dos trovadores, a ideia do amor cortês se revelava como a contemplação de um objeto superior, perante quem o poeta se submete, numa condição de vassalagem, experimentando o prazer de amar e sofrer. Acerca disso, Rougemont (1988, p. 63) escreve:

Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz. Em toda a lírica e na lírica de Petrarca e Dante há somente um tema: o amor; não o amor feliz, pleno ou satisfeito (esse espetáculo nada pode engendrar), mas, ao contrário, o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não.

Observemos que as tramas com o tema do sofrer por amor possuem exatamente em seus conflitos a razão de ser da história, pois os autores encontrados não representam necessariamente algo objetivamente insuportável, mas os entes renunciam em nome da felicidade. Assim, o tema das narrativas de amor contrariado é exatamente a separação dos amantes, mas em nome da paixão e do amor que lhes atormenta, razão pela qual esse sentimento é exaltado e transfigurado, mesmo em prejuízo da felicidade e da própria vida. As tramas de amor contrariado, então, retratam amores correspondidos que enfrentam dificuldades para se concretizarem. Konder (2007, p.119) destaca, remetendo-se a Agnes Heller que, na obra Shakespeare, os amores são sempre correspondidos. O estudioso, contudo, destaca que, ao longo da produção shakespeariana,

[...] estavam sendo criadas novas condições históricas, nas quais a abertura para o diálogo não podia ficar limitada a algo visível e tinha de admitir a legitimidade da suspeita do coração na relação com os outros, no confronto da minha subjetividade com a subjetividade deles. Nem os que amavam, nem os que queriam entender o que era o amor podiam recorrer a esquemas “fatalistas”. O amor, em especial, passava a exigir a participação efetiva dos sujeitos diferentes, movendo-se dos dois lados; ele passava a exigir o espaço necessário para que cada sujeito pudesse fazer suas opções, tomar suas iniciativas.

Rougemont vê em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a tragédia cortês que representa a mais bela ressurreição do mito de Tristão e Isolda, ainda anterior à adaptação da peça de Wagner. O estudioso desconsidera, contudo, que a composição da peça shakespeariana possui três versões italianas: *Il Novellino*, de Masuccio Salernitano, de 1476, com a novela 33, que descreve a história de Mariotto e Giannozza, dois jovens amantes da nobreza, cujo amor é proibido pelo ódio de suas famílias; *Historia novellamente ritroata di due nobili amanti*, de Luigi da Porto, de 1530, com traços *romejulietianos*, pois a trama ocorre em Verona, as famílias são chamadas de Montecchi e Cappelletti, divergindo no fato de que a moça se apaixona primeiro e é mais oferecida; *Romeo e Giulietta*, escrita em 1554 por Matteo Bandello, bispo e poeta do século XVI, compondo um conjunto de novelas, cuja escrita se enquadra no que atualmente denominamos conto, visto que o texto original possui uma escrita corrida, numa narrativa curta de único clímax e desfecho.

Na Inglaterra, Shakespeare também não foi o primeiro a adaptar a narrativa *romejulietiana*, pois, em 1559, Arthur Brooke publicou um longo poema com 3020 versos, intitulado *A trágica história de Romeu e Julieta*. A peça de Shakespeare aproveita deste poema a trama da tragédia e informações sobre a Itália e os hábitos culturais e sociais do país. Entretanto, faz mudanças que ultrapassam a transmutação do enredo, pois Brooke estabelecia um axioma moralizante de que a desobediência dos amantes teria sido a causa de sua tragédia, mas o dramaturgo inglês retira a responsabilidade deles e transfere para o ódio das duas famílias. Heliadora (2014, p.98) argumenta:

Copiando a trama muito fielmente de um poema moralizante do inglês Arthur Brooke, que tivera imenso sucesso, em vez de condenar os dois jovens pelo imperdoável pecado de desobediência aos pais, Shakespeare os faz vítimas da luta entre suas famílias, e escreve não apenas uma grande história de amor como também uma grave

denúncia contra a guerra civil, ilustradas na peça por meio do conflito entre os Montéquio e os Capuleto.

Outra diferença na composição está associada à duração dos fatos, pois Shakespeare compõe a ação em cinco dias – do conhecimento do casal ao suicídio, ao passo que, no poema de Brook, o casal permanece casado por seis meses. Quando a versão de Shakespeare (2017) é comparada com a de Bandello (2012), é possível perceber também significativas distinções: no desfecho da novela, Romeu se suicida com veneno e a jovem apela para a morte e morre repentinamente de dor; por sua vez, na peça shakespeariana, Romeu se envenena e a jovem se suicida com o punhal do seu amante, aproximando-se da teia significativa de Píramo e Tisbe. Ao final, tanto Shakespeare quanto Bandello informam da reconciliação das famílias, sendo que a novela bandelliana prevê que tal paz não durou muito tempo depois. A versão shakespeariana concebe um final de paz duradoura e a fala do príncipe de Verona culpa o ódio das famílias e a condescendência do poder do Estado.

A seguir, então, examinaremos o modo como o romanceiro nordestino se apropriou do enredo *romejulietiano*, oferecendo uma nova composição adaptada ao cordel.

Adaptações de Romeu e Julieta para os cordéis nordestinos

Na Grécia antiga, os poetas realizavam releitura dos mitos, com a liberdade de modificá-los. Sófocles, por exemplo, entre outras mudanças, altera o nome da mãe de Édipo, introduz a enigmática esfinge e a peste. Essas inovações eram adaptações que chamavam a atenção do público, sem a preocupação de fidelidade total ao texto-fonte. Linda Hutcheon (2013, p. 23-24) diz que os adaptadores narram histórias ao seu próprio modo, asseverando que:

Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação”

Adaptar um texto significa traduzi-lo para um suporte, gênero ou linguagem diferente. A depreciação que ainda nutrimos pelas adaptações é produto da valorização romântica da originalidade e do gênio criativo, bem como do próprio apego que fãs têm pela fidelidade às fontes. Contudo, as adaptações são fundamentais à cultura ocidental, de modo que as histórias são sempre recontadas por suportes diferentes. Hutcheon (2013, p. 27) afirma:

Trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gérard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados.

É assim que o enredo *romejulietiano* chega ao Nordeste do Brasil na pena de cordelistas que assumem o papel de contar para o povo a clássica história de amor adaptada nos versos dos folhetos. Ao menos quatro cordéis nordestinos realizaram adaptações da narrativa de Romeu e Julieta, em tempos diferentes, sob os seguintes títulos: *Romance de Romeu e Julieta* (1975), atribuído a João Martins de Athayde (Paraíba); *Romeu e Julieta*

(2001), de Maria Ilza Bezerra (Piauí); *Romeu e Julieta em cordel* (2011), de Sebastião Marinho (Paraíba); *Romeu e Julieta: William Shakeaspere* (2012), de Stélio Torquato Lima (Ceará). A recepção no Nordeste do enredo de amor contrariado lembra os diversos casos no *locus* sertanejo de conflitos familiares com numerosas mortes.

Assim como Shakespeare, Bandello e tantos outros foram adaptadores, os poetas populares assumem esse compromisso, trazendo para o verso as narrativas de outros, fazendo referência ou não às fontes de sua composição. Ariano Suassuna (1973 apud SUASSUNA, 2012, p.176) comenta esse papel do cantador nordestino:

O cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não era assim que procediam Moilière, Shakespeare, Homero e Cervantes? [...] Os cantadores procedem do mesmo jeito. Há mesmo, uma palavra que entre eles, indica o fato, o verbo versar, que significa colocar em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* não fez mais do que versar as crônicas italianas de Luigi Dal Porto e Bandello.

Tradicionalmente, os cordéis se apresentam mais atrativos do que os textos em prosa para o público leitor por serem escritos em versos compostos num padrão que favorece as leituras coletivas em voz alta, pois, conforme Abreu (2004), fazendo referência às palavras do poeta Manoel d’Almeida Filho, o povo nordestino se acostumou a ler o verso como quem canta.

Ainda segundo essa autora, as adaptações de textos clássicos realizadas pela literatura de cordel não ocorrem aleatoriamente, mas seguem um certo padrão que caracteriza a composição e a recepção dos folhetos. Há um certo padrão no processo de adaptação dos textos eruditos, pois, de modo geral, os cordelistas escolhem narrativas que sejam próximas do que se convencionou denominar “romances de cordel”, um subgênero de folheto nordestino com 24 ou mais páginas, com narrativas ficcionais, tematizadas entre o amor e a luta, privilegiando histórias semelhantes às narrativas tradicionais da literatura popular.

Os folhetos nordestinos, publicados desde a segunda metade do séc. XIX tornaram os homens pobres na posição de autores, leitores, editores e críticos de composições poéticas, envolvendo pessoas simples no mundo das letras, pelo viés da composição e recepção dos versos. Foi assim que *Romeu e Julieta*, como diversas outras narrativas canônicas, chegaram ao Nordeste, pelo viés da recepção dos cordelistas, como destaca Abreu (2004, p. 200):

A distinção entre a composição e a recepção de folhetos nordestinos e a produção e a leitura de obras literárias eruditas fica clara quando se examinam versões para folheto de narrativas eruditas, fato relativamente comum no interior da literatura de folhetos, em que há versões de *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, de *Ubirajara*, Iracema, *A Viuvinha*, de José de Alencar, de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, de Paulo e Virgínia, de Bernardin de Saint Pierre, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, para citar apenas alguns exemplos.

Segundo Abreu (2004), a recepção e nova composição dos poetas leva em conta a seleção de narrativas eruditas com enredos, cujo tema central envolve, basicamente, o amor e a luta, variando entre os três núcleos temáticos seguintes: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados; e enfrentamentos entre poderosos e valentes. As adaptações *romejulietianas* se enquadram, certamente, nos romances de amor contrariado.

Ademais, a estudiosa afirma que a seleção e adaptação dos textos canônicos para o cordel segue os seguintes critérios: semelhança de enredo com os romances tradicionais dos

folhetos; transposição da prosa para o verso setissílabos (padrão dos folhetos); adequação da sintaxe e do léxico; desembaraçamento da trama com a reestruturação do enredo, reduzindo personagens e ações; caracterização sucinta das personagens com poucos atributos físicos e morais, basicamente para identificá-las no enredo como boas ou más, vilões ou heróis, etc.; por vezes, faz-se a alteração do enredo para adequar ao final dos paradigmas do cordel, qual seja, a felicidade dos apaixonados; apresentação dos sentimentos mais por ações do que por descrições. Além disso, geralmente, os folhetos privilegiam o tipo de narrador-onisciente, com o papel preponderante de interpretar as atitudes dos personagens e fazer juízo de valor ético e moral, pois as histórias têm um caráter exemplar.

Semelhantemente, os quatro cordéis *romejulietianos* constroem a narrativa de forma lírica, de modo que é possível reconhecer os aspectos destacados por Abreu (2004). Quando comparados, percebemos que os cordéis possuem um enredo cuja estrutura básica pode ser resumida assim: inimizade entre as proles; amor ingênuo entre os filhos dos patriarcas; a igreja como medianeira na reconciliação; casamento secreto entre os namorados/rivais; morte do primo de Julieta; exílio de Romeu; acordo secreto da morte de Julieta; má comunicação com Romeu; morte do conde Páris; suicídio dos jovens.

Cordéis nordestinos: intertextos de Romeu e Julieta

A produção literária dialoga com outras produções artísticas, culturais e do próprio universo da literatura. Kristeva (2005) vê o texto como um mosaico de citações, retomando sempre outros textos, seja pela vinculação, a retomada explícita, um ato legítimo ou a ilegalidade do plágio.

A intertextualidade admite a formação de uma grande rede de textos que sempre retoma produções anteriores, cujos fios se encontram com outros, formando um grande mosaico caleidoscópico e multidimensional. Assim, a criação artística é tanto individual como coletiva, pois a memória do artista também se compõe de citações, lembranças e esquecimentos involuntários ou não.

Os quatro cordéis *romejulietianos* dialogam intertextualmente com a tradição europeia da qual são herdeiros, mas, ao fazê-lo, reconstroem o prototexto original, adaptando ao novo contexto de produção. Tal processo de reescritura é muito mais percebido sob a pena do cordel mais antigo de Athayde, devido ao seu vínculo com a tradição amparada na cultura de conflitos parentais do início do século XX no sertão nordestino.

Do ponto de vista do suporte, Athayde e Ilza Bezerra, mantêm a publicação no modelo tipográfico do folheto de cordel. Por outro lado, os cordéis de Marinho e Lima foram publicados em livros por editoras de divulgação nacional, respectivamente, a Nova Alexandria e o Armazém da Cultura.

Quanto à fonte de adaptação, os três cordéis recentes de Bezerra, Lima e Marinho apresentam-se claramente identificados com a peça de William Shakespeare²⁶, conforme se pode perceber, a seguir:

Vasculhando alfarrábios
Desbotados na gaveta,
Deparei-me com a obra
Maior de todo planeta:
É a shakespeariana
De *Romeu e Julieta* (MARINHO, 2011, p.13)

²⁶ A preocupação em contar a versão do autor, certamente justifica a pouca modificação no enredo por estes autores.

Através desta história
Resgatarei a leitura
De um drama muito antigo,
Famoso em sua candura,
Porque o cordel é arte
E valoriza a cultura.
As personagens do drama
Comoveram muita gente
Por mostrar um grande amor
Profundo e contundente,
Criadas por Shakespeare
Pra se amar eternamente (BEZERRA, 2011, p.1)

Não há em todo o planeta
Algo que vença o amor,
Que é belo qual borboleta,
Forte qual mar em furor.
É o que mostra a historieta
De Romeu e Julieta.
Shakespeare é seu autor. (LIMA, 2012, p.70)

No caso do cordel de Athayde, não encontramos nenhuma indicação textual que relacione o texto com a obra de Shakespeare. Todavia, desde que Ariano Suassuna (2018) adaptou o cordel de Athayde para sua peça *A história do Amor de Romeu e Julieta: imitação Brasileira de Matteo Bandello*, referenciou, pelo próprio título, o conto italiano como sendo a fonte usada por Athayde. O texto de Athayde, porém, não nos permite ter tanta certeza disso, embora possamos inferir, pelas duas primeiras sextilhas, que o autor tenha conhecido a história através do cinema ou de alguma encenação teatral:

Vou contar neste romance
a desdita de Romeu
na sua curta existência
de tudo que padeceu
foi a lenda mais tocante
que a nossa imprensa escreveu
Essa história é conhecida
em quase toda nação
no teatro e no cinema
tem causado sensação
deixando amarga lembrança
no mais brutal coração. (ATHAYDE, 1975, p.1)

A poesia de Athayde estabelece uma teia intertextual produtiva que ultrapassa os limites da linguagem verbal dos textos fundantes e chega a outros universos semióticos, visto que o próprio poeta admite que esta história já foi traduzida para outras mídias, como o teatro e o cinema, e já “é conhecida em quase toda nação”.

Athayde (1975) incorpora alterações significativas, como o juízo de valor negativo para a família Capuleto (raça tirana), em detrimento à descrição positiva da família Montéquio (família honesta e humana). Assim, esta representa o bem e a honra, valores exaltados na ética nordestina, enquanto aquela retrata a impiedade e o autoritarismo.

No conto de Bandello, não há essa dicotomia moralista retratada no romanceiro popular, de modo que um amigo de Romeu, embora reconheça o afeto de Montéquio pelo filho, descreve a sua dureza e apego aos bens materiais: “[...] você é – deixe-me ser sincero – cortês, virtuoso, amável e de boa cultura, o que muito valoriza sua juventude. Além disso, único filho de um pai cuja grande riqueza é de todos conhecida; é possível que ele seja avaro e o repreenda se você esbanja os seus dotes” (BANDELLO, 2012, p.19).

O enredo athaydiano desenvolve o conflito das duas famílias, acrescentando uma tragédia não apresentada em nenhuma das tradições *romejulietianas*. No cordel, Montéquio foi preso por Capuleto e assistiu o assassinato brutal de sua esposa, que ainda tinha Romeu nos braços. A composição deste conflito aumenta o drama, pois não houve qualquer misericórdia do tirano Capuleto:

Montequio inda pediu
mas ele não atendeu,
disse o duque a um carrasco
esse logo obedeceu
dos braços da propria mãe,
foi arrancado Romeu. [...]
Ali tirou um punhal
Que na cinta carregava
Cravou-o no peito da jovem
Dizendo: eu bem que jurava;
O punhal ia rangindo
Com a força que ele botava
Disse ela: senhor duque
seu coração é perverso
tenha dó do meu filhinho
que ainda fica no berço;
ele calcou no punhal
que sumiu-se até no terço (ATHAYDE, 1975, p.4-5)²⁷

Na continuidade da narrativa, Montéquio retira o punhal da esposa e jura que seu filho haverá de vingar-se do algoz inimigo. Como se não bastasse o assassinato a mão armada, Capuleto arrastou pela cidade o corpo da esposa de Montéquio e mandou jogá-la no mar, privando-lhe até de um enterro digno.

Além disso, a presença de Romeu no baile de máscaras da família Capuleto é retratada de forma diferente. No conto, Romeu é reconhecido e tolerado sem troca de ofensas, sobretudo por ser muito jovem. Na versão de Athayde, o jovem Montéquio comparece com o punhal para vingar-se, conforme incumbência do pai. Entretanto, ao se apaixonar por Julieta, Romeu é obrigado a fazer uma escolha entre o amor de seu pai e o da jovem Capuleto, numa tensão cuja escolha pesa a balança contra o código de ética nordestino, conforme descreve o poeta:

Por fim falou o mancebo:
escuta, loura criança
do castelo do meu pai
vim tomar uma vingança;
e arrastando um punhal
aos pés da moça lhe lança
Diante a tua beleza
eu sinto o peito chagado
pelos teus olhos azuis
tornei-me escravizado
e te confesso sem pejo
Por ti, vivo apaixonado
Teu pai matou minha mãe
Quando eu era pequenino,
E eu vingá-lo jurei
Mas a força do destino
Fez com que tudo acabasse

²⁷ Foi preservada a escrita original dos cordéis.

Ante o teu porte divino
Serei perjuro e jamais
Ao meu país voltarei
Aos teus pés palida imagem
Como escravo viverei
Juro-te em nome dos céus
Que junto a ti morrerei (ATHAYDE, 1975, p.15,16)

A decisão de Romeu está tomada e não há retorno, razão pela qual o cordelista emite seu parecer, apresentando um juízo de valor com base na ética sertaneja para a qual a desonra à família é uma atitude imperdoável e, diante da qual, o eu lírico esquece a abnegação dos jovens apaixonados e execra:

Quem possui este romance
conhece bem o que leu,
a esposa de Montequio
em que condição morreu
também conhece a miséria,
e covardia de Romeu. [...]
Romeu fez como saquim
que se ilude com careta
bastou ver no peito dela
um ramo de violeta
foi perguntar logo seu nome
lhe dissera; é Julieta
Nas condições que ele estava
não tinha mais um rodeio
era vingar-se de tudo
fingindo como um passeio
não tinha o que perguntar
quem é bonito nem feio
Mas ele não fez assim
depois que se achou na sala
viu Julieta dançando
fez tudo pra namorá-la
inda ela sendo uma deusa
ela devera odiá-la
Romeu foi falso a seu pai
por isto teve castigo
como faltou-lhe a coragem
para enfrentar o perigo
casou-se com a própria filha
do seu fatal inimigo (ATHAYDE, 1975, p.30,31)

O enredo athaydiano construiu a imagem de um Montéquio vitimado para, ao final, emitir um juízo de valor sobre a tomada de atitude de Romeu ao renunciar a vingança em nome do amor à filha do inimigo. A composição de cordelista certamente considera o silêncio que o enredo bandelliano realiza em relação à esposa de Montéquio, pois, no conto, a família Capuleto é composta por um casal e a sua filha, mas isso não sucede na família Montéquio, em que apenas o pai e o filho são retratados. Certamente, essa é uma das razões porque Bandello é tido como fonte de Athayde e não Shakespeare, para quem a mãe de Romeu morreu devido ao seu exílio em Mântua.

Na versão de Athayde, Romeu não é apresentado como um herói, assim como acontece nas versões clássicas ou mesmo no romanceiro popular dos outros cordéis. Aqui, ele é tratado como um traidor dos seus progenitores, alguém que renegou o seu sangue. No dizer

de Oliveira (2019, p.1003), é o cordel “assumindo o papel de correia transmissora de alguns valores culturais nordestinos”. O estabelecimento de uma moral não é plena novidade dos romances nordestinos, pois, conforme Oliveira (2019, p.998), os autores europeus já o faziam:

Brooke pregava em seu poema que a desobediência de Julieta foi a causa deflagradora da tragédia dos dois jovens, uma vez que Julieta não quis ouvir os conselhos da mãe. Com seu poema, Brooke deixa para os jovens a lição de que o ato de não obedecer às ordens dos pais pode gerar consequências amargas e irreversíveis. Esse tom moralizante foi relutado por Shakespeare em sua peça que retirou a responsabilidade da tragédia das mãos de Julieta, transferindo-a para as duas famílias nobres e o seu eterno ódio.

No cordel de Lima (2012), a moral da narrativa é pronunciada no início e no final do cordel, exaltando o poder do amor que une o casal na morte e pacifica a relação entre famílias rivais:

Não há em todo o planeta
Algo que vença o amor,
Que é belo qual borboleta,
Forte qual mar em furor.
É o que mostra a historieta
De Romeu e Julieta.
Shakespeare é seu autor. [...]
Mas, no fim, o amor ganhou
pois o ódio ali morreu
E a verdade floresceu
Mesmo sendo borboleta,
Nenhuma força excedeu
Ao amor, neste planeta
Diz Shakespeare, não eu,
Na história que escreveu
De *Romeu e Julieta*.” (LIMA, 2012, p.70,74).

Na narrativa de Bezerra (2011), a moral aparece também no final do romance, enfatizando as consequências do ódio e o modo como a paz selou-se:

E a que ponto chega o ódio
Ficou marcado no instante.
A Maldição teve o fim
Selou-se a paz doravante.
Isto serviu de lição. (BEZERRA, 2011, p.31)

O tempo da narrativa é semelhante em todos os cordéis, tal como em Shakespeare cuja ação transcorre num período de cinco dias, quando os jovens se conhecem, se casam, consomem o amor, Romeu foge e acabam se encontrando no sepulcro com a morte.

No cordel de Lima (2012), o casal se conhece na festa, com Romeu mascarado e oculto, resolvem se casar e a morte de Teobaldo não é desenvolvida, como um elemento da composição que potencializou o conflito das famílias, apenas exilando Romeu, sem qualquer comprometimento de Julieta. Nos folhetos de Bezerra (2011) e de Marinho (2011), por outro lado, Romeu é reconhecido por Teobaldo no baile de máscaras, mas Capuleto reconhece a virtude do jovem Montéquio e tolera sua presença, orientando o sobrinho a nada fazer, tendo em vista que o rapaz se mostrava virtuoso e educado. Em todos os cordéis, Romeu mata Teobaldo apenas após a provocação deste, que chega a matar Mercúrio, amigo do jovem Montéquio.

Entretanto, apenas os cordéis de Bezerra (2011) e de Marinho (2011) desenvolvem o drama de Julieta entre o primo morto e o marido exilado, exaltando ainda mais a natureza do conflito familiar e desencadeando a angústia da moça. Na versão de Bezerra (2011), a senhora Capuleto, relacionava o sofrimento de Julieta à morte do Teobaldo, e promete que Romeu pagaria, sem saber, contudo, que a jovem chorava pela saudade do seu esposo.

Somente no cordel de Marinho (2011), aparece a senhora Montéquio, apelando ao príncipe para não estabelecer a pena capital a Romeu devido à morte de Teobaldo, tal como requeria a senhora Capuleto. Tal construção estabelece uma forte distinção do caráter narrativo de Athayde, para quem a morte da senhora Montéquio no início do folheto é elemento fundamental do conflito entre os rivais.

Cabe ainda registrar que as últimas estrofes dos cordéis de Bezerra e Marinho encerram em forma de acróstico, um carimbo de autoria característico do cordel.

Considerações finais

Ítalo Calvino (1993, p.11) define um clássico como “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. No que pese a diversidade de reescrituras de Romeu e Julieta, é possível considerá-lo o grande enredo do ocidente, com o qual qualquer narrativa de amor proibido será sempre comparada. Sendo assim, não é de se estranhar que os poetas populares tenham encontrado razões para “traduzir” *Romeu e Julieta* para o cordel.

Enfatizamos, porém, que as adaptações dos cordéis demonstram a liberdade dos autores em contar ao seu modo a trama. Contudo, do ponto de vista do enredo, foi possível perceber muito mais liberdade no texto de Athayde, sobretudo pela incorporação de fatos e temas que permitem a identificação do público leitor dos folhetos com o texto. Entretanto, não se percebe o mesmo processo criativo nos demais textos aqui estudados, que se mostram mais propensos a cristalizar a história de Shakespeare.

Referências

ABREU, Márcia. “Então se Forma a História Bonita” - Relações entre Folhetos de Cordel e Literatura Erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/j/ha/a/QL9WD98KHC5wQFZY7CZ6LMK/?lang=pt>> Acesso em: 27 maio 2021.

ATHAYDE, João Martins de. **Romance de Romeu e Julieta**. Juazeiro do Norte: João Martins de Athayde, 1975.

BANDELLO, Matteo. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Paulus, 2012.

BEZERRA, Maria Ilza. **Romeu e Julieta**. 3. ed. São Paulo: Editora Luzeiro Ltda., 2011.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.



LIMA, Stélio Torquato. **Primas em cordel**: versões rimadas de 12 clássicos da literatura universal. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

MARINHO, Sebastião. **Romeu e Julieta em Cordel**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

NIZAMI, **Laila e Majnun**: A Clássica história de amor da literatura persa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. **Romeu e Julieta na História da Literatura Ocidental**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/29.pdf>> Acesso em: 06 ago. 2021

OVÍDIO, Públio Naso. **Metamorfoses**. Porto Alegre: Concreta, 2016.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SUASSUNA, Ariano. A história de amor de Romeu e Julieta. In: _____. **Teatro Completo de Ariano Suasuna**: entremezes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v.3.

SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romanceiro nordestino. In: _____. **Almanaque Armorial**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

[Recebido: 16 ago 21- Aceito: 16 set 21]

O estatuto mítico e a dimensão argumentativa em narrativas de enterro produzidas em comunidades quilombolas

The mythical status and the argumentative dimension in buried treasure narratives produced in quilombola communities

Emanuel da Silva Fontel²⁸

<https://orcid.org/0000-0002-7805-6464>

Regina Célia Fernandes Cruz²⁹

<https://orcid.org/0000-0003-3985-1024>

Benedita do Socorro Pinto Borges³⁰

<https://orcid.org/0000-0002-8188-9563>

Thaynara Thays Ferreira Paixão³¹

<https://orcid.org/0000-0002-7363-8406>

Resumo: Neste artigo, discutimos como a construção de mitos se articula à dimensão argumentativa em narrativas orais, mais especificamente em narrativas de enterro, as quais habitam o imaginário da cultura quilombola e se referem ao enterramento de um tesouro por entidades míticas, que, considerando as qualidades dos indivíduos da comunidade, revelam-lhe não só a existência da riqueza, mas também o local onde ela está enterrada e as instruções necessárias ao resgate. O *corpus* analisado tem sido estudado por Borges (em andamento) e foi coletado em oito comunidades quilombolas do Baixo Tocantins - PA: Itabatinga, Itapocu, Laguinho, Mola, Taxizal, Tomázia, Frade e Laguinho. As bases teórico-metodológicas fundamenta-se na Teoria da Argumentação no Discurso (AMOSSY, 2016, 2020), que propõe a noção de dimensão argumentativa como um efeito de sentido projetado pelo enunciador, que pretende não a adesão explícita do enunciatário a uma tese, mas tão somente lhe alterar os modos de ver e de sentir; na noção de mito proposta por Chauí (2020); nos estudos acerca das narrativas de enterro desenvolvidos por Fernandes (2007). As análises demonstram que

²⁸ Doutor em Estudos linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Associado da Universidade Federal do Pará.

²⁹ Doutora em Ciências Humanas pela Université d'Aix-Marseille I – França. Professora Titular da Universidade Federal do Pará. Bolsista Produtividade CNPq-PQ2.

³⁰ Doutoranda em Letras – Linguística do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

³¹ Graduanda da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará



enunciador e narrador mobilizam operações argumentativas e retóricas para divulgar e estimular valores éticos e morais importantes para a sobrevivência e resistência da comunidade.

Palavras-chave: Narrativa oral; Narrativa de enterro em comunidade quilombola; Estatuto mítico; Dimensão argumentativa; Aspectos retóricos.

Abstract: This research aims to discuss how the construction of myths is articulated with the argumentative dimension in oral narratives, more specifically in buried treasure narratives. They inhabit the imagination of quilombola culture and refer to the burial of a treasure by mythical entities, which, considering the qualities of the individuals in the community, reveal the existence of wealth, the place where it is buried and the necessary instructions for its rescue. The analyzed corpus has been studied by Borges (in progress) and was collected in eight quilombola communities in Baixo Tocantins - PA: Itabatinga, Itapocu, Laguinho, Mola, Taxizal, Tomázia, Frad and Laguinho. The theoretical-methodological bases subscribe to the Theory of Argumentation within Discourse (AMOSSY, 2016, 2020), which proposes the notion of argumentative dimension as an effect of meaning projected by the enunciator, who intends not to explicitly persuade the enunciatee to a thesis, but only to change their ways of seeing and feeling; to the notion of myth proposed by Chauí (2020); and to studies about burial narratives developed by Fernandes (2007). The analyzes demonstrate that both enunciator and narrator mobilize argumentative and rhetorical operations to disseminate and encourage ethical and moral values that are important for the community's survival and resistance.

Keywords: Oral narrative; Buried treasure narrative in a quilombola community; Mythical status; Argumentative dimension; rhetorical aspects.

Introdução

A narrativa de enterro³² caracteriza-se como um gênero discursivo que compõe as práticas orais cotidianas de certas comunidades. Fernandes (2007), em trabalho seminal, coletou e analisou várias formas narrativas orais no Pantanal sul-mato-grossense. Entre essas formas, estão as aqui denominadas *narrativas de enterro quilombola*³³, que têm sido estudadas, no âmbito da Universidade Federal do Pará, por Borges (em andamento) e por Fontel (em andamento)³⁴. Parte desse estudo já se encontra publicado em Borges et. al.

³² As narrativas de enterro aqui analisadas têm sido estudadas no contexto das ações propostas por dois projetos de pesquisa desenvolvidos no âmbito da Universidade Federal do Pará. Um deles denomina-se *Vozes da Amazônia*, coordenado pela Profa. Dra. Regina Célia Fernandes Cruz. Nesse projeto, integram-se os planos de trabalho desenvolvidos por Thaynara Thays Ferreira Paixão, em nível de Iniciação Científica (PIBIC) e a pesquisa de doutorado de Benedita do Socorro Pinto Borges, que têm coletado, transcrito e analisado as narrativas de enterro em localidades do Baixo-Tocantins. O outro projeto denomina-se *Estrutura retórica de crônicas brasileiras e sua aplicação no ensino*, coordenado pelo Prof. Dr. Emanuel da Silva Fontel. A produtiva interlocução entre os pesquisadores tem permitido um debate em torno de como as narrativas de enterro incorporam as questões do cotidiano, tema central nas pesquisas que envolvem o gênero crônica. Alguns trabalhos acadêmicos, fundamentados, à semelhança do presente artigo, na interface sociolinguística e Estudos do Texto e do Discurso, já foram desenvolvidos com base na aproximação entre esses dois gêneros discursivos investigados nos projetos supramencionados.

³³ Não ignoramos que o vocábulo *quilombola* nesse contexto gera ambiguidades, no entanto, por economia linguística, manteremos o termo, em vez de *narrativa de enterro de tesouro em comunidade quilombola*, que mais literalmente expressaria a função desse gênero discursivo.

³⁴ Em uma das ações do projeto de pesquisa *Estrutura retórica de crônicas brasileiras e sua aplicação no ensino* (em andamento), busca-se estabelecer um diálogo entre as narrativas de enterro e as crônicas, considerando um ponto de contingência entre esses dois gêneros, que é à promoção do debate da vida cotidiana.



(2020). O *corpus* analisado foi coletado na região do Baixo Tocantins no Estado do Pará, onde se encontram as comunidades remanescentes de quilombo: Itabatinga, Itapocu, Laguinho, Mola, Taxizal, Tomázia, Frade e Laguinho. Parte desse material é exposto no presente artigo.

Nas narrativas de enterro quilombola, verificamos a presença de um narrador que lança mão de várias estratégias argumentativas com diferentes funções, como a de produzir uma instância discursiva cujo status garante a autoridade daquilo que enuncia. Desse modo, pode-se atribuir ao narrador um *ethos* afiançador das suas credenciais para contar histórias nas quais o enunciatário possa crer. A construção desse estado de crença não pleiteia explicitamente a adesão a nenhuma tese. Muitas vezes há investimentos em afetos e em sentimentos possivelmente despertados no enunciatário, adentrando, em virtude disso, no domínio do *pathos*. Assim, o narrador não parece, *stricto sensu*, pretender persuadir ou convencer o enunciatário, mas apenas alterar o seu estado de crença. Nos casos sob análise, parece pretender retirar o enunciatário de um estado de possível descrença e desconfiança acerca da veracidade da existência de um tesouro que foi enterrado por uma entidade mítica na comunidade e levá-lo a um estado de crença na existência do referido tesouro, o que configura, nos termos de Amossy (216, 2020), a formulação de uma dimensão argumentativa, entendida como a configuração que um discurso assume quando os objetivos de convencer ou persuadir não atendem a um objetivo programático, isto é, não são primeiramente constituídos para fazer com que o interlocutor adira a uma tese específica. A busca de adesão a teses é, por assim dizer, acidental ou secundária. Nesses casos, afirma a autora, o mais importante para o enunciatário é alterar os modos de ver e de sentir do enunciatário (AMOSSY, 2020).

Nesse processo “de fazer crer” nas narrativas de enterro, entram discursivamente em cena uma série de entidades míticas associadas a explicações de base sobrenatural, atuando, dessa maneira, no plano simbólico e constituindo, portanto, um mito (CHAUÍ, 2020), que têm em vista revelar e certificar a existência do tesouro enterrado. O conhecimento do narrador acerca da existência tanto do tesouro quanto das entidades que o gerenciam e das condições que elas impõem ao escolhido para que ele tenha acesso às riquezas o credenciam a dar conselhos e ensinamentos de ordem ética e moral, a fim de garantir a existência, o bom funcionamento e a resistência da comunidade quilombola

Adiante, situamos o gênero discursivo objeto do presente estudo, a noção de estatuto mítico e apresentamos ainda uma análise possível para as estratégias utilizadas pelo enunciatário com vista a sensibilizar o enunciatário relativamente a determinados valores morais e éticos.

O gênero narrativa de enterro

Nesta seção, apresentamos os diferentes significados e a estrutura narrativa desse gênero nos termos de Fernandes (2007). Em Borges et. al (2020) e em Paixão; Borges; Cruz (2020) tanto os significados quanto a estrutura estão amplamente explicados e exemplificados, razão por que não procederemos de igual modo. Remetemos esses trabalhos ao leitor interessado no tema.

As narrativas de enterro caracterizam-se como uma narrativa oral cujo tema central é a saga de uma pessoa em busca de um tesouro encantado, o qual foi revelado por meio de uma força sobrenatural (FERNANDES, 2007). O pioneiro nos estudos sobre o tema foi Fernandes (2007), que coletou e registrou várias narrativas orais no Pantanal sul-mato-grossense, entre elas, as narrativas de enterro. O nome *enterro* foi dado pelos pantaneiros, pois geralmente o tesouro perdido está escondido debaixo da terra, o que também simboliza a relação do enunciatário com o espaço onde ele habita.

Apesar de caracterizarem-se como variações de uma mesmo gênero discursivo, dada a apenas relativa estabilidade dos enunciados (BAKHTIN, 2011) e dividirem a mesma estrutura formal – o que foi comprovado no estudo de Borges *et. al.* (2020) – as narrativas de enterro coletadas no pantanal e as narrativas de enterro coletadas em comunidades quilombolas são diferentes no que se refere a alguns aspectos do conteúdo temático, o que pode ser justificado pelas diferenças históricas e sociais de seu contexto de produção.

O ponto comum entre as duas é que a ausência de bancos para depósito do dinheiro justificava o enterro, porém, cada uma dessas narrativas apresenta motivações diferentes para que ele acontecesse. Segundo Fernandes (2007), nas narrativas de enterro pantaneiras são citados fatos históricos locais, como, por exemplo, a Guerra do Paraguai. Algumas fazem menção à época das missões.

As comunidades quilombolas do Baixo Tocantins foram construídas por meio de um processo histórico-social iniciado no tempo da escravidão. Atualmente, essas comunidades remanescente, apesar de não serem mais constituídas por escravos, tentam manter sua identidade e culturas preservadas. As memórias desse passado são recorrentes nas narrativas coletadas nas comunidades.

O gênero discursivo em estudo pode ser definido, de forma geral, como uma narrativa em que um tesouro enterrado é revelado a uma pessoa por meio de acontecimentos sobrenaturais. Fernandes (2007) classificou as narrativas de enterro em quatro categorias, considerando a variação de significados: o protoconto, a explicativa, a descritiva e o logro.

Etimologicamente, protoconto pode significar “conto inacabado”, porém o verdadeiro sentido dessa categoria de narrativa de enterro não se refere a uma história acabada, mas sim em gestação, posto que se desenvolve à medida que a história transcorre. Segundo Fernandes (2007, p. 287), o protoconto traz em seu significado certa aproximação com o conto maravilhoso, porque em ambos “é ressaltada a provação do escolhido e do herói”. O herói do conto maravilhoso passa por percalços e provações até a resolução dos problemas. Dessa mesma forma, nas narrativas de enterro quilombolas, o escolhido enfrenta algumas dificuldades até encontrar e desenterrar o tesouro.

Na narrativa do tipo explicativa, há a inserção de elementos que são encontrados em mitos e lendas, com o objetivo de explicar a existência do enterro. Ou seja, quando um fenômeno incompreensível acontece, lança-se mão de explicações do imaginário popular para explicá-lo. Nas narrativas pantaneiras, Fernandes (2007) observou que o mito Mãe de Ouro era mencionado para explicar manifestações de enterro. Já nas narrativas de enterro quilombolas encontramos a história do Pretinho, que, segundo a narradora, é antiga. A aparição desse ser, que faz alusão à lenda do saci, já faz parte do imaginário da comunidade e é usada para justificar a existência de um tesouro encantado.

Além disso, como afirma Borges (em adamento), os relatos de aparição de um ser com a mesma cor de pele dos moradores produzem uma identificação e assumem uma posição de autoridade ao orientar os indivíduos para atitudes e valores que estimulam a resistência do povo negro.

A narrativa do tipo descritiva, por sua vez, tem como finalidade descrever elementos do enterro, ou suas partes, geralmente a marcação, a manifestação e a provação. Nessa categoria de narrativa, não há um enredo propriamente dito. O foco é explicar os detalhes do enterro, como: o local do tesouro, os tipos de manifestações que podem acontecer e as provações pelas quais o escolhido pode passar.

Além da classificação das narrativas de enterro de acordo com seu significado, Fernandes (2007) identificou que a estrutura formal desse gênero poderia ser composta de até seis partes: origem, anúncio, manifestação, marcação, provação e desenlace.

A parte denominada origem transporta a narrativa ao eixo da temporalidade, (FERNANDES, 2007). A origem revela a procedência da riqueza enterrada, no caso das narrativas quilombolas, geralmente é resgatado o tempo da escravidão.

Outra parte da estrutura definida por Fernandes (2007) é a anunciação: revelação do enterro ao escolhido, por meio de sonhos, visões, vozes, dentre outros.

Há casos ainda em que, quando o tesouro não é revelado por meio de sonhos ou visões, o próprio enterro se revela ao escolhido. Nesse caso, trata-se da manifestação, que também está diretamente relacionada à ligação existente entre o narrador e a terra, pois se acredita que, quando o ouro entra em contato com a terra, torna-se encantado e demonstra vontade própria ao se revelar a quem se supõe ser merecedor dele, declara Fernandes (2007).

A marcação é outra parte da estrutura da narrativa de enterro que pode acontecer de duas maneiras distintas: geograficamente, situação em que o dono do enterro conta ao escolhido onde está o tesouro; ou simbolicamente, quando o escolhido, para quebrar o encanto do tesouro, marca, ou seja, batiza o enterro, acendendo uma vela, pingando gotas do próprio sangue etc.

A quinta parte da estrutura é chamada de provação e acontece quando o escolhido passa por testes para provar que é merecedor do tesouro. A honestidade e a moralidade do escolhido são testadas, especialmente em casos em que o tesouro deve ser dividido.

Finalmente, o desfecho da história se dá no desenlace, o qual pode ser positivo ou negativo. Essa parte revela o que aconteceu com o escolhido e o enterro: o êxito, com a retirada do enterro e a obtenção da riqueza; a perda, que pode ocorrer porque o escolhido não teve coragem suficiente para passar pela provação ou quando é enganado por alguém que rouba seu tesouro.

Fernandes (2007) destacou que esse gênero discursivo expressa um anseio coletivo, transmite valores, costumes e preceitos morais dos indivíduos de uma comunidade. A estrutura formal da narrativa é percebida pelo narrador, o qual, por meio da consciência linguística, movimenta suas partes de forma criativa, gerando atualizações. Segundo o autor:

Por consciência linguística compreende-se a assimilação, no âmbito textual, de elementos constitutivos de uma narrativa pelo ouvinte-leitor e do modo como eles se apresentam na reatualização do texto, quando o ouvinte-leitor torna-se narrador. A consciência linguística capacita o narrador a articular e a associar motivos, invariantes e variáveis na atualização de um arquétipo. (FERNANDES, 2007, p. 229).

Em resumo, as narrativas de enterro podem apresentar quatro diferentes significados, que são: protoconto, o qual apresenta certa semelhança com o conto maravilhoso; a narrativa explicativa, que utiliza os mitos e lendas como comprovação da existência do enterro; a descritiva, a qual tem como finalidade descrever e detalhar algumas partes da estrutura da narrativa; o logro, narrativa na qual o desfecho da história se dá com o roubo do tesouro. Sua estrutura pode ser constituída de até seis partes: origem, anunciação, manifestação, marcação, provação e desenlace.

Desse modo, constatamos que a narrativa de enterro de cada comunidade possui uma identidade própria, que vai ao encontro dos seus valores e costumes, no entanto, essas diferentes narrativas parecem encontrar-se no alinhavado produzido pelos diferentes aspectos míticos que as atravessam. A seção seguinte apresenta uma breve discussão teórica acerca noção de mito, na qual este artigo se baseou.

Estatuto mítico da narrativa de enterro



Um caixão “aluminado”, uma galinha choca e o Pretinho³⁵ são alguns dos elementos sobrenaturais presentes nas narrativas.

Visto que a própria definição de narrativa apresenta um caráter fantástico – quando a revelação se dá exclusivamente ou por meio de sonhos e visões (anunciação), ou por meio de aparições sobrenaturais (manifestação) –, fica evidente o estatuto mítico das narrativas de enterro. Para compreender esse estatuto, devemos levar em consideração a necessidade intrinsecamente humana de tentar entender e explicar os fatos e os fenômenos incompreendidos, o que resulta na criação de mitos. Segundo Chauí (2000):

Um mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da saúde e da doença, da morte, dos instrumentos de trabalho, das raças, das guerras, do poder etc.).

A palavra *mito* vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: do verbo *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar) (CHAUÍ, 2000, p. 32).

A definição acima descrita se mostra pertinente para o entendimento da presença do mito na narrativa de enterro, pois, de fato, entidades míticas são mobilizadas para justificar a origem do tesouro. Chauí (2000) afirma, ainda, que o mito:

tem como função resolver, num plano simbólico e imaginário, as antinomias, as tensões, os conflitos e as contradições da realidade social que não podem ser resolvidas ou solucionadas pela própria sociedade, criando, assim, uma segunda realidade, que explica a origem do problema e o resolve de modo que a realidade possa continuar com o problema sem ser destruída por ele (CHAUÍ, 2000, p. 396).

No entanto, na narrativa de enterro, não é a intenção de resolver “conflitos e contradições da realidade social” que justifica o emprego de elementos míticos e lendários, mas sim o intuito de explicar o enterro de um tesouro. Observamos que a própria menção ao enterro já revela o seu lugar na dimensão do fantástico.

Dessa forma, consideramos relevante a explicação de Benjamin (1987) sobre a narrativa:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

A liberdade de poder ler o mundo conforme suas crenças permite aos moradores das comunidades onde os dados foram coletados utilizar o extraordinário, o mítico para explicar os acontecimentos do mundo real.

Segundo Campbell (1990, p. 25), é preciso pensar os mitos de forma incorporada à vida, pois “a mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, com as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos”. Esses rituais são notórios em toda a trajetória do escolhido: na anunciação e na manifestação do tesouro; na marcação simbólica (batismo do tesouro); na provação, na qual o escolhido passa por provas que exigem que ele demonstre sua coragem (seguir uma galinha choca que sai da boca de um pote, por exemplo) ou honestidade (dividir a riqueza com alguém).

Além disso, os elementos e objetos das narrativas de enterro quilombolas que recebem essa segunda camada, situada no campo mítico, fazem parte da identidade cultural e dos costumes da comunidade: árvores, igarapés, tachos, fornos, bilhas. De acordo com Lévi-Strauss (1993):

³⁵ Entidade que guarda semelhança com o saci-pererê.

cada mitologia local, confrontada com uma determinada história e com um determinado meio ecológico, muito nos ensina acerca da sociedade de que provém, expõe-lhe as forças motrizes, esclarece o funcionamento, o sentido e a origem das crenças e costumes /.../ (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 174).

Diante do exposto, fica evidente, portanto, que as narrativas de enterro estão diretamente ligadas ao mítico. A própria definição desse gênero discursivo e os objetos mencionados no enredo das histórias estão inseridos no campo do fantástico.

A seção seguinte apresenta nove segmentos de várias narrativas que compõem o corpus da pesquisa. Com base neles, busca-se demonstrar como o estatuto mítico atua na configuração da dimensão argumentativa do gênero sob análise.

Mitos e construção da dimensão argumentativa em narrativas de enterro quilombolas: um exercício de análise

Nesta seção, discutimos a caracterização de uma dimensão argumentativa com base na maneira como algumas categorias retóricas aliam-se a aspectos articulados ao que temos denominado de estatuto mítico das narrativas de enterro quilombolas. Nessa articulação, entidades míticas intervêm tendo em vista alterar o estado de crença do enunciatário. Discutiremos ainda as maneiras como as narrativas de enterro contribuem para a transmissão e a fomentação de princípios e de valores morais à comunidade.

Na provação, que corresponde a uma das partes da estrutura formal dessas narrativas, o escolhido deve enfrentar situações que causam medo ou realizar um pedido que o ser sobrenatural determinou como condição para ser merecedor do tesouro. Bom caráter, coragem, honestidade, lealdade e esperteza são algumas das virtudes que o escolhido deve apresentar para receber a recompensa. Aliás, a coragem é a característica mais exigida como comprovação de merecimento do tesouro. Observemos o segmento da narrativa Maldição:

SEGMENTO 01

quando a alma vem dizer pras pessoa né” (+) que tá o dinheiro **se a pessoa for lá não tiver medo’ ele tira o dinheiro e fica rico.**

Para descrever o raciocínio presente nesse trecho, podemos aplicar o “modelo entimemático”, proposto por Amossy (2020, p. 150) e abaixo exemplificado. Segundo a autora, por meio desse quadro, pode-se reconstituir um raciocínio silogístico a partir dos entimemas que se encontram subsumidos no discurso:

Quadro 1. Modelo entimemático aplicado ao segmento da *Prova de coragem*

Premissa maior (<i>ausente</i>)	É preciso não ter medo para conseguir tirar o dinheiro e ficar rico.
Premissa menor	Se o escolhido não tiver medo. “se a pessoa for lá não tiver medo”
Conclusão	Logo, conseguirá tirar o dinheiro e ficará rico. “ele tira o dinheiro e fica rico”

Fonte: Elaborado pelos autores com base no modelo de Amossy (2020).

De acordo com Amossy (2020), o silogismo pode ser definido, de maneira ampla, como todo raciocínio dedutivo; é constituído de duas premissas – premissa maior e premissa menor – e de uma conclusão. Conforme explica Fiorin (2018, p. 17), Aristóteles dividia os raciocínios entre necessários e preferíveis (ou prováveis).

O raciocínio necessário é “aquele cuja conclusão decorre necessariamente das premissas colocadas, ou seja, sendo verdadeiras as premissas, a conclusão não pode não ser válida” (FIORIN, 2018, p. 17). Do ponto de vista aristotélico, o tipo perfeito de raciocínio



necessário era o silogismo demonstrativo. Podemos utilizar, a título de exemplificação, o clássico “Todos os homens são mortais” (premissa maior); “Sócrates é um homem” (premissa menor); “Logo, Sócrates é mortal” (conclusão).

Os raciocínios preferíveis são “aqueles cuja conclusão é possível, provável, plausível, mas não necessariamente verdadeira, porque as premissas sobre as quais ela se assenta não são logicamente verdadeiras” (FIORIN, 2018, p. 18). Um exemplo desse tipo de raciocínio é o silogismo dialético ou retórico. Emprestamos o exemplo utilizado pelo autor:

Todo professor é dedicado.
Ora, André é professor.
Logo, André é dedicado.
(FIORIN, 2018, p. 18)

É provável, é possível que André seja um professor dedicado, mas não é logicamente verdadeiro. Desse modo, “a admissão de certas premissas e, portanto, de determinadas conclusões depende de crenças e de valores” (FIORIN, 2018, p.18). Os raciocínios preferíveis são estudados pela retórica, enquanto os raciocínios necessários pertencem ao campo da lógica.

O entimema, por sua vez, corresponde a um silogismo truncado que se utiliza do implícito, na medida em que o enunciador pode ocultar tanto a premissa maior quanto a conclusão, supondo que, mesmo não sendo enunciadas, serão deduzidas pelo ouvinte.

Retornando ao exemplo do modelo entimemático, podemos afirmar que é provável, ou seja, é possível que o escolhido, se não tiver medo, consiga tirar o tesouro enterrado e ficar rico, porém, não é logicamente provável. Também podemos provar que se trata de algo plausível se utilizarmos uma prova dentro do próprio gênero discursivo: a narrativa com significado de logro, em que o escolhido, mesmo apresentando coragem, ao final, se não for esperto o suficiente, pode ter seu tesouro roubado. Essa reconstrução também demonstra que pathos, compreendido como as emoções que o enunciador tenta gerar no enunciatário e logos, que, grosso modo, corresponde ao eixo que articula a razão à linguagem, são muitas vezes indissociáveis no funcionamento discursivo (AMOSSY, 2020).

Nem todos os ensinamentos e valores que podem ser transmitidos por meio das narrativas de enterro são expostos explicitamente. É o que demonstra o segmento 2, que apresenta um trecho da narrativa Prova de coragem. Como sugere o título, o enredo é voltado para a demonstração de coragem do escolhido:

SEGMENTO 02

e aí falaro pra ele OLHA se tu trazer o **pacêro** (++) **corajuso**’ (+) se tu não conseguir tirar com pacêro cê vão/ cê vão apanhá’ /.../ agora se tu desistí num vai ficar por isso’ vai acontecer alguma coisa contigo’ (Borges em andamento)

De acordo com o segmento 02, o escolhido poderia convidar um parceiro que apresentasse coragem suficiente para ir até o fim da empreitada. A desistência implicaria punição: eles iriam “apanhar”, ou seja, seriam castigados fisicamente, e, ainda mais, aconteceria algo que a “voz” – é como o narrador denomina esse ser sobrenatural – não especifica (“vai acontecer alguma coisa contigo”). Diferentemente do que apresenta o segmento 02, no segmento 03, a provação é anunciada pelo ser sobrenatural. Nessa narrativa, a “voz” somente diz que ele e o parceiro devem ser corajosos. O narrador continua a história dizendo que o escolhido optou por ir sozinho retirar o dinheiro. O segmento 3, abaixo, apresenta a estrutura narrativa correspondente à provação na narrativa *Prova de coragem*.

SEGMENTO 03

aí chegu lá começu a cavar' (+) aí le/ **ele tá pensando que é só chegar e cavar** que num tinha um movimento daqui alguma coisa estranha né” (++) /.../ **aí veio uma voz'** (+) cava pra cá pra esquerda ele falava aí: (+) mais pra direita' (++) aí: **ele começu ver o negócio mu::ito** aqui ele **ficou com medo'** ele começu querê saí ele falou não' tu vai tê/ tu vai tê que terminar o selviço (+) /.../ ele pensava que num era assim (Borges em andamento)

O narrador afirma que o escolhido tinha uma ideia equivocada de como seria essa retirada do dinheiro (“ele tá pensando que é só chegar e cavar”; “ele pensava que num era assim”). A prova aconteceu de duas formas: uma prova de obediência, a “voz” dando instruções de onde cavar para encontrar o dinheiro; uma prova de coragem, na qual algo que o escolhido viu (“ele começu a ver o negócio”) lhe causou medo.

A seguir, no segmento 04, temos o desenlace também da narrativa *Prova de coragem*.

SEGMENTO 04

DEIXARO ele vim' (+) e aí ele veio (++) **passu a noite inteira com dor de cabeça** e eu sei que até hoje i:/ **ele tá meio mais doido como diz do que bem'** (Borges em andamento)

Após várias tentativas de desistência, enfim, o escolhido consegue ir embora do local do enterro, porém, a punição foi aplicada. Por não ter sido corajoso para finalizar a missão, o escolhido teve dor de cabeça a noite inteira, o que, aparentemente, causou-lhe doenças mentais desde então.

Diante desse cenário, devemos buscar entender de que maneira essa narrativa, mesmo sem pretensão explícita de busca de adesão a uma tese, apresenta uma “moral da história”. Podemos encontrar a argumentatividade desse gênero discursivo investigando o “não dito” ou “o poder do explícito”, de acordo com Amossy (2020).

O implícito contribui para a força da argumentação na medida em que empenha o alocutário a completar os elementos ausentes [...] [e] reforça a argumentação ao apresentar, sob uma forma indireta e velada, as crenças e opiniões que constituem suas premissas incontestadas. (AMOSSY, 2020, p. 178-179.).

Nesse viés, os ensinamentos compartilhados pela história contada serão construídos pelo ouvinte a partir de seus próprios valores e crenças. Os excertos da narrativa *Prova de coragem*, apresentados no segmento 04, permitem inferir que é preciso ter coragem para passar pelas provas e alcançar sucesso. Isso se aplica tanto à missão de desenterrar um tesouro encantado quanto a outros percalços da vida.

O excerto 05, a seguir, pertence à narrativa *O caixão aluminado*. Em suma, trata-se de uma escolhida que vê um caixão “aluminado” (iluminado) e é chamada por alguém para buscar uma riqueza. Amedrontada, conta para o marido, o qual vai ao lugar marcado tentar retirar, entretanto, não encontra nada. Ao final da história, ocorre o seguinte:

SEGMENTO 05

o cara veio no SONHO dela' (+) e disse olha ERA PRA TI não era pra ele' (++) então **era pra ti ir só tu ir buscar** e num ia te acontecer nada' **agora tu não fica com nadinha' nem tu e nem ele** (Borges em andamento)

A escolhida não cumpriu a regra segundo a qual somente o escolhido pode retirar a riqueza. Observamos essa condição em várias narrativas, quando o tesouro se manifesta na

presença de escolhido e some na presença de outras pessoas. A punição para a infração de regras é a perda do tesouro (“tu não fica com nadinha”).

Abaixo, no segmento 06, apresentamos outro trecho da narrativa *O fogo*, na qual a escolhida também não teve coragem de retirar o tesouro e contou para outras pessoas sobre a existência dele.

SEGMENTO 06

e faziam tipo uma RIMPADA assim no punho da rede’ aí vovó (+) ficava assim’ dizia assim **tu vai apanhar’** pra ti tudo tu conta pros outro (+) pra **O QUÊ tu saber tu não contar pro outro’** (Borges em andamento)

Além da falta de coragem para buscar o tesouro, a escolhida infringiu outra regra frequentemente imposta como provação nas narrativas de enterro: não se deve contar para ninguém o segredo que envolve o local onde o tesouro está enterrado, a não ser que seja permitido pelo dono da relíquia. Dessa forma, com base nos segmentos 05 e 06, o enunciatário deve alterar a sua visão de mundo, entendendo a importância moral do ensinamento, segundo o qual é importante saber guardar segredos.

O segmento 07, apresentado a seguir, faz parte da narrativa *Ambição*:

SEGMENTO 07

falaru que o dinheiro era pra ele com paulo pinto’ que era irmão do tio roxo (++) e aí o papai usou **a ambição** e disse que o/ ele ia convidar o mané borge que era irmão dele né” /.../ e quando ele chegou lá:’ (+) **o dinheiro já num estava mais’ já tinha/ sumido’** (Borges em andamento)

Nessa narrativa, também é possível observar a transmissão de princípios morais; nesse caso, a honestidade e a desambição. O dinheiro deveria ser dividido entre o protagonista e outra personagem que também foi considerado merecedor do tesouro. Porém, como diz o narrador, ele usou a “ambição” e chamou outra pessoa para retirar o tesouro com ele. Por ter agido contra a determinação de quem lhe doou o dinheiro, tornou-se indigno de retirar o referido tesouro (“o dinheiro já num estava mais”).

No segmento 08, exposto a seguir, temos um trecho da narrativa *Bico de vela*:

SEGMENTO 08

disque **o homem enganou ela** (0.36) DEU OUTRAS MOEDA e ficou com aquelas (+) e ela nu/ **num se lucrou de nada** (2.33) (**já pensou**” (Borges em andamento)

É interessante observarmos que a escolhida, mesmo passando por todas as provações (ter coragem e batizar o tesouro), perde as moedas de ouro no final. A escolhida perdeu o tesouro para alguém mais esperto, dessa forma, o narrador alerta: a prudência e a desconfiança em relação a pessoas próximas devem permanecer sempre aguçadas” (FERNANDES, 2007, p. 300).

Além disso, também é possível perceber, no trecho supracitado, o apelo ao *pathos* inscrito de forma implícita como uma estratégia de sensibilização do ouvinte. Toda essa história pode suscitar uma resposta emocional do interlocutor, porém, isso é mais perceptível no trecho: “ela num se lucrou de nada”, seguido do convite da narradora à reflexão: “já pensou?”. De acordo com Amossy (2020, p. 208), a emoção pode ser construída no discurso a partir de enunciados que carregam emoções e “que levam a uma determinada conclusão afetiva”. Nesse contexto, tendo em consideração todo o enredo que leva ao logro da escolhida,

podemos chegar a uma conclusão: ele [o homem que enganou a mulher] não foi justo. Nessa narrativa, são mobilizados a compaixão pela escolhida e o sentimento de injustiça.

Benjamin (1987, p. 200) declara que a narrativa:

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1987, p. 200-203)

Diante do exposto, concluímos que as narrativas de enterro podem ser uma fonte de transmissão e fortalecimento de crenças e valores, às vezes tácitos, compartilhados por uma comunidade.

Mais uma vez, a dimensão argumentativa se mostra constitutiva das narrativas de enterro, visto que Amossy (2020, p. 12) define a argumentatividade, também presente no enunciado, como algo “que convida o outro a compartilhar modos de pensar, de ver e de sentir”. Por outro lado, são recorrentes os elementos míticos que atuam nessa dimensão. A alma que vem dizer algo; a voz espectral que exige uma prova de coragem; uma galinha choca; o pretinho que se assemelha ao saci-pererê; o cara que, em sonho, revela o local do tesouro, mas exige a manutenção do segredo e do mistério, entre outros, são elementos que, ao intervirem diretamente nas ações narradas, instituem claramente um estatuto mítico para as narrativas de enterro de tesouro em comunidades quilombolas.

Considerações finais

Nesse estudo, analisamos um aspecto específico da narrativa de enterro - o caráter mítico - usado pelo narrador como estratégia que autoriza considerar a existência de uma dimensão argumentativa nesse gênero do discurso, que, embora não apresente um caráter tipicamente persuasivo, na medida em que nele o enunciador não exige do enunciatário a adesão explícita a uma tese, sutilmente busca encaminhar a comunidade onde circula o gênero a desenvolver valores éticos e morais primordiais para a sobrevivência e resistência da comunidade.

No caso específico das narrativas de enterro quilombolas, a fomentação de valores morais e éticos como a coragem, a capacidade de guardar segredos e a honestidade, tematizados nesse gênero discursivo, são estratégias que parecem tentar encaminhar os indivíduos para as regras legais de sobrevivência em sociedade e estimular neles a capacidade de resistir tanto no mundo real quanto no imaginário.

Referências

AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389>

AMOSSY, R. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2020.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.



BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BORGES, B. S. P. **Vai tirar um dinheiro que é teu**: caracterização prosódica e multimodal das narrativas de enterro. Tese (Doutorado em Letras) – UFPA/ILC/PPGL, Belém, Em andamento.

BORGES, B.S.P. et al. Aspectos estruturais da narrativa de enterro. **Sociodialeto**, [s. l.], v.10, n. 30, p. 115-138, abr. 2020. Disponível em: <http://sociodialeto.com.br/index.php/sociodialeto/article/view/278>. Acesso em: 22 set.2021.

CAMPBELL, J. Mito e o mundo moderno. In: **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 31-38, 395-400.

FERNANDES, F. A. G. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FIORIN, J. L. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2018.

LÉVI-STRAUSS, C. **História do Lince**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 166-175.

PAIXÃO, T. T. F.; BORGES, B. S. P.; CRUZ, R. C. F. A estrutura formal das narrativas de enterro das comunidades quilombolas de Cametá. In: **VIII Seminário de Geossociolinguística (SEGEL)**, 2020, Belém. Desafios para os estudos Geossociolinguísticos: diversidade e respeito às identidades. Belém: UFPA/Faculdade de Letras, 2019. v. 8. p. 40-56. Disponível em: <https://geolinterm.com.br/segel/?page_id=2471>

[Recebido: 28 set 21 - Aceito: 28 out 21]

Oralidade e quadrinhos: possibilidades pedagógicas

Orality and comics: pedagogical possibilities

Alberto Ricardo Pessoa³⁶

<https://orcid.org/0000-0002-0231-3778>

Cristiano Clemente de Souza³⁷

<https://orcid.org/0000-0003-0868-7663>

Resumo: A proposta do artigo é apresentar possibilidades pedagógicas que promovam o ensino da oralidade por meio das Histórias em Quadrinhos. A Justificativa deste estudo se deve ao fato dos quadrinhos serem uma mídia que tem como público primordial a criança e adolescente e por ter um discurso verbal e não verbal do qual apresenta um espaço sonoro propício para o estudo da oralidade. Apresentamos o conceito de oralidade, os elementos das histórias em quadrinhos pertinentes para o estudo da oralidade e possibilidades pedagógicas no intuito de complementar as estratégias de ensino e aprendizagem do professor da educação básica.

Palavras-chave. Oralidade; História em quadrinhos; Parâmetros Curriculares Nacionais; Estratégias de ensino; Discurso verbal e não verbal.

Abstract: The purpose of the article is to present pedagogical possibilities that promote the teaching of orality through Comics. The justification for this study is due to the fact that comics are a medium whose primary audience is children and teenagers and because they have a verbal and non-verbal speech which presents a sound space suitable for the study of orality. We present the concept of orality, the relevant elements of the comic books to the study of orality and pedagogical possibilities in order to complement the teaching and learning strategies of the basic education teacher.

Keywords: Orality; Comics; National Curriculum Parameters; Teaching Strategies; Verbal and non-verbal speech.

³⁶ Doutorado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil (2011), Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

³⁷ Professor de Ensino Fundamental II e Médio – Artes. Licenciatura em Artes Visuais - Centro Universitário Ítalo Brasileiro

Introdução

A educação brasileira sofreu ao longo dos anos com discrepâncias sociais, econômicas e tecnológicas, oriundas de políticas públicas equivocadas e descaso administrativo.

Enquanto algumas escolas se apresentam com infraestrutura capaz de oferecer a melhor experiência de ensino para um aluno igualmente capaz de se desenvolver, há instituições e comunidades que se encontram em condições precárias no que se refere a produzir um ambiente propício de aprendizagem.

Dentro deste contexto, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) e mais recentemente os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) se colocam como um eixo norteador no intuito de dirimir essa discrepância e que coloca o professor como ator mediador deste processo educacional de tantas variáveis.

O próprio docente muitas vezes se encontra em sua jornada trabalhista atuando em escolas e comunidades com possibilidades distintas de ensino e aprendizagem. O cenário do ensino remoto emergencial, decorrente da pandemia oriunda do COVID-19 apenas intensificou a sensação de desigualdade educacional e da necessidade de uma revisão política e de interesse público em considerar a educação como questão prioritária no Brasil.

À partir deste contexto, nós docentes/pesquisadores devemos pelos mais diversos meios, inclusive na apresentação de artigos, debater estratégias de ensino e aprendizagem possíveis em um ambiente educacional tão desigual, não cabendo aqui dizer como um docente deve ou não ministrar a sua aula, mas criar uma relação interpessoal de pesquisa, emitindo e recebendo da comunidade acadêmica apontamentos acerca da educação.

Assim, uma das estratégias de ensino que consideramos pertinente é o do uso de produtos de fácil acesso pelo docente e discente, que se caracteriza pela boa receptividade mútua, baixa dificuldade em obter tal material, o baixo custo do mesmo e potencialidade como material complementar para a relação interpessoal de ensino.

As histórias em quadrinhos são uma das poucas mídias que têm a criança e adolescente como public-alvo. No cotidiano brasileiro, as revistas de histórias em quadrinhos geralmente estão posicionadas em bancas de jornais na parte de baixo de prateleiras, propondo fácil acesso para o seu público ser capaz de pegar o produto e escolher de forma autônoma, diferente de outros tipos de mídia que geralmente quem pode acessar e apresentar à criança é o adulto.

Esta autonomia da criança no simples ato de poder pegar e escolher as histórias em quadrinhos, agregado ao fato de ainda ter um baixo custo propicia ao docente possibilidades de trabalho com material de boa aceitação não somente pelo aluno mas a comunidade estudantil em seu entorno.

As histórias em quadrinhos são formadas por uma miríade de discursos verbais e não verbais conectadas por signos dos quais amparados pelo arcabouço imaginário do leitor apresentam infinitas possibilidades de estudos em torno da oralidade.

Outro ponto positivo que as histórias em quadrinhos possuem no seu uso para o ensino da oralidade é o fato de seu conteúdo ser em sua maioria, baseado em personagens da cultura pop e assim, se ramificar para diferentes produtos como filmes, jogos, peças de teatros e até mesmo marcas licenciadas para aplicação em diferentes formas de consumo que formam novos discursos que são assimilados dentro do espaço da oralidade e que o docente e discente podem se beneficiar.

A concepção de histórias em Quadrinhos

A ciência acerca do que são histórias em quadrinhos é de suma importância para o



docente que pretende utilizar enquanto estratégia complementar de ensino, uma vez que deverá explicar, selecionar exemplos, manusear materiais e principalmente, criar uma interlocução com o discente que ao contrário do professor, possui em seu cotidiano a mídia, histórias e personagens, sejam pelos próprios quadrinhos ou por outros meios de comunicação e linguagem.

Um exemplo comum é o docente utilizar o cartoon e a caricatura como histórias em quadrinhos. Scott McCloud (1995 p.9) afirma que as histórias em quadrinhos são imagens pictóricas, concretas ou abstratas das quais em justaposição e em sequência se propõe a se comunicar com o receptor. Ou seja, nesse caso a caricatura e o cartoon não se aplicam pois eles não possuem a premissa de comunicar com textos verbais e não verbais em sequência.

Quando o leitor consegue realizar uma leitura fluida, a narrativa dos quadrinhos atinge a sua completude, pois se eliminam as fronteiras entre a leitura verbal e a visual, procedendo-se a uma leitura única. Essa linguagem é autônoma e oferece ao seu leitor uma gama de elementos a serem observados separadamente como tipografia, desenhos, perspectiva, onomatopéias, narrativa, oralidade e dependendo do gênero que se apresenta, diferentes formas de leitura de uma mesma história. (PESSOA, p.15, 2010)

Eisner (2005, p.10) aproxima ainda mais as histórias em quadrinhos dos estudos orais quando alega que os quadrinhos estruturam-se conforme disposição impressa de arte e balões em sequência, ou seja, o balão, para Eisner é um elemento essencial e dentro da estrutura da linguagem, o balão de texto simula diálogos e estruturas orais que estimulam o imaginário do leitor e refrata no seu cotidiano.

A Oralidade e histórias em quadrinhos

A capacidade de articulação oral enquanto forma de se comunicar é a primeira a ser desenvolvida, antes mesmo do indivíduo ter idade para a vida escolar. A habilidade de construção de textos verbais e não verbais são auxiliados por tecnologias como a escrita e a relação entre textos por linguagens como as histórias em quadrinhos.

O ensino dos gêneros orais é por muitas vezes negligenciado na educação, muito em parte pela própria natureza do espaço educacional que por si só é um espaço sonoro e por assim dizer, repleto de manifestações orais que podem se confundir com bagunça, falta de concentração ou de aproveitamento escolar. O docente acaba por privilegiar gêneros textuais como uma estratégia disciplinar ou de condução da aula, uma vez que em muitas instituições o silêncio em sala de aula ainda é considerado um item importante para o aprendizado.

Assim, os alunos acabam em seu desenvolvimento apresentando dificuldades em relacionar a oralidade, seja ela formal ou informal com gêneros textuais, deixando-os com marcas de oralidade no discurso. Ao mesmo tempo, o indivíduo apresenta problemas de oralidade em apresentação de seminários ao ler o material de apoio, como slides e textos complementares à apresentação de maneira apática, sem a aplicação de entonação, pausa, alongamento, respiração, postura comunicacional perante o seu público e tempo de leitura.

As histórias em quadrinhos são em sua grande maioria baseadas em personagens que possuem arquétipos nas histórias de tradição oral e que possuem diálogos com contextos considerados de natureza universal, o que facilita o seu uso para estratégias de ensino focados na oralidade.

As histórias de tradição oral estão presentes em praticamente todas as civilizações, desde os tempos remotos. Elas são testemunhos, verídicos ou não, que são transmitidos em forma de contos, provérbios, baladas, entre outras. Dessa maneira, os contos tradicionais que conhecemos foram recolhidos por pesquisadores que fizeram seu registro escrito, por vezes

fidedigno, às vezes, nem tanto, para que as mesmas não se perdessem ao longo do tempo e se tornassem conhecidas por outras regiões e até mesmo nações distintas. (SÁ SILVA, MAI e WANZELER p.79, 2018)

Neste contexto, as histórias em quadrinhos apresentam algumas características em sua construção que podem beneficiar o estudo da oralidade, pois apesar de ser em um primeiro momento um material textual, ele é bastante sonoro.

Nos quadrinhos, a representação da fala na escrita ganhou um estudo particularmente pertinente à nossa discussão. Eguti (2001) mostrou que os quadrinhos possuem mecanismos próprios de representação da oralidade. Todos os elementos da língua oral abordados aqui teriam um recurso correspondente. O turno é representado com o auxílio dos balões. O contorno do balão - tracejado, trêmulo ou outro - indica ênfase ou tom de voz alto. A fala dos personagens é indicada por meio de uma seta, chamada de apêndice (em Eguti, 2001) ou rabicho (em Vergueiro, 2005a), que vai na direção do personagem. As onomatopéias indicam os sons (não falados pelos personagens). (RAMOS, p.06, 2006)

O primeiro olhar do uso das histórias em quadrinhos como estratégia complementar do ensino da oralidade se dá pelos seus elementos estruturais. O conectivo entre o texto verbal e não verbal, o balão de texto se comporta como uma veiculação de diálogo entre personagens, ou ainda entre leitor e personagem. Para tanto, o balão de texto se apresenta de diferentes morfologias, com o intuito de enfatizar emoções, entonações, altura da fala dentre outras indicações que remetem à fala.

As onomatopéias são outro elemento pertinente ao estudo da oralidade pelas histórias em quadrinhos, uma vez que elas complementam a paisagem sonora de uma determinada cena, ilustram um som de um golpe, um impacto, funcionamento de uma determinada tecnologia entre outros.

Por meio de onomatopéias, o narrador das histórias orais consegue passar de forma realista, vigorosa e convincente a carga emotiva que está por trás do gesto da personagem, dando a ideia aproximada da dramaticidade da cena. (ALCOFORADO, 2008, p. 69-70)

O texto verbal das histórias em quadrinhos são repletos de exemplos de discursos extraídos da oralidade, tanto em sua esfera informal quanto formal, uma vez que sua aplicação reside na interpretação oral de seus respectivos personagens. A natureza intrínseca das histórias em quadrinhos é o ato de dialogar. Os letristas, profissionais responsáveis pela editoração e aplicação dos textos nas artes, procuram explorar elementos que reforçam o caráter sonoro, tais como o uso de exclamações, palavras ou expressões em negrito, com tipografias ou cores diferenciadas para determinados personagens.

A anatomia expressiva, bem como os rostos ressaltam a dramaticidade do texto verbal, bem como enquadramentos de cenas. O estilo de desenho resalta um discurso formal ou irônico.

Por fim, é importante destacar a natureza da criação de personagens e histórias que em muitos casos remontam a tradição oral de contar histórias. Todos esses elementos podem, portanto, servir de subsídios para a transposição do aprendizado de gêneros orais.

Possibilidades Pedagógicas

É recomendado ao docente que o trabalho com oralidade seja constante e progressivo, ou seja, que se inicie da sensibilização, perpassando pela oralidade informal até os gêneros orais mais formais e técnicos, aprofundando o tema gradativamente. Consideramos que o mesmo deve ser feito em relação às histórias em quadrinhos.

Entendemos que a troca de referências de histórias em quadrinhos entre alunos e



professor é uma experiência muito enriquecedora, uma vez que todos os atores envolvidos irão aprender acerca de histórias, personagens, publicações e o professor, enquanto agente mediador de processo já pode estabelecer com essa sensibilização trabalhar alguns conceitos de oralidade, estimulando o ato da conversação, da espera, do saber escutar o outro, de promover o ato de contar histórias ou das razões que os motivam para gostar ou detestar um determinado personagem entre outros. No espaço da escola, outros agentes podem colaborar com a prática da oralidade enquanto meio de ensino e aprendizagem.

(...) os profissionais envolvidos nas atividades de leitura podem ser bibliotecários, professores, pedagogos, escritores, voluntários etc. os quais devem trabalhar em conjunto com planejamento e discussões sobre o assunto, com intuito de observar um excelente resultado no desempenho dos leitores. (CORRÊA, p.184, 2017)

Outra possibilidade que envolve quadrinhos e oralidade é a prática da leitura dramática, ou seja, a leitura para o público de uma história em quadrinhos. O docente pode iniciar promovendo uma leitura de uma história, de preferência curta e rica de diálogos, com conectivos, palavras em negritos, balão de texto em formas variadas e personagens com discursos orais distintos.

O ato de contar histórias é atribuído, em grande parte dos casos, a alguém com maior experiência, como sendo uma atividade que merece atenção e trato refinados, fazendo com que o ouvinte prenda sua atenção àquilo que está sendo contado. Esse fator de experiência maior é reforçado por Benjamin (1994, p. 200), quando diz que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, ou seja, sendo possuidor de vivências maiores, aquele que narra assume a propriedade de passar a experiência socialmente compartilhada aos outros membros do grupo. (HAERTER, BARBOSA JÚNIOR e BUSSOLETTI, p.91, 2017)

A leitura pode iniciar pelo professor e depois ser compartilhada entre os alunos. Essa prática irá estimular a relação entre leitura e discurso e por ser uma atividade lúdica, cabe ao docente gerenciar o espaço de fala de cada um. A leitura dramática pode ser realizada com quadrinhos impressos, slides ou ainda em dispositivos móveis.

Outra atividade que atua na relação entre oralidade e escrita é o de recriar diálogos nas histórias em quadrinhos. O Docente pode apresentar histórias com balões de texto em branco e solicitar que o aluno, baseado nas representações visuais não verbais como as expressões dos personagens, que escreva diálogos com elementos pertinentes aos textos nos quadrinhos, tais como palavras em negrito, exclamações, frases com marcas de oralidade entre outros. O diálogo reescrito pode servir de base para uma variação da leitura dramática, pois desta vez podemos observar a leitura a partir de um texto criativo e autoral, o que faz com que o discurso ou a forma que o aluno faz a leitura do texto seja mais espontânea e assertiva.

As histórias em quadrinhos podem servir de escopo para a produção de seminários, que envolvam a leitura ou discussão de uma história, ou um tema que possua subsídios para um debate entre alunos.

O método para implantação dessas atividades é, justamente, apresentar práticas de leituras, com tarefas que podem ser desenvolvidas de diversas maneiras, tanto em voz alta como em silêncio absoluto, individual ou em grupo, na sala de aula ou na biblioteca, com a utilização de diferentes recursos para criar um maior envolvimento do leitor com as histórias, tais como: músicas, ilustrações de livros, dramatização com a representação do modo de agir dos personagens, material audiovisual (KUHLTHAU, 2006). Convém ressaltarmos que as atividades devem ser adequadas às diferentes faixas etárias. (CORRÊA, p.184, 2017)

O escopo da história pode ser relacionado com a comunidade fandom dos personagens e com isso ser proposto a criação de vídeos, podcasts ou resenha orais, sobre o quadrinho em

questão. O aluno passa de leitor a criador de conteúdo a partir das histórias em quadrinhos. Neste caso o docente pode avaliar se o uso de tecnologias de gravação audiovisual é viável para o espaço educacional do qual ele e os alunos estão inseridos propicia o desenvolvimento dessa atividade.

É possível também construir os diálogos a partir de situações elaboradas em um *storyboard*, por exemplo, desse modo compreender como o contexto interfere diretamente no texto, pois este é decorrente daquele. Posteriormente seria possível representar a cena criada, seja ela um anúncio, comercial, ou esquete, ressaltando como o texto muda de acordo com a finalidade, região, tempo, circunstância e outras situações onde seja necessária a articulação entre o que ocorre e o que é falado.

Por fim, consideramos a criação de histórias em quadrinhos e seu respectivo ato de ler e apresentar a história como um ponto relevante na prática da oralidade, uma vez que o aluno irá criar narrativas com marcas de oralidade para construir diálogos para a trama e apresentar essa história para receptores como alunos e professores. A leitura e recepção irão trazer ao aluno uma compreensão acerca de sua assertividade textual e oral, apontamentos que irão estimular o aprimoramento do texto produzido e apresentar o aluno não apenas como um ator que aprende, mas como um ator que possui conteúdo e está disposto a compartilhar com a comunidade educacional do qual o mesmo está inserido.

Considerações

O artigo apresenta uma proposta de uso de histórias em quadrinhos como estratégia complementar de ensino de oralidade na educação básica, abordando desde a sensibilização do aluno ao contexto das histórias em quadrinhos até o estudo da oralidade a partir de quadrinhos escritos e produzidos pelos próprios alunos. Para fundamentar nossa proposta, apresentamos aqui autores que ressaltam o quanto é importante o ensino de oralidade e histórias em quadrinhos na educação básica, além de pesquisadores que refletiram em concordância com o autor deste artigo acerca do uso dos quadrinhos para ensinar oralidade.

Dentro do contexto do uso das histórias em quadrinhos e oralidade, é importante que o docente esteja aberto a compreender os elementos constituintes das HQ's, tanto no contexto da leitura quanto da criação. Não solicitamos que o docente saiba desenhar ou escrever quadrinhos, mas que, a partir do conhecimento da linguagem, narrativa e construção de uma história em quadrinhos seja capaz de gerenciar e apresentar estratégias criativas, que o utilize para ensinar oralidade e os gêneros orais para criar quadrinhos.

Solicitamos ainda que o ensino da oralidade seja pensado como um ato frequente e de evolução ao longo do período letivo, e não como uma aula isolada ou um tópico a ser estudado. A oralidade é um processo vivo de aprendizado, do qual o discente apresenta um conhecimento anterior à escola e ao ato de escrever ou desenhar. A oralidade não deve ser negligenciada em nome de uma suposta ordem disciplinar. Silêncio não é sinônimo de atenção ou de aula bem sucedida.

O mesmo pode ser recomendado em relação às histórias em quadrinhos. Apesar de ser primordialmente um meio de entretenimento, não devemos subestimar o seu potencial educacional, tanto na questão da leitura, escrita verbal e não verbal, bem como na sua potencialidade, enquanto uma linguagem sonora, a de apresentar potencialidades no uso da oralidade.

Não cabe aqui ponderar como ou quais ferramentas o docente da educação básica deve utilizar para realizar o seu trabalho a contento. Apesar de buscarmos refletir o uso das histórias em quadrinhos e oralidade em múltiplos contextos sociais, entendemos que o Brasil é um país que tem na educação um dos maiores indicativos discrepantes no que se refere à

condições igualitárias de ensino e aprendizagem.

O que objetivamos enquanto pesquisadores é apresentar propostas e ideias que podem ser aproveitadas e debatidas na comunidade acadêmica e desenvolvidas em sala de aula. O artigo não apresenta resultados por não ser um relato de experiência. Entendemos o artigo como uma proposta pedagógica, da qual pode ser incorporada e adaptada ao docente dentro do seu contexto e realidade de trabalho em seu espaço educacional.

Referências

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosario Suarez. **Contos populares brasileiros**. Bahia; Recife: Fund. Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2001.

CORRÊA, Jean Pereira. **Experiência com a literatura de Cordel como atividade de estímulo à leitura no ambiente escolar**. In: Boitató, Londrina, n. 23, jan-jul 2017.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas de Will Eisner**. São Paulo: Devir, 2005.

HAERTER, Leandro. BARBOSA JÚNIOR, Hélcio Fernandes e BUSSOLETTI, Denise Marcos. **A contação de histórias como elemento de resistência em comunidades quilombolas**. In: Boitató, Londrina, n. 23, jan-jul 2017.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. 2ª edição. São Paulo: Makron Books, 2005.

PESSOA, Alberto Ricardo. **As histórias em quadrinhos nas aulas de língua portuguesa como instrumento de leitura e de produção autoral**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

RAMOS, Paulo. **É possível ensinar oralidade usando histórias em quadrinhos?** In: Revista Intercâmbio, Volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006.

SÁ SILVA, Robervânia de Lima Sá Silva. MAI Érica de Cássia, WANZELER, Zaline do Carmo dos Santos. **Literatura e Cinema: As funções narrativas de PROPP em duas versões do conto A Bela Adormecida e suas implicações para o contexto escolar**. In: Boitató, Londrina, n. 26, ago.- dez. 2018.

[Recebido: 01 jun 21 - Aceito: 01 jul 21]

Paisagem religiosa: o catolicismo popular e as companhias de reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG

Religious landscape: popular catholicism and the company of kings and the company of the Baby Jesus of Carmo Do Rio Claro, MG

Fábio Martins³⁸

<https://orcid.org/0000-0003-4290-4086>

Leonel Brizolla Monastirsky³⁹

<https://orcid.org/0000-0003-1853-8960>

Resumo: No município de Carmo do Rio Claro-MG evidencia-se a expressão do catolicismo popular, com destaque para um sistema cultural religioso e inúmeras práticas de religiosidade vinculadas ao calendário litúrgico. A partir da observação das Companhias de Reis e do Menino Jesus buscou-se identificar as diversas práticas de religiosidade popular e a espacialidade dos símbolos e manifestações religiosas. Ainda focou-se na identificação e interpretação da simbologia que as sustentam. Como metodologia adotou-se a pesquisa de campo - com a observação participante e a realização de entrevistas. O conceito de paisagem

³⁸ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Geografia pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestre em Gestão do Território pelo PPGeo-UEPG, Especialista em História, Arte e Cultura pelo PPGH-UEPG, Graduado (Bacharel e Licenciatura) em Artes Plásticas pela UFU, Integrante dos grupos de pesquisa CNPQ: Geografia e História: memória social e patrimônio cultural UEPG, Grupo de Práticas de Pesquisas Qualitativas em Geografia UEPG e do Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino UFU, Atua como professor de Artes pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná, Artista Visual, suas pesquisas abarcam os seguintes temas: Arte - Educação, Paisagem, Bens Culturais, Antropologia Visual e Folias de Reis.

³⁹ Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007), Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997), Especialista em Geografia Humana pela Unicentro (1991), licenciado em Geografia pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1984) e Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1984). Professor Associado da Universidade Estadual de Ponta Grossa: Programa de Pós-graduação em Geografia e Departamento de Geociências. Áreas de atuação: Geografia Social e Cultural, Geografia Histórica (memória social, patrimônio cultural, história da cidade, planejamento urbano e turismo). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq/UEPG): Geografia e História: Patrimônio Cultural e Memória Social. Presidente da Associação de Preservação do Patrimônio Cultural e Natural (APPAC). Membro do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Ponta Grossa (COMPAC) – UEPG.

religiosa foi contemplado na perspectiva da Geografia Cultural como pressuposto para se pensar as Companhias de Reis e do Menino Jesus enquanto um sistema de crença religiosa, permeada por códigos, símbolos e signos que revelam práticas históricas, vivências, memórias individuais e coletivas para ser preservadas.

Palavras-chave: Paisagem; Religiosidade; Manifestações religiosas; Catolicismo popular; Geografia Cultural.

Abstract: In the municipality of Carmo do Rio Claro-MG, the expression of popular Catholicism is evident, with emphasis on a religious cultural system and numerous practices of religiosity linked to the liturgical calendar. From the close observation of the Company of Kings and the Company of the Baby Jesus, we sought to identify the various practices of popular religiosity and the spatiality of symbols and religious manifestations. It also focused on identifying and interpreting the symbolism that underpins them. Field research was adopted as a methodology - with participant observation and the conducting of interviews. The concept of religious landscape was considered from the perspective of Cultural Geography as a presupposition for thinking about the Company of Kings and the Company of Baby Jesus as a system of religious belief, permeated by codes, symbols and signs that reveal historical practices, experiences, as well as individual and collective memories to be preserved.

Keywords: Landscape; Religiosity; Religious Manifestations; Popular Catholicism; Cultural Geography.

Introdução

A presença das manifestações de religiosidade do catolicismo popular na paisagem de Carmo do Rio Claro-MG⁴⁰, se configura desde a fundação do município, dos cinco grupos de Companhias de Reis, quatro ternos de Congo, um terno de Moçambique, além de grupos de homens rezadores para almas. Atualmente, apenas quatro grupos de Companhias mantêm suas atividades, sendo três Companhias no perímetro urbano: Companhia do Menino Jesus e duas Companhias de Reis (Estrela da Guia e Estrela do Oriente), além de uma Companhia de Reis no distrito rural das Três Barras.

Com a significativa redução dessas manifestações de religiosidade popular e a representatividade dessa tradição cultural no estado e no próprio município, como elemento integrante da paisagem tem-se sua presença durante o ciclo natalino, em locais como praças, igrejas, ruas, estradas, casas, na jornada dos foliões.

A presente pesquisa tem como objetivo identificar as diversas práticas de religiosidade popular e a espacialidade que assume os símbolos e manifestações religiosas. A escolha da temática e do recorte espacial justificam-se pela identificação de uma multiplicidade de saberes e práticas populares envolvendo a religiosidade. Adotou-se como aporte metodológico a pesquisa de campo durante o período de 25 de dezembro de 2018 a 27 janeiro de 2019, através da observação participante e entrevistas semiestruturadas.

O trabalho de campo permite captar subjetividades, significados, sentidos e características socioculturais. Uma das práticas de pesquisa qualitativa mais difundida é a observação participante ou participativa, em que existe mediação, ação dialógica e elaboração

⁴⁰ O município de Carmo do Rio Claro situa-se na mesorregião Sul/Sudoeste do estado de Minas Gerais, a 363 quilômetros da capital Belo Horizonte e possui população estimada pelo IBGE (2018) entorno de 21.180 habitantes.

conjunta entre o pesquisador com os interesses da comunidade ou grupo, “envolvendo tomadas de decisões sobre uso de recursos, demanda ou adoção de políticas públicas.” (HEIDRICH, 2016, p. 25).

Na primeira seção faz-se uma discussão teórico-conceitual da paisagem religiosa pela perspectiva da Geografia Cultural. Na segunda seção revela-se a paisagem religiosa desde a fundação do município mineiro mantendo viva uma série de tradições, como as Companhias de Reis e do Menino Jesus. A terceira seção aborda na paisagem a religiosidade popular atrelada ao catolicismo.

A paisagem religiosa na geografia cultural

As pesquisas da geografia cultural, pós 1970, abordam “[...] o simbolismo de coisas e objetos na paisagem” enfatizando aspectos materiais e imateriais da cultura. (ROSENDAHL, 2012, p. 29-31). De acordo com Claval (1999, p. 14), a paisagem é como objeto de interpretação, pois “carrega a marca da cultura e serve-lhe de matriz”, assim como, é moldada e projetada pelas convicções religiosas.

Contudo, “a religião influencia, enfim, os ritmos de vida de todos pelos calendários e as festas que institui. Ela cria para os sacerdotes e religiosos, gêneros de vida específicos.” E, a partir de 1976, em Yi-Fu Tuan destaca “[...]o peso das representações religiosas”, com intuito do conhecimento acerca da “lógica profunda das ideias, das ideologias ou das religiões para ver como elas modelam a experiência que as pessoas têm no mundo e como influem sobre sua ação.” (CLAVAL, 1999, p. 53).

A paisagem descrita por Dardel (2015, p. 32) circunscreve “a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.”

A paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma impressão que une todos os elementos. [...] A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida, ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a terra, ou se preferimos, sua geograficidade original: a terra como lugar, base e meio de sua realização. (DARDEL, 2015, p. 31).

A Escola de Berkeley trouxe as qualidades simbólicas da paisagem, que sustentam seu significado social, como um texto “[...] a ser lido e interpretado como documento social”, uma imagem cultural, que pode ser revelada enquanto configuração de símbolos e signos através de diversos meios e superfícies [...]”. (COSGROVE; JACKSON, 2011, p. 137).

Geertz (2012) propõe a análise de crenças e práticas religiosas enquanto um sistema cultural, do qual o conceito semiótico de cultura se adapta.

E sabendo-se que a paisagem conforme Torres (2013) está em constante transformação e repleta de elementos simbólicos, sua leitura de mundo se estabelece a partir da experiência de cada indivíduo que interage com ela, “[...] seja no plano da materialidade das coisas que os seres humanos constroem/desconstroem e organizam no espaço, seja no plano da imaterialidade; dos sentidos e significados atribuídos a cada elemento constituinte da paisagem”. (p. 95).

As paisagens segundo Torres (2013) contêm histórias e discursos, expressos em memórias individuais e coletivas de valores construídos ao longo do tempo, além de confirmarem-se no subjetivo de cada indivíduo, as paisagens tornam-se elos de contato a partir de experiências de coletividade.

Os discursos decorrentes da paisagem e presentes nela podem estar contidos em uma ou mais formas simbólicas (arte, mito, religião, linguagem), o que

garante o sentido atribuído a cada paisagem. Portanto, numa observação estética da paisagem que considere apenas os subsídios materiais visíveis, elementos do sagrado podem passar despercebidos, o que inviabiliza ou minimiza o potencial do estudo da paisagem religiosa. (idem, p. 98).

Kozel (2012) destaca a paisagem pelos múltiplos elementos (visuais, sonoros, odoríferos, palatáveis e tácteis), sendo estes, portadores de significados por aqueles que os vivenciam. Portanto, há “inúmeras maneiras de representá-la, uma vez que também são inúmeras as percepções, valores e significações de quem vive e capta essa paisagem.” (p. 68).

Cada paisagem é produto e produtora de cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira, ou abstraído por aquele que lê pelos relatos e/ou imagens. Nesse sentido, é por meio da paisagem que os elementos que integram no espaço ‘saltam aos olhos’ do ser humano, ‘gritam aos seus ouvidos’, e envolvem-no nas suas dimensões sensíveis. (KOZEL, 2012, p. 69).

Desse modo, a reflexão posta por esses autores possibilita a compreensão da paisagem das Companhias de Reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG enquanto um sistema de crença religiosa permeada por códigos, símbolos e signos, que se revelam através das vivências, memórias individuais e coletivas.

Paisagem religiosa em Carmo do Rio Claro-MG

O processo histórico de formação cultural em Carmo do Rio Claro-MG, desenvolveu-se em face a uma paisagem marcada por serras, vales, ribeirões, cachoeiras, além do Rio Grande (Jeticá) e do Rio Sapucaí. Conforme Grilo (1996, p. 11-14), a paisagem revela-se pela linguagem poética e geográfica:

Vemos lá no alto. Depois de um breve descanso do esforço de subida, calmamente fiquemos de pé e olhemos a nossa volta. Se apontarmos o nosso braço direito para o lado onde o sol está nascendo, veremos à nossa frente bem aqui embaixo, ao pé da serra a cidade está acordando... Um pouco a direita e seguindo para o norte, que é tudo o que vemos à nossa frente, há uma superfície prateada e recortada: são as águas da represa de Furnas que chegam até perto da cidade. Depois das águas, cresce a silhueta escuro-azulada das serras; começam bem a frente, como Serra da Tromba e vão se espichando na direção do nosso braço esquerdo (para Oeste), como Serra do Ferreira, Serra do Tabuleiro e Serra dos Pinheiros, bem longe, na direção de Alpinópolis... Ali, ao pé do Tabuleiro e dos Pinheiros, há um represamento especial das águas. Hoje não dá pra perceber que é um rio, mas é um rio represado, e um rio muito importante para nós: o Sapucaí.

Enquanto isso, vamos olhar na direção do nosso braço esquerdo: aqui embaixo, bem ao lado da cidade, começa uma outra serra formada por duas sequências: a da Rapadura e do Santana. Dirige-se sempre para o oeste inclinando um pouco a norte: parece que vai se encontrar com a dos Pinheiros lá longe, já perto da Ventania.

Entre estas, e na mesma direção, fica, portanto, uma região baixa, alongada, com pouca elevação, vários córregos pequenos que, daqui do alto, quando os vemos, parecem fiozinhos de prata. Podemos chamar a esta área de vale e talvez pudéssemos dar-lhe o nome de Vale do Itapiché, pois este é seu principal ribeirão. Também segue na direção da Serra da Ventania e morre lá, aos seus pés.

Olhando, ao contrário, na direção de nosso braço direito (leste) vemos em primeiro lugar o próprio prolongamento da serra em que estamos, que é hoje

chamada de Tormenta. Logo depois dela, mais água, mais represa. Aí também está o Rio que não vemos, o Sapucaí...Para além das águas, podemos ver um pouco embaçados os prolongamentos dos morros e as regiões mais planas que formam os campos. De um lado, os morros e as regiões mais planas que formam os campos, os Campos Gerais, o Campo do Meio e outros...Temos de virar de costas. Vamos apontar agora o nosso braço esquerdo na direção do sol nascente e dando as costas a Serra da Tromba e a cidade. Bem a nossa frente (Sul) logo ao pé da serra em que estamos, podemos ver uma ponta da represa que depois se prolonga em dois fios de água: é onde o Rio Claro, que vem mais do sul, se encontra com o Santa Quitéria, que vem quase beirando a Serra da Rapadura. Hoje desaparecem juntos na represa; antes, desaguavam juntos no Rio Sapucaí, formando a barra do Rio Claro. Depois se estendem outros morros, outras serras, outras pontas de represa – uma delas, bem ao longe, é a do Rio Moçambo ou Muzambo – outras, mais próximas são as do Correnteza, do Cavaco etc.

Nesta paisagem tão rebuscada de morros, serras, rios e córregos de Carmo do Rio Claro-MG reverbera-se manifestações de religiosidade popular vinculadas aos calendários litúrgico e cíclico, pautado em celebrações - missas, novenas, procissões, comemorações e festejos.

Identificou-se a seguinte organização das atividades religiosas e períodos em um calendário litúrgico (Quadro 01): entre os meses de **dezembro e janeiro** contempla-se o **ciclo de comemorações natalinas** que se encerra com a festa da epifania; entre os meses de **fevereiro, março e abril**, contempla-se o período de quarenta dias da **quaresma**, além das celebrações da **semana santa**; já entre os meses de **junho a novembro**, contemplam-se as **celebrações e ou comemorações mensais**: Corpus Christi (junho), padroeira do município Nossa Senhora do Carmo (julho), Bom Jesus dos Aflitos do Itacy (agosto), Nossa Senhora Aparecida (outubro) e finados (novembro). (INFORMAÇÃO VERBAL⁴¹).

Quadro 01- Calendário Litúrgico
Celebrações e Manifestações de Religiosidade em Carmo Do Rio Claro (MG)

ATIVIDADE	PERÍODO	LOCAL
DEZEMBRO		
Novenas de Natal	Durante todo o mês de dezembro	Casa das famílias
Apresentação dos Grupos de Companhias de Reis e do Menino Jesus	25 de dezembro a 06 de janeiro - período que pode se estender em função das demandas de promessas	Casa das famílias (devotos de Santos Reis)
Missa da Passagem de Ano	Último dia do mês de dezembro	Igreja Matriz Nossa Senhora de Fátima e Sagrada Família
JANEIRO		
Festejo de chegada dos grupos de Companhia de Reis e do Menino Jesus	Dia 06 de janeiro	Participação dos grupos Companhias nas missas. Chegada das Companhias de Reis: Salão de festa Igreja Matriz Sagrada Família e do Menino Jesus: Lar do Idoso Frederico Ozana
FEVEREIRO - MARÇO - ABRIL		
Quaresma	40 dias	Várias localidades: atividades que se iniciam na Quarta-Feira de Cinzas e se estendem até a comemoração da Páscoa
Quarta-feira de Cinzas	Após os festejos de	Igreja Matriz Nossa Senhora de Fátima e Sagrada

⁴¹ Entrevista concedida ao autor em 23/01/2019 com os membros das equipes pastorais do Conselho pastoral paroquial Sagrada Família e do Conselho pastoral paroquial Nossa Senhora do Carmo.

	carnaval entre os meses de fevereiro ou março	Família: celebrações com a unção e distribuição de cinzas
Vias Sacras	40 dias durante a quaresma: quartas e sextas	Pelas ruas da cidade ou dentro da Igreja
Procissão Penitencial	Todas as sextas durante a quaresma	Ruas da cidade: 5 horas da manhã
Procissão Domingo de Ramos	Durante a Semana Santa	Capela N. Sr. dos Passos até a Igreja Matriz Nossa Senhora de Fátima
Procissão do Depósito	Segunda-feira à noite - Semana Santa	Condução das Imagens de N. Sr. dos Passos (por homens) e de N. Sr. ^a das Dores (por mulheres) as suas Capelas de origem
Vigília	Segunda-feira à noite - Semana Santa	Capela N. Sr. dos Passos
Procissão do Encontro	Quarta-feira à noite - Semana Santa	Condução das Imagens de N. Sr. dos Passos (por homens) e de N. Sr. a. das Dores (por mulheres) até a Igreja Matriz Nossa Senhora de Fátima
Instituição da Eucaristia e Missa de Lava Pés	Quinta-feira à noite - Semana Santa	Igreja Matriz Nossa Senhora de Fátima
Ato de Penitência	Quinta-feira à noite - Semana Santa	Subida da Serra da Tormenta
Via Sacra dos Jovens	Sexta-feira da paixão Semana Santa	Subida da Serra da Tormenta
Procissão das Velas: Jesus morto com os esquifes	Sexta-feira da paixão - Semana Santa	A imagem de Jesus morto com os esquifes sai da Igreja Matriz e faz um percurso em torno da Praça Cap. Pedro Tito Pereira com retorno à Matriz
Missa de Aleluia	Sábado após sexta-feira da Paixão de Cristo	Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo e Sagrada Família
Procissão da Ressurreição	Domingo de manhã após Sábado de Aleluia	Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo: Missa na Capela do Senhor dos Passos com procissão até a Matriz Senhora de Carmo Sagrada Família: ruas do bairro Jardim América
JUNHO		
Celebrações de Corpus Christi	Comemorado no mês de junho 60 dias após a Páscoa	Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo e Sagrada Família: confecção de tapetes artísticos para procissão nas ruas próximas às igrejas
JULHO		
Comemorações padroeira Nossa Senhora do Carmo: procissão e festejos	16 de julho	Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo: Procissão de Nossa Senhora do Carmo pelas ruas da cidade; além de festa de barraca armada na praça em frente à Igreja
AGOSTO		
Celebrações e festejos Bom Jesus dos Aflitos do Itacy	29 de julho a 06 de agosto	Santuário Bom Jesus dos Aflitos: Novena e missas do Bom Jesus dos Aflitos, distrito do Itacy, fluxo de 30 a 50 mil devotos
OUTUBRO		
Nossa Senhora Aparecida	15 de outubro	Subida da serra da tormenta até a capelinha Nossa Senhora Aparecida; Celebrações de missas nas matrizes Nossa Senhora de Fátima e Sagrada Família
NOVEMBRO		
Finados	02 de novembro	Visitação aos túmulos no cemitério municipal de Carmo do Rio Claro (MG)

Fonte: Informação Verbal, 2029. Org.: O Autor

Existem ainda, as práticas de religiosidade que acontecem semanalmente, como as missas nos bairros e na zona rural, o terço dos homens, grupos de orações, catequese e visitação da capelinha Mãe Rainha nas casas dos devotos (Quadro 2).



Quadro 02- Atividades de Religiosidade que acontecem durante todo o ano

ATIVIDADE	LOCAL
Missas semanais nas Igrejas Matrizes	Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo e Sagrada Família
Missas com celebrações nos bairros	Capela Nosso Senhor dos Passos, Jacuba, Rosário, Porto, Bananal, São Benedito e Nosso Senhor dos Aflitos
Terço dos homens	Segunda-feira Paróquia Sagrada Família e quarta-feira Paróquia Nossa Senhora do Carmo
Grupos de orações	Segunda-feira: Paróquia Sagrada Família; Quarta-feira: Capela do Hospital (São Vicente de Paulo) e sexta-feira: Capela São Benedito
Visitação uma vez por mês da capelinha Mãe Rainha Nossa Senhora de Schoenstatt	Casas de devotos
Catequese	Paróquia Nossa Senhora do Carmo funciona de segunda a sexta com horários específicos Paróquia Sagrada Família: Primeira etapa (eucaristia), quarta-feira às 17:30. Segunda etapa (crisma) domingo às 18:00
Missas rurais	Paróquia Sagrada Família: quinta-feira em um bairro rural. Paróquia Nossa Senhora do Carmo: quarta-feira em um bairro rural
Missas setoriais (bairros)	Paróquia Nossa Senhora do Carmo celebra na segunda-feira e no sábado missas nos bairros
Grupo de Jovens	Encontro semanal às quintas-feiras à noite após a missa

Fonte: Informação Verbal, 2029. Org.: O Autor

As diversas práticas de religiosidade configuram a paisagem de Carmo do Rio Claro, há cerca de um século e meio, por meio de elementos simbólicos materiais e imateriais que carregam consigo elos de uma tradição em celebrações e festejos, experienciados de forma coletiva ou individual em face de distintas espacialidades.

As espacialidades (imagem 1) vivenciadas pelas práticas de religiosidade do catolicismo popular vinculam-se a nove locais - igrejas matrizes: Nossa Senhora do Carmo, situada no centro da cidade e a Sagrada Família, situada no bairro Rua Nova; Capela Nosso Senhor dos Passos, situada aos ‘pés da Serra da Tormenta’ e a Capela de Nossa Senhora Aparecida no alto da Serra da Tormenta; Igreja do Rosário e Igreja São Benedito nos bairros do Rosário e São Benedito; Centro de Formação São José situado no bairro Coração Eucarístico; Capela do Hospital São Vicente de Paulo situado no bairro Santo Antônio; e o Cemitério Municipal situado no bairro Rua Nova.

A capela Nosso Senhor dos Passos, construída em estilo colonial aos pés da Serra da Tormenta no ano de 1860, constitui-se a edificação mais antiga do município e abriga a imagem de Nosso Senhor dos Passos que faz parte da prestigiada Procissão do Encontro realizada durante a semana santa.

No centro da cidade fica a igreja matriz Nossa Senhora do Carmo, onde há mais de um século ocorre a maior parte das celebrações e ritos religiosos, como as procissões do Encontro e do Senhor Morto, que na semana santa reúnem milhares de fiéis em caminhada pelas ruas da cidade, além das celebrações de Corpus Christi e a festa em louvor a Nossa Senhora do Carmo.

Uma espacialidade é evidenciada na quarta-feira da semana santa, quando realizam a procissão do Encontro. Enquanto a imagem sacra de Nosso Senhor dos Passos é carregada por homens que partem da Capela Nosso Senhor dos Passos com destino à igreja matriz Nossa Senhora do Carmo, a imagem de Nossa Senhora das Dores paralelamente é carregada até aquela, por mulheres da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Imagem 1 - Espacialidades vivenciadas pelas práticas de religiosidade do catolicismo popular em Carmo do Rio Claro - MG.



Ilustrações: Autor (2020), Aquarela sobre papel.

A procissão de Jesus Morto com os Esquifes acontece na noite da sexta-feira da semana santa (da paixão). Popularmente conhecida como procissão das Velas, os fiéis, empunhando suas velas acesas, conduzem orações e cantos penitenciais fúnebres de alusão a Jesus Morto. Após a procissão, a imagem de Jesus Morto adentra a igreja Nossa Senhora do Carmo onde as pessoas fazem suas reverências à imagem.

No mês de julho, comemora-se o aniversário da padroeira do município com festejos de barraca em frente à igreja matriz, além da procissão, na qual os fiéis proferem hinos de louvor à imagem de Nossa Senhora do Carmo.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, até meados de 1990, realizavam práticas vinculadas à religiosidade de matrizes africanas, como a Congada e o Moçambique, quando existiam ternos de congo e Moçambique que saíam em cortejo pelas ruas da cidade ao encontro do seu rei e da sua rainha. A chegada destes grupos acontecia na praça localizada em frente à Igreja do Rosário, entre o cruzeiro e a igreja, dançavam e cantavam sincronizados à sonoridade dos instrumentos percussivos e das latinhas com pedrinhas e sementes amarradas nas pernas. A praça também era palco de outras celebrações dedicadas à Nossa Senhora do Rosário, onde se realizava a procissão pelo bairro, missas e o festejo.

Ainda na praça em frente à Igreja do Rosário até a década de 1990, durante o ciclo natalino, no dia 06 de janeiro, acontecia o rito de chegada (imagem 2) do grupo de Companhia de Reis Estrela da Guia para celebrar o dia dos Santos Reis. Arcos de bambu, fitas e correntes de papéis coloridos enfeitavam a praça, de modo que a paisagem se transformava no palco de consagração de mais um ciclo de jornada completado pelos foliões.

Imagem 2 - Rito de chegada Companhia de Reis Estrela da Guia.

Fonte: Acervo do Grupo (S. d.).

Nos meses de junho ou julho a praça do Rosário era decorada com bandeirinhas. Ali acontecia a festa junina com a apresentação de quadrilhas. Também era comum nesse período a prática de terços dedicados aos santos católicos, como São João e Santo Antônio. Em várias casas da cidade erguiam-se mastros de bambu, com limões espetados em suas varetas. No seu topo, colocava-se a imagem de um santo, que era decorada com flores de plástico ao seu redor.

No cruzeiro localizado em frente à Igreja do Rosário e em outros, realiza-se a prática de descarte de imagens de santos quebrados, devido à tradição popular de que o descarte incorreto traz castigos. O cruzeiro também era o local de onde partiam na madrugada, no período da quaresma, um grupo de homens, os cantadores para as almas. Acompanhados de um instrumento percussivo de madeira, matraca, cantavam na frente de algumas casas para as almas de pessoas já falecidas. Existia a crença de que não se podia observar esse rito, sobre o risco de visualizar imagens das almas dos falecidos.

Na Serra da Tormenta, todos os anos, milhares de fiéis realizam a subida até seu cume, onde encontra-se localizada a capela dedicada à Nossa Senhora Aparecida, para os agradecimentos, orações e depósito de objetos pelas graças alcançadas.

No ano de 2006, ocorreu a construção da Igreja Matriz Sagrada Família e com isso as principais atividades religiosas, ritos e celebrações, passaram a acontecer de forma paralela nas duas paróquias.

O Santuário Bom Jesus dos Aflitos atrai no mês de agosto um fluxo de 30 a 50 mil pessoas, para as celebrações de missas e novenas. Parte dos fiéis atravessa de balsa a represa de Furnas, para visitar o santuário e depositar objetos às graças alcançadas.

As manifestações ligadas ao catolicismo de Carmo do Rio Claro-MG fazem-se presentes no calendário litúrgico durante todo o ano, de modo que milhares de fiéis (re)vivem práticas de fé dedicadas a distintos santos em diferentes espacialidades. Nesse contexto, marcado pelas manifestações de religiosidade popular, aprofundar-se-á nas Companhias de Reis e do Menino Jesus.

Uma paisagem religiosa pelo catolicismo popular: as Companhias de Reis e do Menino Jesus

1. Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém. 2. Perguntaram eles: ‘Onde está o rei dos judeus que acaba de nascer? Vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo’. 3. A essa notícia, o rei Herodes ficou perturbado e toda Jerusalém com ele. 4. Convocou os príncipes dos sacerdotes e os escribas do povo e indagou deles onde havia de nascer o Cristo. 5. Disseram-lhe: ‘Em Belém, na Judeia, porque assim foi escrito pelo profeta: 6. E tu, Belém, terra de Judá, não és de modo algum a menor entre as cidades de Judá, porque de ti sairá o chefe que governará Israel, meu povo’. 7. Herodes, então, chamou secretamente os magos e perguntou-lhes sobre a época exata em que o astro lhes tinha aparecido. 8. E, enviando-os a Belém, disse: ‘Ide e informai-vos bem a respeito do menino. Quando o tiverdes encontrado, comunicai-me, para que eu também vá adorá-lo’. 9. Tendo eles ouvido as palavras do rei, partiram. E eis que a estrela, que tinham visto no Oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino e ali parou. 10. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. 11. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra. 12. Avisados em sonhos de não tornarem a Herodes, voltaram para sua terra por outro caminho.’ (MATHEUS II: 1-12).

Após um ano de espera, é chegada a hora! Já nasceu o menino Deus. Os instrumentos que se encontravam adormecidos em um cantinho de suas moradas reavivam-se: a sanfona volta a respirar as melodias da devoção; a caixa sente aos poucos o despertar de sua couraça animal, que ressuscita ao esticar/estralar/receber o pulsar das batidas, que emergem em comunhão com o coração daqueles que insistem em reviver esta tradição; o chocalho se contorce ao guizo movimento repetitivo; o pandeiro se revolta ao trepidar de um ritmo frenético a sentir o contato das mãos que o movimentam de um lado a outro, num zigue-zague sonoro; os encordoamentos aos poucos aproximam dedos e corpos em busca da afinação perfeita, que dará ritmo aos diferentes timbres de vozes àqueles que estão em prontidão: é chegada a hora!

Três Reis preparam-se novamente para sair em jornada. Guiados pela estrela do oriente vão em busca do Menino Deus, da esperança e da fé. Revelam-se através do objeto sagrado: a bandeira, e seguem sempre à frente acompanhados por cantadores e bastiões que fazem alusão aos guardas de Herodes em disfarce, com a missão de matar o recém-nascido em Belém de Judá.

A paisagem sonora dos transeuntes/automóveis/pássaros/ ou do silêncio noturno cede espaço aos anjos que cantam na glória: é chegada a hora! Assim, a paisagem se transforma em face de uma melodia característica, da qual o gingado da sanfona, aliado à batida da caixa anuncia: é chegada a hora! Ao longe, a população avista a chegada dos Reis Santos que são escoltados pelo colorido dos adereços/roupagens dos foliões. Bastiões sussurram em meio a performances corporais, e são observados por devotos em janelas/portas/calçadas de suas moradas.

As portas abertas se fazem código à recepção: dá licença patrão/dá licença patroa, é chegada a hora! Em silêncio, junto ao representante da morada, Três Reis Santos adentram na busca pelo Menino Deus; músicos cantadores vão se acomodando. Encontramos o menino Deus: é chegada a hora da adoração! O símbolo do arrependimento se revela na figura dos bastiões, que em nome dos Três Reis Santos proferem adorações e ofertas simbólicas: ouro, incenso e mirra na forma de trovas.

Mas a troca de ofertas vai além; e os instrumentos musicais anunciam: é chegada a hora de bênção às famílias! Em nome dos Três Reis Santos, vozes germinam solo-conjunto; embaixador-poeta-criador atento aos detalhes profere versos em forma de cantos: bênçãos, pedidos e agradecimentos; e assim os salutaros de vozes encaixam-se em seis tonalidades

distintas. Na paisagem íntima da morada, devotos acompanhados de emoções distintas, expressam lágrimas em face de olhares enobrecidos: reveladores testemunhos de súplicas e graças. Completadas as saudações: é chegada a hora da despedida. Um instante, pois Três Reis Santos ainda terão que visitar os cômodos da morada, neste íntimo sobrepoem-se bênçãos a objetos e fotografias dos entes familiares.

É chegada a hora: pagamento de promessas! A retribuição de uma graça pode se configurar através de um banquete: café, almoço ou janta. A paisagem neste momento se mistura entre as melodias de sons, devoção, aromas. Cardápios variados exibem a diversidade de texturas/cores/sabores/paladares. Alimentos que despertam gratidão daqueles que em suas jornadas são contemplados com a fartura e laços de sociabilidade, reveladores de trocas simbólicas: alimentos para corpo em contrapartida ao alimento para a alma: fé/bênçãos ofertadas aos familiares. Três Reis Santos agradecem e vão embora descansar para mais um dia de caminhada.

Após cumprido mais um ciclo de jornada é chegada a hora dos festejos! Encontraram o menino Deus! A sociedade carmelitana, reunida, aguarda a chegada dos viajadores. Bingos, leilões, comidas, bebidas e música compõem a paisagem; arcos de bambu adornados por correntes coloridas de papel que são rompidos, simbolizam as dificuldades superadas em cada dia desta longa jornada que abre caminho a Belém. É chegada a hora: eis que vieram adorá-lo! Ali está o Menino Deus! Viva o Menino Deus! Na orla do altar, a musicalidade embriagada de emoção toma conta dos viajadores que proferem versos e prosas através de cantos/adorações ao Menino Deus! Salve, Salve: Pastores e Foliões! Eis que foi cumprida nossa missão; é chegada a hora do retorno e até o ano... se Deus quiser!

Esta paisagem religiosa indica um mundo cósmico, santificado no tempo sagrado das festas, tempo mítico, tempo litúrgico, ou seja, um tempo circular, reversível, recuperável, indefinidamente repetível, “espécie de eterno presente mítico que o homem emprega periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE, 2018, p. 64).

As Folias ou Companhias de Reis são construções cosmológicas do catolicismo popular orientadas pelo nascimento de Cristo e pela Epifania, de modo a reproduzir a viagem dos Três Reis Magos, guiados por uma estrela para a adoração do menino Jesus em Belém. Brandão (1977) destaca que as Folias de Reis são formadas por um grupo de precatórios que saem em jornada no ciclo natalino de 25 de dezembro a 6 de janeiro, composta por músicos, instrumentistas, bandeiristas e palhaços - os foliões vão de casa em casa apresentando suas cantorias, levando bênçãos às famílias de devotos e recolhendo esmolas.

Imagem 3 - Cortejo Companhia de Reis Estrela da Guia.



Fotografia: Autor (2020).

O fenômeno religioso conforme Pereira e Torres (2016) abarca a experiência humana em extratos físicos materiais e simbólicos, e, funde o mundo dos sentidos com o mundo da imaginação. Assim, tem-se “espacialidades físicas, como templos, igrejas, santuários, sinagogas, mesquitas,

terreiros e demais construções diversas”; como também espacialidades não materiais: “discursos, narrativas, mitos, sistemas teológicos, músicas, sons etc”. Tais espacialidades podem estar em movimento “[...] como as peregrinações, as romarias, as várias jornadas espirituais ou comportamentos rituais”. (p. 98).

A Companhia do Menino Jesus, presente no município de Carmo do Rio Claro-MG desde o ano de 1929, possui, inclusive, adaptações em sua estrutura e rito em relação às Companhias de Reis. Os personagens presentes são: Simeão, três reizeiros e os pastores-cantadores que carregam o oratório com o menino Jesus (presépio andante) até a casa dos fiéis.

Imagem 4 - Companhia do Menino Jesus.



Fotografia: Autor (2020).

O espaço sagrado que se constitui em torno dos referenciais e simbologias divide-se segundo Gil Filho (2008) em três espacialidades: concreta de expressões religiosas, do pensamento religioso e das representações simbólicas. Na espacialidade concreta tem-se o espaço sagrado recebendo as práticas religiosas. Na espacialidade das representações simbólicas projeta-se o plano da linguagem aos referenciais religiosos e na espacialidade de pensamento religioso articula o plano sensível ao do conhecimento religioso.

Estas espacialidades podem ser observadas em Carmo do Rio Claro em uma das falas da entrevista realizada em 2019 com um dos foliões:

No evangelho existe uma pequena descrição, o que nos é transmitido é que suas viagens tiveram início no dia primeiro de janeiro e que saíram cada um de suas terras guiados por um sinal. Viajaram o dia todo e no final daquele primeiro dia eles se encontraram, se conheceram, dormiram e no segundo dia perceberam que apesar de serem de diferentes regiões e sem estabelecer nenhuma comunicação anterior, tinham o mesmo objetivo e receberam os mesmos sinais. Do segundo ao quarto dia em suas caminhadas, foram conhecendo suas diferenças e o que cada um poderia oferecer para o outro. No quinto dia avistaram Jerusalém, uma cidade grandiosa, sede do poder, o que chamou a atenção dos Três Reis. Vislumbrados acreditavam que o Rei do mundo só poderia estar por ali, esquecendo-se do humilde sinal, a estrela que os guiava até então, e foram até a cidade de Jerusalém. A partir daí encontramos no evangelho de Matheus, o relato de que chegando até a cidade, Herodes não sabia do que se tratava, mandou que os Três Reis seguissem viagem, pois ali não existia nenhum outro rei além dele, e pediu que sua guarda os acompanhasse. A partir do momento em que deixaram a cidade de Jerusalém para trás com a ilusão da claridade, conseguiram avistar novamente o sinal da simplicidade, a luz da estrela que os guiavam em sua viagem. Completando o sexto dia, chegaram até Belém, uma cidade pobrezinha onde encontraram e adoraram o Menino Jesus. Esta caminhada do dia 01 ao dia 06 é uma caminhada de aprendizado, partilha. Assim como

em nossas vidas, eles tiveram seus deslizes deixando se ofuscar pela grandeza de Jerusalém, mas voltaram seu olhar novamente para a simplicidade do projeto de Deus para nós. (INFORMAÇÃO VERBAL, 2019).

Gil Filho (2008) também sugere quatro instâncias de análise aos estudos de fenômenos religiosos, sendo, a “paisagem religiosa” com sua materialidade, exterioridade e expressão do sagrado; o “sistema simbólico cultural” com seu referencial conceitual, a lógica simbólica e o contexto religioso; as “escrituras e tradições sagradas” com as construções epistemológicas, seu registro e transmissão; e o “sentimento religioso” como a experiência pessoal do sagrado.

Nesse sentido, compreende-se que as manifestações de religiosidade popular: Companhias de Reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG, constituem elementos característicos de subjetividades presentes na paisagem religiosa local. As Companhias, atreladas ao calendário litúrgico (natal/epifania), expressam-se através de peregrinações (espacialidades em movimentos em meio as ruas, casas, igrejas) permeadas por distintos momentos: ritos, performances, relações de sociabilidades e trocas simbólicas.

Considerações finais

Desde os fins do século XVIII, o processo de formação e desenvolvimento histórico-cultural do município de Carmo do Rio Claro-MG se consolidou diante de um sistema cultural religioso alicerçado em valores e preceitos do catolicismo. Inúmeras práticas de religiosidade popular vinculadas ao calendário litúrgico, se consagram há mais de dois séculos e seu reflexo faz-se presente na paisagem. Para Torres (2013), a paisagem é reflexo da relação direta com o ser humano, no plano material ou imaterial, pois compõem-se de discursos e formas simbólicas - arte, mito, religião e linguagem. Segundo Torres (2013) e Kozel (2012) o conceito de paisagem configura-se pela tríade: olhar/sentir/ouvir e perpassa por diferentes aspectos sensitivos - formas, cheiros, sons, texturas, cores, sabores, movimentos -, com os quais os indivíduos percebem e atribuem significados a cada elemento constituinte.

Referências

BRANDÃO, C. R. **A folia de reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, 1977.

CLAVAL, P. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na Geografia. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Z. **Introdução à geografia cultural**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: UFSC, 1999.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

COSGROVE, D. Em direção a uma geografia radical: problemas da teoria. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Z. **Introdução à geografia cultural**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.



COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da geografia cultural. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Z. **Introdução à geografia cultural**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: a natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GIL FILHO, S. F. **Espaço sagrado**: estudos em geografia da religião. Curitiba: Ibplex, 2008.

GRILO, A. T. **Carmo do Rio Claro**: aulas de história social caderno 1. Carmo do Rio Claro: Departamento de Educação e Cultura, 1996.

HEIDRICH, Á. L. Método e metodologias na pesquisa das geografias com cultura e sociedade. In: HEIDRICH, Álvaro Luiz; PIRES, Claudia Luisa Zeferino. **Abordagens e práticas da pesquisa qualitativa em geografia e saberes sobre espaço e cultura**. Porto Alegre: Letra1, 2016.

KOZEL, S. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a natureza. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 37, 2012.

PEREIRA, C. J.; TORRES, M. A. Espacialidades religiosas. In: GIL FILHO, S. F. **Liberdade e religião**: o espaço sagrado no século XXI. Curitiba: CRV, 2016.

ROSENDAHL, Z. História, teoria e método em geografia da religião. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 24-39, 2012.

TORRES, M. A. As paisagens da memória e a identidade religiosa. **Raega - O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, v. 27, p. 94-110, 2013.

[Entregue: 15 jul 21 – Aceito: 15 ago 21]

*Poesia in concert: a palavra de volta à rua*⁴²

Poesia in concert: the word back on the street

Kaedmon Sellberg⁴³

<https://orcid.org/0000-0002-4185-2598>

Resumo: O *Poesia in Concert* é um evento londrinense que data da década de 1990 e ocorre até hoje. São apresentações com música e poesia feito, inicialmente, pelo agrupamento de poetas e artistas Mário Bortolotto (dramaturgo), Rodrigo Garcia Lopes (poeta), Maurício Arruda Mendonça (poeta) e Sílvio Demétrio (músico). Em 2009 o evento retorna, com o mesmo nome, inserido no festival literário de Londrina, Londrix, com a frente de Christine Vianna, professora e musicista da banda *Benditos Energúmenos*. Entre 1990 e 2009, há, naturalmente, uma transformação do contexto social, histórico, político, no âmbito nacional e londrinense, que motiva estratégias diferentes de inserção do *Poesia in Concert* no espaço público. O artigo se propõe a estudar, comparativamente e brevemente, os dois momentos do *Poesia in Concert* e suas relações com o espaço público de Londrina. Em termos curtos, observa-se uma atualização do sentido do evento para a cidade e para seus agentes, embora ainda se mantenha como espaço de oposição ao *status quo*. A pesquisa foi feita a partir do levantamento de referências culturais, de entrevistas e aporte teórico.

Palavras-Chave: Poesia; Música; Performance; Londrina; *Poesia in Concert*

Abstract (Times New Roman, 12, bold): *Poesia in Concert* is an artistic event in Londrina, PR – Brazil, dating from the 1990s that still takes place to this day. It revolves around presentations with music and poetry performed, initially, by the group of poets and artists Mário Bortolotto (playwright), Rodrigo Garcia Lopes (poet), Maurício Arruda Mendonça (poet) and Sílvio Demétrio (musician). After a break in the mid-90s, the event returns in 2009, with the same name, inserted in the literary festival of Londrina, Londrix, being Christine Vianna, vocalist of the band *Benditos Energúmenos*, the main poet/singer. Between 1990 and 2009, there is, of course, a transformation within the social, historical, political context, at national and regional level, which motivates different strategies of insertion in the public space. The article aims to study, comparatively and briefly, the two moments of *Poesia in Concert* and its relations with the public space of Londrina. In short terms, *Poesia in Concert* and its meaning have been updated for current literary and artistic needs, educating the public

⁴² Artigo escrito inicialmente como relatório de iniciação científica entre 2017-2018, com bolsa CNPq.

⁴³ Aluno de doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) desde 2021. E-mail para contato: kaedmon.sellberg@hotmail.com.



to artistic expression less common in the mainstream market. The research was based on the survey of cultural references, interviews and theoretical contribution.

Keywords: Poetry; Music; Performance; Londrina; *Poesia in Concert*;

Introdução

O *Poesia in Concert*, iniciado em 1993, foi um agrupamento de poetas, dramaturgos e músicos de Londrina: Mario Bortolotto (1962, ator, diretor, dramaturgo, escritor), Rodrigo Garcia Lopes (1965, poeta, músico, tradutor), Mauricio Arruda Mendonça (1964, dramaturgo, poeta, músico, tradutor) e Sílvio Demétrio (1970, jornalista, professor universitário, músico) que, embora não estivesse ligado às produções artísticas, tinha um programa na Rádio Uel da época. O agrupamento lia poemas de diferentes origens (autorais, traduções, nacionais) acompanhados de música, frequentemente, blues, MPB e rock. O primeiro momento do *Poesia* termina em 1994, seguido de um hiato até a incorporação oficial do evento, retomado pela atriz, poeta, cantora, professora Christine Vianna, no *Londrix* (festival literário de Londrina) em 2009. Durante esse período, concertos isolados aconteceram com a mesma proposta: poema e música. A dificuldade metodológica de traçar uma linha temporal, contextual e coesa, é a de discutir se *essas expressões independentes compartilhavam do mesmo significado social*. Esteticamente, vê-se a coesão.

O que este artigo propõe é:

- a) apresentar o *Poesia in Concert* nos dois momentos citados, através de entrevistas coletadas, vídeos assistidos, apresentações analisadas;
- b) comparar as duas expressões, localizar diferenças e padrões, que situem a importância social do evento na história de Londrina;

Para a realização do artigo, além de levantamentos de referências bibliográficas sobre Londrina e sobre o *Poesia in Concert* da década de 80 e 90, foram entrevistados Mário Bortolotto, Rodrigo Garcia Lopes, Sílvio Demétrio e Cristiane Vianna, em 2018. Maurício não pôde ser entrevistado devido a um problema de saúde, infelizmente. Ao longo do artigo, citações das entrevistas serão colocadas entre aspas. Todas as entrevistas estarão disponíveis em link nas referências. Os vídeos usados para análise podem ser encontrados no canal “Cemitério de Automóveis”, disponível no *Youtube*. *Link* nas referências.

A partir daqui, apresento o *Poesia in Concert* que explora a dimensão sonora da palavra com a função de levantar bandeira política e cultural: *fazer a palavra voltar para a rua*, como dirá Rodrigo Garcia Lopes. O autor observava que a palavra permaneceu na torre de marfim do poeta (como diz o ditado) por muito tempo. Entretanto, há diferentes formas de interpretar a “torre de marfim” em 1990: a ditadura militar, que décadas antes foi a principal fonte de censura literária; o próprio circuito literário, que era um ciclo privilegiado de escolarizados até a segunda metade do século XX; ou, ainda, o espaço que ocupava a literatura nas universidades em relação ao espaço público. Por público, entende-se o bar, a rua, a esquina da praça.

Há diversas “torres de marfim” que enclausuraram a palavra literária no Brasil até 1990. O ponto comum entre todas as torres é a “palavra literária em distanciamento social” em relação à rua. Ou seja, a palavra literária não participava da estética do “papo furado”, da conversa de meio-fio, da conversa desengonçada do bar. Não participava da inevitabilidade do som. A página era educada demais para se impor dessa forma. A palavra na rua evoca a circunstância biológica, corporal, presencial – o som da cidade, a música tocada, a performance. Nesse sentido, o argumento do *Poesia in Concert* é que na palavra “do distanciamento social” há um silêncio comum ao livro. Para bem ou para mal, a mobilidade do objeto impresso fragmenta o significado do texto conforme é lido em diferentes contextos,

a partir de diferentes leitores. Por isso a brincadeira do “distanciamento social” da palavra que o *Poesia*, desde 1993, quis fazer retornar à rua. Quando a palavra é solta na performance sonora, o contexto é da aglomeração, os significados se aproximam porque se aproximam as pessoas.

Quem eram os atores e as influências do *Poesia in Concert*, portanto? Como se pode antecipar, inserir a poesia literária no espaço público é do campo da margem, da juventude, da sensação e do corpo, que encontra âncora na literatura *beatnik* e simbolista, representada por Arthur Rimbaud. Essa foi, de fato, a bagagem que Mario Bortolotto e Rodrigo Garcia Lopes trouxeram ao *Poesia*. Rodrigo estava nos Estados Unidos entre 1990 e 1992, no Arizona, cursando o mestrado Humanidades Interdisciplinares, que resultará no compêndio de entrevistas, em forma do livro *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte americanas hoje*, publicado no Brasil pela Editora Iluminuras em 1996. Entre os entrevistados estão William Burroughs, John Cage, Allen Ginsberg, Thom Gunn, Wanda Coleman, Amiri Baraka, nomes associados à arte de vanguarda, ao *beatnik*, ao blues, à cultura afrodescendente americana. Outros nomes citados por Rodrigo Garcia Lopes, porém não entrevistados para o livro, são David Lynch e Francis Ford Coppola.

Amigo de tradução do Rodrigo, Maurício Mendonça de Arruda, hoje dramaturgo premiado internacionalmente, traduziu com ele *Sylvia Plath, Poemas* (1990) e *Iluminuras* (1994), obra do Arthur Rimbaud. Vale a pena mencionar também a antologia *Trilha Forrada de Folhas – Nenpuku Sato, um Mestre de Haikai no Brasil* (1999), do poeta japonês Nenpuku Sato, o introdutor do haikai no Brasil. Paulo Leminski bebeu dessa fonte.

Já Mario Bortolotto traz consigo o teatro, o *Chiclete com Banana*, que a partir de 1987 será chamado *Cemitério de Automóveis*. Na década de 1990, o grupo já era premiado e reconhecido em São Paulo e São José dos Campos. Nessa mesma época sentia-se a necessidade de advogar pela cena local, conforme complementa Mario Bortolotto, pois a efervescência oitocentista que tinha levantado o teatro decaiu a partir dos anos 90. O mesmo ocorria com a literatura londrinense. Os nomes artísticos de Londrina iam muito bem entre grupos artísticos. O que faltava era realmente, tornar a arte da rua, torná-la uma experiência do público.

Cito três trechos para os amarrar em seguida:

Ao pensar sobre os sons de uma cidade, muitos ambientes sonoros emergem aos nossos ouvidos. Certamente, **os sons da cidade**, diretamente ligados a sua morfologia e sua arquitetura, nunca foram ou serão os mesmos, seja em Tóquio, Londres ou Londrina, pois, como o observa o geógrafo Frédéric Roulier (1999), “os tipos de economia, os comportamentos sociais, a tecnologia e a densidade populacional induzem variações que fazem com que cada cidade possua uma identidade sonora” ou “paisagens sonoras” características. (CARNEIROS DOS SANTOS, 2011, p. 83, negritos meus)

As vanguardas históricas e a pós-vanguarda da segunda metade século XX deixaram uma grande lição sobre dissolução de fronteiras entre literatura e outras artes, **em que a performance se tornou uma importante referência para a crítica**. (FERNANDES, 2017, p. 104, negritos meus)

Ora, nestes fenômenos festivos, por um lado aplica-se o ajuntamento (endoicimento) e, por outro, a pluralidade de cada um. O imaginário está na ordem do dia e com ele **a multiplicidade de sentidos que cada pessoa dá à sua existência**. (MAFFESOLI, 2002, p. 84, negritos meus)

De cima abaixo, observa-se uma relação entre arquitetura urbana, física, concreta, também abordada como uma estrutura abstrata, no sentido de um comportamento artístico, ideológico. De acordo com Frank (1979, p. 13), há um espaço de fazer arte e literatura que ocorre em função do seu espaço arquitetônico, social e vice-versa. Ambos estabelecem uma



identidade – e, para este artigo, usarei o termo *afinidade* – entre memória (passado) e criação (presente). A simbiose se processa em fenômeno literário. A afinidade entre arquitetura e literatura será o ponto-comum para o espaço do *Poesia in Concert* em 1993. Qual era o espaço londrinense?

Londrina experienciava um refluxo da efervescência cultural da década de 80: o teatro era reconhecido. A música sofria os voos de um MPB que discutiu com o recém findo ufanismo ditatorial. A literatura tinha contato com: Paulo Leminski, o inutensílio curitibano e com a influência das traduções e entrevistas de beatniks, simbolistas, vanguardistas e poemas minimalistas (haikai). Era uma linguagem que flertava com a dramaturgia londrinense de Bortolotto. Inclusive, essa linguagem *fazia mais a cara dos bares do que dos teatros tradicionais*. O PROTEU (Projeto Experimental de Teatro Universitário, criado em 1978) era o teatro “diferentão”, levou o papel principal da boemia londrinense, alternativo em relação a valores mercadológicos e engajado na consolidação do *FILO* (Festival Internacional de Londrina). O PROTEU influencia os nomes importantes da história da arte em Londrina e também o teatro da vanguarda de São Paulo. Por exemplo, *Cemitério de Automóveis* será o nome da importante Vila Cultural em Londrina, inaugurada em 2007 por Christine Vianna via PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura).

Ou seja, o Teatro em Londrina dos anos 80 e dos anos 90 não tinha do que se envergonhar. Em um festival de teatro em São José dos Campos, o grupo teatral *Cemitério de Automóveis* e a *Cia. Dramática Bombom pra Que se Pirulito tem Puzinho Pra se Chupar*, também de Londrina, ganharam 10 dos “12 ou 13” prêmios (Mário não se recorda). “Sobrou pro resto do Brasil três prêmios”, conta Mário em uma entrevista de 1990 na TV Tropical de Londrina, disponível nas referências do artigo. Já o público londrinense era um pouco recalado na década final. Lotar um teatro de 200 pessoas era muito difícil.

Partindo dessa conjectura que, em matéria de literatura e de música não era muito diferente, nota-se uma *presença cultural de peso* em contraste com um público escasso. O espaço artístico de Londrina se organizava, socialmente e esteticamente, em torno de uma certa boêmia e da performance. É um terreno fértil para saudar a nostalgia de Rodrigo que um pouco antes estava nos Estados Unidos traduzindo seus poemas em bares com acompanhamentos de músicos no Arizona. “Eu voltei de lá querendo fazer coisas em Londrina”, o poeta conta. Já se observa um deslocamento estético dos *beatniks* norte-americanos e suas poesias boêmias para dentro da arquitetura londrinense. Caso se mergulhe um pouco mais na experiência estética beatnik, observa-se uma poesia que andava com o jazz estadunidense dos anos 50 e 60.

Rodrigo traz sua experiência estadunidense ao Brasil, cuja predominância estética era o movimento neorrealista da década de 30, ecoada pelo engajamento necessário (sempre) de artistas locais, brasileiros. Há uma pequena barreira, embora não insuperável, entre uma tradição literária que gostaria de subjugar a pura “arte pela arte” vanguardista (como de Mário, Rodrigo e Maurício) e ainda educar o público à arte. Aqui, Rodrigo faz sua tarefa social e artística: des-criptografar a áurea escolástica de um poema, torná-lo do bar, da rua, da boca, em oposição à sacralidade dada à palavra por uma modernidade conservadora. É sua flexibilização da cultura da escrita.

Finalmente, já em termos geográficos, a “poesia da Rua” pode ser compreendida como uma “poesia da Humaitá”. Em 1990, na longa extensão entre as ruas Prefeito Ferreira Lima e Humaitá, havia repúblicas de jovens de maioria universitária. Também se encontram bares que convidavam à experiência boêmia. Além dessas ruas, na Av. Bandeirantes, havia o Bar Valentino, palco principal das apresentações do *Poesia in Concert*. Curiosamente, hoje o Bar Valentino se encontra na Prefeito Faria Lima. Mais abaixo se encontram as imagens.

Portanto, há um duplo jogo semântico em “poesia da Rua”. Na semântica da rua conotativa, um imaginário de protesto aos espaços aristocráticos, elitizados, um espaço

pensado pela sua mobilidade social. Na semântica da rua denotativa, embora não seja uma regra, a rua era localizada geograficamente entre a Prefeito Faria Lima-Humaitá-Av. Bandeirantes, onde se encontrava a maioria dos atores sociais do evento *Poesia in Concert*.

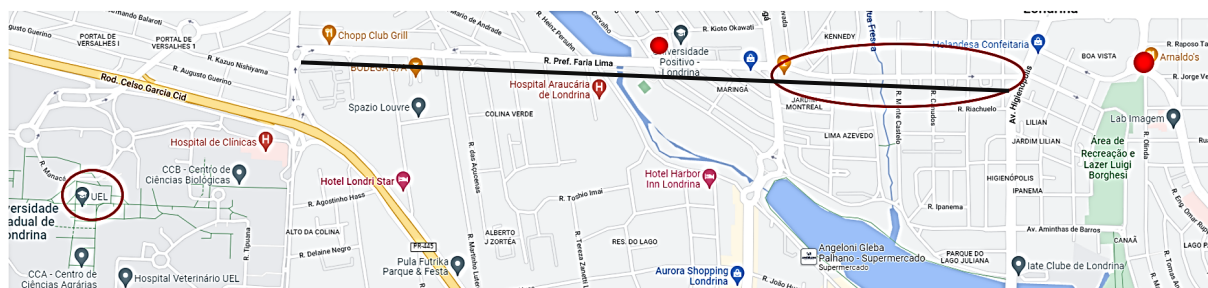
Nessa relação conotativa-denotativa, encontra-se a tal presença arquitetônica-estética da rua. Composto de sujeitos artísticos e universitários, a poesia voltou à rua na Prefeitura Ferreira Lima com a Humaitá e foi até ao *Bar Valentino*, na época presente na av. Bandeirantes, número 61. Como contam Sílvio Demétrio e Mario Bortolotto, os espetáculos no bar estavam lotados. Era de um relativo sucesso, de loucura, de encher a casa do *Bar Valentino*, de deixar gente do lado de fora, de levar essas apresentações para fora de Londrina, até Curitiba. No sentido de ressignificar uma realidade social, o *Poesia in Concert* de 1993 foi bem-sucedido.

Fora do Valeco

O *Valeco* ou O *Bar Valentino* era sofisticado, escreveu Mario Bortolotto. “Era o bar que a rapaziada do Grupo Proteu adotou e lá sempre estava cheio de atores, músicos, artistas plásticos, etc. E só tocava jazz de trilha sonora, além da melhor macarronada da cidade”.

O *Bar Valentino*, hoje na rua Prefeito Faria Lima, 486, antigamente na avenida Bandeirantes, 61, era um espaço para pessoas artísticas, talvez tanto quanto a Vila Cultural Cemitério de Automóveis seja hoje. Toda a área entre a rua Humaitá e a Ferreira Lima era contemplada pela juventude, aglutinada com antigas repúblicas da rua Humaitá. “De manhã, pra vir pra UEL, eles vinham de carona. Ficavam pedindo carona”, conta Sílvio Demétrio. Eram lugares menos gourmetizados, com tradição boêmia, acessível.

Extensão Prefeito Faria Lima e Humaitá



Fonte: Google Maps de Londrina, 2022

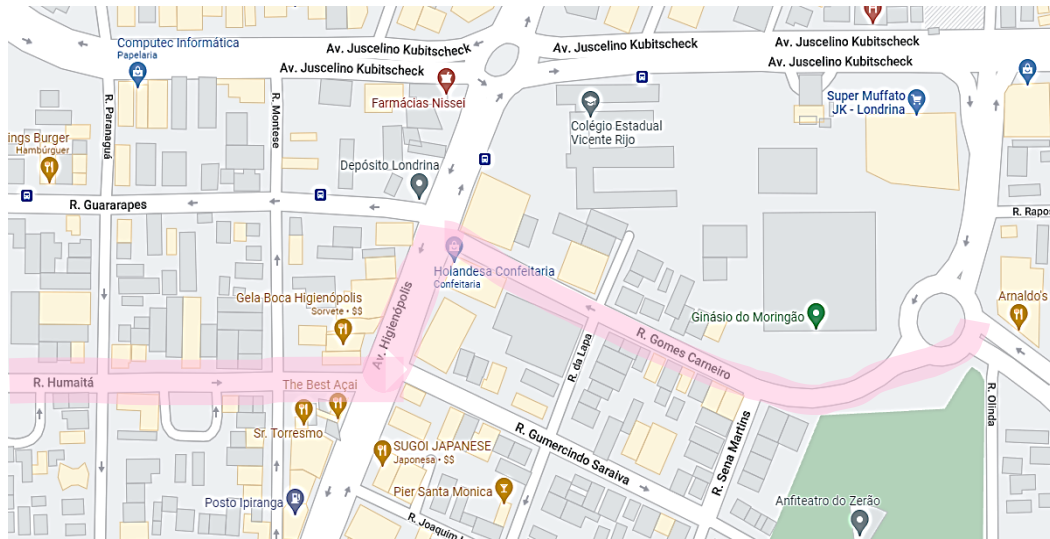
No círculo vermelho à esquerda do leitor, próximo à Rodovia Celso Garcia, encontra-se a UEL (Universidade Estadual de Londrina). No círculo vermelho central, na rua Prefeito Faria Lima e ao lado da Universidade Positivo, encontra-se hoje o Bar Valentino. No balão à direita, a rua Humaitá, que termina na Avenida Higienópolis, uma das avenidas principais de Londrina. No círculo vermelho à direita, o antigo espaço do Valentino. Entre o espaço intelectual de Londrina (UEL) e um dos espaços centrais do ponto de vista comercial (Av. Maringá, Av. Higienópolis, Av. Bandeirantes), havia extensão colonizada por repúblicas e espaços marginais (bares, adegadas) cruzando essas extremidades, observada na linha preta. Já o lago Igapó, um dos pontos importantes de lazer da cidade, cruza essa via de cima a baixo. Não é difícil imaginar como esse tráfego geográfico influenciava na operação social desse período, desses artistas, dessa juventude.

Como até 2005 o *Bar Valentino* era localizado na avenida Bandeirantes, o fluxo de caronas e de pessoas exigia subir a Humaitá em direção à Higienópolis e, em seguida, descer

uma das ruas perpendiculares até a rotatória da Bandeirantes. Mário e Sílvio contam sobre uma agitação naquele espaço. Mário conta ainda uma experiência pessoal:

“Eu gostava muito de lá, embora o meu poder aquisitivo não me permitisse desfrutar do whisky do lugar, mas eu tinha alguns amigos garçons que conseguiam traficar algumas doses pra mim. Eu ficava sentado no muro lá fora e os copos de whisky se materializavam nas minhas mãos. [...] Era foda!”

Extensão Prefeito Faria Lima e Humaitá
Grifo rosa: Humaitá ao Bar Valentino (ponto vermelho)



Fonte: Google Maps de Londrina, 2022

Nesse espaço, jovens nascidos entre 1960 e 1970 viviam o rescaldo da abertura do país após o fim da ditadura. Por conta da exploração comercial e da reabertura, essa juventude convivia com a mídia estadunidense no Brasil. Havia, claro, nomes brasileiros ganhando peso – a influência da literatura *beatnik* já aparecia em Paulo Leminski, por exemplo. Sílvio Demétrio menciona alguns brasileiros como artísticos autênticos avessos ao mercado de reprodutibilidade. Havia, também, influências de cinema, música e até quadrinhos.

Reportagem Os Insatisfeitos
Matéria reporta juventude londrinense em 1993

OS INSATISFEITOS
Músiquistas, preocupados, cínicos. Dentro do perfil dos insatisfeitos também há espaço para os solitários divertidos.
A insatisfação no divã
Angeli, vudu e cia

Fonte: Matéria na Folha de Londrina, 1 Set 1993, arquivada e emprestada por Silvio Demétrio

Em uma matéria publicada na Folha de Londrina em 1º de setembro de 1993, a manchete “Os Insatisfeitos” descreve a situação de autoflagelo de uma garota de 21 anos, uma tentativa de suicídio, suavizada pela própria entrevistada: “Acho que estava só tentando chamar a atenção, não queria realmente morrer”.

Logo abaixo, o cartunista Angeli continua o assunto da insatisfação, expressando noções da vida boêmia paulistana entre 1980 e 1990. Há uma tirinha com dois personagens seus dessa época: os velhos hippies, Wood & Stock, referência ao festival Woodstock da década de 60.

“Eu sou recluso, quase não saio de estúdio. Sou uma pessoa deslocada, me sinto contemplador e não um cara participativo; não compactuo com o mundo e isso atíça o meu senso crítico. As pessoas positivas demais não tem [sic] graça. Eu acho que todo alegre no fundo é um paranoico, alguém que perdeu o senso crítico.”



A matéria (meio sensacionalista, meio tendenciosa) é vista, aqui, como registro de temas e de pensamentos dos jovens de 1993, que criavam seu próprio discurso social, estético, ideológico, sobre seus comportamentos. A insatisfação é linha vertebral, um descontentamento com o sistema social e político. Em síntese, um *status quo* que não valia a pena ser vivido. Sílvio Demétrio cita várias influências para “os insatisfeitos”: Sam Shepard é citado como influência do público e dos artistas do *Poesia in Concert*, já que suas peças de teatro relatavam personagens sintomáticos de um sonho americano falho, de uma fratura no ideal da família americana. Não surpreende que Mario Bortolotto, em 2017 e 2016, tenha dirigido as peças *Oeste Verdadeiro* (*True West*, de 1980) e “Criança Enterrada” (*Buried Child*, de 1977), no Teatro e Bar Cemitério de Automóveis em São Paulo⁴⁴. Já nos filmes, assim como viu-se a intenção do Rodrigo Garcia Lopes em ter um cara-a-cara com Francis Ford Coppola, Sílvio cita *O Selvagem da Motocicleta* (*Rumble Fish*, de 1983), do mesmo diretor, cujo personagem central é um jovem líder de gangue de uma família desajustada. E o filme *Condenados pelo Vício* (*Barfly*, de 1987) inspirado no alter ego de Charles Bukowski, Henry Chinaski, um alcoólico em Los Angeles, do diretor Barbet Schroeder.

Uma música de *Barfly*, para citar uma influência prática, foi usada como acompanhamento musical durante um dos eventos do *Poesia in Concert*. Essas e outras referências menores marinavam, como caldos, a experiência juvenil. Por exemplo, como conta Sílvio, houve umas decisões “sem noção” e típicas de uma juventude em busca de criar uma afinidade com a insatisfação. Decisões como: “vou embora daqui porque tô cansado; puts, cara, isso não se faz. Mas era assim que as coisas funcionavam.”. A aventura pessoal, o dizer “sim” à vida que, como veremos mais tarde, já estava registrada em Rimbaud, Nietzsche, *beatniks*, compartilhada pelos personagens dos filmes.

Eram as influências brasileiras no *Poesia in Concert* mais híbridas que as influências estadunidenses, pois nossos brasileiros eram nômades. O *Poesia* não tinha uma intenção regionalista; isso seria um ufanismo do período anterior ao qual o *Poesia* queria marcar oposição, a ditadura militar nacionalista. Sílvio conta, a princípio, uma formação musical do Hermano Reis, Grupo D’Alma e outros nomes do universo violonístico brasileiro. Mais tarde, o convívio com Mario traria uma música ligada ao universo da geração *beat*: jazz bebop, blues, trilha sonora do filme *Paris, Texas* (1984). De Londrina, até *Bernardo Pellegrini e o Bando do Cão Sem dono*, embora não participasse diretamente do evento, dialogava com ele. Um poema musicalizado pelo Rodrigo, trabalhado junto com o Sílvio, com slides de blues, foi gravado pelo Bernardo nos anos 90. As letras da música, assim como o estilo do *Bando*, mais uma vez, colocam em evidência a característica boêmia do som e das experiências de vida.

Dentro do Valeco

Segundo um documento publicado pelo site da Prefeitura de Londrina, na primeira página:

No começo da década de 80, segundo João Henrique Bernardi, o Valentino era o local para onde iam as pessoas que acompanhavam o movimento teatral da cidade quando uma peça nova estreava, sendo cenário da rivalidade entre os maiores grupos de teatro de Londrina. O bar ainda passou pelas mãos de outro dono, Marcos Marangoni, até chegar aos donos atuais, Valdomiro e Rosangela Chammé, que estão à frente da administração do Valentino desde 1991. Em 25 anos de história, o bar foi segunda casa dos boêmios da cidade de todas as raças, crenças e opções sexuais, foi palco de

⁴⁴ Notícia disponível em: “<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2017/04/mario-bortolotto-dirige-texto-do-dramaturgo-americano-sam-shepard.shtml>”, publicada em 7 de Abril de 2017.

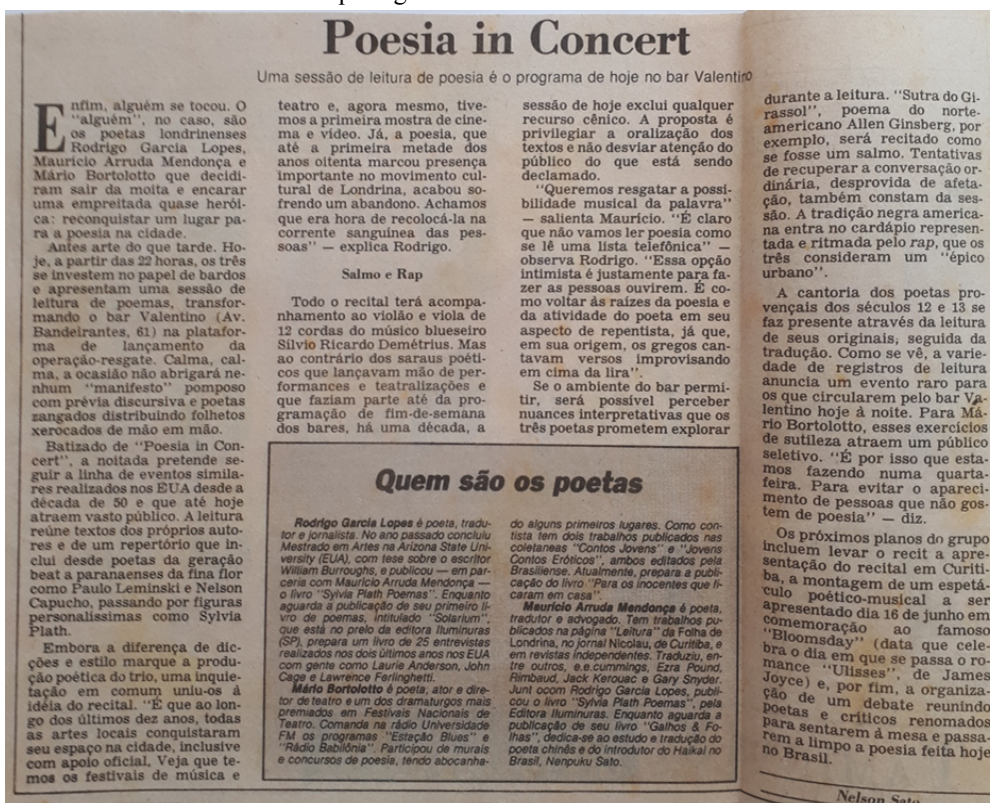


peças de teatro, shows musicais de todos os estilos, atividades do FILO, exposições de artistas plásticos, lançamentos de livros e CDs, mostras de vídeo. Foi inspiração para músicas, poemas, livro, curta-metragens, histórias em quadrinhos. Recebeu visitantes ilustres, como Paulo Leminsky [sic], Glauco, Angeli, Cássia Eller e diversos músicos e atores que se apresentaram na cidade. O Valentino não é apenas palco, mas Personagem da história cultural de Londrina. (LONDRINA.PR.GOV.BR, p. 01)

Londrina contava com um teatro que efervesceu a cidade, uma literatura em torno da marginalidade *beatnik* (mesmo que a literatura tenha ficado abandonada, como as notícias de 1993 mostram), MPB, rock e jazz, um espaço boêmio para artistas. No *Bar Valentino*, o *Poesia in Concert* cola estes fragmentos artísticos em um caldo coeso. Veja, por exemplo, um dos concertos que se chamava “Palavra cantada é palavra voando”. A performance trazia, por exemplo, Mario Bortolotto com textos do Bukowski, em seguida traduções de Rimbaud, e, mais tarde, inclusive Maurício com sua influência japonesa, o haikai. Uma verdadeira “Jam Poetry”, como conta Silvio, pois envolve geleia, gosma, de misturas e sons de costura. Até coisas improvisadas. Billy Holliday foi cantada, além de outras experiências de solidão do gueto americano. Essa geleia, que de um ponto de vista historiográfico até pertence a um núcleo relativamente estável de influências, encontra uma “contradição” do ponto de vista crítico literário.

Poesia in Concert

Reportagem de evento no bar Valentino



Fonte: Matéria na Folha de Londrina, 7 Abr 1993, arquivada e emprestada por Silvio Demétrio

A reportagem acima cita referências marginais (Leminski, Sylvia Plath, geração beat: Burroughs, Kerouac) em relação ao cânone tradicional. Mais curioso é que, em certos momentos da crítica literária, essas referências degeneraram a cultura e a poesia canônica americana. Parágrafos depois – assim como na outra notícia da *Folha* – introduz-se uma comparação com nomes aceitos pelo cânone, como os trovadores do século medieval e os



gregos. A reportagem e os convidados pareiam comunidades culturais e estilísticas, aparentemente, vistas como antíteses. A *Folha* escreve “salmo e rap” e “Allen Ginsberg, por exemplo, será recitado como se fosse um salmo”.

O nivelamento entre dois estados distintos de crítica (a geração marginal e os trovadores, os rapsodos) é selado pelo *Poesia in Concert* enquanto uma “reconquista de um lugar para a poesia na cidade”. Assim fica registrado o impacto do *Poesia* em mídia pública: a flexibilização da trova para margem, a conciliação da progressista geração *beat* com a tradição do rapsodo. Na década de 90 londrinense, essa afinidade poética condizia com um público que *intelectualizava o marginal e marginalizava a canonicidade*, como discurso crítico às bases morais da ditadora, dos discursos cívicos, ufanistas.

Essa afinidade poética, entretanto, já era comum no circuito crítico. Em uma entrevista com Burroughs, Rodrigo questiona o autor sobre seu processo de autor marginal à institucionalização literária. Burroughs responde: “De certa forma isso é verdade. Eu sou os Estados Unidos da América!” (LOPES, 1996, p. 13), o mesmo Burroughs que, segundo Rodrigo Garcia Lopes, “foi um dos escritores do século 20 que mais levou adiante o ‘desregramento gradual e racional de todos os sentidos’ proposto por Rimbaud”⁴⁵ Outra afinidade entre o movimento crítico e o movimento artístico do *Poesia in Concert* está Anna Balakian, no livro *O Simbolismo*, publicado inicialmente em 1967, e publicado no Brasil pela editora Perspectiva em 1985. A literatura de Rimbaud ocorre pelo afastamento do literário, com suas aventuras pessoais: “Rimbaud foi, na verdade, o único que escolheu a chamada ‘fuga da literatura’” (BALAKIAN, 1985, p. 49). Rimbaud voa para a realidade, em oposição ao herói simbolista de Villiers, Axël, que se isola na inação e no sonho da torre de mármore literária. O tipo de viagem pessoal que encontra nos *beatniks* uma solução agradável – tornar a *viagem* (a perambulação na rua, o deslocamento social) um processo literário, bem ao jeito da análise de Frank (1979, p. 13). A arquitetura da cidade, nesse sentido, passa a ser um espaço para o literário do século XX. A experiência de viagem transforma-se em *viagem literária*.

Rapidamente, aponto a institucionalização de Burroughs como um processo literário da crítica americana que, pós década de 60, não conseguiria mais fingir que os Estados Unidos pertencia apenas aos subúrbios (LOPES, 1996, p. 15). Isso seria ser cômodo com o neoconservadorismo que viria nos anos Ronald Reagan duas décadas depois. Em direção a análise de uma performance do *Poesia in Concert*, cito uma entrevista feita com Michael Maffesoli (2012, p. 166), no qual o autor explica:

É por isso que o pensamento crítico não me parece mais ser um pensamento contemporâneo. É difícil de dizer, eu sei. Quando pensamos como intelectuais, pensamento crítico é a grande tradição moderna do século XIX. O que quer dizer crítica? Em grego, *krimeia*, é a balança do juiz. Pesam-se as coisas e retém-se o que precisa reter, jogando-se fora o que não presta. Marx dizia que o intelectual é o cérebro, o proletário é o vento, querendo dizer com isso que o proletário agia, mas era necessário o cérebro que lhe desse à luz. Atualmente, parece-me prevalecer uma posição afirmativa da existência. O pensamento crítico é o pensamento do não; o pensamento afirmativo, aliás, nietzschiano, é o pensamento do sim. Dizer sim à vida. Ao passo que no pensamento crítico observam-se bem as formas de perfeição, as formas de submissão, as formas de exploração, etc., mas apesar de tudo existe o desejo de viver essa vida. O drama é que existe uma discrepância, um fosso enorme entre o pensamento intelectual e o vivido social em geral, e em particular no que tange às novas gerações. Para mim, todo o meu trabalho, tal como disse no meu livro *A razão sensível* (um livro de epistemologia)

⁴⁵ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,poeta-narra-encontro-com-william-burroughs,1125360>> publicado

tem sido o de mostrar que é preciso desenvolver a existência de um pensamento, que não seja um pensamento do exterior e crítico, mas que seja um pensamento do interior, que acompanha a vida.

No livro *Elogio à Razão Sensível* (1998), Maffesoli discute uma forma de “pensamento orgânico”, ou pensamento do ventre⁴⁶, no qual o corpo pós-moderno, em ruptura com o pensamento crítico, escolástico, vive um “pré-moderno”, uma organicidade “arcaica” (ou, chamadas assim apenas em relação ao pensamento moderno) a fim de dar força a esse ventre. De acordo com Maffesoli (1998, p. 64-65), a organicidade remete para o vivente e para as forças que o animam. O que vive tende a se reunir, a conjugar os elementos díspares. É quando “o conjunto todo se sustenta” que há vida. A observação ressoa não apenas com a organização de elementos díspares da crítica literária no *Poesia in Concert*, como também com uma atitude específica da juventude da época: uma intelectualização (então, afinal, um pensamento crítico) das experiências do ventre, do corpo, da sensação. *Dar o ventre à palavra – corporificá-la em público.*

De volta ao Bar Valentino, o deslocamento social para aquele “ambiente de Burroughs” buscava flexibilizar uma crítica e um processo literário que não poderia ser vivida na inação e no sonho de Axël. Nietzscheanamente falando, o dizer “sim” ao desregramento da vida, já pronunciado na aventura pessoal de Rimbaud, precisava imergir na rua. Logo, pensar o Bar Valentino enquanto espaço do ventre não é ignorar o pensamento crítico. Ao contrário, *é pensar os fenômenos do Poesia in Concert como articuladores críticos, intelectuais, não apenas da experiência ditatorial, mas também como um espaço de críticos sobre a crítica literária tradicional.*

Gostaria, portanto, de analisar uma performance do *Poesia in Concert* da década de 90 disponível no [link](https://www.youtube.com/watch?v=Ar2W0QdCI48) a seguir, o qual sugiro acessar antes de avançar o texto: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ar2W0QdCI48>>.

Em seguida, deixo um link, apenas para comparação, da mesma performance sendo ensaiada: <<https://www.youtube.com/watch?v=H0qhVvquy3Q&t>>

Sobre o equipamento do palco, “nada muito sofisticado em termos de equipamento”, Mario e Rodrigo dizem. Microfones e um violão. A balada em questão é entre country e blues, técnicas de *slides* do violão e um som descontraído. Nada grave, nada melancólico, um pouco texano, um pouco relaxado. Um pouco daquela “música de bar” mesmo.

Rodrigo está prestes a ler uma tradução de Lawrence Ferlinghetti (precursor dos *beatniks*), “Sometime During Eternity...”. Destaco aqui uma frase de Leminski que Rodrigo confidenciou a mim “Cantar é apenas a maneira mais bonita de dizer”. Assim como os *slides* do violão, haverá uma escorregada – entre dizer e cantar – durante a performance e, *propositalmente*, obscurecida sobre seu ponto exato de transição. Ou seja, Rodrigo propositalmente quer obscurecer a técnica de sua voz, se é canto ou se está dizendo. Escreverei um asterisco (*) a fim de transcrever os momentos de imprecisão. Entre parênteses está a intervenção de Rodrigo no poema, ou seja, partes que não correspondem a uma tradução, correspondem a marca de oralidade performática.

Rodrigo segura um papel na mão. Começa:

*Era uma vez
Durante a eternidade
Uns carinhas entram em cena
e um deles
Que pinta meio tarde no pedaço*

⁴⁶ “[...] percebemos que o importante hoje é o ventre, isto é, o emocional, as emoções, e não o racional. É por esta razão que a palavra “histérico” – não numa acepção pejorativa – mostra a importância do útero, isto é, do ventre. Em grego, *hysterus* é o ventre.” Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/michel-maffesoli-nao-e-mais-o-futuro-que-importa-e-sim-o-presente>> publicado em

*É um tipo de um carpinteiro, meio bicho grilo
Vindo de algum lugar careta, tipo... Galileia
E o cara começa a delirar e dizer que ele é o “O cara” – o “O cara”
E que tá em ligação direta com a figura que fez o céu e a terra
E que o sujeito que aprontou essa com a gente é o papai dele
E tem mais: o carinha diz que tudo isso está escrito nos rolos de pergaminho
que os bróders dele mocoaram em algum canto do mar morto
*Há muito tempo atrás...
E que vão ficar assim perdidos durante milhares e milhares e milhares de anos
*1947, pra ser exato
E mesmo assim, ninguém tá nem aí pra o que ele diz
Aí dizem assim pra ele, né (pro Jesus, obviamente, que é a figura toda): *bixo, você é quente
E penduram o cara numa cruz pra ele esfriar a cabeça
E desse dia em diante todo mundo entra numas e começa a fazer modelitos dessa cruz, que o cara tá pregado, e ficam cantando embaixo dela pedindo pra ele ([começa a gaguejar]) descer dali [caçoa a oração rabínica, fazendo sons guturais, incompreensíveis] e entrar pro grupo e tirar um som também, já que ele é o fera, o cara quente, o... (tal, né, o cara) que tem que mandar a ver (mesmo, né, porque se não for Jesus, hoje em dia, eu não sei quem é), se não, nada vê
só que dali o cara não desce nem a pau
Fica ali pendurado, fica ali frio, ali na dele, dando um time (meu “time!” [abre os braços imitando a crucificação]
E, também, segundo informam as últimas notícias das agências internacionais, vindo de fontes nada fidedignas, como sempre realmente – morto*

Na performance, há palavras marginais, misturas entre inglês e português, uma característica da urbanidade brasileira – que também resgata um estilo vanguardista de Oswald de 22. O nomadismo de informação, citado por Sílvia, além de referências artísticas, traz referências linguísticas aportuguesadas. Observa-se, também, inserções subjetivas de Rodrigo entre um verso e outro do poema de Ferlinghetti, quando, por exemplo, caçoa o termo “time” ao simular a gravidade do Cristo na Cruz: “Meu, time!” (imita a crucificação). Entre uma palavra e outra há o blues: a atenção desfoca, acidentalmente/escorregadamente, daquela semântica literária, ficcional, para a atmosfera boêmia do bar, da rua: as conversas paralelas, o trânsito dos carros, o ruído dos garfos e pratos, o relacionar-se com a espuma da cerveja e bebê-la enquanto alguém assopra a fumaça do cigarro e o country-blues os imerge no bar. Quase não se sente que se trata de uma conversa sobre a bíblia – então volta-se à narrativa, ao eu-lírico que, localizado naquele espaço com qual se relacionam, marca sua presença como membro do espaço.

A linguagem performática *antropomorfiza* a boemia e o violão como quem diz: “Arthur Rimbaud era como nós. Nós existimos com os gregos antigos. O blues foi inventado em uma lira deitada de trovador que fumou algum ópio; se perdeu em heroína encontrada no bar da av. Bandeirantes, número 61, banheiro do século XX. E a santificação de Cristo é um assunto para os *slides* dos negros – porque, como a rua e como o blues, a cruz somos todos nós. Jesus, afinal, era da margem e foi açoitado. Era *grunge*. Era da parte de baixo do continente americano. Era de Londrina. Era do Valeco.”

É o limiar crítico por onde nasce o *Poesia in Concert*: viver o arcaísmo do ventre com a experiência dionisíaca sonora, grega, da maneira de um trovador. Nesta performance, há o fenômeno crítico-literário que, até hoje, faz parte da herança cultural de Londrina: *ser crítica, ser literária, e ainda assim sentir a pulga atrás da orelha quando se trata do cânone*.

Conforme explica Rodrigo, não havia nada acadêmico. Nada formal. Nada intencional. Era uma maneira natural como viam a cultura: sincrônica, ver todos os poetas como absolutamente contemporâneos e, por isso, não haveria necessidade de deslocar Shakespeare de um poeta contemporâneo brasileiro. É a visão sincrônica que herda de Ezra Pound, sobretudo a visão da poesia produzida até hoje como um manancial, como uma fonte rica, himalaia, como um topo que pode ser escalado por vários lugares. Nesta perspectiva de um manancial, Rodrigo acaba recuperando a oralidade – traduz, por exemplo, o poema *O Navegante (The Seafarer)*, poema anglo-saxã (antes da língua inglesa) com mais de 900 anos de idade. É curioso, portanto, a perspectiva do Rodrigo de observar o *Poesia in Concert* como uma produção nada acadêmica. Pois, embora não tenha nascido pela Academia, os discursos e deslocamentos se tornaram pontualmente críticos de um sistema de vida ufanista, tradicionalista, “dos bons costumes, dos bons valores”.

O poema de volta à rua deve perder o caráter escolástico para vocalizar a força do ventre – o “deslize” entre falar e cantar, como critério estético, seria o que localizaria o poema na vanguarda ou no clássico, talvez, entre a universidade e o mercado massivo. Enfim, é importante que o poema esteja nos bares para embebedar seu ventre. É importante que se torne público para evitar, nos momentos de distanciamento social, ser monopolizado pelo processo acadêmico.

Legado e conclusão

Trata-se de uma lei social bem conhecida: todas as coisas tendem a debilitar-se. Perde-se memória da efervescência fundadora. O choque amoroso torna-se tédio conjugal, a energia revolucionária metamorfoseia-se em partido político institucional, o dinamismo juvenil dos começos inverte-se em repetitividade monótona. Até mesmo a intuição criativa de um pensamento inovador tende a tornar-se sistema estático com os seus dogmas e o seus cães de guarda zelando, ciosamente, pela rigidez doutrinal (MAFFESOLI, 2002, p. 22)

Os criadores do *Poesia in Concert* saem de Londrina no final da década de 90. Depois dos anos 2000, Rodrigo, Mário e Maurício permaneceram artistas com estéticas performativas. Mário participa de dois grupos, *Trovadores do Miocárdio* e o *Jazz Poetry*. O *Trovadores* trabalha com um DJ que providencia camas sonoras para as leituras. Costuma trabalhar com temas. Em setembro do ano da conclusão deste trabalho (2018), pretendiam comemorar o aniversário de Nick Cave. Já no *Jazz Poetry*, os escritores escolhem o jazz que acompanha textos autorais. Rodrigo desabafa sobre as apresentações contemporâneas do *Poesia* em Londrina: “a única coisa que parece repetitiva e sem criatividade é que é sempre o blues”, conta.

Hoje, o Valentino, na Rua Prefeito Faria Lima, passou a ser visto como um lugar menos da margem, mais elitizado – de fato, em Londrina de 2018, os espaços das coisas marginais, viscerais e espontâneas são outros. Outras são, também, as estéticas do “marginal”. A Vila Cultura Cemitério de Automóveis é o espaço principal, onde, inclusive, acontecem a maioria dos encontros de *Poesia in Concert*.

Christine Vianna, porta-voz do Benditos Energúmenos (banda de poema e música blues, inicialmente fazia leituras de poemas brasileiros, inclusive fora do Brasil, até, ultimamente, investir em trabalhos autorais) era público do *Poesia in Concert* em 1990.



Aproximou-se da música através do *Poesia*. Em 2009, reinsere o *Poesia* na pauta londrinense celebrando o aniversário da cidade de 75 anos, que acontece em 10 de dezembro. Apresenta o *show* no Museu de Arte, em julho e, em novembro, na Vila Cultural. A partir de 2010, o incorpora ao Londrix, que planeja as apresentações do *Poesia* principalmente na Vila Cultural (já aconteceu, também, na Concha Acústica, em Londrina, em 2012).

O festival literário de londrina, Londrix, discute a palavra através de vários ângulos: confraternização com escritores, oficinas, palestras, leituras, lançamentos de livros. Christine resolveu retomar o *Poesia in Concert* neste contexto de tateá-lo, de percebê-lo, de expandir a experiência com a palavra. A diferença é que, anexado ao Londrix, o espaço é também de um pensamento conscientemente crítico (uma vez que o festival é organizado, principalmente, por nomes da Universidade Estadual de Londrina). Nesse festival, de experiência crítica e de experiência do ventre da palavra, a vida de bar é mais limitada.

Entenda: na década de 90, o *Poesia in Concert* era um evento do *bar*. Um lugar de comércio, aberto cotidianamente, no qual o público vai e vem com liberdade. Com a inserção do evento em um festival e um espaço cultural específico, no qual a experiência direta da boemia no bar é restrita, a palavra-voz do *Poesia* sofre outra experiência sociológica. Não corre o risco, como era o caso do *Poesia* em 90, de um cliente despreparado entrar no bar e por acaso sentir o hálito alcoólico de Rimbaud. Há boemia e há bebidas na Vila Cultural, mesmo assim. O que ocorre é que quase 40 anos depois da ditadura, *as necessidades críticas da literatura são outras*.

Com a inserção do *Poesia in Concert* em um festival literário, o equipamento e as possibilidades aumentam com o investimento monetário. Christine relatou o número de bandas locais, por exemplo, que se empenham em trazer novas materialidades sonoras à palavra. *Bonus Trash*, com punk rock e performances energéticas, quase esquizofrênicas, como se a ansiedade maníaca ganhasse pernas. Outras bandas locais, como *Radicais Livres*, que em parceria com o *Benditos*, sonorizaram poemas de Herman Schmitz, curitibano naturalizado londrinense. Dentro de um festival literário, são várias as conversas literárias, várias as referências e, conforme avançam os anos e as percepções – e os poetas – é natural que se notem novas performances montadas. Inclusive novos objetivos.

Se antes o *Poesia in Concert* queria questionar o conceito de literário, hoje quer assegurar uma educação política sobre o conceito. Christine, como professora e musicista, *usou o projeto para levar poemas londrinenses às escolas*. Alunos vinham pedir os poemas apresentados, ela conta a experiência. “Você canta, professora? Não canto, eu falo.” – agora é o trajeto contrário. O foco se torna questionar o conceito de “música” e “som” pela força literária. Nesse percurso, a educação retira o aluno *apenas* da experiência do ventre para inseri-lo à experiência cognitiva (um objetivo que, na presente década, parece mais adequado).

Antes o discurso fazia oposição à ufanismo ditatorial e à prisão da palavra acadêmica; hoje, as necessidades de oposição são outras. Christine reitera: as redes de literatura de massa não trabalham o diferencial; e o diferencial desconstrói uma estrutura de realidade fixa. Cabe à vanguarda, que está à frente na questão cultural, mostrar coisas que são produzidas à margem da rede de massa.

Nesse sentido, não é preciso mais recitar Burroughs, Kerouac, Leminski; todos esses nomes vão muito bem e obrigado. O atual “levantar bandeira” é levantar o nome de um autor independente para o conhecimento público. Esse é o novo propósito do *Poesia in Concert*: fundamentar um espaço de arte independente, e disseminar a mesma arte independente entre os espaços londrinenses, um circuito de divulgação e fundamentação da arte local.

Observe uma diferença de resposta de palco: em uma apresentação relatada por Christine com o *Benditos* em Curitiba, havia 800 pessoas, espaço lotado. Era uma homenagem a Paulo Leminski. Um bêbado, talvez drogado, subiu no palco e abaixou a calça.

Segundo a autora, ele ficou assim, meio de quatro. Aquilo foi constrangedor, desconcentrou, tirou a atenção do show para o moço – e o que fazer, então? O *show* não podia parar, conta Christine. Se a poesia não enlaça o público, ele se perde; você tem que prender atenção com o fluxo. “Eu abaixei no mesmo nível que ele”, ela diz. “E fiz o poema pra ele”. Ele ficou calmo; estava agitado... e acredito que tenha sido envolvido pela poesia – “eu olhei pra ele”, e as pessoas aplaudiram muito.

À diferença dos músicos, poetas e tradutores universitários, recém-formados, que atuaram no primeiro *Poesia in Concert* para um público de bar, o contexto escolar de Christine contextualiza a literatura inicialmente com formar e educar, menos preocupada com o “desregrar” dos sentidos. É questionável se a resposta de palco do primeiro *Poesia* ao bêbado teria sido acalmá-lo.

Assim, menos preocupada com o discurso de uma “palavra no bar”, há um discurso mais apegado à palavra enquanto um direito humano de Antonio Candido. Inclusive, *literatura* pensada como ativismo político e manutenção de espaço para os direitos humanos. Nesse sentido, no *Poesia in Concert* atual há uma ideologia da raiz, que parte, por exemplo, dos poemas e do blues americanos, ressaltados nas figuras Amiri (1996, p. 44-47) e Wanda (1996, p. 113-116), entrevistadas por Rodrigo Garcia Lopes. Embora nos dois *Poesias* haja diferentes relações sociológicas com Londrina, o evento permanece como um espaço para discursar um processo crítico da literatura contrário à cifra monetária da literatura de massa.

O sentido do *Poesia in Concert* (“palavra que retorna à rua”) é um sentido que se resignificou conforme as necessidades sociológicas da “palavra” e da “rua” mudaram. Antes, levar a palavra para rua e para o bar. Agora, levá-la às escolas. Quando vestida de elite, dar-lhe roupas da rua; quando se tornar marginalizada demais, reivindicar uma palavra que resguarda direitos humanos. Se a palavra for monetizada pelos recursos de massa, educar ao diferencial, educar à palavra enquanto um outro. Ora, assim como Burroughs foi institucionalizado pela crítica norte-americana, a química efervescente do *Poesia* marginal se transformou em uma matéria-prima. Agora, o que fazer com um Burroughs que já é vendido até em lojas de rodoviárias? Responder com aqueles que raramente conseguem uma prateleira.

A literatura, a palavra, participam dos processos de lucro. É indubitável. A *Forbes* publica anualmente uma lista com 10 escritores de ficção norte-americana milionários. A palavra é comercializada em forma de *Facebook*, *What's App* e *Tweets* globalmente compartilhados. E, com o raciocínio relativista pós-moderno, haverá discussões intermináveis sobre o que existe ou não de literatura nisso. A palavra gira um capital considerável. O que o crítico literário e o empresário têm em comum é querer entender quais palavras são mais capitalistas do que vanguardistas. Entre os dois momentos do *Poesia*, Rodrigo Garcia e o Benditos Energúmenos quiserem abordar a palavra pelo sentido contrário à *mare*.

Embora os sentidos e as projeções do *Poesia in Concert* tenham sido atualizados, observa-se um espaço londrinense para se opor ao sentido *mainstream* da palavra. Talvez seja essa a maior herança de colocar a palavra na rua. Conhecer aquele que, no centro da cidade ou na periferia, é o outro.

Referências

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BULIK, Linda. Entrevista com Michel Maffesoli. In: SANTOS, Volnei Edson dos. (Org.). **O trágico e seus rastros**. Londrina: EDUEL, 2012



CARNEIRO DOS SANTOS, Fátima. Vozes da cidade: por uma escuta que inventa. In: EWALD, Felipe Grüne... [et al.]. **Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda** São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

FERNANDES, Frederico. O caso Londrix: subjetividade, territorialização e política na poesia de Maurício Arruda Mendonça. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 52, p. 102-121, set./dez. 2017.

FRANK, Ellen Eve. **Literary Architecture: Essays Toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James.** Berkeley University of California Press, 1979.

MAFFESOLI, Michel. **Entre o bem e o mal: compêndio de subversão pós-moderna.** Tradução de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

_____. **Elogio à razão sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte americanas hoje.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Referências digitais

Bar e Restaurante Valentino. Disponível em: <http://www1.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_cultura/patrimonio_historico/bar-restaurante-valentino.pdf> Acesso em: 18 Aug 2017

Canal Cemitério de Automóveis no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/cemiterioautomoveis>> Acesso em: 27 Jul 2018

Valentino Londrina Poesia in Concert. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H0qhVvquy3Q&t>> Acesso em: 6 Jul 2018

Poesia in Concert 01. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tIy0OEMNABY>> Acesso em: 4 Jul 2018

Poesia in Concert 02. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=84CEnYt6oug>> Acesso em: 4 Jul 2018

Poesia in Concert 03. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pZ8dq0HVwFQ>> Acesso em: 4 Jul 2018

Poesia in Concert 04. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhzqaZVJGDE>> Acesso em: 6 Jul 2018



Poesia in Concert 05. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwjNapgt1Uc&t>>
Acesso em: 6 Jul 2018

Poesia in Concert 06. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ar2W0QdCl48&t>> Acesso em: 6 Jul 2018

Poesia in Concert 07. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mWQVuw3AoRA>> Acesso em: 6 Jul 2018

Resumo debate cultura em Londrina. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=hfLs-pmZWm0>> Acesso em: 22 Jun 2018

Pasta com entrevistas realizadas.

Disponível em: <<https://1drv.ms/u/s!AknHzGD3Drz3gdYOg8ti2RsNAdRBqA?e=eltDag>>
Acesso em: 4 de Maio de 2021

[Recebido: 04 mai 2021 – Aceito: 04 jun 2021]

Vozes poéticas e (re)existências quilombolas do Grupo Raízes do Samba de Tocos de Antônio Cardoso - BA

Poetic voices and quilombola (re)existences of the Raízes do Samba de Tocos Group by Antônio Cardoso – BA

Renailda Ferreira Cazumbá⁴⁷
<https://orcid.org/0000-0002-3396-1962>

Eliziane Santos e Santos⁴⁸
<https://orcid.org/0000-0001-9685-0066>

Resumo: A vida e as histórias dos mestres e mestras, sambadores e sambadeiras do grupo Raízes do Samba de Tocos de Antonio Cardoso - BA resguardam um precioso manancial poético e narrativo corporificado em sambas e histórias tradicionais do grupo. Nesse sentido, este artigo pretende visibilizar a interação e a recolha das vozes do repertório cultural oral e os referenciais ancestrais afro-brasileiros a partir do levantamento e registro do seu repertório oral. Fruto das ações da pesquisa “Vozes ancestrais quilombolas em contos e narrativas do grupo Raízes do Samba de Tocos de Antonio Cardoso – BA”, este estudo concentra-se em acessar as narrativas de cunho oral e autobiográficas dos mestres do samba rural. O aporte teórico-metodológico se fundamenta na teoria de Benjamin (1994), nas concepções de Costa (2015) acerca dos narradores tradicionais, em Ferraroti (1988), sobre o método autobiográfico, e nas concepções de Hampaté Bâ (1977) a respeito da tradição oral em comunidades africanas. O manancial narrativo insere os sambadores/sambadeiras do Raízes do Samba de Tocos dentre os guardiões das vozes ancestrais que reencenam as (re)existências negras no interior da Bahia.

Palavras-Chave: Raízes do Samba de Tocos; Vozes poéticas tradicionais; (Re)existências.

Abstract: The life and stories of mestres and mestras, sambadores and sambadeiras of the group Raízes do Samba de Tocos by Antonio Cardoso - BA traditional knowledge constitute

⁴⁷ Doutorado em Memória pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil(2016). Professora Adjunta A - Dedicção Exclusiva da Universidade Estadual de Feira de Santana.

⁴⁸ Acadêmica do Curso de Licenciatura em Letras com Língua Portuguesa, ofertado pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Poéticas Oraís na UEFS, com participação no Projeto de Pesquisa Cacimba de Histórias:vidas e saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia. Compõe a atual gestão do Diretório Acadêmico de Letras José Jerônimo de Moraes como diretora de viagens e eventos.

precious poetic and narrative source embodied in sambas and traditional stories by the group. In this sense, this article intends to make visible the interaction and collection of the voices of the oral cultural repertoire and the Afro-Brazilian ancestral references from the survey and registration of their oral repertoire. It is the result of the research actions of the project *Cacimba de histórias: vidas e saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia*, (UEFS/ UFSB/UNILAB), study focuses on accessing the oral and autobiographical narratives of the masters of rural samba. The theoretical and methodological contribution is based on Benjamin's theory (1994), on Costa's (2015) conceptions about traditional narrators, Ferraroti's (1988) theory about the autonomy of the autobiographical method, and Hampaté Bâ's (1977) conceptions about oral tradition in African communities. The narrative source inserts the sambadores/sambadeiras of the *Raízes do Samba de Tocos* among the keepers of ancestral voices that re-enact black (re)existences in the interior of Bahia.

Keywords: Raízes do Samba de Tocos; Traditional poetic voice; (Re)existences.

Introdução

Neste artigo socializamos parte dos resultados da pesquisa “Vozes ancestrais quilombolas em contos e narrativas do grupo Raízes do Samba de Tocos de Antonio Cardoso - BA” (FAPESB/2019-2020), na qual realizamos o levantamento do repertório cultural de cunho oral advindo dos mestres e mestras sambadeiras integrantes do Grupo Raízes do Samba de Tocos, da comunidade quilombola situada no município de Antônio Cardoso, estado da Bahia. Interessadas em investigar a preservação e a visibilização dos saberes populares provindos dos narradores tradicionais do Recôncavo Baiano, interagimos com o grupo por reconhecermos o processo de silenciamento e marginalização desse conhecimento no âmbito da educação formal, assim como o possível apagamento desse acervo cultural na sociedade moderna.

Neste sentido, focalizamos as vozes poéticas das sambadeiras e sambadores, por meio do intercâmbio de saberes entre a comunidade tradicional, que é o campo empírico da nossa pesquisa, e os espaços acadêmicos envolvidos. Neste percurso, interagimos com o Mestre Saturnino Dias Neri, de cognome Mestre Satu, e com as sambadeiras Antônia Neri e Valdemira Sena de Almeida, Dona Mira, integrantes do grupo de samba tradicional na comunidade quilombola de Tocos, através da Entrevista Narrativa. Tais ações resultaram no levantamento e registro das histórias contadas – versões originais de contos populares e de sambas rurais – de forma individual e coletiva pelos sambadores, situados no estudo como narradores tradicionais e que revelaram um manancial poético tradicional a ser reconhecido como repertório das reexistências negras no contexto das comunidades quilombolas do interior da Bahia.

O mestre e as sambadeiras, atores da pesquisa em questão, foram situados a partir da concepção de narradores tradicionais, adotada durante o processo de investigação. Para tanto, essa movimentação fundamentou-se na teoria de Walter Benjamim a respeito de quais traços caracterizam um narrador tradicional. Segundo o filósofo alemão:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIM, 1994, p. 221).



Além da definição da figura do narrador tradicional, que popularmente conhece e possui o acervo dos saberes, buscou-se, de antemão, compreender qual a funcionalidade desse indivíduo para a sociedade. Segundo Edil Costa (2015, p.06): “O papel dos narradores tradicionais é o de interpretação e recriação da memória ancestral que herdaram e, a seu modo, preservam”. Sendo assim, chegamos até Mestre Satu, Dona Antônia e Dona Mira, um trio de anciões que representam a sua comunidade e resguardam saberes coletivos. Ouvimos e aprendemos com o mestre e as sambadeiras sobre a importância da preservação desse manancial cultural, pois que tais saberes, segundo esses sujeitos, estão se tornando raros na contemporaneidade.

A perspectiva metodológica autobiográfica

O Grupo Raízes do Samba de Tocos é liderado pelo Mestre Satu e se constitui como grupo há cerca de 16 anos, a partir dos encontros entre vizinhos, amigos e familiares que se reuniam de forma frequente a fim de celebrar as datas religiosas como as novenas, a festa de Reisado (o Rei, segundo denominam) e as festas para os caboclos – manifestações estas sempre regadas com rezas, cantigas e sambas que variam em suas múltiplas modalidades, como o samba coco, o cantado e o pisado. O grupo é formado principalmente por camponeses e camponesas que vivem na região da antiga fazenda de Tocos, município de Antônio Cardoso, no interior da Bahia, a 30 km de Feira de Santana, o qual tem como principal atividade econômica a produção agrícola, especialmente do fumo, milho e feijão (SESC, 2014). Para além do líder, integram esse coletivo Roque da Viola, Afonso das Virgens, Antônio Luiz, Manoel Conceição, Dona Antônia, Dona Edilma e Dona Maria de Lourdes.

Mestre Satu, Dona Antônia e Dona Mira participam desta pesquisa por integrarem especialmente uma comunidade afro-brasileira, na qual está concentrada a cultura negra ancestral de forma muito potente através, sobretudo, da memória e da oralidade. Esse aspecto torna-se relevante ao considerarmos a concepção do etnólogo e filósofo malinês Amadou Hampaté Bâ sobre a relação da oralidade com a formação das sociedades africanas, a saber:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (HAMPATÉ BÂ, 1977, p. 1).

A contribuição de um dos maiores pensadores africanos do século XX para que a oralidade fosse reconhecida como uma fonte significativa e especialmente legítima de circulação de conhecimento histórico foi a fundamentação indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa. Pensar na história e na cultura pertencentes aos diversos povos africanos é falar de oralidade e memória e, portanto, não haveria via mais simbólica para nosso estudo do que a de adentrar em uma comunidade quilombola afro-brasileira através das manifestações de cunho oral em toda a sua multiplicidade, a fim de acessar e fazer o levantamento dos seus saberes presentes nas memórias do grupo.

Ao se referir ao saber tradicional dos narradores enquanto um acervo resultante de toda a trajetória de vida desses indivíduos, o autor supracitado Walter Benjamim (1944) nos apresenta um importante recurso para a geração de dados de pesquisa: os relatos autobiográficos.

A fim de alcançar estes materiais, adotamos a perspectiva metodológica autobiográfica e nos embasamos nas concepções do sociólogo Franco Ferraroti em relação à autonomia do



método (auto)biográfico, com base na etnografia, e considerando as práticas e saberes de alguns dos integrantes do grupo Raízes do Samba de Tocos. Segundo aquele que foi descrito como pai da sociologia italiana moderna: “(...) o nosso sistema social encontra-se integralmente em cada um dos nossos atos, em cada um dos nossos sonhos, delírios, obras, comportamentos. E a história deste sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual” (FERRAROTTI, 1988, p. 26). Dessa forma, tencionamos partir da investigação das histórias individuais do Mestre Satu, da Dona Antônia e da Dona Mira a fim de, para além dos relatos de suas vivências, abranger narrativas que dialoguem com a memória de Tocos enquanto uma coletividade. Para isso, foi utilizado um dispositivo de produção e análise de dados de pesquisas, qual seja, a Entrevista Narrativa:

Idealizada por Fritz Schütze como um dispositivo para compreender os contextos em que as biografias foram construídas, os fatores que produzem mudanças e motivam às ações dos portadores da biografia, essa entrevista produz textos narrativos sobre as experiências das pessoas, expressando maneiras como os seres humanos vivem o mundo por meio de histórias pessoais, sociais e coletivas. Ela tem como objetivo incentivar a produção de uma narrativa pelo depoente (MOURA; NACARATO, 2017, p. 17).

Este dispositivo tende, na verdade, a promover uma ruptura com o padrão de entrevistas estruturadas ou semiestruturadas e oferta uma maior flexibilidade para que o entrevistado tenha a fluidez necessária para transitar por diversos temas de seu interesse, sem que uma sequência de perguntas limite suas narrativas. Ademais, propicia não apenas o levantamento de histórias pessoais como também a análise do contexto no qual o indivíduo está inserido, considerando os atravessamentos de idade, gênero, raça, etnia, classe social e momento histórico.

Dessa forma, a nossa entrevista narrativa ocorreu de forma coletiva e *on-line* no dia 26 de maio de 2021, através da plataforma digital Google Meet, assim configurando as adaptações que já estavam previstas desde o início da pesquisa devido às restrições consequentes da pandemia de COVID-19. De antemão, foi elaborado um material com algumas questões disparadoras apenas para nos guiar durante a entrevista, mas o conteúdo real foi conduzido pelos mestres e pelas mestras que, com pouco tempo de gravação, já se sentiam à vontade para fazer da memória o seu principal orientador. Em sequência ao trabalho de interação com os mestres da comunidade de Tocos, o movimento foi registrar todo o material coletado, que variou desde os relatos autobiográficos até versões de contos populares e letras de samba.

No processo de entrevista aos mestres há muitos detalhes da performance oral e narrativa que, infelizmente, apenas a escrita não é capaz de captar. Os corpos desses contadores tradicionais narram significativamente, bem como o olhar, os gestos, o riso e outros elementos contribuem para uma compreensão mais ampla do que está sendo narrado e cantado. Portanto, dentro de todas as limitações dos textos escritos, buscamos transpor para as letras algumas dessas manifestações, decisão que tornou o processo de transcrição um dos mais árduos de toda a pesquisa. Traremos, no corpo da análise, trechos das narrativas com o mestre e sambadeiras, a fim de potencializar o texto escrito com a riqueza do manancial poético-narrativo do grupo.

As vozes poéticas do Raízes do Samba de Tocos: ancestralidade e reexistência

Nossa intenção não é a de dar voz ao grupo de sambadores e narradores tradicionais, pois cremos que nosso percurso se concentra em dialogar e aprender com o grupo, ponderando que a voz já pertence aos narradores e são sua fonte de vida e reexistências. A



Entrevista Narrativa coletiva concedida a nós pelo Mestre Satu, pela Dona Antônia e pela Dona Mira foi organizada de forma a promover a socialização de narrativas, após pedirmos licença para adentrar ao espaço da ancestralidade do grupo. Nas conversas, os sambadores nos revelaram, no primeiro momento, a sua identidade enquanto indivíduos; em sequência, como sujeitos imersos em um determinado grupo e, por fim, enquanto mestres da tradição popular do Recôncavo Baiano. A título de exemplo desse movimento tem-se o relato do Mestre Satu acerca da origem do seu nome, portanto, do começo da sua história de vida:

Saturnino Dias Neri, meu apelido é Satu, Mestre Satu e meu nome é Saturnino Dias Neri. Meu pai me contou um negócio do nascimento era que os pai pra registrar os fi tinha que vê um livro, um almanaque de pensamento que era pra escolher o nome dos meninos quando nascia, ai escolhia, fulano nasceu nim tal mês ai botava o nome, quer dizer que era um pensamento que as pessoa tinha, iai botaram meu nome Satu, Saturnino e botaram o apelido Satu e é, acho que é bem pouco que tem aqui no município porque o povo não, hoje tudo é pensando como eles quer fazer, antes dos meninos nascer já tá com nome marcado né: “vou botar fulano de tal, isso e aquilo outro”. Papai e mamãe se reuniram e botaram Saturnino (Mestre Saturnino Neri).

Nascido e criado no município de Antônio Cardoso, o Mestre Satu é filho de Jovina Neri de Souza e Isídio Dias de Souza, e possui oito irmãos, dentre os quais sete são mulheres e um homem. A memória muito viva é um dos traços que nos saltaram aos olhos durante a interação com o Mestre Satu, no auge dos seus 79 anos: cantador, contador e rezador, ele nos narrou histórias completas da sua infância e juventude, período este marcado especialmente pelo trabalho manual nas roças:

Era tudo devagar, mas dava pra passar, dava pra divertir, a gente ia trabalhava mais os pais, mais as mães, a vaidade era passear mais os amigo. já era tudo marcado e a ida era marcada, ali a gente não podia sair pra ir pra canto nenhum, era tudo dominado, escravizado. Quando terminava o serviço iam pra roça, ia pisar milho, catar baxeiro, sentar pra amarrar fumo, era um bocado de coisa. Iai quando terminava de tarde é: “vão pra roça fazer a rocinha de vocês”, ai a gente vinha fazer a rocinha da gente, prantava um feijãozinho, prantava um pezinho de fumo, não tinha munturo naquele tempo, a gente ia pros matos, pros morros pra pegar folha de Gravatá pra fazer os munturo, a gente não podia sair numa estrada se não fosse acompanhado que naquele tempo a polícia pegava, os inspeto pegava (sinal de lavar as mãos) e ajeitava lá, ai ia levar pros pais chegava lá entregava pros pais. Mai, mai! eu não tenho tristeza por isso não, gostei muito, eu prantava meu fumo, prantava meu feijão, não vendia, mas dava pra gente cumer, quando eu peguei a me entender, aí eu peguei, plantei minha roça, prantando minha farinha e levando pra Anguera pra vender pra eu comprar roupa pra vestir, chapéu sapato... (Mestre Saturnino Neri).

A memória da infância e juventude do Mestre Satu demonstra como a exploração pode ser relativizada no meio das comunidades afro-brasileiras. Apesar de reconhecer a grande sobrecarga de trabalho presente no seu cotidiano e no dos seus pares, ao empregar termos como “escravizados” e “dominados”, o mestre afirma que não sente remorsos ou tristeza ao se recordar do passado, e que dava para se divertir. Dessa forma, podemos refletir que, apesar de em nenhum momento o Mestre ter abordado de forma literal as questões raciais, esse discurso se revelou através da sua fala e do relato de como os seus corpos foram estruturalmente controlados e destinados, quase que integralmente, ao labor e à subsistência – enquanto o lazer, as brincadeiras e o aspecto lúdico, que deveria predominar durante sua infância, foram elementos distantes da realidade desse sujeito e das outras crianças do seu entorno.

Na vida do Mestre Satu essa problemática não se restringe aos primeiros anos de sua vida, mas segue ao longo de sua trajetória, visto que ele afirma, nos desdobramentos finais da

entrevista, não dominar a linguagem escrita devido às suas jornadas de trabalho. Essa temática surgiu enquanto falávamos da literatura de cordel, muito bem representada na comunidade por Antônio Ribeiro da Conceição, nacionalmente reconhecido como Mestre Bule-Bule. Outras possíveis literaturas poderiam ter feito parte das suas vidas e da memória do grupo, conforme Dona Mira nos revela: “Vou dizer, eu não sei lê, não sei lê, guardo tudo na minha cabeça”. Essa declaração ensinou o mestre a contar também a sua experiência e a forma com que a necessidade de trabalhar para sustentar seus doze filhos o impediu de dedicar o seu tempo aos estudos, à escrita e aos livros:

Meu tempo não dava pra eu lê esse negócio de cordel, meu cordel era rancar toco pra criar meus fio, aqui em Cruz das Almas pra cá, eu rancava toco ai em São Gonçalo, Santa Matibiri, Conceição de Feira, esses pau tudo, a gente saía daqui com uma mochila nas costas pra ir trabalhar, rancar toco, cortar lenha pra poder criar os filhos, mas graças a Deus meus fi ta criado e eu também não perdi a minha disposição, a minha vontade, sou feliz, hoje eu sou o que eu não esperava, meus filho não me dá dor de cabeça, todo mundo tem seu trabalhozinho pra trabalhar, todo mundo tem seu larzinho pra colocar, tem seu motorzinho, então eu tenho alegria (Mestre Saturnino Neri).

Ainda nesse contexto é possível trazer para a discussão os relatos das vivências da Antônia Lima Neri, sambadeira e companheira do Mestre Satu há mais de cinco décadas, além de mãe de doze filhos que, segundo ela, foram criados com muito esforço e trabalho: “(...) tudo nesses bracinhos capinando terra, prantando mandioca, batata, fumo, pisando milho pra fazer cuscuz, mucunzá pra criar, criei. Graças a Deus eu tô reagindo ainda, pareceu um sambinha aí nois samba né, graças a Deus, tô arrependida não”. Em relação aos estudos, Dona Antônia afirma que também não domina as letras, entretanto, lista uma série de outros saberes que ela possui: “(...) sei fazer um caruru, um vatapazinho de São Cosme, sambar, trabalhar de enxada, fazer beiju no forno, isso aí eu sei ne, e passear”.

Ademais, também conseguimos fazer o levantamento das narrativas da Valdemira Sena de Almeida, filha de Valeriana Sena e Firmino Gonçalves, viúva de Adolfo Paulino dos Santos e que se apresenta pelo apelido Dona Mira. As falas dessa sambadeira nos trouxeram resultados bastante enriquecedores, pois, ao fazer relatos de sua infância, ela estabeleceu um panorama do modo com o qual tanto ela como seus pares foram introduzidas no samba e nas tradições populares da comunidade quilombola de Tocos:

A gente ia pro samba, minha mãe botava a gente pra ir pra uma reza, a gente ia mais ela, chegava lá o pessoal botava uma esteira no chão, as mães falava "vocês tem que ficar aqui comigo, até terminar a reza" a gente ficava lá, quando terminava a reza ia cantar o rei, ia cantar o rei a gente ficava lá de junto do Rei também cantando, parmeando e tudo, aí as amiga falava “o samba não dá pra gente que o povo tá sambando caboclo, bora cantar roda, a gente saia pra cantar roda” (Dona Mira Almeida).

O município de Antônio Cardoso possui antigas tradições populares e de referência africana que são indispensáveis para a preservação da cultura sertaneja no estado da Bahia, sendo estas, muitas vezes, pautas da nossa entrevista narrativa. De acordo com Edil Costa (2016, p. 54): “Sendo a Bahia um forte reduto de afrodescendentes, sabemos que a contribuição de povo africanos na nossa formação cultural é inegável”. Assim, o mestre e as sambadeiras autoras da nossa pesquisa expuseram relatos das celebrações e fazeres culturais, como as rodas de Samba Rural, a festa do Reisado, as cantigas que nascem e circulam nesses meios festivos, assim como as comidas típicas que fazem parte do saber ancestral das mulheres da comunidade e os contos populares que também compõem o acervo da cultura oral e de cunho afrodescendente.

A respeito de sua inserção no universo do samba, o Mestre Satu confirma que, na comunidade de Tocos, isso ocorre de forma muito natural (assim como narrado acima pela

Dona Mira), já que a maior parte das crianças se inicia na prática acompanhando os pais e, dali em diante, elas não deixam mais a roda. Ademais, o Mestre ainda traz em sua colocação uma crítica às novas gerações que, segundo ele, não se interessam mais por aprender as tradições como em seu tempo de juventude:

A dança a gente mesmo aprende, só bastava o vento tocar, marminino! O samba também, hoje que ninguém quer nada mais, (...) não aguentava vê um camarada tocar. Eu fazia samba aqui (...) eu fazia samba esse mundo todo. Em Feira de Santana meu mestre foi Gonçalo Barbosa, cumpanheiro, os dois cumpanheiros de encontro era Francisco e João Quente, e aí a gente ia fazendo festa nesse Brasil todo, daqui a gente cantava, eu e João cantava, Francisco tocava violão e eu tocava o pandeiro e João tocava o pandeiro, naquele tempo não tinha marcação. O primeiro sanfoneiro que tinha aqui era Simplício e tinha o Roque Gasparino que era violeiro também, tocava viola e esse Mudesto e o Simplício era quem fazia as festas da gente e era direto! A gente não passava um sábado dendi casa não, pouca hora ele chamava, ou muntado ou andando. Era reza direto e samba, era samba até 8 hora até 9 hora do dia (Mestre Saturnino Neri).

A festa de Reisado tratava-se do movimento mobilizador da comunidade e partia de um grupo formado, geralmente, pelos familiares, amigos e vizinhos que se organizavam com o objetivo de visitar, de surpresa, a casa um dos outros e festejar com música, dança e bebidas – ação denominada por eles de “roubar reis”. Essa tradição integra o repertório das Festas Natalinas e é realizada em um período que se estende do dia 24 de dezembro até o dia 6 de janeiro. Dona Mira relata como era a experiência da festa de Reis:

É mentira que o Rei era lá em sua casa, a gente marcava que era longe pra você não ir, (...) quando era de noite a gente fazia, pegava as coisas botava no saco: era bolacha, açúcar, café, bibida, xarope. [...]. Num tinha um dia, todo santo dia a gente cantava rei na casa do povo, hoje quetou por causa dessa impidemia, tudo caro, e a gente sambava sabe como era que a gente sambava? Era sanfona e rapa culé e o prato de frente que a gente fazia rei. Os homi com uma foice fazendo ten ten ten terenren tocanu (som dos instrumentos) com a foice, culé, enxada, tudo que viesse a gente pegava tudo, prato de pranta (...) aí que era um samba gostoso, a gente sambava até de manhã (Dona Mira).

Para além do relato acima, tanto o Mestre como as sambadeiras entoaram versos e cantaram as cantigas que comumente faziam parte dessa festividade, no momento da chegada e da saída do Reis, respectivamente, os quais alegravam a festividade:

Dona da Casa vim lhe ver, vim lhe ver, vim lhe ver
Uma garrafa de cachaça/ Pra me dar pra eu beber

Oh Dona da casa me dê licença
Que eu vou sambar na varanda
Com um chapéu na cabeça/ E meu facão numa banda

Oh gente vamos embora
Que aqui não fica ninguém
Só fica o dono da casa
Encostado com seu bem

São Cosme e São Damião
Sua casa cheira
Cheira cravo e cheira rosa
Cheira a flor de laranjeira

Diante desse cenário, considerando a potência das manifestações corpóreas e musicais nas comunidades quilombolas em um âmbito geral, e especificamente na comunidade investigada, torna-se viável estabelecer as possíveis relações entre o samba rural e a arte de contar histórias. Segundo Vivian Rocha:

A música é uma linguagem artística universal porque, ainda que expressa em diferentes idiomas, tem a capacidade de produzir sensações nos ouvintes: de enlevo, de medo, de suspense, de alegria, de tristeza (...). É uma forma de comunicação que se utiliza de sons. Os elementos constituintes da linguagem musical: o ritmo, a melodia, o timbre e a harmonia são utilizados para comunicar ideias, sentimentos e sensações aos ouvintes (ROCHA, 2010, p. 209).

Dessa forma, a pesquisa em questão buscou demonstrar qual o papel das letras dos sambas e da corporeidade na difusão e perpetuação das histórias, das vivências e das tradições do grupo Raízes do Samba de Tocos. Neste caminho, interessou-nos a pesquisa de Paul Zumthor (2010) sobre a predominância da vocalidade das narrativas tradicionais; o autor enfatiza que foi por meio de lendas, mitos, histórias, contos e reminiscências que determinados povos se situaram e se estabeleceram no/com o mundo. A partir dessa abordagem, é possível então acessar o patrimônio cultural e os saberes da tradição afro-brasileira, especialmente das suas cantigas, sendo algumas delas registradas a seguir:

O sapato que eu usei/ No lixo eu já joguei/ Não importo que tu use/ Daquele que eu já usei/ Meu anel de trinca trinca/ Bateu na pedra trincou/ Quem achar não jogue fora/ Quebre- se dizia amor
Oh Deolina, oh Deolina, oh Deolina/ Qual é a moça que não pode namorar?
(2x) / Mulher bonita você vai se casar (2x) / Já me casei deixei pra namorar
(2x) / Oh Deolina, oh Deolina, oh Deolina

A partir das letras dessas cantigas supracitadas, foi possível compreender a relevância dessas manifestações musicais para a circulação e resguardo da cultura/tradição de cunho oral da comunidade de Tocos. É muito comum em alguns espetáculos de contação de histórias, ou até mesmo em determinados contos, haver a presença da música em meio às narrativas. No caso desse grupo étnico em questão, os sambas não apenas se fundem à contação, como são a própria contação. A título de exemplo, tem-se a primeira cantiga, que, segundo Dona Mira, nasceu como uma forma de afronta ou resposta às jovens que “roubavam” os parceiros umas das outras, e até mesmo o quarto samba, que apresenta uma verdade abertamente disseminada durante a entrevista em relação ao matrimônio.

Na casa do Mestre Satu, cenário no qual os mestres se encontravam no período em que a entrevista narrativa se desenvolveu, e apesar das limitações da imagem devido ao formato adotado durante a ida a campo (*on-line*, via Google Meet) foi possível notar a presença de imagens de diversos santos do Catolicismo, simbologia essa que foi confirmada pelo Mestre Satu e pela Dona Antônia que se declararam católicos praticantes. Nesse ínterim, tornou-se bastante relevante ponderar as crenças dos sujeitos entrevistados e perceber que o sincretismo religioso é presente na comunidade de Tocos.

Dona Mira não se autodeclarou praticante de nenhuma religião específica, no entanto, ao longo de suas falas foi possível constatar que a fé da sambadeira incorpora, em concomitância, elementos pertencentes tanto às práticas católicas como aos rituais advindos das religiões afro-brasileiras. A título de exemplo, há o relato da anciã sobre uma promessa feita aos santos gêmeos São Cosme e São Damião: “Cosme e Damião é um menino que cura todas as feridas, se ele prometer, ele dá. Eu fui me operar, me operei me peguei, oh eu não sabia se eu tinha vida, me operei pedi a Bom Jesus da Lapa e a Santa Bárbara que era pra eu chegar nos pés dele, de joelho, pra cumprir minha promessa”.

Além da forte fé nos santos católicos, Dona Mira também demonstrou ser iniciada na Umbanda ao relatar receber Caboclo não só nas rodas de samba, mas também em atividades

cotidianas e no trabalho na roça. Ademais, a sambadeira também narrou, com detalhes, um ritual de purificação do qual fez parte. No entanto, nessa ocasião, as letras do Samba de Caboclo não foram expostas, pois tanto Mestre Satu como Dona Antônia julgaram melhor não entoar os cantos. Sobre isso, Adil Costa (2016, p. 57) chama a atenção de que “(...) até hoje, assumir a publicamente sua pertença ao candomblé é tabu para os iniciados”. Assim, ficamos atentas aos sentidos estabelecidos pelo grupo, mas sem impor a nossa visão. A fusão de elementos pertencentes a variadas crenças em um indivíduo dialoga também com a concepção de Edil Costa acerca da multiplicidade presente nas culturas que emergem a partir da influência de outras: “[...] pois quando se trata de culturas mestiças, como é o caso da cultura afrodescendente, inevitavelmente se está abordando produções culturais fronteiriças (*Ibidem*, p. 51).

No decorrer desta pesquisa, nos interessávamos muito a coleta, o registro e a catalogação dos possíveis contos populares que nos fossem narrados; no entanto, os mestres se estenderam na contação das histórias autobiográficas. O Mestre Satu afirma que seu pai não lhe contava histórias, pois “a gente era mais andeiro, tinha reza a gente saía pra rezar, chegava lá ensinava as meninas cantar roda e tal, os meninos oiando e a gente rezando, terminava de rezar fazia uma roda de samba ia tomar uma *birinight* e pronto”. Já Dona Mira enfatiza que não conhece muitas histórias, mas que o seu falecido marido detinha um repertório vasto que, inclusive, foi transmitido a um dos seus filhos.

Entretanto, para além dos sambas que são histórias musicalizadas, coletamos quatro contos que, segundo a classificação do folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), enquadra-se como causos. Segundo a classificação do Sistema Aarne-Thompson, que divide os contos em três grandes grupos (a saber: contos de animais, contos de fadas propriamente ditos e fábulas e anedotas, sendo todos esses subdivididos em demais categorias), as narrativas coletadas durante a entrevista com os narradores populares da comunidade de Tocos são classificadas como contos com opositor sobrenatural, que está englobado no segundo grupo supracitado. A seguir há o registro da transcrição original:

Eu fui numa festa na Pedra Branca e vim de lá pra cá de noite, eu Francisco e João Quente, cheguei lá em Margarida, lá na casa de Arlindo, ali encostado a João de Luca. Tinha um pé de caju denda baixada e a gente vinha de lá de Lourdes, três pra quatro horas da manhã que a gente não amanheceu o dia, e vem dois pássaro branco de lá pra cá, aí Francisco disse “é a cavala”, aí ela gritou: “cavala, cavala, cavala”. Oh nossa senhora, minha gente, pelo amor de Jesus que eu não tô contando mentira. A gente disparou, ela no ar desapareceu, e eu cheguei em casa bati na porta, bati na porta, vea já tava dormindo, deu trabalho de abrir a porta e Francisco mais João eu não sei aonde foi parar (Mestre Saturnino Nery).

Ele some, o lobisomem é uma pessoa. Minha mãe já viu e eu já vi também, quando eu tava parida desse menino aí oh, de Paulo. Aí eu tava com a panela no fogo, e eu fui que a casa era pequenininha, só tinha uma, assim, uma parede e o fogão era assim de junto. Aí Adolfo saiu eu fui botar um Andu no fogo e fui oiara essa panela. Quando eu fui oiara a panela eu vi um negócio e fez vup, quando fez vup eu fechei a porta, quando eu fechei a porta o lobisomem saiu de debaixo do fogão, derrubou a panela do andu, aonde eu achei mais comida pra comer? Quando ele chegou e perguntou o que foi ele viu lá no chão a panela no chão, quebrou e ficou sem comer, foi dormir com fome e quando é no outro dia de manhã cedo que ele levanta vai ver o pelo do lobisomem lá no arame (Dona Mira).

Minha mãe também contava que o lobisomem derrubou ele com um tacho de beiju na cabeça com o menino no braço. Ele veio da casa de farinha com um

chalé vermei, que antigamente tinha esses chalé, pegava o chale e jogava em cima do menino, pegava o tacho e botava na cabeça e saía e ia embora umas dez hora da noite sozinha, a lua bonita que lobisomem gosta de lua bonita. Ela saiu e “Oh cumadi, eu vou pra casa que fulano de tal ta me esperando e eu tô com os meninos em casa, aí ela pegou o tacho botou na cabeça, o beiju, pegou o menino jogou no ombro e foi se embora. Quando chegou adiante o lobisoni mutuo ela e ela pegou o tacho do beiju e jogou na cabeça do lobisomi e o lobisomi querendo lascar ela e quederrei quederrei quederrei, gente! aí saiu um homem: “Oh fulana de tal ta ali gritando vai ver o que ta acontecendo”. Quando falou vou pegar o facão e a faca de cortar fumo, oxe! ele se mandou. Quando ela chegou, que ela já sabia que era um lobisomi, quando ela chegou na casa do candidato oía o dente com o chale, com um pedaço da coisa do chale no dente. Ai a mulher disse assim “Oh cumadi Valéria o que a senhora vem fazer uma hora dessa aqui? “Não, eu vim ver um negócio que me pegou ontem di noite, fulano de tal tá ai? Tá, tá deithado. Chama ele aí pra eu ver, pra conversar com ele. Aí quando ele levantou ela oiou, ela oiou e viu o dente do cara com um pedaço de chale na boca. Destá camarada, eu vou te pegar no caminho ainda de novo, tu me dirrubo, mai tu já ta marcado, vai me pagar. Quando foi quatro dia ele morreu (Dona Mira).

Considerações finais

A interação com os mestres e mestras, sambadores e sambadeiras pertencentes à comunidade de Tocos permitiu percebermos que a vocalidade e a memória são os principais propiciadores de circulação das tradições populares. Na localidade quilombola de Tocos permanece o reconhecimento de que a tradição dos sambas, festas e celebrações tradicionais esteja passando por um processo de escassez, caso estas sejam comparadas com outras épocas em que eram mais cultivadas, sobretudo, entre os mais jovens.

De tal modo, ressaltamos a importância do levantamento e do registro feitos através da pesquisa de recolha das cantigas e dos contos, assim como das histórias de vida de três anciões através da Entrevista Narrativa. O legado poético e cultural do grupo indica uma contribuição importante para as gerações mais jovens, que podem aprender com os sambas, com os cantos e com as histórias tradicionais reencenadas no presente.

Referências

HAMPATE BÂ, Amadou. As características da cultura tradicional africana, suas múltiplas facetas, a oralidade, mitologia, religiosidade e formas de expressão. *In: Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 167-212.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COSTA, Adil Silva. Tradições orais e afrodescendência. *In: Sete estudos de literatura e cultura popular*. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 49-78.



DE MOURA, Jónata Ferreira de; NACARATO, Adair Mendes. A entrevista narrativa: dispositivo de produção e análise de dados sobre trajetórias de professoras. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 24, n. 1, p. 15-30, jan./abr. 2017.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. *In*: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.) **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988, p. 17-34.

ROCHA, Vivian Munhoz. **Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias**. 2010. 343f. Tese (doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SESC Santana Catarina - **Raízes do Samba de Tocos (BA) circula SC no Sonora Brasil**. Disponível em: <https://www.sesc-sc.com.br/blog/cultura/raizes-do-samba-de-tocos--ba--circula-sc-no-sonora-brasil>. Acesso em: 02 mai. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Ines de Almeida, Maria Lucia Diniz Pochat. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido:16 ago 21 - Aceito: 16 set 21]